

# Architektur Stalins

## Ideologie und Stil

### 1929-1960

vorgelegt von  
Diplom-Ingenieur  
Dmitrij Chmelnizki  
aus Berlin

Von der Fakultät VII  
Architektur Umwelt Gesellschaft  
der Technischen Universität Berlin  
Zur Erlangung des akademischen Grades  
Doktor der Ingenieurwissenschaften  
- Dr.-Ing.-

genehmigte Dissertation

Promotionsausschuss:

Vorsitzender: Prof. Dr.-Ing. Fritz Neumeyer

Berichter: Prof. Dr.-Ing. Miron Mislin

Berichter: Prof. Dr.-Ing. Johannes Cramer

Tag der wissenschaftlichen Aussprache: 17.06.2003

Berlin 2004  
D 83



## Inhaltverzeichnis

<b>1. Ausgangslage und Aufgabenstellung</b>	<b>2</b>
1.1. Russische Historiker über die stalinistische Architektur	4
1.2. Westliche Historiker über die stalinistische Architektur	11
<b>2. Architekturorganisationen und Verbände in der UdSSR vor 1929</b>	<b>13</b>
<b>3. Anfang der Stalinisierung der sowjetischen Architektur 1929-1932</b>	
3.1. Allunionsvereinigung proletarischer Architekten (WOPRA) und der neue Diskussionsstil	18
3.2. Kollektivierung des Alltagslebens	21
3.3. Erste Versuche, Architekten zu kollektivieren	24
3.4. Die politisch-ideologische Auseinandersetzung für eine proletarische Architektur	27
3.5. Architekturideologie auf der Wende zur Neoklassik	39
<b>4. Palast der Sowjets. Zur Geschichte der Planung</b>	
4.1. Erster Durchgang	45
4.2. Der zweite Durchgang (der Allunionswettbewerb)	50
4.3. Ausländische Kritik zur den Ergebnissen des zweiten Durchganges	59
4.4. Dritter und vierter Durchgang	67
4.5. Der Sinn und die Aufgaben des Wettbewerbs	73
<b>5. Die Zeit der Umerziehung. 1932-1937.</b>	
5.1. Konsolidierungsphase der Stilentwicklung 1932-1933	79
5.2. Architektendiskussion im Juli 1933	82
5.3. Ideologische Prinzipien der neuen Architektur	91
5.4. Neue Bauaufgaben 1930 – 1937	112
5.5. Der neue Stil 1933 – 1937	119
<b>6. Epoche der Stilstabilisierung. 1937-1941</b>	<b>132</b>
<b>7. Patriotische Architektur 1941 – 1945</b>	<b>142</b>
<b>8. Epoche der Reife. 1945-1953</b>	
8.1 Spätstalinismus – Sozialistischer Realismus 1945-1953	151
8.2. Neue Architekturtheorie	153
8.3. Der Stil. 1948 – 1953	173
<b>9. Endphase des Stalinstils. 1953-1959</b>	
9.1. Die Architekturwissenschaft	195
9.2. Der Wettbewerb für den Palast der Sowjets 1957-1959	208
9.3. Herausbildung der neuen Architekturtheorie. 1954-1961	217
<b>10. Resümee</b>	<b>223</b>
<b>Anmerkungen</b>	<b>225</b>
<b>Literaturverzeichnis</b>	<b>266</b>
<b>Parteidokumente</b>	<b>286</b>
<b>Abbildungsliste</b>	<b>288</b>
<b>Abbildungen</b>	<b>307</b>

## 1. Ausgangslage und Aufgabenstellung

Die Geschichte der sowjetischen Architektur des 20. Jahrhunderts gliedert sich in drei sehr unterschiedliche Perioden. Die Jahre von 1917 bis 1932 werden als die Zeit der Architekturavantgarde angesehen. 1955 begann die Zeit der modernen Architektur in ihrer sowjetischen Version. Zwischen diesen beiden Perioden liegt die der stalinistischen Architektur, mit der sich die vorliegende Arbeit befasst. Zweimal - 1932 und 1955 - ging in der UdSSR eine radikale Umwandlung aller künstlerischen Vorstellungen vor sich. Nach 1932 verblieben in der UdSSR praktisch keine - wenn man nach der Architekturpresse und den schöpferischen Produkten urteilt - überzeugten Konstruktivisten und Rationalisten. Alle sowjetischen Architekten mit wenigen Ausnahmen änderten öffentlich ihre Ansichten und ihren Stil. Alle wurden mehr oder weniger Klassizisten und bemühten sich um die "Erschließung des künstlerischen Erbes der Vergangenheit". 1955 ging eine Rückmetamorphose vor sich. Bis vor kurzem Klassizisten, wurden sie jetzt Anhänger der modernen Architektur, Stadtentwicklung und Industrialisierung der Bauproduktion.

Es ist nicht davon auszugehen, dass dieser mehrheitliche Gesinnungswandel bei künstlerischen Prinzipien aufrichtig war. Es ist daher unsinnig, alles, was sowjetische Baumeister nach 1932 über Architektur sagten und schrieben, für wahrheitsgetreue zeitgenössische Darstellungen zu halten. Die gesellschaftlichen Beziehungen in der Stalin- und nachstalinistischen Sowjetunion schlossen Diskussionen und einen wirklichen Meinungs austausch aus. Man kann nur vermuten, wie schwer für viele Konstruktivisten die Einführung des Neoklassizismus war, und wie schwer den echten Neoklassizisten die Unterdrückung durch das stalinistische Empire fiel.

Die Zeitperiode der sowjetischen Architekturavantgarde ist ziemlich gut erforscht. Dank der Arbeiten der sowjetischen und westlichen Forscher ist ihre Entwicklung bekannt und der Beitrag der sowjetischen Avantgardisten zur Geschichte der modernen Architektur analysiert.

Die Architektur der Stalinzeit ist dagegen fast nicht erforscht. Es existiert zwar eine große Zahl von Veröffentlichungen über die stalinistische Architektur, die von den Architekten und Kunstwissenschaftler der Stalinzeit geschrieben wurden. Aber diese bedürfen noch einer wissenschaftlichen Auswertung und Analyse.

Der Stilwechsel im Jahr 1955 ist kein Rätsel. Eine Fortsetzung der "Verschönerung in der Architektur" wurde in den entsprechenden Verordnungen des ZK der KPdSU und Ministerrates der UDSSR und in den Beschlüssen des 2. Tagung der Architekten (1955) missbilligt und verboten. Welcher Still den stalinistischen Empirestil abwechseln sollte, war ganz klar. Mit dem Verbot der Neoklassik öffnete Chruschtschow gleichzeitig ein wenig den eisernen Vorhang und sowjetische Architekten erhielten nach 25-jähriger Isolation Zugang zur Gebäuden und Büchern der modernen westlichen Architektur. Das Interesse für die stalinistische Architektur erlosch damit. In den Lehrbüchern der Geschichte der Sowjetarchitektur wurde ein Verzeichnis der Namen, Daten und Objekte darüber aufgeführt, ohne den Versuch, die Logik ihrer Entwicklung nachzuzeichnen.

Der fragwürdigste Zeitpunkt der Geschichte der sowjetischen Architektur ist der Übergang vom Konstruktivismus zur Neoklassik 1932. Zu dieser Zeit herrschte die moderne Architektur in der Sowjetunion vor. Den Konstruktivisten und Rationalisten, die die Architekturjugend auf ihre Seite gezogen hatten und die in den Lehranstalten dominierten, widerstand praktisch nur eine kleine Gruppe der Neoklassiker mit Sholtowskij an der Spitze. Das Akademiemitglied Schtschussew wurde zur Mitte der 20er Jahre zum Konstruktivisten. Auch Schtschuko und Gelfreich bauten im Stil des Konstruktivismus, zum Beispiel das Theatergebäude in Rostow-na-Donu. Selbst Sholtowskij wandte diesen Stil, allerdings für Industriegebäude (Kesselhaus von MOGES) an.

**Im Februar 1932 gewannen aber drei Entwürfe die höchsten Preise des Wettbewerbs für den Palast der Sowjets in Moskau, die mit der modernen Architektur nichts gemein hatten.** Bald danach beginnt die massenhafte Abkehr der sowjetischen Architekten vom Konstruktivismus und ihr Übergang zum Neoklassizismus. Es sieht äußerlich wie ein natürlicher Vorgang aus, weil die Partei und die Regierung keine grundlegenden Beschlüsse bezüglich des Stilwechsels fassten. In den offiziellen "künstlerischen Diskussionen", die ab 1933 regelmäßig durchgeführt wurden, und in der Zeitschrift "Architektura SSSR" wurde fortan die "Erschließung des klassischen Erbes" zur einzigen möglichen Arbeitsmethode der sowjetischen Architekten erklärt. Zu den Hauptautoritäten in der Frage des Architekturstils im Lande werden die Neoklassiker Sholtowskij, Schtschussew und Schtschuko, die bald ihre frühere Verbindung zum Konstruktivismus vergaßen. Die führenden Konstruktivisten – die Brüder Wesnin und Ginsburg – versuchten, wenn auch mit mäßigem Erfolg ihre Ansichten aufrecht zu erhalten. Ihre Wettbewerbsentwürfe stellen eine eklektizistische Mischung des Konstruktivismusstils und des klassischen Kompositionsverfahren dar. Seit dem Sommer 1932 wurde kein konstruktivistischer Entwurf mehr für einen Bau in der UdSSR genehmigt.

Fast zeitgleich mit der Stilumorientierung der sowjetischen Architekten entwickelte sich der Massenterror in der UdSSR. Gemäß der Stalinschen Doktrin, sollte der Klassenkampf im Laufe des Aufbaus des Sozialismus zunehmen. Das bedeutete, dass die Anzahl der Klassenfeinde und folglich die Zahl der politisch Verfolgten wachsen würde. In den Jahren von 1928 bis 1932 erfolgte die Kollektivierung der Landwirtschaft, die einher ging mit Massenmorden der Bauern und Hunger im ganzen Land. Gefangene, so genannte "Volksfeinde", bildeten eine Armee von billigen Arbeitskräften, die beim Bau der Kanäle, der Betriebe der Militär- und Schwerindustrie, und einfach in der Bauindustrie ausgenutzt wurden. Der Zusammenhang zwischen dem Schaffen des Architekturstils, der eine glückliche und reiche Zukunft symbolisierte, und dem politischen Terror ist auffallend. Der Verzicht auf den modernen Architekturstil und die Einführung der Neoklassik tragen gewaltsame Züge. Aber die Einführung des neuen Stils der Neoklassik ist bisher wenig untersucht worden.

Die vorliegende Arbeit will sich mit der Phase der Herausbildung des stalinistischen Architekturstils befassen, seiner Konsolidierung, dem sozialistischen Realismus, dem modifizierten Stalinstil und schließlich der sowjetischen Moderne (1960er Jahre). Der Autor hat sich die Aufgabe gestellt, durch die Behandlung folgender Fragen zum Verständnis dieser Periode der sowjetischen Architektur beizutragen:

- War die künstlerische Umorientierung zu Beginn der 30er Jahre die Folge einer kunsttheoretischen Diskussion oder existierten andere Gründe?
- Wie änderte sich die Architekturauffassung im Zuge einer allmählichen Durchdringung künstlerischen Disziplinen durch die marxistische Ideologie?
- Welche Rolle spielten Architekturverbände, künstlerischen Vereinigungen?
- Welche Rolle spielten die Parteitagbeschlüsse und/oder vulgär-marxistischen Propaganda?
- Welche Rolle spielten die Wettbewerbe für den Palast der Sowjets, a) 1931-1933, b) 1957-1959 bei der Ausbildung des typischen sowjetischen Stils?
- Ist der sozialistische Realismus tatsächlich kein Stil, sondern eine Methode?
- Wie lief der Vorgang des Stilwechsels ab?

Die Fragen werden im Verlauf einer chronologischen Darstellung einzelner Phasen der Architekturperioden dargestellt. Im ersten Kapitel dieser Arbeit wird eine kurze Zusammenfassung der Ansichten der sowjetischen und westlichen Kunstwissenschaftler über die Geschichte der Architektur der Stalinzeit vorangestellt.

Das zweite Kapitel enthält eine Beschreibung des Architekturlebens und der Architekturorganisationen in der UdSSR bis 1929, d. h. bis Anfang der stalinistischen Kulturrevolution. Das dritte Kapitel berichtet über das Architekturleben und die Architekturkritik in der UdSSR zwischen 1929 und 1932.

Im vierten Kapitel wird über die Geschichte der Planung des Palastes der Sowjets berichtet und die Rolle des Wettbewerbs beim Wechsel des Architekturstils in der UdSSR analysiert. Im fünften Kapitel wird die Entwicklung der Theorie, Typologie und Stilistik der neuen stalinistischen Architektur zwischen 1932 und 1937 beschrieben. Im sechsten Kapitel wird die Stabilisierung und Kristallisierung des Stil Stalins in der Vorkriegszeit 1937-1941 beschrieben.

Das siebte Kapitel ist den besonderen architektonischen Aufgabenstellungen der Kriegszeit 1941-1945 gewidmet. Im achten Kapitel wird die Hochphase des stalinistischen Architektur der Jahre 1945-1954 beschrieben. Im neunten Kapitel wird über die Auflösung der stalinistischen Architektur und über die Entstehung der "modernen" sowjetischen Architektur zwischen 1954 und 1960 berichtet.

---

## 1.1 Russische Historiker über die stalinistische Architektur.

Es ist leicht, den Anfang und das Ende des Auftretens des Stils, der als "stalinistische Architektur" bezeichnet wird, zu bestimmen. Alle Wissenschaftler, sowohl sowjetische, als auch ausländische, datieren den Anfang der "Stilumorientierung" in der UdSSR auf den Frühling 1932, als die Ergebnisse der 2. Phase des Wettbewerbes für den Palast der Sowjets in Moskau veröffentlicht wurden.

Die Periode der stalinistischen Architektur endete 1954-55 nach der Allunionsbaukonferenz 1954, der Verordnung des ZK der KPdSU und des Ministerrates der UdSSR vom 4. November 1955 und nach dem 2. Allunionskongress der sowjetischen Architekten, der vom 26. November bis 3. Dezember 1955 stattfand.

Die Gründe für das Ende der stalinistischen Architektur liegen in dem von der Regierung erklärten Kampf gegen "Übermäßigkeit in der Architektur". Dennoch gehören die Ursachen und der Mechanismus der Entstehung des "stalinistischen Empires" und des Unterganges des "sowjetischen Konstruktivismus" bis heute zu den größten Unklarheiten in der Geschichte der sowjetischen Architektur. In den 30-er Jahren hielt man den gestiegenen Wohlstand der Sowjetmenschen und des Landes im Ganzen für die Ursache des Verzichtes auf den Konstruktivismus und des massenhaften Übergangs aller sowjetischen Architekten zur "Erschließung des Erbes", wobei die ehemaligen Konstruktivisten damit völlig einverstanden waren. Der Konstruktivismus wurde zusammen mit der Armut des Landes überwunden. An seine Stelle trat eine "schöne und reiche Architektur, die die Größe der sozialistischen Idee und die stalinistische Sorge um den Menschen" zum Ausdruck bringen sollte. Im Laufe der Zeit werden die Formulierungen polemischer.

Im Buch von Nikolaj Atarow "Palast der Sowjets"(Moskau, 1940) schreibt der Verfasser über den Konstruktivismus noch wohlwollend ironisch: *"Es ist schwer zu erzählen, worüber damals zahlreiche Grüppchen und kleinere Schulen der sowjetischen Architekten miteinander stritten. Die Teilnehmer dieser Diskussionen selbst versuchen heute in Erinnerung an jene Jahre mit einem verlegenen Lächeln die Grenzlinien, die die Kubisten von den Funktionalisten und beide von den ganz gewöhnlichen Formalisten trennten, festzustellen... Ein langweiliges und graues Erbe haben die Konstruktivisten hinter sich gelassen."* (1)

Der Ton des 1952 herausgegebenen Buches von M. Zapenko "Über die realistischen Grundlagen der sowjetischen Architektur" unterscheidet sich davon: *"...der Formalismus in der Architektur überhaupt und seine konstruktivistische Variante insbesondere waren nicht das Ergebnis der Entwicklung der sowjetischen Kultur, aber vielmehr ein Produkt der verkommenen Kultur der bürgerlichen Gesellschaft und wurde zu uns ausgerechnet vom Ausland gebracht. Formalistisches ... Schaffen der ausländischen Architekten brachte der sowjetischen Architektur einen grossen Nachteil."*(2). *"Die Frechheit, mit welcher im Buch von Ginzburg ("Stil und Epoche" - D.Ch.)der Kapitalismus verteidigt wird, ist fast unglaublich... Aus dem Buch geht hervor, dass die sowjetische Kultur an die "Weltkultur" anschließen muss, von ihr verschlungen sein muss. So der konterrevolutionäre Sinn des Buches von Ginzburg."* (3)

Im Band der Grossen Sowjetischen Enzyklopädie, der 1953 herausgegeben wurde, wird der Konstruktivismus wie folgt definiert: *"Antihumanistisch seinem Wesen nach, dem Realismus feindlich, ist der Konstruktivismus ein Ausdruck des tiefsten Verfalls der bürgerlichen Kultur in der Periode der generellen Kapitalismuskrisis. Die konstruktivistischen Architekten, ... kommen zur äußersten Vereinfachung der Formen, indem sie die Technik fetischisieren. Infolge dessen entstand dieser antikünstlerische, trostlose "Schachtelstil, der für die moderne bürgerliche Architektur typisch ist."* (4)

Nach dem Tod Stalins passten solche Formulierungen nicht mehr, weil die stalinistische Architektur selbst sich als Verkörperung vielfältiger Nachteile erwies - *"völlige Vernachlässigung der ökonomischen Fragen, Abgang in die Dekor und Eklektizismus, die unserer Schönheitsauffassung fremd sind."* (5) Als Beispiel der *"akademisch irrealen, präventösen und gerecht getadelten"* wurden dieselben Entwürfe aufgeführt, auf die man noch vor kurzem stolz war - die Wolkenkratzer in

Moskau, Wohnhäuser, Heilanstalten, Bahnhöfe und Hallen der Allrussischen Landwirtschaftsausstellung. Als Ursache der *”Nachteile und Übermäßigkeiten in der Architektur”* wurde der unbefriedigende Zustand der Architektur- und Bauwissenschaft und *”...die falsche Linie der Architekturakademie der UdSSR”, die die Architekten auf Lösungen der äußeren Seiten der Architektur hinführte”, erklärt. (6)* Es stellte sich heraus, dass *”...die Architektur ... den Grundprinzipien des sozialistischen Realismus’ widersprach..., die Architekten... falsche Attrappevolumen in der Form von reichlich mit Dekorationselementen ausgestatteten Türmen schufen und überbelastete Fassaden mit üppigen Kolonnaden und Arkaden.” (7)*

Die Kritik der *”Verschönerung”* Mitte der 50-er Jahre betraf jedoch nicht das Wichtigste, nämlich die Grundlagen der Stilbildung und die Prinzipien der Architekturführung. Man kritisierte lediglich die hohen Kosten und die übermäßige Üppigkeit der stalinistischen Bauten.

1957 wurde der XI. Band der *”Geschichte der russischen Kunst”* herausgegeben, der der sowjetischen Kunst zwischen 1917 und 1934 gewidmet war. Der Abschnitt *”Architektur”* wurde von K. Afanasjew (1917-1920), sowie N. Batschinskij und M. Iljin (1921-1934) verfasst. Die allgemeine Sicht der Geschichte der sowjetischen Architektur blieb rein stalinistisch. Als fortschrittlichste vorrevolutionäre Architekten wurden die Klassizisten (I. Fomin und I. Sholtowskij) bezeichnet. Ihnen standen die Eklektiker und die Anhänger des *”kosmopolitischen Jugendstils ohne jegliche Nationalzüge”* gegenüber, deren Schöpfung *”keine große praktische Bedeutung hatte. Den Werken dieser Architekten war die wahre Monumentalität fremd.” (8)* Nach der Revolution entstanden dank der Aufhebung des Privateigentums an Grund und Boden Bedingungen für einen Aufschwung in der Architektur, weil *”die Baumeister... sich jetzt nicht am Geschmack zuweilen vulgärer Auftraggeber orientieren mussten, sondern die Ergebnisse ihrer Schöpfung vor das Gericht der Öffentlichkeit - der extra beauftragten künstlerischen Räte - brachten. Die Architekten wurden zu Dienern des Volkes.”* Gleichzeitig *”führte ein falsches Verständnis der Internationalismus-Idee viele Architekten zur Vernachlässigung der nationalen russischen Traditionen”, d. h. zum Formalismus. ”Die sowjetische Architektur wurde aus dem Kampf gegen die dekadente bürgerliche Kunst (Eklektizismus, Moderne und alle Arten des Formalismus’) geboren.” (9)* Ein treffendes Beispiel eines äußersten Formalismus’ wäre der Turm der III. Internationales von Wladimir Tatlin.

Der Formalismus (damals bezeichnete man so auch den Konstruktivismus) *”war den kulturellen und alltäglichen Bedürfnissen der Sowjetmenschen fremd”,* obwohl man ihm manchmal einige positive Züge zugestehen könne, unter anderem die Rationalität der Grundrisse. Gleichzeitig *”veranschaulichen die Werke der radikalsten Konstruktivisten sehr gut den antinationalen Charakter ihrer Schöpfung”.* Zu den geschmähtesten konstruktivistischen Gebäuden wurden die Klubs von K. Melnikow und I. Golossow in Moskau gezählt (10). Zu den fortschrittlichsten Bauten der 20-er Jahre zählten die Werke der Klassizisten und zwar I. Fomin, I. Sholtowskij, A. Schtschussew, obwohl in Bauten von I. Sholtowskij *”die Tendenzen des unkritischen Verhaltens dem künstlerischen Erbe gegenüber zutage traten.” (11)*

Mitte der 30-er Jahre schlugen sich die sowjetischen Architekturforderungen in den Partei- und Regierungsverordnungen nieder. *”Am deutlichsten und am eindruckvollsten wurden die an die sowjetische Architektur zu stellenden Forderungen im 2. Beschluss der Bauverwaltung (des “Baurates” – D. Ch.) des Palastes der Sowjets zusammengefasst, der im Zusammenhang mit dem stattfindenden internationalen Wettbewerb für den Entwurf dieses Gebäudes gefasst wurde. Die Erschliessung und die kritische Übernahme des Architekturerbis waren Voraussetzungen für die Bildung der sowjetischen Architektur.” (12)*

Die Auflösung der unabhängigen künstlerischen Vereinigungen und die Gründung des Architektenverbandes im April 1932 führten dazu, dass *”hoher ideologischer Gehalt, Einfachheit und Schönheit der Architekturformen, fachmännische Meisterschaft... allmählich zu den führenden Merkmalen der künstlerischen Tätigkeit der sowjetischen Architekten wurden.” (13).* Der nächste, der zwölfte Band der *”Geschichte der russischen Kunst”,* in dem die Ereignisse zwischen 1934 und 1941 beschrieben werden, wurde 1962 herausgegeben. Die Autoren des Abschnittes *”Architektur”* waren A. Bunin und O. Schwidkowskij. Die Ansicht über die Geschichte des Stilwechsels in der sowjetische



Architektur änderte sich grundsätzlich nicht, der Ton der Aussagen wurde aber milder. Laut der neuen Fassung, hätten die Architekten selbst auf die *„unkritische Einhaltung der konstruktivistischen Konzeptionen“* Anfang der 30-er Jahre verzichtet, und hätten danach *„das dringende Bedürfnis zur Ausarbeitung eines neuen Stils gefühlt. Für die Verordnungen des Zentralkomitees (der Partei – D. Ch.) begeistert, konzentrierten die Architekten ihre Bemühungen auf die Erschließung der klassischen Traditionen, die jedoch laut der Parteiaufforderungen mit den Errungenschaften der modernen Architektur und der modernsten Bautechnik zu verbinden waren.“* (14) Die Verantwortung für *„Verschönerung“*, *„Unzeitgemäßes“* und andere Fehler wurde also von der Partei auf die Architekten abgewälzt. Die Kritik der *„Verschönerung“* bedeutete also keine automatische Rehabilitation des Konstruktivismus.

Die Prinzipien der modernen Architektur wurde reaktiviert als auf die *„Verschönerung“* die Bauindustrialisierung und die Massentypenplanung folgte. Sowjetische Architekten entdeckten für sich eine neue Welt, die in der 30er Jahren entwickelt worden war. Ab Mitte 50-er Jahre gab es keine ideologischen Widersprüche zwischen den sowjetischen und westlichen Architekten. Sogar auf dem Höhepunkt des chruschtschowschen Kampfes mit dem *„Abstraktzionismus“*<sup>1</sup> wurde die moderne Architektur nicht kritisiert. Zusammen mit der modernen Architektur wurde auch der sowjetische Konstruktivismus wieder entdeckt. Allmählich, hauptsächlich dank der Bemühungen von S. O. Chan-Magomedow und W. S. Chasanowa, begann man Artikel und Bücher über die sowjetische Avantgarde der 20-er Jahre herauszugeben.

Jetzt war die Architektur Stalins für die Architekturhistoriker und -theoretiker nicht mehr von Interesse. Sie wurde nicht mehr gelehrt, aber auch nicht besonders getadelt. Die Entwicklung der stalinistischen Architektur und das Ende des Konstruktivismus blieben in den 60-er bis 80-er Jahren für Wissenschaftler ein verbotenes Thema. Verboten waren auch die Versuche, die stalinistische und die N. S.-Architektur zu vergleichen. Die Geschichte der sowjetischen Architektur stellte ein Verzeichnis von Namen und Daten dar, wobei die Baumeister der Stalinepoche mit demselben Respekt wie auch die Konstruktivisten der 20-er Jahre behandelt wurden. (15) In drei gleichsam unabhängigen Teilen - Avantgarde der 20-er Jahre, *„stalinistisches Empire“* und Nachstalinarchitektur - gegliedert, wurde die Geschichte der sowjetischen Architektur als ein Vorgang nicht wahrgenommen.

Auf diesem Prinzip basiert auch die Struktur des zwölften Bandes der *„Allgemeinen Geschichte der Architektur“*, der 1975 herausgegeben wurde. Der Band ist der Geschichte der sowjetischen Architektur gewidmet. Er ist chronologisch in vier Abschnitte gegliedert: die Architektur zwischen 1917 und 1932, zwischen 1932 und 1941, zwischen 1941 und 1945 und zwischen 1954 und 1970. Jeder Abschnitt ist in Kapitel aufgeteilt: Städtebau, Industriearchitektur, Wohnungsbau, öffentliche Gebäude, Architektur im ländlichen Raum, die Restaurierung der Architekturdenkmäler. Jedes Kapitel umfasst jede Zeitperiode vom Anfang bis zum Ende. Dem Text folgend, ist der Leser gezwungen, sechs Mal pro Abschnitt zum Anfang der Periode zurückzukehren. Diese Bearbeitung des Materials machte es absichtlich unmöglich, die Zusammenhänge der Entwicklung der sowjetischen Architektur zu verstehen. Über die Ursachen des Stilwechsels wird im Text kein Wort erwähnt. So wird im Kapitel über die öffentlichen Gebäude zwischen 1917 und 1932 (verfasst von S. Chan-Magomedow) der Wettbewerb für den Palast der Sowjets am Anfang erwähnt, nämlich dass er *„eine besondere Rolle in der Bildung des neuen Typs des Regierungsgebäudes und in der Entwicklung der Architektur spielte.“* Weitere Erklärungen folgten aber nicht. Im Kapitel über die öffentlichen Gebäude zwischen 1932 und 1941 (verfasst von N. Pekarewa) ist über den Palast der Sowjets erst ganz am Ende etwas zu lesen, wohl um die Chronologie absichtlich zu verletzen und einen Zusammenhang zwischen diesem Wettbewerb 1932 und den offensichtlich unter seinem Einfluss nach 1932 gebauten Gebäuden der frühstalinistischen Epoche auszuschließen. Wenn man die Illustrationen nicht betrachtet und sich nur am Text orientiert, entsteht der Eindruck, dass es in der sowjetischen Architektur überhaupt keinen Stilwechsel gab.

---

<sup>1</sup> *„Abstraktzionismus“* – ein Schimpfbegriff für die moderne Kunst in der sowjetischen Presse ab 50er Jahre.

Ein Hindernis auf dem Weg der Erforschung der Architekturgeschichte war das Selbstverständnis des Architektenverbandes. Hervorragende Errungenschaften der Avantgarde wurden unabhängigen künstlerischen Gruppen zugeordnet. 1932 fand aber nicht nur ein Stilwechsel, sondern auch die Liquidierung der Künstlergruppen und deren Ersatz durch einheitliche Verbände statt. Das "stalinistische Empire" lastete nicht auf dem Gewissen der einzelnen Architekten oder Gruppen, sondern auf dem des einheitlichen Architektenverbandes. Bis zu den letzten Tagen der UdSSR-Existenz galt die Verordnung des ZK der Kommunistischen Partei "Über die Umgestaltung der Literatur- und Kunstorganisationen" vom 23. April 1932 unzweifelhaft als eine Wohltat: *"künstlerische Entfremdung und der Gruppenkampf hemmten bestimmt die gesunden Kräfte der sowjetischen Literatur, Kunst und Architektur. Es ist Zeit, die Bemühungen aller Fachleute, die bestrebt sind, an dem Bau des Sozialismus teilzunehmen, zu vereinigen."* (16) Es war unmöglich zu schreiben, dass die sowjetischen Architekten getrennt die Architekturavantgarde schufen, und vereinigt das "stalinistische Empire", und dass es dabei einen Zusammenhang gab. Im ersten sowjetischen Nachkriegslehrbuch über die Geschichte der sowjetischen Architektur, herausgegeben 1962, wurde die Frage nach den Gründen des Überganges vom Konstruktivismus zur Neoklassik (17) nicht mehr gestellt. Man schrieb über Stalins Architektur, dass sie schön war, allen gefiel, sie aber sehr teuer war und man darum gezwungen war, auf sie zu verzichten. W. Chazanowa, die Autorin des in vieler Hinsicht bemerkenswerten Buches "Sowjetische Architektur des ersten Fünfjahrplanes. Probleme der Zukunftsstadt" (Moskau, 1980) stellte fest, dass alle modernen Städtebauentwürfe 1932 eingestellt wurden. Aber sie versucht nicht, diese Tatsache irgendwie zu erklären.

In der 1975 herausgegebenen zweibändigen Ausgabe "Meister der Sowjetarchitektur über die Architektur" werden die Aussagen über Konstruktivisten, Formalisten, Neoklassiker und Konstruktivisten, die zu Neoklassikern geworden waren, verändert, um ihre Widersprüche auszugleichen. In der Einleitung ist zu lesen, dass die Herausgeber danach strebten *"all den Reichtum der Richtungen und der Suche der sowjetischen Architektur widerzuspiegeln."* (18) Das erweckte den Eindruck, dass sich die sowjetische Architektur immer frei und vielfältig entwickelte, und die Architekten künstlerische Freiheiten hatten.

Im Lehrbuch "Geschichte der sowjetischen Architektur", 1985 herausgegeben und redaktionell bearbeitet von N. P. Bylinkin und A. W. Rjabuschin, wurde der Versuch unternommen, eine positive Sicht der Architekturavantgarde mit den künstlerischen Prinzipien der Stalinzeit zu verbinden. N. P. Bylinkin, selbst ein Anhänger des "stalinschen Empires", bemerkt, indem er den theoretischen Kampf zwischen ASNOWA (Gesellschaft der neuen Architekten) und OSA (Vereinigung der modernen Architekten) beschreibt: *"Das Gemeinsame, was diese Organisationen der 'neuen Architektur' verband, war der Kampf gegen Eklektizismus und gleichzeitig die Verneinung der progressiven Bedeutung des klassischen Erbes für die moderne Architektur."* (19) Bylinkin schreibt weiter, dass der Wunsch aller Architekten sich in einen Verband zu vereinigen, *"von unten' ausging und darum die Verordnung 1932 über die Schaffung einheitlicher Verbände, mit tiefster Befriedigung' aufgenommen wurde. Zur schöpferischen Methode der Künstler und Schriftsteller wurde der sozialistische Realismus, der sich im Kampf gegen die verschiedenen antirealistischen, darunter auch modernistischen Strömungen bildete, die von der Krise der bourgeois Kultur hervorgerufen worden waren"* (20). Das Interesse für die "Erschließung des Erbes", das danach entbrannte, erklärt der Autor damit, dass *"die Wirklichkeit selbst, die hervorragenden Erfolge des Aufbaus des Sozialismus und einen allgemeinen Aufschwung des patriotischen Stolzes, einen natürlichen Wunsch diese Gefühle des ganzen Volkes in der Kunst, darunter auch in der Architektur zu verkörpern, hervorgerufen haben. Aber in der Sprache der 'neuen Architektur' jener Zeit gab es nicht genügend Ausdrucksmittel für die Erfüllung einer solchen Aufgabe."* (21) Über die üppig dekorierten Einzelwohnhäuser, die den Massenwohnungsbau ablösten, schreibt Bylinkin: *"Anfang der 30-er Jahre hat sich der Bau von speziellen Häusern für hochqualifizierten Ingenieure entwickelt. Das Land bedurfte dringend solcher Fachleute und die hochkomfortablen Wohnungen wurden ihnen zur Verfügung gestellt, um ihre schöpferische Ingenieursarbeit zu fördern."* (22) Es ist nicht zu verstehen, dass die Arbeiter solche Förderung nicht benötigten. Das Lehrbuch ist so angelegt, dass die historische Entwicklung für den Leser völlig unklar bleibt.

Im Buch für Schullehrer "Sowjetische Architektur" (Verfasser W. W. Kurbatow, Moskau, 1988) wird über die Stilwende kurz gesagt: *"In den 30-er Jahren gehen ernste Richtungsänderungen in der künstlerische Tätigkeit der Architekten vor sich, man schenkt mehr und mehr Aufmerksamkeit der ideologisch-künstlerischen Gestalt des Gebäudes."* (23) Hier wird der stalinistischen Sicht gefolgt, derzufolge der Konstruktivismus eine ideenlose und wenig künstlerische Erscheinung war.

Die Verfasser des Buches "Sowjetische Architektur" (Moskau, 1984) A. W. Rjabuschin und I.W.Schischkowa erklären die Gründe der Stilumorientierung nach 1932 ungefähr auf dieselbe Weise, wie man sie in der Frühstalinzeit erklärte - mit der Verbesserung der Lebensbedingungen im Land. Die asketische Sprache der neuen Architektur war den harten 20-er Jahren eigen: *"In den 30-er Jahren änderte sich der sozial-kulturelle Kontext und alle Äußerungen der Askese, einschließlich des betonten Lakonismus der Architekturformen, begann man als einen Widerspruch zu dieser tiefen Lebenstendenz zu empfinden. Die klassische Architektur bot gleichzeitig ein großes Angebot von Kompositionsprinzipien, Methoden und Formen, die im Bewusstsein der Menschen mit der Kulturtradition verbunden waren und somit großen Respekt in verschiedenen Gesellschaftsschichten hervorriefen, an. In dieser Situation schien die Ausrichtung auf die Erschließung des klassischen Erbes ganz natürlich."* (24) Für Leser, die die sowjetische Geschichte schlecht kennen und nicht wissen, dass der Anfang der 30-er Jahre nicht eine Zeit der Bereicherung, sondern eine Zeit der ungeheuren Verarmung der Bevölkerung war, mag diese Erklärung folgerichtig erscheinen.

Zum Ende der 80-er Jahre gibt es immer weniger solche Leser. Nun entsteht eine neue Version der sowjetischen Architekturgeschichte, als deren Verfasser Professor A. I. Ikonnikow gilt. Seine Konzeption ist im Buch "Historismus in der Architektur" (Moskau, 1997) dargelegt. Diese Konzeption läuft auf folgendes hinaus: das "stalinistische Empire" zwischen 1932 und 1955 war ein Bestandteil der natürlichen europäischen Welle des Neoklassizismus. Die Stalindiktatur beeinflusste diese künstlerische Entwicklung zwar negativ, leitete sie aber nicht ein. Die Avantgarde verlor den öffentlichen Zuspruch, weil die Dorfbewohner, die zur traditionellen klassischen Architektur neigten, in Massen in die Städte strömten. Außerdem konnte die Avantgarde keine akzeptablen Städtebauentwürfe vorschlagen und *"in dieser Situation hatten die Historismusanhänger einen Vorteil. Sie schlugen Entwürfe vor, die unverzüglich benutzt werden konnten."* (25)

In den 30-er Jahren konnte aber de facto keine soziale Schicht die Kulturreformen Stalins beeinflussen. Der Betrachter hatte keine Wahlfreiheit. Die Städtebauvorschläge der Konstruktivisten waren nicht so schlecht, als dass man sie durch "ein Stadtmodell im Stil des russischen Klassizismus Anfangs des XIX. Jahrhunderts" hätte tauschen müssen. Außerdem lehnt Ikonnikow die Analogien zwischen der sowjetischen und der national-sozialistischen Architektur ab. Den Hauptunterschied zwischen den beiden sieht er darin, dass der sowjetische Neoklassizismus mit den "Massenstimmungen der Zeit" verbunden war, während der national-sozialistische es nicht war. Die Konzeption von Ikonnikow ist so etwas wie eine offizielle postsowjetische Ansicht über die Geschichte der sowjetischen Architektur. Sie rettet den Ruf des auf den Trümmern der vernichteten Avantgarde der 20-er Jahre entstandenen Architektenverbandes und stellt das "stalinistische Empire" als einen gesunden und respektablen Teil der Kultur dar.

1996 wurde in Moskau der erste Band der zweibändigen Ausgabe des Buches von S. Chan-Magomedow "Architektur der sowjetischen Avantgarde" herausgegeben. Das ist zur Zeit die vollständigste und tiefgehendste Darlegung der Geschichte der sowjetischen Architektur der 20-er Jahre. Nur das letzte, neunte Kapitel des Buches, das "Von der Avantgarde zum Postkonstruktivismus und weiter" heißt, ist fraglich. Der Autor legt die Tatsachen des Architekturlebens in der UdSSR zwischen 1929 und 1935 sehr genau dar. Aber die Einzelheiten ergeben keine überzeugende Gesamtsicht. Er schreibt z. B., dass 1929 das Niveau der Theoriediskussion gesunken war, und erklärt es damit, dass sich die führenden Köpfe der Konstruktivisten der praktischen Arbeit widmeten. Über andere, überzeugendere Gründe, z. B. über die ideologische Bevormundung durch die Partei, der die Berufspresse ausgesetzt war, schreibt er kein Wort.

Chan-Magometow beschreibt erstaunt den massenhaften Übertritt der Architekturjugend ins Lager der Neoklassiker nach 1932 und gibt folgende Erklärung dazu: *"Die Jugend wurde instinktiv von*

*Architekten angezogen, die in dieser komplizierten Periode ihre künstlerische Einstellung klar und deutlich bestimmen konnten...“ (26). Hieraus würde folgen, dass die Avantgardeführer – die Brüder Wesnin, Ginsburg, Ladowskij - im Unterschied zu Schtschussew und Sholtowskij ihre kreativen Ideen nicht deutlich beschreiben konnten. Das stimmt natürlich nicht. Dass die Architekturjugend am Anfang der 30-er Jahre überwiegend eine Parteijugend war und auf Parteianweisungen williger als auf die fachlichen Lehrer hörte, beschreibt der Autor nicht.*

Typisch für das Buch von Chan-Magometow ist die sowjetisch-marxistische Grundhaltung, keine Epoche rein fachlich, sondern immer allgemein historisch zu analysieren. Bei der Beschreibung der Entwicklung erwähnt er nicht einmal eine so wichtige historische Tatsache, wie die Lenkung der Kultur durch die Partei. Er nimmt die Schuld für die Vernichtung der Avantgarde auf sich und auf die ganze Generation: *”Indem wir die Führer der Architekturavantgarde zur Seite schoben..., hatten wir faktisch selbst das Hauptnationaleigentum des Landes - seine einzigartigen, ‚unersetzlichen‘ Talente - freiwillig vergeudet.“ (27) ”Wir”, laut Chan-Magometow, bedeutet das ganze sowjetische Volk. In einer solchen Deklaration der Kollektivschuld gibt es Edelmüt, aber gleichzeitig auch Unrecht. Die Kulturrevolution Stalins leiteten aber nicht ”wir alle”, sondern ganz bestimmte Menschen. Die Brüder Wesnin und Ginsburg, Alabjan und Mordwinow, Stalin und Kaganowich tragen die Verantwortung für die Vernichtung der Architekturavantgarde nicht im gleichen Maße.*

Man kann zwei weitere Bücher russischer Forscher, die vor kurzem erschienen und frei von sowjetischen und postsowjetischen theoretischen Klischees und voreingenommenen Konzeptionen sind, erwähnen. Beide wurden in der Emigration verfasst. Das Buch von Wladimir Papernyj (28) stellt eine scharfsinnige psychologische Analyse der stalinistischen Architekturkultur (Kultur 2) im Vergleich mit der vorstalinistischen Kultur dar.

Im Buch von Igor Golomstock *”Totalitäre Kunst“ (29)* (Moskau, 1984) wird das Phänomen der totalitären Kunst am Beispiel der UdSSR, des Dritten Reiches und des faschistischen Italiens erforscht. Der stalinistischen Architektur ist im Buch ein kleiner, aber sehr wichtiger Abschnitt gewidmet.

Beide Bücher fanden, obwohl sie in Moskau herausgegeben wurden, weder Billigung, noch Kritik. Das ist verständlich, weil beide außerhalb der sowjetischen Wissenschaftsgemeinschaft und in einer Sprache, an die diese Gemeinschaft sich noch nicht gewöhnt hat, geschrieben sind.

## **1.2 Westliche Historiker über die stalinistische Architektur.**

Westliche Historiker der modernen Architektur fassen die stalinistische Architektur als eine unverständliche “Anomalie” auf, die sie nicht verstehen und die für sie im Prinzip nicht interessant ist.

Es ist kennzeichnend, dass keine einzelnen Namen erwähnt werden, wenn über die Stalinepoche gesprochen wird.

Der deutsche Forscher Jürgen Edike widmet in seiner "Geschichte der modernen Architektur" dem Neoklassizismus in Deutschland und Italien zwei Sätze und erwähnt die Sowjetunion überhaupt nicht.

Leonardo **Benevolo**, der Verfasser der "Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts" widmete der sowjetischen Architektur ein kleines Kapitel. Er erklärt den Misserfolg der modernen Bewegung in der UdSSR mit mehreren Faktoren. Erstens, waren die avantgardistischen Gruppen vor dem Krieg individualistisch und aristokratisch gestimmt, während die sowjetische Gesellschaft kollektivistisch war. Der zweite Grund ist der Widerspruch zwischen dem technischen und ideologischen Aspekt der Architektur, sowie die Unklarheit der marxistischen Formulierungen. In Russland, wie auch überall führte die moderne Bewegung die Architektur zum utilitaristischen Prinzip hin. *"Man kann behaupten, dieses Programm stimme mit dem marxistischen Materialismus überein, weil es zeigte, dass die kulturellen Werte auf den Produktionsverhältnissen beruhen; man kann aber auch sagen, es stellte eine gefährliche Abweichung vom Marxismus dar, weil es der Architektur einen autonomen und objektiven Wert verleihe und sie der politisch-ideologischen Kontrolle entziehe. Beide Argumente werden von der Anhängern und Gegner der modernen Bewegung vertreten, aber die Diskussion, von der beidseitigen Engstirnigkeit führte zu nichts und behindert nur das Verständnis für die von Europa kommenden kulturellen Beiträge. ...die offizielle Definition der marxistischen Architektur als "dialektische Einheit von Technik und Ideologie" beschränkte sich darauf, die zwei Begriffe zu nennen, ohne zu sagen, wie sie miteinander verbunden werden sollten."* (2) Nach der Meinung von Benevolo, war die Einstellung der Parteifunktionäre, die wie Lew Kamenew, die Avantgarde instinktiv ablehnten und alle modernen Bewegungen verfluchten, ohne auf die Einzelheiten einzugehen entscheidend. Der Eklektizismus blieb die einzige Alternative. Unter den historischen Stilen hatte der Klassizismus mehrere Vorteile - er war mit der antiken Demokratie und den Revolutionen verbunden, und war der offizielle Stil des Zarenreiches im 18. und 19. Jahrhundert gewesen. Nach 1932 stand *"die offizielle Bautätigkeit, wie in Deutschland, unter der Leitung von Alten, die das verflossene Regime überdauert hatten, oder von jungen Opportunisten, und es ist interessant, zu beobachten, mit welcher Unverfrorenheit einige der berühmtesten Architekten den offiziellen Direktiven selbst in ihren winzigsten Variationen folgten."* (3) Als Beispiel des fachmännischen Zynismus führt Benevolo die Tätigkeit von Alexej Schtschussew an, dem es während seines ganzen Lebens gelungen war, in allen offiziellen und modischen Stilen zu arbeiten.

Kenneth Frampton schenkt im Buch "Moderne Architektur" (Moskau, 1990, erste Herausgabe London, 1980) der sowjetischen Architektur der 20-er Jahre ziemlich viel Aufmerksamkeit, sehr wenig dagegen der Architektur der 30-er Jahre. Eine Begründung für das fast vollständige Verbot der "modernen" Architektur in der Sowjetunion lag für Frampton im Misserfolg, den die Konstruktivisten bei der *"Ausarbeitung der konkreten großangelegten Entwürfe und reellen Typen von Wohnhäusern, die den Bedürfnissen und Möglichkeiten der von den Feinden umgebenen sozialistischen Gesellschaft entsprechen würden, erlitten hatten, verbunden mit der paranoischen Tendenz zur staatlichen Zensur und Kontrolle, die unter Stalins Führung entstanden war."* (4)

Eine seltsame Erklärung. Daraus ergibt sich, dass der Neoklassizismus mehr als der Funktionalismus den mangelhaften Möglichkeiten der UdSSR entsprach. Unter anderen Gründen werden außerdem *"die Rehabilitierung" der vorrevolutionären Akademiemitglieder, "deren Erfahrung für die Erfüllung des Bauprogramms unentbehrlich war, die aber mit dem Konstruktivismus keineswegs sympatisierten", und die Tatsache, dass "die Partei wahrnahm, dass die abstrakte Ästhetik der modernen Architektur kein Verständnis im Volk findet"* (5) genannt. Die Partei interessierte sich aber nicht dafür, ob ihre Politik bzw. Ästhetik Verständnis im Volk findet, weder vor, noch unter Stalin. Es ist also es logischer, die Rehabilitierung der Akademiemitglieder nicht für den Grund, sondern für die Folge des Konstruktivismusunterganges zu halten.

Als ein kennzeichnendes Beispiel der Meinungsunterschiede zwischen sowjetischen und westlichen Forschern kann der Satz aus dem Vorwort des Wissenschaftsredakteurs der russischen Ausgabe des Buches von Frampton, **W. Hait** dienen: *"Gerade dann, wenn ein Forscher von der marxistischen*

*Auffassung der Geschichte wirklich abgeht, folgt er der Gesamttendenz der bourgeoisen Propaganda, indem er die sowjetische Architektur der 30-er Jahre in eine Reihe mit der Architektur des faschistischen Italiens und des Hitlerdeutschlands stellt.”(6) Obwohl das Buch auf dem Höhepunkt der Perestrojka herausgegeben wurde, darf man noch keinen Vergleich zwischen der national-sozialistischen und der stalinistischen Architektur ziehen.*

Man kann aber auch ein Gegenbeispiel der vollständigen Übereinstimmung der westlichen und sowjetischen Spezialisten anführen. 1989 fand in Berlin die Ausstellung ”Konzeptionen der sowjetischen Architektur zwischen 1917 und 1988” statt. Das war die erste Ausstellung, bei der die gesamte sowjetische Architektur ohne Ausnahmen zur Schau gestellt wurde. Dem Ausstellungskatalog ging die von Hans-Joachim Rieseberg verfasste ”Einleitung” voran. Seine Einstellung unterscheidet sich nicht von den Einstellungen der sowjetischen Verfasser der Artikel dieses Katalogs. Er schreibt: *”Eindeutig ist aber, dass es auf keinen Fall zu einem Vergleich der Architektur der 30er Jahre der Sowjetunion mit der Architektur im faschistischen Deutschland kommen kann. ...Es wird aber sehr deutlich in den Zeichnungen, dass hier nicht das hohle Pathos der faschistischen Architektur zur Schau gestellt wird, sondern dass auch der Traditionalismus der Sowjetunion sehr wohl eine Korrespondenz zwischen innen und Außen schafft, dass die Stadträume zwar einen ”festlichen” Charakter erhalten sollen, der aber nicht der Unterdrückung, sondern der Erbauung der Menschen dient und sie zugleich in die Gesamtidee eines sozialistischen Staates einbezieht. Auch hier ein gewaltiger Unterschied zu der Gleichschaltungsarchitektur des Dritten Reiches.” (7)*

Es gibt natürlich bestimmte ideologische Unterschiede zwischen der sowjetischen und national-sozialistischen Architektur. Die stalinistische Architektur schuf eine Illusion der exaltierten Feierlichkeit und Freude, während der national-sozialistischen Architektur ein finsterner mystischer Romantismus eigen war, obwohl man auch innerhalb des ”stalinistischen Empires” die stilistisch den national-sozialistischen Mustern nahen Beispiele finden kann. Aber dem ”hohlen Pathos” der Architektur Hitlers ”die Tiefe und den ideologischen Humanismus” der Architektur Stalins gegenüberzustellen, kann man nur Ausdruck eines tendenziösen Wohlwollens sein.

Die Texte sogar solcher ernsthaften Autoren wie Frampton und Benevolo bieten keine Diskussionsgrundlage, weil die von ihnen angeführten Angaben zu oberflächlich und zu ungenau sind. Es gibt im Westen keine ausreichenden Untersuchungen über die Entwicklung der stalinistischen Architektur.

## 2 Architekturorganisationen und Verbände in der UdSSR vor 1929.

Der Zeitabschnitt zwischen 1929 und 1932 war nur scheinbar eine Zeit der künstlerischen Freiheit und der Siege der fortschrittlichen Architekten gegenüber den sowjetischen Neoklassikern. Gleichzeitig war es die Zeit des ersten Fünfjahresplans, eine Phase der totalen Umerziehung der Bevölkerung, der stalinistischen Politik-, Wirtschafts- und Kulturreformen. Dem späteren Stilwechsel ging somit eine vierjährige Periode, während derer man den Architekten die Selbstständigkeit abgewöhnte, voraus. Nachdem 1929 die "Allrussische Gesellschaft der proletarischen Architekten" (VOPRA) gegründet wurde, nahmen die theoretischen Diskussionen den Charakter von scholastischen Auseinandersetzungen an, wobei überwiegend die marxistische Dogmatik benutzt wurde. Als wirklich vorstalinistische kann also nur die sowjetische Architektur zwischen 1917 und 1929 angesehen werden. Damals hatten die Architekten in den Fachdiskussionen und in der praktischen Arbeit die volle Freiheit (bei ebenso vollkommener politischer Loyalität). Das marxistische Dogma, zu dem sie verpflichtet waren, beeinflusste aber noch nicht die eigentlich künstlerischen Probleme. Diese Zeit, die Epoche der sowjetischen Kunstavantgarde, ist von sowjetischen und ausländischen Wissenschaftler bereits gut erforscht. Ein besonderes Verdienst daran haben S. O. Chan-Magometow und W. E. Chazanowa. In diesem Kapitel soll eine kurze Übersicht des Architekturlebens der sowjetischen Architekturorganisationen vor 1929 gegeben werden.

Vor der Revolution und kurz danach war der Neoklassizismus der bedeutendste Kunststil in Russland. Seine Hauptvertreter waren: Iwan Sholtowskij in Moskau und Iwan Fomin in Petrograd (vor 1914 – Sankt-Petersburg). Während Sholtowskij ein überzeugter "Palladianer" war, modernisierte Fomin die Klassik, indem er seinen eigenen Stil schuf, den er "die rote Dorika" nannte. Für ihre Hauptaufgabe hielten die Neoklassiker die Überwindung des Jugendstils, den sie als geschmacklos einschätzten. Im Unterschied zu Westeuropa gab es in Russland zwischen der kurzen Jugendstilepoche und dem Erscheinen der neuen Architektur die Neoklassizismusperiode. *"Fast alle sowjetischen Architekten, darunter auch die zukünftigen Führer der neuen Strömungen – die Brüder Wesnin, K. Melnikow, I. Golosow, W. Krinskij - erlebten eine neoklassische Phase vor ihrem innovatorischen Suchen der 20-er Jahre."* (1)

Mit der Revolution, die das Privateigentum an Boden aufgehoben und die Mittel- und Oberklasse im Land vernichtet hatte, hatten die Architekten und Künstler ihre privaten Auftragsgeber verloren. Der einzige Auftragsgeber blieb der Staat. Die Aufsicht über das künstlerischen Lebens des Landes wurde von einem Volkskommissar für Bildung, A. W. Lunatscharskij, ausgeübt. Innerhalb der Abteilung der bildenden Künste des Volkskommissariats für Bildung (Leiter D. Sterenberg) wurden 1918 die Moskauer (Leiter I. Sholtowskij) und Petrograder (Leiter L. Iljin, später A. Belograd) Architekturunterabteilungen gebildet.

In der bildenden Kunst setzten sich die äußerst linken Maler und Bildhauer durch. Die Beziehungen zwischen den linken Malern und rechten Architekten waren angespannt (2). 1919 richtete Lunatscharskij eine selbstständige Architektur- und Kunstabteilung im Volkskommissariat für Bildung unter Leitung von Sholtowskij ein. Lunatscharskij selbst war ein Anhänger der neo-Klassik und der Meinung, dass *"die Architektur keine kühnen Experimente duldet. In Hinsicht auf die Architektur ist es für uns wichtiger, uns auf die richtig verstandenen klassischen Traditionen zu stützen. Ich hielt es für notwendig, beim Volkskommissariat einen kompetenten künstlerischen Architektenstab zu haben, der die Grundlagen des großen kommunistischen Aufbaus ausarbeiten könnte, wenn dieser Bau möglich sein würde."* (3) Sowohl die Linken (Avantgardisten), als auch die Rechten (Klassizisten) wollten den Kommunismus bauen: *"Die Oktoberrevolution hat die rechtlichen Grundlagen geschaffen, die die großen architektonischen Vorhaben begünstigten. Auch in den Ansichten der Architekten, in ihrer Psyche sollte eine Revolution einsetzen - der soziale Auftrag, der früher von der Bourgeoisie und den Kapitalisten ausging, geht jetzt von der neuen Klasse - dem Proletariat - und vom Staat aus."* (4) Es ist zu bemerken, dass sich die Aufsicht über das künstlerische Leben des Landes von Anfang an in einer Hand befand, in der des verhältnismäßig liberalen Parteifunktionärs Lunatscharskij. *"Unter der Ägide des Volkskommissariats florierten gleichsam zwei "Diktaturen" auf dem Gebiet der Kunstpolitik: "Diktatur" der Linken in der bildenden Kunst und "Diktatur" der*

*Rechten in der Architektur,*” (5) d. h. Diktatur der avantgardistischen Kunstmaler und Diktatur der konservativen Architekten.

Die ”Diktatur” der Rechten setzte Sholtowskij durch, der damals viele Ämter inne hatte. Er war Vorstand des Architektur- und Kunstrates des Volkskommissariats für Bildung, Leiter eines beim Volkskommissariat organisierten Ateliers, er leitete die Architekturwerkstatt des Mossowjets (des Stadtrates Moskaus), die akademischen Werkstätte des WHUTEMAS’ (Industriekunsthochschule), die Architektursektion der Künstlerischen und Wissenschaftlichen Akademie der Russischen Föderation, er war der Chefarchitekt des Hauptkomitees der Staatsbauten. (6) Unter der Leitung von Sholtowskij arbeiteten fast alle zukünftigen Führer der Rationalisten und Konstruktivisten.

Bemerkenswert ist die Loyalität, die sowohl junge Avantgardisten als auch solide Neoklassiker in den 20-er Jahren zur kommunistischen Macht demonstrierten. Viele Schriftsteller emigrierten dagegen, und die politische Loyalität der Mehrheit der Gebliebenen war eher eingeschränkt.

So gut wie keine Architekten emigrierten, sie nahmen die neue gesellschaftliche Ordnung zum Teil als eine Wohltat auf. Das Gefühl der Schaffensfreiheit nahm seltsamerweise nicht ab, sondern wuchs unter den Bedingungen der politischen Bevormundung. Die Überzeugung, dass die Aufhebung des Privateigentums am Boden und die Beseitigung der privaten Auftraggeber eine Verbesserung für die Menschheit ist, mittels derer die Planung und der Bau der riesiger Städte glücken könnte, war sowohl für sowjetische als auch für westliche Architekten, z. B. Le Corbusier, kennzeichnend. Der politische Mythos besaß eine magische Überzeugungskraft. Der einzige Geschäftspartner war für die Architekten der Staat, vertreten durch seine Volkskommissariate und verschiedene Behörden. Die russische Avantgardekunst, die in den 20-er Jahren glänzende Erfolge erlangte, war bereits eine staatliche Kunst. Das gilt besonders für die Architektur. Die künstlerische Kreativität der 20-er Jahre war durch die Nachsicht des Staates und seine vorübergehende Nichteinmischung in die innerfachlichen Angelegenheiten bedingt. An der Spitze der Opposition zu Sholtowskij in der Architekturwerkstatt des Mossowjets stand Nikolaj Ladowskij. 1919 wurde bei der Abteilung der bildenden Kunst beim Volkskommissariat für Bildung die erste Organisation der zukünftigen sowjetischen Avantgarde - der Ausschuss für die Ausarbeitung der Fragen der Architektur-, Bildhauerkunst- und Malereisynthese, ”Shiwsulptarch” - gegründet. Seine Mitglieder waren A. Rodtschenko, A. Schewtschenko, B. Korolew, N. Ladowskij, W. Friedman, W. Krinskij u. a. Hier sammelte sich der Kern der zukünftigen Organisation der Rationalisten unter den Architekten, ASNOWA.

Im Mai 1920 entstand bei der Abteilung der bildenden Kunst beim Volkskommissariat für Bildung die Hochschule für Kunstkultur, INHUK. Zum ersten Vorsitzenden von INHUK wurde Wassilij Kandinskij. Das Ziel der INHUK war das Schaffen *”einer Wissenschaft, die die Grundelemente sowohl der einzelnen Künste, als auch der Kunst insgesamt analytisch und synthetisch erforscht.”* (7) INHUK hörte am Anfang des Jahres 1924 auf zu existieren. Die ihr angehörenden Architekten - Rationalisten und Konstruktivisten - wurden zu den Gründern der ASNOWA und OSA. (8)

1920 auf Grund der Ersten und Zweiten freien staatlichen Kunstwerkstatt wurde WHUTEMAS (1920-1930, ab 1928 WHUTEIN) gegründet. Die Werkstätte ihrerseits wurde aus der Stroganow-Industriekunstschule sowie der Malerei-, Bildhauerkunst- und Baukunstschule Moskaus gebildet. WHUTEMAS spielte in der Geschichte der sowjetischen Kunst dieselbe Rolle, die das Bauhaus in Deutschland spielte. Hier unterrichteten die führenden sowjetischen Avantgardisten - Architekten, Maler und Bildhauer.

Die Gesellschaft der neuen Architekten (ASNOWA) wurde 1923 gegründet. Ihre Gründer waren die Professoren von WHUTEMAS N. Ladowskij, N. Dokutschaew, W. Krinskij, sowie A. Ruchljadjew, A. Efimow, W. Friedman, I. Motschalow, W. Balichin. Mitglieder der ASNOWA waren auch Studenten der oberen Jahrgänge von WHUTEMAS und eine Gruppe von Ingenieuren mit A. Loleit an der Spitze, der zum ersten Vorsitzenden der Gesellschaft wurde. Der Leiter der ASNOWA war Ladowskij. (9)



Ladowskij, Dokutschaew und Krinskij arbeiteten eine "psycho-analytische" Methode des Unterrichts für künstlerische Fächer in WCHUTEMAS aus. *"Das Ziel dieser Fächer ist die Untersuchung der Prinzipien und Methoden der formalen Organisation der großen dreidimensionalen Formen, die sich im Raum befinden, sowie der Formen des begrenzten Raums..."* (10) Rationalisten sahen im Unterschied zu Funktionalisten und Konstruktivisten die Hauptaufgabe des Architekten in der Aufdeckung der emotionalen Charakteristiken der Form: *"Rationalisten meinen, dass es für einen Architekten obligatorisch ist, biologische und physiologische Seiten unserer Wahrnehmung und damit verbundene emotional und ästhetische Empfindungen zu berücksichtigen. ...Die Qualität einer Architekturform wird von jenen räumlich-funktionalen Eigenschaften bestimmt, die vom bewussten Willen des Künstlers - des Architekten, der der Architekturform bestimmte emotional-ästhetischen Beschaffenheiten zu geben wünscht, vorausbestimmt sind... Die moderne Ästhetik ist - laut "Rationalisten" - die Einsparung der psycho-physischen Energie des Menschen".* (11) Die Mitglieder der ASNOWA beschäftigten sich verhältnismäßig wenig mit der Planung, aber ihre Lehrtätigkeit ist von großer Bedeutung.

Im November 1928 trat Ladowskij zusammen mit einer Gruppe Gleichgesinnter aus der ASNOWA aus und gründete eine neue Organisation - die "Vereinigung der Architekten-Urbanisten" (ARU). In der ersten Organisationsversammlung der ARU am 7. November 1928 waren N. Ladowskij, D. Fridman, A. Grinberg, G. Gluschtschenko anwesend. Wie aus der Bezeichnung ersichtlich ist, wurde zum Hauptinteresse der ARU-Mitglieder der Städtebau. *"In der Vernichtung der sozialen Ungleichheit und im allmählichen Absterben der Klassenstruktur der Gesellschaft, in der Nationalisierung des Bodens sahen die Architekten die Gewähr der zukünftigen rationellen Umplanung und Bebauung der vorhandenen Städte. Den sowjetischen Architekten eröffnete sich die Möglichkeit, die Fragen des Urbanismus nach Methoden, die sich von den der westlichen Planern unterscheiden, zu lösen."* (12) Zum bekanntesten Entwurf der ARU wurde "die Parabel von Ladowskij", das Schema der "dynamischen Stadt", der 1930 gemachte Vorschlag zur Rekonstruktion Moskaus.

Die künstlerische Vereinigung der Architekten-Konstruktivisten bildete sich 1925 als die "Vereinigung der modernen Architekten" (OSA) heraus. Ihre Gründer waren A. Wesnin, M. Ginsburg, J. Kornfeld, W. Wladimirow, A. Burow, G. Orlow, A. Kapustina, A. Fufajew, W. Krassilnikow. (13)

Der Konstruktivismus als ein Begriff und kunstpolitische Richtung entstand aber früher. *"Die Prinzipien des Konstruktivismus wurden zum ersten Mal 1920 im "Realistischen Manifest" der Bildhauer - Brüder N. Gabo und N. Pewsner erklärt. (14) Sowohl Konstruktivisten, als auch Mitglieder der ASNOWA, standen unter dem Einfluss der Architekturutopien von K. Malewitsch und W. Tatlin. ... Am 18. März 1921 fand die erste Versammlung der bei INHUK gegründeten Konstruktivistengruppe (A. Wesnin, A. Gan, W. Johannson, K. Medunetskij, A. Rodtschenko, die Brüder W. und G. Stenberg, W. Stepanowa) statt."* (15)

Im Februar 1926 reichte die "OSA" einen Antrag auf Eintragung als Gesellschaft bei der Verwaltung der Moskauer Sowjets ein und erhielt eine Absage. Im August und September 1926 folgten weitere Absagen. Die sowjetischen Beamten konnten wohl nicht verstehen, wozu die Sowjetmacht noch eine weitere Architekturgesellschaft brauchte, da bereits mehrere vorhanden waren. Die Mossowjet-Kommission schlug der OSA vor, *"einer der existierenden Architekturgesellschaften, die die ideologisch unterschiedlich gesinnten Architekten vereinigte, beizutreten."* (16) Die Wissenschaftsabteilung des Volkskommissariats für Bildung, die sich für die Konstruktivisten einsetzte, war gezwungen, den Mossowjet-Beamten zu erklären, dass die *"OSA eine Vereinigung talentierter, fortschrittlichster und modernster Architekten sei, die eine klare künstlerische Ideologie und das Verständnis der Aufgaben der modernen Architektur verband, was weder mit der Ideologie der ASNOWA, noch mit den fachlich-technischen Aufgaben der Mitglieder von MAO vereinbar sei"*, und dass sie *"...kraft dessen die Wissenschaftsabteilung den Mossowjet bittet, ihre Entscheidung zu revidieren und der OSA das Recht auf separate Existenz zu geben."* (17) Die Zeitschrift der Konstruktivisten, "Moderne Architektur" (1926-1930), war im Laufe von 4 Jahren die einzige Architekturzeitschrift in der UdSSR.

Für die konstruktivistischen Architekten waren die funktionale Lösung des Grundrisses und die konstruktive Lösung des Volumens die bestimmenden formbildenden Faktoren bei der Planung. *„...der neue Baumeister analysiert alle Seiten des Gebäudes, seine Besonderheiten, er zerlegt es in seine Bestandteile, gruppiert sie ihren Funktionen nach und organisiert seine Lösung... Es ergibt sich eine vernünftige räumliche Lösung, die in einzelne Glieder zerlegt ist, welche sich auf die eine oder andere Weise, abhängig von den von ihnen zu erfüllenden Funktionen, entwickeln. Kraft dessen sehen wir in den Arbeiten der modernen Architekten die Entstehung eines ganz neuen Grundrisses, meistens einen asymmetrischen, ...vorzugsweise einen offenen und freien ...weil dann nicht nur die einzelnen Teile des Gebäudes besser von Luft und Licht umspült werden, sondern seine funktionale Zusammensetzung besser zu sehen ist und das in ihnen vor sich gehende dynamische Leben leichter zu durchschauen ist.“* (18)

OSA und ASNOWA polemisierten aktiv gegen einander, verstanden sich aber eher als Gleichgesinnte, und nicht als Feinde auf, im Unterschied zu den offenen erklärten Feinden der "Neo-klassiker". Die meisten davon befanden sich in Moskau unter dem Dach der Moskauer Architekturgesellschaft (MAO).

MAO wurde 1867 gegründet und vermochte die Revolution zu überleben. Die Gesellschaft spielte eher die Rolle einer Gewerkschaft, als die einer künstlerischen Vereinigung. *"In der Zeit der Sowjetmacht wird Moskau... zum Zentrum der Avantgarde der sowjetischen Architektur... Man macht verschiedene Versuche, eine allgemeine Gewerkschaft zu gründen. Ein solcher Versuche war die Gründung der Baumeistergewerkschaft in Moskau..."* (19). Es ist interessant, wie die Gründer ihre Schöpfung 1918 bezeichneten: *"das ist die einzige proletarische Architektenorganisation in Russland, die aus ihrem Milieu die Unternehmer, die Geschäftsleute unter den Baumeistern, die die Arbeit ihrer Kollegen ausnutzen, ausschaltet, und die Ansicht vertritt, dass die Architektur demokratisiert sein soll und mit den Wünschen der breiten Massen der Werktätigen übereinstimmen soll"*(20). Diese revolutionäre Terminologie war den alten MAO-Mitgliedern eigentlich fremd. Diese Anpassung an die herrschenden politischen Kräfte erlaubte ihnen jedoch, ihre berufliche Tätigkeit fortzusetzen. Von 1909 bis 1922 stand Fjodor (Franz) Schechtel (der Meister des Jugendstils) an der Spitze der MAO. Ihm folgte Alexej Schtschussew. Die Hauptaufgabe der MAO war, in den 20-er Jahren die Architekturwettbewerbe durchzuführen und die beruflichen Interessen der Architekten zu vertreten. Vor 1923 benutzte Sholtowskij seinen Einfluss in der MAO, um durch Jurymitglieder *"die Rolle eines indirekten Zensors oder Filters zur Begrenzung der Entfaltungsmöglichkeiten der fortschrittlichen Bewegungen zu spielen."* (21) Nach seiner Reise nach Italien 1923 änderte Schtschussew, der selbst unter dem Einfluss der neuen Strömungen stand und zum Konstruktivismus übergang, die Jurypolitik und begann die avantgardistische Architektur zu fördern.

In Leningrad gab es in den 20-er Jahren zwei Architekturvereinigungen, die beide noch vor der Revolution gegründet worden waren. Die Petersburger Architektengesellschaft wurde 1870 gegründet. Während des Krieges wurde sie in Petrograder Gesellschaft umgenannt, und 1922 wurde sie als eine *"Wissenschaftlich-künstlerische Vereinigung der Architekten und Bauingenieure"*, LOA, neu gegründet (22). Die *"Gesellschaft der Architekten-Künstler"* wurde 1903 gegründet. Sie wurde 1922 als *"Leningrader Gesellschaft der Architekten-Künstler (OAH) fortgeführt."* Ebenso wie MAO waren die großen berufsständischen Vereinigungen ohne klares künstlerisches Programm. Wettbewerbsdurchführung, Propaganda der Architekturkenntnisse, Beratungsangebote für die Planungs- und Bauorganisationen - damit beschäftigten sich die LOA- und OAH-Mitglieder Mitte 20er - Anfang 30er Jahre." (23)

In Leningrad entstand 1925 eine kleine Konstruktivistengruppe unter Leitung von A. Nikolskij. *"Zwischen 1926 und 1928 gehörte die Leningrader Gruppe ... zu OSA, aber "sie teilte eine gewisse Orthodoxie des Funktionalismus', den die OSA propagierte, nicht. Indem sie der künstlerischen Ausarbeitung der Architekturform große Aufmerksamkeit widmete, kam die Leningrader Gruppe der OSA gewissermaßen in die Nähe der Ziele von ASNOWA."* (24)

Zum Symptom der in der UdSSR heranrückenden neuen Stalin-Epoche wurde 1928 die Gründung der *"Allrussischen Vereinigung der auf dem Gebiet neuer Arten der künstlerischen Arbeit schaffenden*

Künstler", die unter dem Namen "Oktober" bekannt ist und 1929 offiziell als Organisation eingetragen wurde. Die Gründungsmitglieder waren A. Alexeew, A. Wesnin, W. Wesnin, E. Weiss, A. Gan, M. Ginsburg, E. Gutnow, A. Damskij, A. Dejneka, Dobrokowskij, W. Jolkin, L. Irbit, G. Kluzis, A. Kreitschik, A. Kurella, N. Lapin, I. Maza, A. Michajlow, D. Moor, P. Nowitskij, A. Ostretsov, Diego Rivera, N. Sidelnikow, S. Senkin, Spirow, N. Talaktsew, S. Telingater, W. Toot, Bela Utiz, P. Freiberg, E. Schub, N. Schneider, S. Eisenstein. Mitglieder waren I. Sholtowskij, A. Schtschussew, W. Schtschuko, A. Tamanjan, El Lisitskij, A. Nikolskij. Die Gründung von "Oktober" war einer der ersten Versuche, die Vertreter aller Künste und aller Strömungen in einer rein politischen Organisation zu vereinigen. Die Parole von "Oktober" war: *"Förderung der Entwicklung der proletarischen Klassenströmungen auf dem Gebiet der Raumkünste."* (25) In der ersten Deklaration der Vereinigung "Oktober", die 1928 in der Zeitschrift "Moderne Architektur", Nr.3-4 veröffentlicht wurde, war zu lesen: *"Indem sie an dem ideologischen Klassenkampf des Proletariats gegen die ihm feindlichen Kräfte und für die Annäherung der Bauernschaft und der Nationalitäten mit dem Proletariat bewusst teilnehmen, sollen die Raumkünste das Proletariat und die ihm folgenden Werktätigen auf zwei untrennbar miteinander verbundenen Gebieten bedienen:*

*a) auf dem Gebiet der ideologischen Propaganda (durch Bilder, Fresken, Poligraphie, Plastiken, Fotografien, Filme usw.).*

*b) auf dem Gebiet der Industrie und direkter Gestaltung des kollektiven Alltagsleben (durch Architektur, Industriekünste, Gestaltung der Großveranstaltungen usw.).*

*Die Hauptaufgabe solcher künstlerischen Befriedigung der Bedürfnisse der proletarischen Revolution ist die Erhöhung des ideologischen alltags-kulturellen Niveaus der rückständigen Schichten der Arbeiterklasse und der unter dem fremden Klasseneinfluss stehender Werktätigen bis zum Niveau des fortschrittlichen revolutionären Industrieproletariats."* (26)

Aus dem Text ist ersichtlich, dass die neue Vereinigung kaum beabsichtigte, sich für künstlerische Probleme zu interessieren und über Kunst zu diskutieren. Es gab zwei Aufgaben, und beide waren eher polizeiliche, als künstlerische: die Parteipropaganda und die Aufsicht über das Privatleben der Bürger bzw. seine Reorganisation auf die ideologisch richtige Weise. Das war eine direkte Antwort auf die von Stalin vorgebrachte Parole über die Zunahme des Klassenkampfes mit dem Bau des Sozialismus und über die entsprechende Zunahme des politischen Terrors. Diese Parole wurde zur ideologischen Grundlage für die von Stalin vorbereitete Kulturrevolution.

### 3 Anfang der Stalinisierung der Architektur. 1929-1932.

#### 3.1 Allunionsvereinigung proletarischer Architekten (WOPRA) und der neue Diskussionsstil

Der Verzicht 1932 der Sowjetregierung auf eine neue Architektur zugunsten einer historischen Stilbildung, der Ausland als plötzlich und sensationell empfunden wurde, wurde in der UdSSR nicht als Anfang, sondern als Höhepunkt der Umgestaltung der sowjetischen Kultur erlebt. Der Stilwechsel führte zu keinen Ausschreitungen und öffentlichen Empörungen in Fachkreisen, weil er sehr gut vorbereitet war. Das bedeutet keineswegs, dass es vor dem Frühling 1932 eine allmähliche Stilentwicklung gegeben hatte. Der Stilwechsel war auch in der UdSSR völlig unerwartet. Ihm ging allerdings eine mentale Umerziehung voraus. Die Architekten (wie auch alle sowjetischen Bürger) wurden zum Gehorsam und zur Bereitschaft, beliebige und unerwartete ideologische Tricks mit Begeisterung anzunehmen, eingestimmt. Zur Haupttugend der neuen Epoche sollte eine bewusste und prinzipielle Prinzipienlosigkeit werden.

Wie S.O. Chan-Magomedow bemerkt hat, kamen *"...die ersten Symptome der außerfachmännischen philosophisch-ideologischen Schlachten" auf dem Gebiet der Architektur* 1927 zum Vorschein, als die Anhänger von ASNOWA F.Schalawin und I.Lamzow einen Artikel *"Über die linke Phrase in der Architektur (zur Frage der Ideologie des Konstruktivismus)" in der Zeitschrift "Krasnaja Now" veröffentlichten.* (1).

Im Jahr 1927 entstand sowohl in der sowjetischen Architektur-, als auch in der Literaturkritik ein starkes Interesse nach einem Diskussionsstil, den Chan-Magomedow vorsichtig als "vulgärsoziologische Methode" bezeichnet hat, der aber nichts mit Soziologie, auch nicht mit einer vulgären, zu tun hatte. Es war eine von oben provozierte Welle von hysterischen und sinnlosen politischen Beschuldigungen. Es erwies sich bald als unmöglich, die Kritiker in die Schranken zu weisen und sich gegen die Angriffe mit Hilfe üblicher fachlicher Mitteln zu wehren. Es war auch unmöglich, sie auszulachen. Nicht zu reagieren konnte man um so weniger. Es blieb nur eines: zu lernen, nach neuen Regeln zu spielen.

Im 4. Heft der Zeitschrift "Moderne Architektur" (Juli-August 1929) erscheint der Artikel von Roman Higer "Der Formalismus" (2). Solche Art der Diskussion ließ die guterzogenen Leiter der OSA - die Brüder Wesnin und Ginzburg - unangenehm auffallen - aber sie konnten nichts dagegen tun. Nur die "Eklektiker" griffen damals nicht zu politischen Methoden der Selbstbehauptung und Geringschätzung der Gegner. Die von Fomin erdachte "rote Dorik" und die "proletarische Klassik" waren die einzigen schüchternen Beispiel einer Anpassung. Die Anhänger des Neoklassizismus bildeten keine Organisation mit einer gemeinsamen theoretischen Plattform, sie schrieben keine Deklarationen und griffen die Kollegen nicht an. Fomin, Schtschuko, Sholtowskij, Belograd und andere waren Gleichgesinnte, aber jeder vertrat sich selbst. Der von ihren Gegnern dauernd als eine künstlerische Strömung bezeichnende "Eklektizismus" war keine organisierte Bewegung und hatte keine Selbstbenennung. Dieser Umstand half ihnen zwischen 1929 und 1930 sehr. Der Schlag der "jungen Marxisten" wurde in erster Linie gegen die "unzureichend marxistisch" handelnden Vereinigungen gerichtet. Von persönlichen Verfolgungen retteten die Eklektiker die hochstehende Gönner und Auftraggeber.

Im August 1929 wurde die Deklaration der frischgegründeten künstlerischen Vereinigung WOPRA - der "Allunionsvereinigung der proletarischen Architekten" veröffentlicht. Die Gründer waren K. Alabjan, W. Babenkow, W. Baburow, A. Wlassow, F. Derjabin, N. Sapletin, A. Saslawskij, A. Silbert, Iwanow, G. Koselkow, G. Kotschar, Krestin, M. Krjukow, M. Kupowskij, M. Masmassjan, I. Matza,

A. Michajlow, A. Mordwinow, N. Poljakow, F. Terjochin, W. Simbirzew, Solodownik, A. Feifel (3). Die Führer von WOPRA waren Alabjan, Mordwinow und Wlassow. Aus dieser Gruppe ging der Kern der zukünftigen Leitung des Architektenverbandes der SSSR und der Architekturakademie der UdSSR heraus. Sie bestand hauptsächlich aus jungen Parteimitgliedern, die studierten oder ihr Studium gerade beendet hatten. Die Parteizugehörigkeit und der Wunsch Karriere zu machen waren das, was WOPRA-Mitglieder vereinigte. Nach dem Ermessen der Gründer sollte WOPRA so etwas wie ein Parteikomitee aller sowjetischen Architekten sein.

”...Ideologischer Einfluss der Architektur kann man weder verneinen, noch der Willkür des Technizismus preisgeben, man muss ihn bewusst aufdecken... Wir haben keinen einheitlichen Stil... Nur im gemeinsamen Kampf gegen den verknöcherten Traditionalismus, der nicht mehr imstande ist, unsere reellen Bedürfnisse mit realen Mitteln zu befriedigen, befindet sich die Einheitsfront ...des linken und ”linken” Sektors. Aber innerlich zerfällt dieser linke Sektor in eine Reihe von Richtungen und Schulen, die Ansprüche haben, hundertprozentig richtig zu sein... Unsere Position ihnen gegenüber kann nur eine einzige sein: die kritische Klassenposition. Wir dürfen nicht die konstruktivistische Gruppe (OSA) der formalistischen (ASNOWA) oder der ”urbanistischen” vorziehen. Alle diese Gruppen müssen unter die gesellschaftliche Kontrolle gestellt werden, sie müssen alle der Kritik ausgesetzt werden...” (4).

In der von A. Mordwinow und A. Michajlow geschriebenen Deklaration der WOPRA, wurde der Krieg gleichzeitig an alle erklärt:

”Unter den Bedingungen der proletarischen Revolution und des sozialistischen Aufbaus befindet sich die Architektur in der UdSSR bis heute in der Bahn der bourgeoisen Kunst, der Konstruktivismus, der Formalismus und insbesondere der Eklektismus sind heutzutage dominierende Architekturströmungen... Wir lehnen die eklektische Architektur und die Methode der Eklektiker, die mechanisch die alte Architektur kopieren, ab... Der Eklektismus verbreitet sich besonders in der Architektur der Epoche des Handels- und Industriekapitals...

Wir lehnen den auf der Grundlage des Finanzkapitals gewachsene Konstruktivismus ab. Die Hauptzüge des Monopolkapitals, das Streben nach der kapitalistischen Planung, Rationalisierung und breiten Industrialisierung haben diese Architektur bestimmt...

Wir lehnen alle Versuche, die Klassenrolle der Architektur zu vertuschen und dem Proletariat eine Aussenklassenarchitektur aufzudrängen, ab...

Wir meinen, dass die proletarische Architektur sich auf Grund der Methode des materialistischen Realismus entwickeln muss...

Wir sind für die proletarische Klassenarchitektur, für die konstruktive, einheitliche und muntere Kunst, die den Massenwille zum Kampf und zur Arbeit organisiert...

Wir sind gegen die Abtrennung der Form vom Inhalt und der Form von der Konstruktion...

Unsere Architekturmethode basiert auf der allseitigen Umfassung des Architekturgegenstandes, auf der Berücksichtigung der allerhöchsten Anzahl der architekturbestimmenden Bestandteile in ihrem Zusammenhang, in ihren Widersprüchen und gegenseitigen Einwirkungen (sozial-ökonomischen, emotional-ideologischen, konstruktiv-technischen)...” (5).

Es ist praktisch unmöglich, den letzten Satz - das positive Programm der Bewegung - zu verstehen. Es ist ebenso unmöglich zu verstehen, warum dieses Programm besser als die Methoden der Konstruktivisten und Formalisten ist. Die WOPRA-Mitglieder hatten fast keine fachlichen Ansprüche gegen andere Architekturrichtungen, nur ideologische. Das machte den Kampf gegen sie aussichtslos und ihre eigene Position unangreifbar. Hinter der WOPRA-Rhetorik standen keine ernsten Überzeugungen und Prinzipien, nur der Wille zur Macht. Die eigentliche WOPRA-Architektur war modern. OSA, ASNOWA und ARU waren für WOPRA-Mitglieder Konkurrenten, so genannte "Mitläufer", die man zu unterwerfen und ideologisch zu erziehen hatte. Stilfeinde - Klassenfeinde - waren Neoklassiker und Eklektiker. Als es sich nach drei Jahren herausstellte, dass sich das Politbüro die Zukunft der sowjetischen Architektur völlig entgegengesetzt vorstellte, gaben die WOPRA-Mitglieder alles, was sie früher sagten, schrieben und machten, preis. Konstruktivisten und Formalisten sträubten sich wenigstens ein wenig - sie hatten was zu verlieren.

Das WOPRA-Programm war das Ergebnis der Schnellausbildung der jungen und gewissenlosen Marxisten in allen Kulturgebieten, worüber Chodassewitsch schrieb. Mit deren Auftreten begann der Raum für eine normale fachliche Auseinandersetzung rasch zusammen zu schrumpfen.

### 3.2 Kollektivierung des Alltagslebens bei der Planung des Wohnungsbaus

Stalins Idee der "Kollektivierung" beschränkte sich nicht auf die Vernichtung der privaten Bauernwirtschaften. Zum Gegenstand der "Kollektivierung" - der Aufhebung alles privaten, individuellen und unabhängigen - wurde die ganze Gesellschaft. In der WOPRA-Deklaration wurde es extra betont: *"Die Haupttendenz unseres Alltagslebens ist das Streben zur Kollektivierung in allen Wissenschaftsbranchen... Vor dem Architekten steht eine Reihe praktischer Aufgaben: die Planung der Häuser nicht für Kleineigentümer, sondern großer Gemeinschaftshäuser..."* (1) 1929/1930 wurden sehr aktiv neue radikale Typen der Besiedlung und der Wohnhäuser entworfen.

Das erste Heft der Zeitschrift "Der Bau Moskaus" 1930, das ganz dem Städtebau gewidmet wurde, beginnt mit dem Artikel von Sabssowitsch *"Neue Wege der Städteentwicklung"*. Sabssowitsch meint, *daß die Kollektivierung ergeben werde, dass "wir schon in zwei oder drei Jahren statt Dutzende von Millionen individueller Bauernwirtschaften mehrere Dutzende von Tausenden der großen haben werden". Es habe keinen Sinn, für jede Wirtschaft eine Siedlung zu bauen, "wir werden neue Wohnzentren brauchen, die die in mehreren kooperierenden Betrieben arbeitende Landwirtschaftsbevölkerung vereinigen. Die Bevölkerungszahl in solchen Städten wird ca. 40 bis 60 Tausend Personen betragen... In einer sozialistischen Stadt soll ein Wohnkombinat völlig für die vergemeinschaftlichte Bedienung der Alltags- und Kulturbedürfnisse der Werktätigen geeignet sein. In einem solchen Haus soll es keine individuellen Küchen, Wäschereien u.a. geben, dort soll es keine Wohnungen, keine gemeinsamen Zimmer, keine Familienzimmer geben. Jeder Werktätige soll in einem solchen Haus ein kleines separates Zimmer haben... Dieses Wohnzimmer soll hauptsächlich für das Schlafen bestimmt sein. Aus diesem Grund soll es nicht groß sein. Der Begriff der Wohnnorm soll wesentlich revidiert werden, weil man in diesen Zimmern nicht wohnen, sondern nur schlafen wird... Bei der Planung der Wohnhäuser für die sozialistischen Siedlungen in Stalingrad werden die Architekten beauftragt, verschiedene Varianten solcher Zimmer mit einer Wohnfläche 5-7-9 m<sup>2</sup> auszuarbeiten."* (2).

Im Artikel von Zelenko "Das Problem des Baues sozialistischer Städte" in selben Heft ist zu lesen: *"Indem wir die Wohnfrage anschneiden, müssen wir vor allem entscheiden, ob die Kollektivierung und die Kollektivierung des Alltagslebens eine kleine oder eine große Wohnung, ein abgesondertes Familienleben oder ein gemeinsames Gesellschaftsleben fördern."*

Die Frage der Kollektivierung des Alltagslebens ist entschieden. Man redet nur noch über die Form ihrer Verwirklichung. Im Vergleich mit dem jüngsten NEP-Liberalismus ist das eine riesige Wandlung. Zelenko schlägt auch vor, Erwachsene zimmerweise unterzubringen, wobei *"Mann und Frau, Bruder und Schwester, Verwandte überhaupt, angrenzende, aber unbedingt separate Zimmer bekommen können... So wird das Recht jedes Menschen auf eine bestimmte Wohnfläche beibehalten und zugleich wird der Umgang der Familienmitglieder miteinander nicht zerstört". Die Zimmergröße betrage von 6 bis 9 m<sup>2</sup>. Das Speisezimmer ist gemeinsam. "Da alle Stadtbewohner in zwei, oder vielleicht in drei Schichten arbeiten werden, so reicht es, solch ein Speisezimmer für die Bedienung nur einer Schicht zu planen"* (3).

Im Januarheft "Der Bau Moskaus" ist ein Artikel des WOPRA-Mitglieds A. Saslawskij "Gegen die Verbiegung der Klassenlinie beim Bau der sozialistischen Städte" veröffentlicht. Dort ist zu lesen: *"...Neue Siedlungen und Kommune-Häuser, ganz zu schweigen von Häusern mit individuellen Wohnungen, werden mit völlig unzureichender Berücksichtigung der sozialen Wandlungen geplant... Vor uns steht eine entscheidende Frage, welche Städte zu bauen sind? Haben wir die verbesserten Bürgerstädte Westeuropas und Amerikas zu bauen, indem wir die bourgeois Ideen über die "Gartenstädte" mit individuellen Häusern für einzelne Familien und befestigten Häusern mit individuellen Wohnungen für einzelne Familien mit modernisierten Küchen benutzen, oder haben wir*

*neue Wege im Bau der sozialistischen Städte zu suchen?.. Es gibt kleinbourgeois Theorien über den Bau der halbsozialistischen Städte. Das Erscheinen der kleinbourgeois Theorien, die im Grunde genommen nicht neu sind, ist nicht zufällig, wenn man den sich in unserem Land entwickelnden Klassenkampf berücksichtigt...”(4).*

Saslawskij führt Beispiele einer unzulässigen Planungsmethode an. Das Programm des Allunionswettbewerbs für die Planung der Arbeitersiedlung von "Sevgosrybtrest" in Murmansk setze *"...in erster Linie den Bau von Häusern mit individuellen Wohnungen, mit Küchen und anderen Reizen des kleinbourgeois Alltagslebens voraus. Die Programmverfasser verloren kein Wort über die Notwendigkeit, die Umgestaltung des Alltagslebens vorzusetzen. So bekommen wir am 7. Februar 1930 mit Segen der Leningrader Architektengesellschaft ... neue Entwürfe der Siedlungen kapitalistischer Art."* Dasselbe geschah mit dem von der MAO vorbereiteten Programm des Wettbewerbes für die Arbeitersiedlung des Rykow-Bergwerkes im Tula-Gebiet. *"Entwürfe im Rahmen dieser Wettbewerbe können nicht benutzt werden und sind eine Vergeudung unserer unzureichenden Architekturkräfte."*(5)

Im Entwurf der Arbeitersiedlung des Kramatorsker Werkes, der vom WSNH-Baukomitee der UdSSR abgelehnt wurde, waren individuelle Häuser, Häuser mit individuellen Wohnungen, Kommune-Häuser für Familien mit Kindern, die die Familienzusammenführung von Kindern und Erwachsenen voraussetzten, Selbstbedienungswäschereien pro Wohnviertel und sogar Märkte vorgesehen. Das alles wurde als nachteilig angesehen (6).

Es ist ganz klar, dass die "Vergemeinschaftlichungen des Stadtlebens" keine Eigenphantasien der einzelnen Fanatiker, sondern eine Parteiverordnung waren. Wie der Architekt Lawrow im selben Heft von "Der Bau Moskaus" schreibt: *"...eine Reihe der Fragen, die noch vor kurzem abstrakt besprochen wurden (ein Kommune-Haus, eine sozialistische Stadt u.a.), werden jetzt als eine praktische Aufgabe der laufenden Bauarbeiten gestellt."* (7).

Der Artikel von L. Pilewskaja "Austellung "Wohnung und Atelier" in Breslawl" im selben Heft von "Der Bau Moskaus" ist durch eine Redaktionsanmerkung ergänzt: *"Indem wir den Artikel von L.Pilewskaja veröffentlichen, haben wir zu bemerken, dass Architekten in den ausgestellten Entwürfen und Modellen hauptsächlich eine individuelle Wohnzelle, die den kleinbürgerlichen Bedürfnissen des kapitalistischen Deutschlands entspricht, ausgearbeitet haben, und dass von dieser Seite her diese Entwürfe für uns natürlich nicht von Nutzen sein können."* (8).

W.Chazanowa schreibt in ihrem äußerst interessanten und informationsreichen Buch "Sowjetische Architektur des ersten Fünfjahresplans": *"Heute begreifen wir, daß wenige gut bekannte 1929/1930 gebaute Kommune-Häuser, die eine traurige Berühmtheit erlangt hatten, in den Architekturateliers - den Experimentallabors - als Ergebnis der Prognose der nahen Zukunft entstanden. Aber wie es oft passiert, verwirklichte die Architekten nur diejenigen Prinzipien des neuen Lebens, die vor kurzem von einem Kollektiv - von der Arbeiteröffentlichkeit und Leitern der Behörden für Wohngemeinschaften - formuliert und in Massenversammlungen besprochen wurden..."* (9).

Daran könnte man glauben, wenn man vergisst, dass es in der UdSSR sowohl vor, als auch nach 1929 keine öffentliche Meinung gab. Entwürfe und Wettbewerbe wurden vom Staat finanziert. Wenn sowjetische Architekten gerade 1929/1930 die nahe Zukunft in Form des völlig kollektivierten Alltagslebens prognostizierten, so bedeutete das, dass die Gefahr der realen von der Regierung initiierten Kollektivierung des Alltagslebens mehr als ernst war.



Die Gefahr der Kollektivierung des ganzen Alltagslebens wurde plötzlich am 29. Mai 1930 aufgehoben, nachdem die Verordnung des ZK der WKP(b) "Über die Umgestaltung des Alltagslebens" in "Prawda" (verabschiedet am 16.5.30) veröffentlicht wurde. Die Entwürfe der Vergemeinschaftlichung des Alltagslebens wurden für schädlich, utopisch und halbphantastisch erklärt, weil sie versuchten, mit einem Sprung die Hindernisse, d. h. die kulturelle und wirtschaftliche Rückständigkeit des Landes und die "Notwendigkeit, alle Kräfte zur Zeit auf die schnellste Industrialisierung des Landes zu richten", zu überspringen (10). Als Saboteure, "die hinter der linken Phrase ihr opportunistisches Wesen verhehlen", wurden persönlich Sabssowitsch, "zum Teil Larin u.a." bezeichnet.

Die Zeitschrift "Der Bau Moskaus" lobte diese Verordnung des ZK der WKP(b) "Über die Umgestaltung des Alltagslebens" im Artikel "Gegen die Abtrennung von der Wirklichkeit" (Nr.5,S.2) mit einem seltsamen Aufruf, der einen leichten georgischen Akzent hatte: "Die Verordnung des ZK der Partei orientiert richtig" (11).

Diese Verordnung des ZK der WKP(b) war ein weiterer Schritt auf dem Wege zur zukünftigen stalinistischen Architektur. Indem man den Menschen die Psyche brach, ihnen einen Gedanken über die Kriminalität einer Idee des privaten Alltagslebens einflößte, war es absolut nicht notwendig, die Wirtschaftsressource für die Planung der Phalanstere<sup>1</sup>, die zu bauen Stalin keineswegs beabsichtigte, zu vergeuden. Neun Monate nach der Verordnung fing man mit der Planung des Palastes der Sowjets an, was weder die "Rückständigkeit" des Landes, noch die Notwendigkeit der "schnellsten Industrialisierung" verhinderte.

Die Pläne der Ansiedlung der Werktätigen in den Landwirtschafts- und Industrieregionen mit völliger Kollektivierung des Alltagslebens, getrenntem Wohnen von Erwachsenen und Kindern und zentralisierter Lebensversorgung wurden nicht vergessen, sie wurden zur Verschlussache. Gerade zu dieser Zeit begann man den GULAG als ein Wirtschafts- und Ansiedlungssystem zu planen.

---

<sup>1</sup> Arbeiterwohnungen nach Charles Fourier,

### 3.3 Erste Versuche Architekten zu kollektivieren.

Im Aprilheft der Zeitschrift "Der Bau Moskaus" 1930 erschien in der Rubrik "Bauchronik" ein kurzer Bericht: "...Bei der Mockauen Gebietsabteilung der Bauarbeiter wurde eine wissenschaftliche Architektur- und Baugesellschaft organisiert." (1). Auf der ersten Seite des folgenden fünften Heftes von "Der Bau Moskaus" ist ein Artikel der "NTO (wissenschaftlich-technische Vereine) – über die Stabe der Stossarbeiterbewegung"<sup>1</sup>, des sozialistischen Wettbewerbes" veröffentlicht. Im ersten Abschnitt ist über die unzureichende aktive Teilnahme der Ingenieure am sozialistischen Wettbewerb zu lesen. Die Hauptursache dafür liege nicht im Mangel an Engagement ("...natürlich nicht. Politische Wandlungen unter den Spezialisten betrafen auch Baufachleute"), sondern darin, dass es niemand gebe, der diese Aktivitäten leiten könne. Der zweite Abschnitt ist der Architektur gewidmet.

"Eine empörend schlechte Arbeit weisen auch unsere Architekturgesellschaften MAO, ARU, ASNOWA, OSA, WOPRA auf. Sie sind faktisch nur Unternehmungsbüros, die ihren Mitgliedern die Aufträge verschaffen. Die politische Arbeit fehlt in diesen Gesellschaften. Und gibt es denn etwa Zeit, sich mit ihr zu beschäftigen, wenn man die ganze Aufmerksamkeit dem Kampf mit den anderen Architekturgruppen schenkt? Die ganze Arbeit der Gesellschaften in ihrer heutigen Gestalt ist mit Geschäftsmacherei, mit Gleichgültigkeit gegenüber der Politik durchdrungen... Den Beschluss über die Gründung der wissenschaftlich-technischen Gesellschaft MOANO, die alle Architekturgesellschaften vereinigt, hat man als einen richtigen anzuerkennen. Die Aufgabe von MOANO besteht darin, dass sie das Leben der Gesellschaften in die praktische Arbeit des sozialistischen Aufbaus einschließen und die Energie ihrer Mitglieder den Interessen des Fünfjahresplanes unterzuordnen hat. Gleichzeitig damit soll die kulturelle Erziehung der Architekten, die Weiterbildung, die Einführung der Architektur in die Arbeitermassen, wie auch Hilfe bei der Vorbereitung neuer Kader organisiert werden. Berufliche Engstirnigkeit, politische Gleichgültigkeit... waren die Folge der unzureichenden Aufmerksamkeit, die die Gewerkschaft der Arbeit mit den ingenieur-technischen Kadern schenkte." (2).

Im April 1930 entzieht die Partei (bzw. gilt hier der nicht gekennzeichnete Redaktionsartikel als Meinung der Parteileitung) den künstlerischen Organisationen das Recht, selbstständig zu existieren. Die Unterschiede zwischen den Architekturorganisationen werden nicht einmal erwähnt, und der Kampf untereinander wird als ein offensichtliches Übel, als eine Geschäftsmacherei, die die politische Arbeit hindert, wahrgenommen. Man wählt nicht zugunsten dieser oder jener Stilrichtung, der Stil interessiert die Partei in diesem Kontext nicht. Es stört das Fehlen der Parteikontrolle über das Innenleben der Gesellschaften und deren dezentrale Ausrichtung sowie die "freie Konkurrenz" im Kampf um Aufträge. Anstelle des Richtungkampfes sollte der "sozialistische Wettbewerb" treten. Architekturgesellschaften betrachtet man als Abteilungen eines Staatsbetriebes mit schlecht organisierter politischer Leitung. Die Ansprüche von WOPRA auf die Rolle des Allunionsparteikomitees in der Architektur beachtet man kaum.

Das oben erwähnte Aprilheft von "Der Bau Moskaus" beginnt mit dem Artikel von A. Karra (ASNOWA) "Für die sozialistische Rationalisierung der Planungsbüros": *"Wenn man, von der Voraussetzung der radikalen revolutionären Umgestaltung aller Kulturelemente ausgehend, die heutigen Umstände in unseren Planungorganisationen betrachtet, so ist man gezwungen festzustellen, dass die letzteren die im Moment existierende **prinzipiell neue Lage** nicht verstehen. Dieses Unverständnis ruft einen Abbruch, einen Widerspruch zwischen unserer Gesellschaftsordnung und der Bereitschaft dieser Organisationen, ihre Arbeit neu umzugestalten, hervor. Karra stellt den Typ eines vorrevolutionären "Universalfachmannes-"Alleswissers", "in dessen Interessenfeld der Verdienst als Ziel und Sinn seiner professionellen Arbeit lag", dem in einem Aufgabenfeld hochspezialisierten Fachmann der modernen Epoche gegenüber. "... Wenn die gesellschaftlichen Interessen das*

---

<sup>1</sup> "Stossarbeiterbewegung" (Udarnicestvo) – Bewegung der besten Arbeiter. Propagandistische Begriff.

*Übergewicht über die Interessen des Individuums haben, wenn das Verständnis der sozialen Einheit ungeheuer wächst, wird es möglich, den Beruf nicht als ein Mittel, Geld zu verdienen, sondern als eine natürliche und unentbehrliche Funktion der Gesellschaftsmitglieder zu verstehen" (3).*

Die Idee über die Konzentration aller Planungsfachleute in einer Organisation und sogar in einem Gebäude schwebt in der Luft. In demselben Märzheft "Der Bau Moskaus", in der Publikation "Bauchronik" berichtet man darüber, daß *"in den breiten Kreisen der Bauarbeiter die Frage über den Bau eines "Hauses der Planungsbüros", in welchem Planungsfachleute verschiedener Planungsverbände konzentriert werden, gestellt wurde. In diesem "Haus der Planungsbüros" werden ca. 10-15 Tausend Ingenieure und Techniker arbeiten. Man beabsichtigt, daneben einen riesigen Lagerraum für 30-40 Millionen Zeichnungen zu bauen... In der Nähe wird auch ein "Haus der Technik" mit Versorgungseinrichtungen für die breiten Massen der ingenieur-technischen Fachleute gebaut werden. Alle diese drei Gebäude werden insgesamt ein planungs-technisches Kombinat, dergleichen es nirgends auf der Welt gibt" (4).*

Der Epoche des "Auseinanderfließens" der 20er Jahre (laut Paperny) folgte die Epoche der "Hartwerdens". Die Machtzentralisierung ganz oben - im Politbüro - gab den Anstoß zu der Zentralisierung auf allen Ebenen und in allen Bereichen. Entsprechend veränderte sich in den "breiten Massen der Arbeiteröffentlichkeit" die visuelle Gestalt der UdSSR.

Die "politische Arbeit" selbst sieht 1930 schon ganz anders aus als kurze Zeit davor. Politische Deklarationen und Loyalitätsbekundungen sind keine Garantie mehr, dass man nicht wegen "politischer Gleichgültigkeit" angeklagt wird. Es wird kein persönliches Engagement mehr, sondern Gehorsam verlangt. Die Zeit der durch eigene Initiative der Architekten entstandenen Revolutionssymbolik der 20er Jahre war vorbei. Z.B. im Artikel von W. Simbirzew (WOPRA), der den Ergebnissen des Wettbewerbes für das "Prawda"-Kombinat gewidmet ist, wird der nicht besonders gelungene Entwurf von L. Lissitskij ausgelacht: *"Die vom Verfasser gegebene ideologische Rechtfertigung der Komposition, sein Wunsch, Energie und Kraft der sozialistischen Epoche mit Hilfe einer primitiven Symbolik ("Fünf Gebäude entsprechen dem Proletariat der fünf Erdteile") auszudrücken, zeugen vom Vorhandensein fremder "Literaturideen", die in jedem Fall kein untrennbarer Teil des Produktionsprozesses sind" (5) (Abb.1).*

In diesem Redaktionsartikel wurde die WOPRA nicht aus der Reihe der "geschäftemacherischen" Gesellschaften ausgenommen. Stalin entzog allen "proletarischen Organisationen" - WOPRA, AHRP, RAPP und WAMP - das Recht, ihre eigenen Interessen zu vertreten. Nachdem sie zusammen mit anderen der Umerziehung unterworfen worden waren, und was selbstverständlich ist, diese schneller und erfolgreicher durchlaufen hatten als ihre parteilosen Kollegen, bekleideten die proletarischen Kulturschaffenden später leitende Posten in den ganz neuen und nicht von Ihnen erfundenen Organisationen - den künstlerischen Verbänden der UdSSR.

Die persönliche Rolle Stalins in der Schaffung der "stalinistischen Kunst" ist nicht immer ganz offensichtlich. Offiziell äußerte er sich nicht zu diesem Thema. Die Rolle des Sprachrohrs spielten andere. Ich möchte mich auf die Meinung von Jurij Jelagin, dem Zeitgenossen, Zeugen und Forscher der "Stalinisierung" der Kunst beziehen: *"Die Entwicklung (oder der Verfall) dieser oder jener Lebensbereiche der Sowjetunion, sowie ihre Orientierung, wurde immer vom Verhalten zu ihnen seitens der Regierung und natürlich in erster Linie seitens Stalins bestimmt. Und die ganze sowjetische Politik im Bereich der Kunst war im Laufe der 30er Jahre nur die Widerspiegelung der Bildung und Evolution persönlicher Neigungen Stalins." (6)*

Im Juliheft von "Der Bau Moskaus" wurde eine WANO-Deklaration(7) und der Artikel von J. Lapinskij "Für die Massenarchitekturorganisation" veröffentlicht (8).

MAO, ASNOWA, OSA lösten sich selbst formal auf und traten in die WANO als Sektoren ein. WOPRA tat das nach zweimonatlichem Widerstand auch. J.Lapinskij schreibt: "...am Anfang ihrer Tätigkeit war die junge Architekturgesellschaft gezwungen, das Misstrauen und die Erstarrung (wie seltsam das auch immer scheinen mag!) seitens der WOPRA-Leitung zu überwinden. Die falsche Auffassung ihrer Rolle und unzureichende Aneignung der Aufgaben unserer Gesellschaft führten dazu, dass die Leiter der schon nicht mehr existierenden Organisation WOPRA einen schlechten Einfluss auf die Arbeit ausübten, Selbstständigkeit derjenigen Sektoren, in der die ehemaligen WOPRA-Mitglieder arbeiten werden, sowie Neuwalen des MOWANO-Vorstandes forderten u. a." (9).

Den WOPRA-Mitgliedern war die gleichberechtigte Stellung ihres Sektors der "proletarischen Architektur" neben anderen Sektoren - "formalistischen, konstruktivistischen u.a" nicht recht. Unter den von dem Sektor der proletarischen Architektur auszuarbeitenden Fragen waren folgende: *der theoretische Materialismus auf dem Gebiet der Architektur, die dialektische Methode in der Planung, die Forschung der Architektur- und Kunstsoziologie und die Schaffung der Klassenarchitekturtheorie, die Vorbereitung der neuen Architekten und die Einführung der Architekturtheorie und -Praxis in die Arbeitermassen.*

Für die anderen Architekturgesellschaften war der Eintritt in WANO ein offensichtlich gezwungener Schritt, der mit der Hoffnung, wenigstens teilweise die Selbstständigkeit unter einem Schild zu erhalten, verbunden war. Diese Hoffnung nährte sich davon, dass es WOPRA nicht gelang, die Leitungsrechte zu bekommen. In der WANO-Deklaration war zu lesen: "die dialektische Methode - die marxistische Methode - ist die einzige, die gewährleistet, die Architekturaufgabe allseitig zu erfassen... Jede andere Methode löst die Architekturaufgabe nur einseitig..."(10)

Bis den WANO-Mitglieder das Recht, eine eigene Methode für eine dialektische zu halten, nicht entzogen wurde, und die Beschuldigungen wegen Kleinbürgerlichkeit und Klassenfremdheit seitens der Kollegen durch Parteiverordnungen nicht unterstützt wurden, gab es noch Chancen, künstlerisch selbstständig zu bleiben. Es blieben noch ungefähr zwei Jahre, bis die Stilzensur eingeführt wurde.

### 3.4 Die politisch-ideologische Auseinandersetzung für eine proletarische Architektur

Die Macht machte den sowjetischen Architekten vor 1932 keine künstlerischen Vorgaben. Indem sie gegeneinander kämpften, respektierten Konstruktivisten, Formalisten, Urbanisten und sogar WOPRA-Mitglieder die Arbeiten der Konkurrenten. Eine Ausnahme bildeten die um MAO herum vereinigten Eklektiker und Neoklassizisten, deren Architektur alle einmütig für reaktionär und falsch hielten. Aber die Klassizisten hatten Gönner in Oberschichten, die ihnen Aufträge verschafften, und sogar einige wenige Schüler. G. Krutikow (ARU) verhehlt im Artikel über die Ergebnisse des Wettbewerbes für den Kulturpalast des Proletarskij-Bezirk seine Empörung darüber nicht: *„...die Dekadenzstimmungen eines Teils der Architekturjugend, die sich auf Grund der Enttäuschung über den Konstruktivismus in die Arme der Eklektik warf, erhielten auch einen schnellen und scharfen Verweis. In dieser Hinsicht war der scharfe Tadel des MAO-Entwurfes eine gute Lehre für alle Sowjetmäzene der Eklektik und des Epigonentums, die den Architekturnachwuchs verderben“* (1).

In der zweiten Hälfte der 20-er Jahre wurden viermal Aufträge für größere Gebäude, trotz anderer Wettbewergergebnisse und Meinungen der Architekturfachwelt, den traditionellen Architekten übergeben: das Telegrafentamt (Arch. I. Rerberg, 1925) (Abb. 2), die Staatsbank (Arch. I. Sholtowskij, 1927) (Abb. 3), das „Dynamo“-Haus (Arch. I. Fomin, 1928) (Abb. 4), die Lenin-Bibliothek (Arch. Schtschuko und Gelfreich, 1928) (2) (Abb. 5). Die Vertreter der neuen Architektur protestierten, aber einstweilen hielten sich die Proteste im üblichen Rahmen. Im einem Artikel der Zeitschrift „Moderne Architektur“ hieß es zum Telegrafentamt (Arch. I. Rerberg): *„Die Ingenieure des Volkskommissariats für Post sind natürlich nicht verpflichtet, sich in Architekturfragen auszukennen... das Baukomitee ist von den „künstlerischen“ Errungenschaften des Entwurfes bezaubert. Aber in solchen Fällen pflegt man zu sagen, dass sich über Geschmack nicht streiten lässt und wir haben den Ingenieuren des Volkskommissariats für Post zu überlassen, sich mit diesem altmodischen Beispiel einer hoffnungslos abgelebten Epoche zu trösten.“* (3). Die „Moderne Architektur“ schreibt über die Staatsbank (Arch. Sholtowskij): *„Während das Telegrafentamt eine Architektur außerordentlich niedriger Qualität aufweist, ist die Staatsbank viel feiner und komplizierter in ihrer Architekturkonzeption und in der Qualität ihrer Bestandteile. Hier haben wir jedoch ausschließlich einen „Qualitätsunterschied“. In beiden Fällen sehen wir die Ideologie der ...Eklektiker, die weder an die Gerechtigkeit ihrer Epoche, noch an die Kraft ihrer künstlerischen Tätigkeit glauben. In beiden Fällen beobachten wir eine Flucht in die Vergangenheit...“* (4). Der vorletzte Satz ist übrigens ungerecht. Sholtowskij hat an seine Überzeugungskraft und an die Gerechtigkeit ganz sicher geglaubt.

Gegen den Leninbibliothek-Entwurf der Architekten Schtschuko und Gelfreich, den die Regierungskommission dem Entwurf von D. Markow und D. Friedman, die den ersten Preis erhalten hatten (Wettbewerb 1928), bevorzugte, protestierten alle. Aber sogar WOPRA, die besonders erbittert auftrat, richtete ihre Beleidigungen nicht an die Entwurfsverfassern, sondern vielmehr an die Auftragsgeber mit dem leidigen Lunatscharskij an der Spitze: *„WOPRA protestiert entschieden gegen die Ignorierung der Meinung der proletarischen Öffentlichkeit, indem wir auf die unzulässige Praxis hinweisen, dass die Entwurfsverwirklichung von den reaktionären Geschmäckern einzelner Amtsleiter abhängt. Wir fordern, dass sich die zuständigen Berufsorganisationen in die verantwortungslosen Handlungen der Behörden, die für den Bau der Bibliothek nach dem eklektischen Entwurf des Akademiemitglieds Schtschuko zuständig sind, einmischen.“* (5). Eine Beschwerde beim Politbüro (wer sonst hätte sich in die Handlungen des Volkskommissars Lunatscharskij einmischen können?) hatte keinen Erfolg.

Bis Mitte 1930 änderte sich der Architekturstil nicht. Aber es änderten sich die Gesellschaftsbeziehungen im Land, die Atmosphäre und die Sprachgewohnheiten.

Der Wettbewerb für den Kulturpalast des Proletarskij-Bezirk, der im März/Juni 1930 (1. Durchgang) stattfand, war ganz offensichtlich eine Wiederholung des Wettbewerbes für den Palast der Sowjets: Dieses Gebäude sollte auch an der Stelle des frisch abgerissenen Kulturgebäudes - das Simon-Klosters - erbaut werden. Der Palast sollte eine riesengroße Theaterhalle - für 5 Tausend Zuschauer - enthalten, was ihn zum größten Klub in Moskau und in der ganzen Sowjetunion machte. Es war kein Wettbewerb einzelner Architekten, sondern der Architekturorganisationen. Nur der Wettbewerbsentwurf der MAO war offenkundig im historisierenden Stil.

Nach zwei Durchgängen wurde kein Entwurf zum Bau genehmigt, den Auftrag bekamen die Brüder Wesnin, die am Wettbewerb nicht teilgenommen hatten. Neu war die Beteiligung einer so genannten "Arbeiteröffentlichkeit". Die Auftritte der Arbeiter wurden ständig in Veröffentlichungen über den Wettbewerbs erwähnt. Die künstlerischen und stilistischen Wettbewerbsergebnisse und die Kritik daran waren den Entwicklungen in Moskau anderthalb Jahre später gerade entgegengesetzt.

Im Heft 8-9 von "Der Bau Moskaus" (1930) erschien ein diesem Wettbewerb gewidmeter Artikel von A. Karra und W. Simbirtzew (ASNOWA und WOPRA) "*Vorposten der proletarischen Kultur*". In diese Zeit ging es immer um die Fläche des "*ehemaligen Simon-Klosters*". Das Kloster wurde 1929 geschlossen, das Gebäude 1930 abgerissen. Auch im Programm für den Palast der Sowjets ging es immer um die *ehemalige Christus-Erlöser-Kathedrale*.

Die Artikelverfasser hoben besonders den öffentlichen Charakter des Wettbewerbs hervor: "Zum ersten Mal hat die proletarische Öffentlichkeit ihre Meinung, ihre Wünsche und Erwartungen zu den vorgelegten Arbeiten ausgesprochen... Und hier, in den Architekturfragen, wurde deutlich ein Klassenbewusstsein gezeigt und eine angemessene politische Beurteilung des reaktionären bzw. bourgeoisen Charakters einiger Entwürfe gegeben." (6).

Einen "*reaktionären Charakter*" hatte der Entwurf von MAO (Golz, Parusnikow, Sobolew) (**Abb. 6**), "*bourgeois-rebellierenden Wesen*" hatte der Entwurf von OSA (I. Leonidow) (**Abb. 7**). Das Gewicht der boshaften Kritik richtete sich auf den Entwurf von Mitgliedern der "Sholtowskijs Quadriga": "*Die MAO-Gesellschaft, deren Arbeit mehrmals in der Architekturfachwelt kritisiert worden ist, stellte einen Entwurf vor, der von der Arbeiteröffentlichkeit scharf verurteilt wurde... Der eklektische Entwurf von MAO ist symptomatisch und veranschaulicht die Zunahme des Klassenkampfes an der Architekturfront, was die proletarische Öffentlichkeit zu besonderer Wachsamkeit aufruft. Die reaktionären Kräfte unter den Architekten muss man ordentlich zurechtweisen*" (7).

Das ist keinesfalls eine Kritik, sondern ein an das NKWD (Innenvolkskommissariat) gerichteter Appell, sich einzumischen.

Die damalige Gesellschaftsatmosphäre passte dazu. Aber dieser Appell blieb ohne Antwort. Aller Wahrscheinlichkeit nach hatten Scholtowskijs und seine Freunde zu dieser Zeit genug Beziehungen in die Parteiführung, die es ermöglichten, den Angriffen nicht viel Aufmerksamkeit widmen zu müssen, selbst auf Revanche zu hoffen und ihre ideologischen Positionen nicht aufzugeben. Anderthalb Jahren später wurden gerade sie und gerade mit ihrer Architektur zu Helden des Tages.

"...Die architektonische Konzeption des offiziellen MAO-Entwurfs ist ihrem Wesen nach absurd, sie sollte den Kulturpalastes den Resten des Simon-Klosters anpassen. Die Verfasser verstehen die aufbauende Rolle der sowjetischen Architektur nicht, ein Umstand, der sie auf die Idee brachte, in Umrissen den Lageplan des ehemaligen Simon-Klosters wiederherzustellen... Dabei ruft der anheimelnde Anblick alter Architektureffekte - verschiedener Höfchen und Übergänge - nicht gerade

zum aktiven Kampf beim Aufbau des Sozialismus auf, sondern verführt zu friedlichem klösterlichem Leben und Treiben mit Taubenfütterungen, Kirchgängen und anderem geruhsamen Tun. Diese Tatsache ist umso betrüblicher, weil dieser Entwurf nicht das Werk von weißhaarigen Akademiemitglieder ist, sondern von jungen Architekten, die unsere Hochschulen absolviert haben. Die größte Schuld an dieser Verführung der jungen Architekten trifft MAO, deren Milieu diese empörende Tatsache förderte.“ (8). Die Kritiker waren zusätzlich darüber empört, dass die Entwurfsverfasser nicht zur der Diskussion erschienen. ”Die Architekturgeschäfte sind noch nicht geregelt, in ihrem Haus schalten und walten verschiedene verdächtige Verwandte und Freunde, die Schmarotzern ähneln.“ (9).

Der Text enthält keine Reste einer normalen Architekturkritik, sogar ist nur aggressiv. Im Herbst 1930 war der Zerfall des beruflichen Selbstverständnisses und einer professionellen Moral schon zu weit fortgeschritten. Die stilistischen und ästhetischen Fragen hatten für die offiziellen Kritiker jeden Sinn verloren. Die formale Verteidigung der modernen Architektur vor der Neoklassik ging nur noch mechanisch vor sich, die Begründungen hatten mit Wesen und Sinn sowohl der neuen Architekturrichtungen, als auch des Klassizismus nichts mehr gemein.

Im Vergleich mit dem Angriff auf die Schüler von Sholtowskij, gingen die Kritiker mit dem Entwurf der OSA verhältnismäßig zahm um. (10). Es ist schon keinen Unterschied mehr zwischen der quasi fachlichen Sprache der Architekturkritiker und der sinnlosen Rethorik der Buchstabenmarxisten aus der ”Arbeiteröffentlichkeit“ zu spüren.

Im Entwurf von WOPRA (W. Simbirzew, A. Maschinskij) (**Abb. 8**), der dem späteren Entwurf des Palastes der Sowjets von Alabjan und Simbirzew leicht ähnelt, gelang es den Verfassern, instinktiv einige Züge der kommenden Epoche zu erraten, die noch Anfang 1931 kritisiert wurden: Während einer öffentlichen Vorstellung sagte einer der auftretenden Arbeiter unter anderem auf den WOPRA-Entwurf deutend: ”1) Hier gibt es etwas, 2) aber das gefällt mir nicht.“ *Welches Prinzip lenkte beim WOPRA-Entwurf die Aufmerksamkeit auf sich? Sicher war es die klare auf Symmetrie, mit einer hervorgehobenen Zentralachse basierende Architekturkompositionsmethode... Es ist kein Zufall, dass in der bisherigen Architektur die Symmetriemethode unter Hervorhebung des Zentralteils gewählt wurde, der die Sozialstruktur der ganzen Gesellschaft und die Persönlichkeitsbestärkung sowie die Institution des Privateigentums bestärkte... Nach demselben Prinzip wurden natürlich auch Regierungsgebäude als Symbole der Herrschaft der Eigentümerklasse gebaut... Eine auf solchen Grundsätzen basierende Architekturkompositionsmethode kann bei uns nicht als eine unseren ideologischen Vorstellungen entsprechende angenommen werden, hier liegt deutlich eine Diskrepanz zwischen der vorgeschlagenen Architekturform und den ideologischen Aufgaben vor... Wie konnte das geschehen, dass eine Gruppe junger Architekten, die die Schaffung der proletarischen Architektur als ihre Aufgabe wählte, einen dieser Aufgabe nicht entsprechenden Entwurf erarbeiten konnte? Die von uns gegebene Charakteristik der vorrevolutionären Architektur... lässt uns diese Erscheinung als Einfluss der tief eklektischen Architekturtraditionen der ehemaligen MAO erklären“ (11).*

Simbirzew, der MAO kritisierte, wurde zu Recht wegen seiner eigenen Neigung zu den ”reaktionären Tendenzen von MAO“ angegriffen. Ruchljadew und Krinskij verwandten noch die Begriffe der absterbenden Epoche. Die Symmetrie und Monumentalität der Gesellschaftsstruktur waren noch nicht zu Architekturtugenden geworden. Bis zur stalinistischen Revolution auf dem Gebiet der Architektur verblieb noch genau ein Jahr.

Das 10. Heft von ”Der Bau Moskaus“ wird mit dem Aufruf ”An alle Bauarbeiter, Ingenieure und Techniker“ eingeleitet: ”Arbeiter- und Bauernfeinde, Kapitalisten und Grundbesitzer aller Länder bereiten fieberhaft ein neues imperialistisches Gemetzel und einen neuen Angriff auf die UdSSR vor. Andererseits versuchen die Reste der kapitalistischen Klassen - Kulaken, sabotierende

Privatunternehmer und ihre Helfershelfer, vor allem Pfaffen aller Art, Antisemiten, sabotierende Bürokraten u.a. - innerhalb der UdSSR den siegreichen Verlauf des sozialistischen Aufbaues von innen her zu bremsen, das Rad der Geschichte in die Richtung der Wiedereinführung des Kapitalismus' zurückzudrehen..." (12).

Stalin hatte eine von vielen Forschern festgestellte taktische Methode: die Schuld an seinen eigenen Plänen und Verbrechen seinen Gegnern und Opfern zuzuschreiben. Der Aufruf muss daher eindeutig so interpretiert werden, dass der Terror innerhalb des Landes zunahm, das Ziel des "sozialistischen Aufbaues" war der Krieg.

Ende 1930 wurde der Name Stalins sehr selten erwähnt. Hochrufe und Begrüßungen (auf derselben Umschlagseite) sind an "der WKP(b), den Arbeiter- und Bauernführer", aber an niemanden persönlich adressiert. Erst im folgenden Jahr wurde der abstrakte Führer im öffentlichen Bewusstsein personifiziert.

Gleichzeitig wird der nächste Schlag gegen die Architekturgesellschaften geführt. Im Leitartikel des 10. Heftes "Der Bau Moskaus" unter dem Titel "Was habt ihr gemacht?" ist zu lesen: "Unsere architektur-technische Gesellschaften haben fast nichts zur praktischen Verwirklichung des ZK-Appells - zur Einberufung aller ihrer Mitglieder zur Aufhebung der Rückstände, zur Organisation der den Nachzüglern zu helfenden Arbeitsgruppen u.a. - beigetragen. Wir glauben Recht zu haben, wenn wir sagen, dass der ZK-Appell in den Gesellschaften nicht einmal gelesen wurde. Die Gründe dessen sind uns bekannt: die Gesellschaftsmitglieder sind mit den Wettbewerbsentwürfen, die Leiter mit den unendlichen Diskussionen über die Wichtigkeit ihrer Gesellschaften beschäftigt. Mit diesem überaus schlechten Geschäftsgebahren - der rechtsopportunistischen Praxis - muss man Schluss machen. Wir fordern: WANO, MOWANO, WOPRA, ARU, OSA, ASNOWA, MAO u.a. auf, auf den Seiten unserer Zeitschrift die Ergebnisse ihrer Arbeit auf dem Gebiet der Verwirklichung des ZK-Appells der proletarischen Öffentlichkeit zu zeigen." (13).

Im selben Heft wird in einem Artikel von W. Lawrow und W. Popow (ASNOWA) "Gegen die unkritische Einstellung zu den Experimenten der westlichen Architekten" polemisiert. Das ist ein Angriff auf Moissej Ginzburg, den Leiter von OSA, der sich auf den Bau seines Wohnhauses des Volkskommissariates für Finanzen im Nowinskij-Boulevard in Moskau bezieht (Abb. 9). Gleichzeitig war es einer der ersten Angriffe auf Le Corbusier.

Die Verfasser verhielten sich im Prinzip wohlwollend sowohl gegenüber dem Haus von Ginzburg, als auch den Hauptthesen von Le Corbusier, denen der Entwurf von Ginzburg zweifellos entsprach. Mit dem Stil, der Form und der Funktion des Hauses schien alles in Ordnung zu sein. Das Problem lag in der Ideologie. Die Arbeiten der westlichen Neuerer unter den Architekten haben "uns fremde soziale Wurzeln". "Wenn man die architektur-technische Organisation des Hauses des Volkskommissariats für Finanzen betrachtet, ist eine Analogie zu den Formen der neuen westlichen Architektur und eine unkritische Entlehnung der künstlerischen Methoden der westlichen Neuerer unter den Architekten festzustellen." (14). "Neuerer", das ist noch gut, "westlichen", das ist schon schlecht. Also nicht die Methoden selbst sind schlecht, sondern die Tatsache, dass sie westlich sind (15).

Die Verfasser gestehen ehrlich, dass sie nicht wissen, worin die Prinzipien der "proletarischen Architektur" bestehen, zweifeln aber nicht, dass sie existieren und der "künstlerischen Methode des Westens" widersprechen. Darum ist das in stilistischer und funktioneller Hinsicht nicht zu beanstandende Haus von Ginzburg doch ideologisch als eklektisch zu bewerten. Einfach weil es westlich aussieht, aber auf sowjetischem Territorium steht.



Die Verfasser können selbst das Grundprinzip des "Eklektizismus" nicht formulieren, darum leiten sie diese Frage an Ginzburg weiter: *"...es ist angebracht zu fragen: in welchem Maße hat der Verfasser dieser Errichtung, indem er die ausländische Erfahrung auf dem Gebiet der Wohnraumorganisation benutzt und teilweise entlehnt hat, besondere Forderungen des Wohnungsbaues unter Bedingungen der sowjetischen Realität berücksichtigt."* (16).

Das ist keine fachliche Kritik, aber die entspricht der Ideologie. Solche Fragen werden von Architekten unter normalen Bedingungen nicht gestellt. Das ist eine Frage, die auf der Parteiversammlung gestellt werden muss, die nicht eine Antwort, sondern eine Rechtfertigung voraussetzt. Der Artikel ist eine Warnung für Ginzburg und allen anderen: Vorsicht, Le Corbusier ist noch unser Freund und er ist auch ein guter Architekt, und seinem Stil hat man nichts vorzuwerfen, doch ab diesem Zeitpunkt ist die Ähnlichkeit der sowjetischen Entwürfe mit den westlichen an und für sich ein erschwerender Umstand. Ein sowjetischer Architekt hatte immer die Frage zu, warum sein Entwurf ein sowjetischer und kein anderer ist.

Direkte Kontakte zwischen westlichen und sowjetischen Architekten waren zu dieser Zeit bereits unmöglich, wenigstens von der sowjetischen Seite aus. Der Artikel von Lawrow und Popow verdeutlichte das Verbot der geistigen Verwandtschaft. Es wurde nicht nur gefährlich, westliche Architekten zu loben, sondern auch die Art, wie man sich von ihnen unterscheidet, nicht zu unterstreichen. Der eiserne Vorhang in der Architektur entstand als Vorbereitungsstufe vor der späteren Stilumorientierung.

Ginzburg war ein passendes Objekt für die Kritik. Er war Haupttheoretiker des Konstruktivismus. Dieser Status beschwor automatisch eine Todesgefahr für ihn herauf. Außerhalb des Rahmens des dialektischen Materialismus, der von niemandem verstanden wurde, durfte niemand mehr theoretisieren, das galt auch rückwirkend. Ein beliebiger, abstrakter und (seinerzeit) loyaler Text Mitte der 20-er Jahre konnte 1930/31 der Grund für eine Anklage werden. Ginzburg war persönlich mit Le Corbusier bekannt und stand mit ihm im Briefwechsel, nahm an den SIAM-Kongressen teil, war dem vor kurzem von der Partei verworfenen Desurbanismus zugetan. Er musste das selbst gut verstehen und versuchte, Schutzmaßnahmen im voraus zu unternehmen.

Im 1./2. Heft 1930 der "Modernen Architektur" wurden ein Brief Le Corbusiers an Ginzburg und die Antwort Ginzburgs veröffentlicht. Sie diskutierten über den Desurbanismus, von dem Le Corbusier nicht begeistert war. Er meinte, dass dicht besiedelte Städte bessere Lebensbedingungen für Menschen schaffen würden, dass dort die Sterblichkeitsrate ab- und die intellektuelle Leistung zunehmen würde. Dabei bezog er sich auf Lenin: *"Die Desurbanisierung ist eine falsche Interpretation des Leninschen Prinzip. Lenin sagte: "Wenn man den Bauer retten will, so muss man die Industrie ins Dorf versetzen". Lenin sagte nicht: "wenn man den Arbeiter retten will..." Das darf man nicht verwechseln, darin liegt der Kern der Sache"* (17).

Ginzburg antwortete: *"...(Sie) möchten die Stadt heilen und versuchen sie so, wie sie der Kapitalismus schuf, zu erhalten. Wir befinden uns hier, in der UdSSR in günstigeren Bedingungen, uns fesselt die Vergangenheit nicht. Die Geschichte stellt vor uns solche Aufgaben, die wir nur durch revolutionäre Art lösen können... Ihre Einschätzung der Kollektivrolle in der menschlichen Geschichte ist absolut richtig. Aber unsere Meinungsverschiedenheiten liegen nicht darin... Mit Vergnügen stelle ich fest, dass Sie es für notwendig hielten, sich auf die Autorität Lenins zu beziehen. Sie schreiben, das er über die Rettung der Bauern nachgedacht hätte, indem er die Industrie ins Dorf einführte, hätte er aber nicht an die Rettung der Arbeiter gedacht. Aber Sie irren sich, mein teuer Le Corbusier. Sowohl Lenin, als auch Marx und Engels haben viel und tiefgreifend sowohl über einen, als auch über den anderen gedacht... Gestatten Sie mir, Ihnen wörtlich anzuführen, wie sie sich darüber geäußert haben..."* (18).

Für uns ist jetzt nicht der Sinn der Diskussion, die für ihre Zeit ganz professionell und aktuell war, interessant. Es ist interessant, WIE zwei berühmte europäische Architekten miteinander diskutierten. Es ist schwer zu sagen, ob Le Corbusier bei den Zitaten Lenins aufrichtig war, oder nur seinem sowjetischen Kollegen eine Gefälligkeit tun wollte. Es ist noch schwerer zu sagen, ob er verstand, dass er es nicht mit einem selbstständigen mündigen Menschen, sondern mit einer Marionette zu tun hatte, die aus Angst ihren Mund nur nach Befehl öffnet und zumacht. Bezüglich Ginzburg gibt es nicht so viele Unsicherheiten. Ihn trieb die Angst. Schon einige Monate später, nachdem der Desurbanismus von einer ZK-Verordnung verboten wurde, hätte er den Brief so nicht mehr geschrieben, auch nicht privat.

Nach der Beendigung des Wettbewerbes für den Kulturpalast des Proletarskij-Bezirktes ließen die WOPRA-Funktuonäre die Eklektiker in Ruhe und fanden ein neues passendes Hetzopfer, und zwar Leonidow. Iwan Leonidow, vor kurzem noch Student, der talentierteste unter den jungen (oder vielleicht unter allen) Konstruktivisten, hatte keine persönlichen Beziehungen zur Oberschicht, war kein anerkannter Wortführer, was ihn zum leichten Opfer der WOPRA-Mitglieder machte(19).

Bis zum offiziellen Stilwechsel blieben noch anderthalb Jahre, aber die Führer des Konstruktivismus waren nicht mehr imstande, ihre Schüler oder ihre künstlerischen Prinzipien zu schützen. Leonidow wurde zum Anlass für einen Angriff auf den Konstruktivismus. Die Rede von Mordwinow im Disput wurde als der Artikel "Leonidowtum und sein Schaden" in der Zeitschrift "Kunst in die Massen" (Nr.12,1930) veröffentlicht. Aufgrund des Vortrags von Mordwinows "*Über die kleinbürgerliche Richtung in der Architektur*" wurde in der Sektion der bildenden Künste der Literatur-, Kunst- und Sprachhochschule der Komakademie eine missbilligende Resolution angenommen.

Dem "Leonidowtum" ("Leonidovschina"), als einer "*formalistische Flanke des Funktionalismus*" und folglich dem Konstruktivismus im ganzen und zugleich dem Rationalismus wirft man folgendes vor: *Formalismus, Technizismus, methaphysische Experimente, Individualismus, abstrakte Erfinderei, Fetischisierung seines Berufes, schädlicher Utopismus und Abgang von der Realität, nihilistisches Verhalten gegenüber früheren Kulturen, Verneinung der Architektur als Kunst und der Kunst überhaupt, bourgeoisien-formalistisches Neuerertum, sowie die Beziehung mit dem Futurismus, Kubismus, Suprematismus, Unfähigkeit, organisch am sozialistischen Aufbau teilzunehmen, Widerspiegelung der Psychosymptomatik des mit der sowjetischen Realität unzufriedenen Teils des Kleinbürgertums, die Unfähigkeit, sachkundig zu planen, falsche Kadervorbereitung, eine dem dialektischen Materialismus widersprechende Methode.* Und natürlich *Sabotage*.

"...Eine solche Einstellung bekommt im Lichte der heutigen Zeit bei der Vorbereitung neuer Kader eine besonders schreckliche Bedeutung. Es wurde die verbrecherische Sabotage einer Bande, bestehend aus der qualifizierten technischen Intelligenzia ("Industriepartei") aufgedeckt... Während unser Land neue proletarische Kader benötigte, die imstande sind, Saboteure aufzudecken, indem sie ihnen ihre proletarische Qualifikation entgegenstellen, bildete man Architekten aus, die riesige Wolkenkratzer und Luftschiffe auf dem Papier zeichneten..." (20)

.In der oben genannten Resolution der Sektion der bildenden Künste über den Vertrag von Mordwinow wurde auch ein zweiter Feind nicht vergessen: "*Indem wir entschlossen gegen das "Leonidowtum" kämpfen, müssen wir gleichzeitig den Kampf gegen die Routine und Stagnation in der Architektur, gegen die Eklektiker aller Sorten und zwar Restauratoren und Mechanisten, die den Mechanismus und die Geschäftemacherei kultivieren, verstärken. Zum verstärkten Zweifrontenkampf gegen das utopische Fabulieren und die erstarrte Geschäftemacherei und Routine, gegen die bourgeoisien und kleinbürgerlichen Erscheinungen und Richtungen in der Architektur - für die proletarische Architektur!*" (21).

Die Konstruktivisten versuchten, sich zu verteidigen, und sogar zur Offensive überzugehen. Im fünften (dem vorletzten) Heft der "Modernen Architektur" (1930) im Redaktionskommentar zu den Wettbewerbentwürfe des Kulturpalastes des Proletarskij-Bezirk ist zu lesen, dass *"sich der Streit über diese Entwürfe hauptsächlich am Entwurf von Leonidow zuspitzte, indem er in eine Hetzjagd für Leonidow ausartete."* Die Redaktion gibt viele Fehler von Leonidow zu, meint aber, dass seine Arbeiten "... viel besser und wertvoller als die Arbeiten seiner Konkurrenten seien" (22).

Im ersten Heft der neu gegründeten Zeitschrift "Sowjetische Architektur" wird eine Resolution der Generalversammlung von SASS (ehemalige OSA) bezüglich das "Leonidowtum" veröffentlicht. SASS nimmt Leonidow in Schutz und wendet die Anklage wegen der "Kleinbürgerlichkeit" gegen ihre Feinde zurück (23). Gleichzeitig gibt SASS auch einige Fehler von Leonidow zu, darunter (24).

Ende 1930 nahm die sowjetische Architekturkritik einen so abstrakten und selbstmörderischen Charakter an, dass sie sich kaum noch mit den wirklichen Qualitäten und Stilcharakteristiken der zu besprechenden Projekte beschäftigte. Die Terminologie war schwer zu entziffern. Der Qualitätsbegriff blieb nur der technischen und bis auf weiteres der funktionalen Seite der Planung vorbehalten. Der Architekturstil und die Architekturqualität wurden zu abstrakten Begriffen. Die Stile der zu kritisierenden Objekte hätten beliebig ausgewechselt werden können, ohne den Text (und die Überzeugungen der Kritiker) zu ändern. Mit der Einführung des Neoklassizismus wurde die fachmännische Terminologie allmählich wieder deutlich, was die Architekten freute.

\*\*\*

Die Atmosphäre begann sich weiter anzuspannen (25). Die offizielle Einschätzung zum sowjetischen Architekturleben äußerte das WOPRA-Mitglied M.Krjukow im Artikel "Ein Jahr des Kampfes in der Baufront". Dort gibt es einen Abschnitt "Der Klassenkampf in der Architektur".

"Die Verdrängung der Kapitalismuselemente aus unserer Wirtschaft auf Grund der Erweiterung von Industrie- und Landwirtschaftskollektivierung führt zur Klassenkampfunahme auf dem Gebiet der Architektur. Die alten Architekten begreifen den Sinn der neuen Architektur nicht... sie treten hilflos auf der Stelle...". Krjukow beschimpfte das Gebäude der Staatsbank (Arch. Sholtowski) (Abb. 3) und das der Leninbibliothek (Arch. Schtschuko) (Abb. 5): "der "loyale", "neutrale" Eklektizismus unserer Akademiemitglieder bremsen unbewußt die Vorwärtsbewegung unserer proletarischen Architektur." (26)

Die Sprache ist unerwartet moderat, besonders im Vergleich zum vor kurzem veröffentlichten Artikel von Karra und Simbirzew (Nr.8/9). Man musste wohl den Kritikern mit dem Zeigefinger gedroht haben, doch zu einem generellen Verbot auf die Kritik der Neoklassiker kam es nicht. Krjukow hielt der fehlerhaften Schöpfungen der "Akademiemitglieder" das von Ginzburg konzipierte Gebäude im Nowinskij-Boulevard entgegen, aber, wie auch Lavrow und Popow, wirft er Ginzburg "modern-formalistischen Eklektizismus" vor, d. h. buchstäblich das, was auch Sholtowski vorgeworfen worden war. Wenn das Vorbild des Staatsbankgebäudes das italienische Palazzo des 16. Jahrhunderts sei, so wären es für das des Gebäudes von Ginzburg die Gebäude von Le Corbusier. "Sowohl dort, als auch hier kopiert man die formellen Äußerungen der "Muster", ohne sie kritisch zu verarbeiten. Die Architektur von Ginzburg ist bestimmt viel besser, als die der Akademiemitglieder, aber auch sie erfüllt nicht die Forderungen unserer Bauindustrie, nämlich dass die Formen des ganzen Gebäudes sowie die seiner einzelnen Bestandteile seiner Bestimmung entsprechen und sich aus seinem Funktionalität ergeben". (27).

Diese Kritik war absichtlich unsinnig, aber die Zeiten, in denen Ginzburg darauf offen hätte reagieren können, waren vorbei. Krjukow lobte und tadelte Ginzburg nicht nur, er drohte ihm auch: *„Die von unseren Konstruktivisten zu propagierende Desurbanismusidee erscheint heutzutage, nach dem Artikel von Jem.Jaroslawschij „Die Träume von Tschajanow und seinesgleichen und die sowjetische Realität“ („Prawda“ vom 18.10 d.J.,Nr.228) in einem besonderen Licht. Es stellte sich heraus, dass die Saboteure sich die folgende Frage gestellt haben: was soll man mit den großen Industriezentren und ihrem politisch bereits entwickelten Proletariat anfangen?..“* Das heißt - die *“Saboteure“* hätten vor, die Städte abzuschaffen und die Arbeiter in einem Meer von Bauern aufzulösen, damit sie ihre politische Kraft verlieren. Und das sei offenbar ein *“Desurbanismus“*. Das heißt – das ist schädlich.

Krjukow zählte vier Hauptrichtungen in der sowjetischen Architektur auf, und zwar Eklektizismus, Formalismus, Konstruktivismus und proletarische Architektur. *„Die drei ersten Richtungen sind einander nicht nur als verschiedene Äußerungen der Ideologie der Bourgeoisie in unterschiedlicher Ausprägung, sondern auch in einer formell-ästhetischer Hinsicht ähnlich. Sie werden von einer ästhetischen Formbewunderung inspiriert... Alle diese Richtungen entsprechen den Forderungen der sowjetischen Regierung nicht und müssen unter Klassengesichtspunkten entlarvt werden“ (28).*

Im 12. Heft von *„Der Bau Moskaus“* werden der Text von Le Corbusier *„Wie der Plan Moskaus zu rekonstruieren ist“*, Auszüge aus seinem Artikel *„Die Beantwortung des Fragebogens aus Moskau“ (29)* und der Artikel von S.Gornyj *„Le Corbusier über die Rekonstruktion Moskaus“* veröffentlicht. Der Artikel von Gornyj ist höchst respektvoll gegenüber dem *„bedeutenden Architekten“*. Um so interessanter sind die dort dargestellten *Fehler* und *Irrtümer* von Le Corbusier.

Laut Gornyj *„...fällt sofort ein riesiger Unterschied zwischen dem bedeutensten europäischen und einem einfachen sowjetischen, besonders einem jungen (der Unterschied ist mit einem Plus-Zeichen versehen) Architekten ins Auge, wenn es um soziale Probleme geht... Das Hauptproblem von Le Corbusier liegt darin, daß er für sich selbst nicht bestimmt hat, welche Gesellschaft die von ihm zu planende Stadt dienen soll... mal schwebt er in Gedanken ins sowjetische Moskau und dann gibt er sehr interessante Vorschläge bezüglich der Organisation des Kollektivlebens. Mal blickt er auf Paris, und dann sieht er überreizte heutige Einwohner einer kapitalistischen Großstadt vor sich, die man vom Lärm und Gedränge, von der Enge und vom Gestank retten muss, und dafür Fall schlägt er hilflose ultra-urbanistische Maßnahmen vor.“ (30).*

Es sieht so aus, als ob man die Einwohner Moskaus nicht vor Lärm, Gedränge und Gestank hätte retten müssen. So als wären sie davon schon befreit. Ihnen fehlten nur die kollektivierten Lebensformen, um glücklich zu sein. Das versteht natürlich jeder junge sowjetische Architekt, der *„bedeutendste europäische“* aber nicht. Und er kann es wegen seiner politischen *Zwiespaltigkeit* nicht verstehen.

*„...Wenn Le Corbusier über die Gesellschaft im ganzen nachdenkt, ist er bereit gewisse Zwänge ihrer einzelnen Mitglieder anzuerkennen. Aber sobald er diese Position verlässt und mit den Interessen und Gefühlen einer einzelnen Persönlichkeit zu manipulieren beginnt, zeichnet sich vor ihm eine kollektivierte Gesellschaft als eine Kaserne mit einer Zwangsordnung und einer Zwangsweltanschauung ab. Darüber empört er sich. ...Für uns ist klar, dass nur nachdem sich das soziale System verändert hat, nachdem der Kapitalismus gestürzt worden ist, auch sein Erzeugnis, nämlich die moderne Stadt und ihre Nebenerscheinungen, entfällt...“ (31).*

\*\*\*

Im Herbst 1930 kamen auf Einladung der Regierung viele deutsche Architekten in die UdSSR. Sie waren davon überzeugt, dass gerade in der UdSSR die moderne Architektur und der Städtebau einen baldigen und unzweifelhaften Aufschwung erleben werden

Im Oktober kam die Gruppe von **Ernst May**, bestehend aus achtzehn Architekten, viele mitsamt ihren Familien, nach Moskau. Außer den Architekten kamen Statiker, Straßenbauingenieure und Haustechniker, insgesamt 49 Personen.

Im fünften Heft der "Modernen Architektur" erschien eine auf den 10. Oktober 1930 datierte Nachricht über die baldige Ankunft in den UdSSR von Hannes Meyer, der von der Direktorstelle des Dessauer "Bauhauses" entlassen worden war. Die Anzeige hat den Titel "Schöpfung unter kapitalistischen Bedingungen ist unmöglich" (32). Sofort nach seiner Ankunft trat Hannes Meyer in die Partei und in die WOPRA ein.

Burghard Preusler so beschreibt die emotionelle Einstellungen der westlichen Architekten damals in der UdSSR: *"Das Bedürfnis nach gegenseitiger Bestätigung und Abgrenzung der gemeinsamen Interessen war offenbar so groß geworden, das die westeuropäischen Architekten mit der Überzeugung nach Moskau fuhren, sie würden von allen Seiten mit offenen Armen empfangen, die "neue Sachlichkeit" sei mehr oder weniger die offizielle Staatsarchitektur der jungen UdSSR"* (33).

\*\*\*

Ende 1930 errangen die WOPRA-Führer praktisch die von ihnen angestrebten leitenden Positionen im Architekturleben des Landes, aber diese Positionen unsicher. Sie hatten freie Hand, das Recht auf die entscheidende Stimme und die rücksichtloseste Kritik. Andere konnten ihnen nichts ernsthaft entgegen halten, sie konnten sich nur rechtfertigen, dabei sollten sie die WOPRA-Terminologie benutzend. WOPRA fehlte aber noch das Wichtigste und zwar die Verordnung des ZK WKP(b), die die WOPRA-Thesen zum Parteigesetz machen würde. In den WOPRA-Reihen gab es keine wirklich bedeutenden und bekannten Architekten, obwohl sich die Jugend aus anderen Architekturorganisationen bei ihnen allmählich sammelte.

1930 wurde die konstruktivistische Zeitschrift "Moderne Architektur" eingestellt. Im letzten, sechsten Heft für 1930 wurde ein großer Beitrag "1926-1930" veröffentlicht. Hier wurden Bilanz der Tätigkeit der Zeitschrift von fünf Jahren gezogen, Standpunkte des Konstruktivismus verteidigt, die Treue gegenüber dem dialektischen Materialismus deklariert und die Beteiligung an allen möglichen Sünden abgelehnt. Der Artikel endete wie folgt: *"...die alten Formen der Gesellschaftsarbeit der Architekten haben sich fast völlig erschöpft. Die in sich geschlossenen Architekturgruppen und -Gruppierungen müssen den neuen Formen der Gesellschaftsarbeit auf dem Gebiet der Rekonstruktion unserer ganzen Wirtschaft Platz einräumen, wobei der Architekt neben dem marxistischen Theoretiker, dem Wirtschaftler und dem Ökonom, dem Technologen, dem Arzt und dem Lehrer stehen soll. Und diese neue Formen der Gesellschaftsarbeit haben wir eben in der nächste Zeit zu bestimmen."* (34).

\*\*\*

Im Januar 1931 fing man an, die Zeitschrift "Sowjetische Architektur" - das Organ der Siedlungsweise- und Wohnbauabteilung des Wirtschaftsinstitutes bei der Komakademie, der Wissenschaftsabteilung des Volkskommissariats für Bildung und des ZK der Industrie- und Wohnbauarbeitergewerkschaft - herauszugeben. Chefredakteur wurde N.Miljutin (stelvertretender Volkskommissar für Bildung), Verantwortlicher Sekretär wurde K.Alabjan (WOPRA). Das

Redaktionskollegium bildeten W.Beloussow, A.Bunin (ASNOWA), M.Ginsburg (OSA), I.Kelin, W.Lawrow (ARU), P.Malinowskij (MAO), I.Maza (WOPRA), N.Meschtscherjakow, A.Mordwinow (WOPRA), N.Skwortzow.

Offiziell vertrat die Zeitschrift alle Architekturströmungen, faktisch hatte aber WOPRA das entscheidende Wort. Im Leitartikel des ersten Heftes war zu lesen: *"...Für den sowjetischen Architekten ist der Klasseninhalt der Ausgangspunkt zur Lösung der vor ihm stehenden Aufgaben, die zur Schaffung einer proletarischen Architektur führen, die ihrem Charakter und der Richtung nach der bourgeoisen Gesellschaft entgegengesetzt ist... Die "Sowjetische Architektur" gibt zum ersten Mal in der UdSSR allen fortschrittlichen Architekturorganisationen die Möglichkeit, ihre Meinung auszusprechen und ihr Praxis zur Diskussion zu stellen, dabei ist der Zeitschrift das Recht vorbehalten, diese Meinungen aus der Sicht des dialektischen Materialismus zu kritisieren."* (35)

Die Zeitschrift gab tatsächlich allen Richtungen die Möglichkeit, ihre Ansichten zu äußern, aber in einer sehr eigenartigen Form. Im ersten Heft wurden die Deklarationen von OSA, ASNOWA und ARU veröffentlicht. Jeder Deklaration ging ein Redaktionskommentar voraus, in dem ihren Anhängern ein Verzeichnis ihrer politischen Sünden vorgelegt wurde.

Die Vereinigung der Urbanistischen Architekten (ARU) war schuld daran, dass in ihrer Deklaration *"deutliche Formulierungen zu den Grundlagen der sozialistischen Besiedlung fehlten. Die Frage über die Beseitigung des Gegensatzes zwischen der Stadt und dem Dorf, über die Beseitigung der Urbanisierung ... ist nicht gestellt."* Die Architekten-Urbanisten verteidigen den Urbanismus weiter, während *"...die sozialistische Besiedlung die Beseitigung des Urbanismus' bedeutet."* Die WOPRA-Mitglieder ertappen Ladowskij beim hoffnungslosen Versuch, ihre eigene Argumentierungsmethode zu benutzen: *"... er behauptet, dass der Formalismus dem dialektischen Materialismus verhältnismäßig näher als der Konstruktivismus sei, weil er von verschiedenen Seiten die Architektur umfasst. Diese Behauptung ist eine formalistische Einstellung des Autors selbst, der vom Inhalt des Formalismus abschweift und es für möglich hält, die "Nähe" des Formalismus' zur materialistischen Dialektik auf Grund der äußeren Merkmale zu bestimmen, indem er die Augen vor dem idealistischen Charakter seiner Ausgangspositionen verschließt."*(36).

Bei ASNOWA, *"ungeachtet dessen, dass sie ihre alte Positionen revidiert, sowie Parolen der proletarischen Architektur vorbringt, treten die Tendenzen hervor, die ... getarnte Wiederholungen alter formalistischer Einstellungen sind."* Eine dieser Einstellungen ist *"...die Behauptung, dass der "plastische Faktor" gleichbedeutend mit der Wirtschaft, Technik und Ideologie ist... Der Marxismus kennt solch einen "Faktor" nicht."*(37). ASNOWA sei nicht die *"einzige konsequente revolutionäre Architekturorganisation gewesen, wie W.Petrow in seinem Artikel "ASNOWA in einem Zeitraum von 8 Jahren" behauptet, weil "... Ideologie und Methode von ASNOWA auf der idealistischen Philosophie und formalistischen Ästhetik basierte, indem sie - auf Grund des Vorhandenseins von Mitläufern in dieser Organisation im ganzen die Wortführerin der Ideologie der bourgeoisen und Kleinbürgerlichen Intelligenzia in der UdSSR war."*( 38).

Der SASS (der ehemaligen OSA) wurde die Schuld gegeben, dass sie sich heute wie früher für eine *"Organisation der kämpferischen Materialisten"* halte und keine Anlässe für Selbstkritik finde. Gleichzeitig habe sie einen Haufen Sünden auf dem Kerbholz (39).

Der Boden war für alle unsicher, aber man kann sich vorstellen, wie die ihren künstlerischen Überzeugungen treu gebliebenen Neoklassiker - die *"reaktionären Eklektiker"* - nicht ohne Schadenfreude die kollektive, geistige Vernichtung der neuen Architekturrichtungen beobachteten. Sie kamen später dazu, ihre Treue dem regierenden Stil gegenüber öffentlich zu erklären, und zwar in der

weniger erniedrigenden Form des unerwarteten ideologischen Sieges. In welchem Maße das ein Sieg und in welchem eine Niederlage war, versuchen wir in den folgenden Kapiteln zu klären.

\*\*\*

Die Existenz von WANO (MOWANO), deren Rolle faktisch auf eine Aufgabenverteilung zwischen den "ideologischen Sektionen" (40) hinauslief, reizte WOPRA außerordentlich. Im ersten Heft der "Sowjetischen Architektur" wird der Artikel von A.Saslawskij "Für die Föderation der sowjetischen Architekten" veröffentlicht: *"ein Arbeitsjahr... der prinzipienlosen "einheitlichen" Architekturgesellschaft MOWANO führte zum Bankrott dieser Organisation und deren Leiter... Während der Gründung dieser Gesellschaft bewies man, dass es unzweckmäßig sei, eine "einheitliche" Architekturgesellschaft für verschieden ausgerichtete Architekturorganisationen zu gründen... Die Leitung von MOWANO hat durch ihre prinzipienlose und politisch schädliche Jahrestätigkeit alles mögliche verursacht, das die Konsolidierung der proletarischen Architekturkräfte zu bremste."* (41).

Die "Prinzipienlosigkeit" von MOWANO bestand darin, dass sie in ihrer Struktur die vorherige Aufteilung in Architekturgesellschaften und somit die Reste einer inneren Demokratie beibehielt. Die "jungen Marxisten" wollten alle Gesellschaften auflösen und die sowjetischen Architekten unter eigener Leitung vereinigen. Bisher ist ihre Lage nicht sicher genug - das ZK schweigt - darum wählt man schwammige Formulierungen: *"...die nächste Aufgabe und zwar die Errichtung des Organisationszentrums der sowjetischen Architekten, der Föderation der sowjetischen Architekten, in die WOPRA, SASS (ehemalige OSA), ASNOWA und ARU eintreten sollen, ist ganz offenkundig. Die Föderation hat alle oben genannten Architekturorganisationen zum Kampf für den sozialistischen Aufbau zu vereinigen. Aber ihre künstlerische Ausrichtung musste auf Grund der einheitlichen politischen Linie nicht verloren gehen... In diesem Kampf muss man entschlossen mit den Gruppierungen, die es früher gab, Schluss machen..."* (42).

Mit dem Ziel, mit den "Gruppierungen" ("Grupповschina") Schluss zu machen, war bereits WOPRA gegründet worden. Ein knappes Jahr später, im Juli 1932, wurde eine solche Organisation - der Verband der sowjetischen Architekten - gegründet und die WOPRA-Führer übernahmen dort die leitenden Posten. Aber schon im Frühling 1931 wurden dank der Bemühungen von WOPRA-Funktionären alle unabhängigen, intellektuellen, theoretischen und kritischen Aktivitäten der Mitglieder anderer Architekturverbände völlig gelähmt.

Am 28. Juli 1931 beschloss die Versammlung der vereinigten Aktion der Architekturgesellschaften Moskaus *"in Anbetracht der außerordentlichen politischen und historischen Bedeutung der Errichtung des Palastes der Sowjets der UdSSR... die Patenschaft über die Planung und den Bau des Palastes der Sowjets zu übernehmen"*.

Von den sechs Punkten dieses Dokuments zeigte der letzte besonders deutlich die Absicht: *"...6. Eine Einheitsfront gegen alle Versuche der reaktionären Architektur, auf die Baustelle des Palastes der Sowjets einzudringen zu bilden und andererseits, die Beförderung der neuen gesunden Architekturprinzipien, die den Palast der Sowjets als einen Sieg an der Front der proletarischen Architektur darstellen könnten, zu gewährleisten."* (43) Hätten die westlichen Kollegen der sowjetischen Baumeister, so auch Le Corbusier, rechtzeitig die Übersetzung dieses Dokumentes gelesen, hätten sie ihre Freunde wohl für verrückt gehalten. Die sowjetischen Architekten bereiteten sich auf den Wettbewerb für den Palast der Sowjets in einer Mischung aus Hoffnung und Schrecken vor. Man verbot ihnen zu sprechen, aber noch nicht zu entwerfen. Die Ausschreibung eines internationalen Wettbewerbs, die Einladungen zur Teilnahme an die bedeutendsten westlichen

Architekten, das alles löste – nach den bereits schon üblich gewordenen Beschimpfungen der bourgeois - Hoffnungen auf baldige und entschiedene Veränderungen aus.



### 3.5 Architekturideologie auf der Wende zur Neoklassik.

Zwei fast gleichzeitig herausgegebene Bücher belegen die Tatsache, dass der im Februar 1932 mit der Ernennung des Siegers des Allunionswettbewerbes für den Palast der Sowjets deklarierte Stilwechsel völlig unerwartet für alle Teilnehmer des Architekturprozesses war.

Das Buch "Gruppierungen in der sowjetischen Architektur" von A. Michailow (Moskau, 1932) wurde am 6. Oktober 1931 in den Satz und am 20. Januar 1932 zum Druck gegeben. Das Buch "Architektur des modernen Westens" unter der Redaktion von D. Arkin (Moskau, 1932) wurde am 5. Oktober 1931 in den Satz und am 15. Juni 1932 zum Druck gegeben. Beide Bücher erschienen im Handel im Frühjahr/Sommer 1932, schon nachdem die Ergebnisse des Allunionswettbewerbes bekannt geworden waren, aber noch vor der Beendung des 3. Durchgangs, der letzte Zweifel bezüglich der weiteren Entwicklung aufhob. Beide Bücher veranschaulichten mehr oder weniger die offizielle Architektursicht im Herbst 1931. Ein halbes Jahr später wäre die Herausgabe höchstwahrscheinlich unmöglich gewesen.

Im Buch des WOPRA-Mitglieds Michajlow sind die Bewertungen sehr klar. Die Hauptklassenfeinde der sowjetischen Architektur seien die in der Moskauer Architekturgesellschaft (MAO) konzentrierten "Eklektiker und Restauratoren". Sie stellten sich die Aufgabe, "...die alten in der Epoche der Feudal- und Bourgeoisieherrschaft herausgebildeten Architekturtypen und -stile zu restaurieren... Die Vertreter dieser Strömung trachteten und trachten objektiv nach der Restauration der – Bourgeoisie- und Grundbesitzerstruktur und folglich auch nach der Restauration der dem entsprechenden gesellschaftlichen Beziehungen." (1). Michajlow wirft den "Restauratoren" und insbesondere Schtschussew vor, dass man beim Abriss des Simon-Klosters "gezwungen war, den Widerstand der Verteidiger alter Güter zu überwinden". Schtschussew nähme sich die Freiheit, einen schriftlichen Bericht bei den oberen Regierungsbehörden einzureichen, wo er, wie Michajlow schreibt, "sich darüber empörte, dass die Arbeiter "ohne jegliche Notwendigkeit beabsichtigten" die Befestigungen des Klosters zu vernichten... Schtschussew betrachtete es als "Druck der unwissenden Arbeiter", als Handlung von Saboteuren. Derartige Verteidiger alter Güter, die meinen, dass das Proletariat nicht berechtigt sei, auch nur ein Stein von Denkmälern der Feudalismus-Epoche zu berühren, dass die Aufgabe der Errichtung des proletarischen Kulturpalastes nichts im Vergleich zur Aufgabe des Schutzes der "besten Denkmäler der alten Architektur" sei, erhielten eine starke Abfuhr von der proletarischen Öffentlichkeit" (2).

Diese armselige Einstellung zur architektonischen Vergangenheit war damals nicht nur für proletarische Architekten kennzeichnend. Le Corbusier in seinem oben zitierten Artikel "Über die Planung Moskaus" schlug auch vor, beinahe die Hälfte der Stadt abzureißen, auf dem Roten Platz nur den Kreml und die Basiliuskathedrale zu belassen, und das historische Museum und GUM (das Hauptwarenhaus Moskaus) abzureißen. Die Beweggründe sind hier aber unterschiedlich. Le Corbusier richtete sich nach seinem Geschmack, sein Extremismus war fachlich begründet: was wert ist, muss man lassen, was nichts wert ist, kann beseitigt werden. Im Wortschatz und Denken von Michajlow fehlen fachliche und ästhetische Beweggründe völlig. Statt dessen verweist er auf "Klassenbewusstsein" auf.

In den Beschuldigungen der "Restauratoren" und Schtschussews durch Michajlows ist neben der Unsicherheit eine Schwäche erkennbar. Schtschussew hätte öffentlich nicht auf die politische Beschuldigungen reagieren können (die unter jenen Bedingungen auch nicht widerlegbar waren), aber Michajlow war auch nicht imstande, die Lage der "Eklektiker" ernsthaft zu erschüttern. Hinter ihnen stünden Behörden, wie Michajlow mit verhaltener Feindseligkeit schrieb, "die die Architekturaufträge verteilen. Eine ganz erhebliche Hilfe erhielten die Restauratoren und Eklektiker auch durch einzelne Leiter des Staatsapparates, ... indem sie die Aufträge in erster Linie den

*„ehrwürdigen“ Eklektikern verschafften*“. Diese Behörden, d. h. die Regierungsorgane, im Ernst anzugreifen, stand nicht in der Kompetenz Michajlows.

Dank der Unterstützung dieser Behörden dringt in die Programme vieler Architekturwettbewerbe die Forderung, *„die neue Architektur der alten anzupassen“* und sich den *„krassen Widersprüchen“* der historischen Denkmäler nicht zu stellen, wie es bei dem Programm für den Wettbewerb für die Lenin-Bibliothek geschah. Diese Forderung machte Michajlow wütend: *„die Widersprüche dieses Programms sind wirklich „krass“. Einerseits soll es Denkmal des sozialistischen Aufbaus und der proletarischen Revolution sein, und andererseits darf es verschiedenen Altertümern nicht widersprechen, die Ausdruck der uns klassenfremden Epoche sind... Das beweist offensichtlich, dass die Anhänger der „Ensemble-Theorie“ einen „Klassenfrieden“ in der Architektur propagieren, mit einem sehr bestimmten Ziel, die Entwicklung der neuen, proletarischen Klassenarchitektur nicht zuzulassen“* (3). Den Klassenfrieden unter Bedingungen der *„Zunahme des Klassenkampfes“* zu propagieren, hätte im Jahre 1932 einem Todesurteil entsprochen. Aber GPU (die politische Hauptverwaltung) reagierte aus irgendeinem Grunde nicht. Dieser Abschnitt ist auch deswegen interessant, weil hier der Ausdruck die *„Ensemble-Theorie“*<sup>1</sup> zu einem der letzten Male im negativen Sinn benutzt wird. Weniger, als in einem Jahr werden alle sowjetischen Architekten zu *„Ensemble-Theoretikern“*.

Unter den klassenfremden Architekten nennt Michajlow außer Schtschussew und den Schülern Sholtowskijs (Parusnikow, Golz, Soboljew) auch Sholtowskij selbst, Iwanow-Schitz, Fomin, Schtschuko, Belograd, Rudnew, den Mahler A. Wasnetsow, *„den Vertreter des reaktionär-restauratorischen Flügels in der Malerei“*. Alle wurden sehr bald zu Sowjet-Stars und Akademiemitgliedern.

Man diskutiert über den Entwurf der Lenin-Bibliothek von Schtschuko: *„Indem sie Schtschuko billigten, forderten einige Redner in derselben Beratung noch mehr Restauration. Belograd erklärte z.B.: „Schtschuko hat völlig Recht... Schade, daß er seinen Entwurf mit Propyläen, mit Portiken nicht entwickelt, um dieses Gebäude zu einem Tempel zu machen, damit dieses Gebäude ein echtes Heiligtum wird. Das wäre sehr wertvoll“. Neben dieser Pfaffenpredigt über die „Heiligtümer“ ... hagelte es auch Ausfälle gegen die proletarische Architektur... So erklärte ein gewisser Rudnew: „Ich persönlich fühle mich in meiner Arbeit weder als ein bourgeois, noch als ein proletarischer Architekt, sondern strebe danach, Gebäude zu entwerfen, die lebensnotwendig sind. Wenn man sagen wird, dass meine Architektur proletarisch sei, danke ich, sehr erfreut. Und wenn man sagt, sie sei eine bourgeoisie, ist mir das egal.“* (4). Die Beschuldigungen sind sehr ernst, und man kann das Erstaunen Michajlows über die Unverletzlichkeit der *„Eklektiker“* verstehen.

Die *„Eklektiker“* seien die Feinde, die keiner Umerziehung unterliegen. Die Konstruktivisten und ein Teil der Formalisten seien die *„Mitläufer“*. *„Der Kampf für die Mitläufer soll auf einer streng prinzipiellen Grundlage geführt werden. Wir können die unverhohlenen Formalisten, Eklektiker, Anhänger der „sowjetischen Klassik“ u.a. nicht für Mitläufer halten“* (5).

Die Formalisten seien dem Proletariat näher, als die *„Eklektiker“*, aber ferner als die Konstruktivisten. Die Formalisten seien, nach Michajlow, in der Theorie die Übermittler der bourgeois idealistischen Ästhetik, in der Praxis *„treten sie als Apologeten derjenigen Gebäudetypen und Formen der Architekturpraxis auf, die vom monopolistischen Kapitalismus hervorgebracht werden“*(6). Die Sünde der Formalisten bestand darin, dass *„...sie dem vulgären Technizismus der Konstruktivisten den*

---

<sup>1</sup> *„Ensemble-Theorie“* – Die künstlerische Methode der Anhänger des Klassizismus. Ein damaliger Begriff für die klassizistische Denkweise, die eine Stadt als eine Reihe von „Ensemble“ sah.

*reinsten Idealismus entgegenstellen, ohne die "Architekturidee" mit den sozialen Beziehungen zu verbinden... Indem sie die Architektur dieser "reinen" Idee unterwerfen, stellen die Formalisten als Anhänger der idealistischen These das Primat des Bewusstseins über das Dasein auf" (7).*

Der Konstruktivismus sei in dem Maße, in welchem er "...einen unerbittehrlichen Kampf dem Eklektizismus, der Routine, der "alten Architektur" im weitesten Sinne" erklärte, gut, aber er irre sich, wenn er sich "...für den einzigen Träger der marxistischen Orthodoxie auf dem Gebiet der Architektur, für die einzig revolutionäre, den Bedürfnissen der Arbeiterklasse entsprechende Strömung" hielte. Der Konstruktivismus verneine die Bedeutung der Kunst und "vertuschte den Klassencharakter der Architektur... Sogar in Hinsicht auf ihre Feinde benutzten die Konstruktivisten keine Klassenanalyse, sie kämpften mit den Eklektikern wie mit den Vertretern des "Alten", in formell-technischer Hinsicht, entlarvten sie aber nicht als Vertreter der dem Proletariat feindlichen Klassengruppen" (8). Die Konstruktivisten propagierten Le Corbusier unkritisch, "...indem sie vergessen, auf den versöhnlichen reformistischen Charakter seiner Praxis zu weisen. Hatte Le Corbusier nicht die Architektur als ein Mittel, die kapitalistische Welt von der Revolution zu retten, vorgeschlagen?... Indem sie gegen das wahllose Aufdrängen der künstlerischen Erbschaft protestierten, drängten sie selbst der sowjetischen Architektur die Praxis des westlichen Konstruktivismus unkritisch und wahllos auf." (9).

Das ist eine überschaubare, typisch Logik à la WOPRA: der sowjetische Konstruktivismus ist schlecht, weil er dem westlichen ähnelt, und der westliche ist schlecht, weil er nicht sowjetisch ist.

Im Gegensatz zu den "Mitläufern" verkörpere WOPRA die einzige rein proletarische und tadellose künstlerische Richtung. *"Versteckte und offene Gegner der proletarischen Architektur weisen oft daraufhin, dass die proletarische Architektur keinen eigenen Stil, keine eigenen Formen erarbeitet hat, und darum kein Recht hat, sich als eine proletarische zu bezeichnen... Die proletarische Architektur, wie auch die proletarische Kunst, beginnt überhaupt nicht aus irgendeiner fertigen Form, aus einem erstarrten System der Stilmerkmale. So eine Frage können nur Leute stellen, die sich in den Fetischen der bourgeoisen Kunstwissenschaft nicht zurechtfinden. Die proletarische Architektur beginnt dort, wo es proletarische ideologisch-politische Einstellungen in den Grundfragen der Architektur gibt".* Die Formulierung ist klar: die proletarische Architektur drücke sich nicht durch den Stil (das sei eine bourgeoise Einstellung), sondern in der Ideologie des Architekten aus.

Das letzte Kapitel des Buches von Michajlov heißt "Architekturgruppierungen im Wettbewerb für den Palast der Sowjets" (hier ist der erste Durchgang des Wettbewerbs, der im Juli 1931 endete, gemeint). Die Einschätzungen sind dort in voller Übereinstimmung mit dem obenbeschriebenen Schema gegeben und widersprechen bis zur Parodierung der offiziellen Ideologie der nahen Zukunft.

Der Gruppe der "restauratorisch-eklektischen" Entwürfe werden auch die Entwürfe von G. Krassin und Kutzaew, B. Iofan, D. Iofan, Ludwig und aus irgendeinem Grund der unzweifelhaft konstruktivistische Entwurf von Schtschussew zugeteilt.

Krassin und Kutzaew wurden dieselben Sünden vorgeworfen, wie auch dem MAO-Entwurf im Wettbewerb für den Kulturpalast des Proletarskij-Bezirk (Abb. 10). Damals versuchten die Anhänger von Sholtowskij die Kontur des abgerissenen Simon-Klosters heimlich wiederherzustellen (11). *"In ihrem Entwurf tritt der Palast der Sowjets nur als ein repräsentatives, von den Massen passiv wahrnehmbares Monument auf. Eine derartige Lösung ist eine den Zielen des Monumenten absolut fremde abzulehnen" (12).*

Dem Entwurf von B. Iofan (**Abb. 11**) liege *„...eine oberflächlich verstandene Repräsentanz und eine eklektische Lösung der Aufgabe zugrunde. Der Entwurf von Iofan könnte einem bourgeoisen Parlament gefallen, nicht aber als Palast der Sowjets und zwar deswegen nicht, weil der Eklektismus und der geschmacklose Prunk das Monumentale nicht ausdrücken.“* (**13**).

Die Entwürfe von Ludwig (**Abb. 12**), D. Iofan und Rosenblum *„...kann man als eine eklektische Anhäufung verschiedener Formen bezeichnen... Deren Haupteigenschaft ist die Unmöglichkeit, die Idee des Palastes der Sowjets organisch zu verstehen und auszudrücken... Der Entwurf von Schtschussew bleibt im Ganzen auf dem Niveau dieser repräsentativen Eklektik... Genau genommen sind alle diese Entwürfe reaktionär, alle beziehen sich auf die Vergangenheit, und sind deswegen entschieden abzulehnen.“* (**14**).

Die Konstruktivisten und Formalisten schlagen wegen der Nachteile, die ihnen eigen seien, auch keine befriedigenden Lösungen vor. Nur WOPRA könnte *„von der Bestimmung des Palastes der Sowjets ausgehend“* den Lageplan entwerfen. Michajlow zieht den Schluss: *„Die Bedeutung des Wettbewerbes ist um so größer, weil die durch ihn zu Tage tretenden Fragen für die sowjetische Architektur im ganzen kennzeichnend sind. Wenn die Restauratoren und Eklektiker mit ihren Entwürfen zur Wiederherstellung der Kirchen- und Palastensembles, die dem Proletariat fremd sind, so sicher im Wettbewerb auftreten konnten, so konnte das deswegen geschehen, weil der Eklektismus der Architekturfront ganz und gar nicht zerschlagen ist. Wenn die „linken“ Architekten sich der Lösung der sozial-ideologischen Aufgaben, die mit der Bestimmung des Palastes der Sowjets verbunden sind, entzogen, so ist es verständlich, weil der Formalismus der Architekturfront nicht nur nicht zerschlagen, sondern auch keiner ausreichenden Kritik ausgesetzt wurde...“* (**15**).

So sieht für Michajlow die Gegenwart aus und ist für ihn ganz klar, was er von der Zukunft erwartet: Vernichtung der Formalisten, Beseitigung der *“Eklektiker“* und Macht für sich und seine Kollegen. Im Herbst 1931 fühlen sich Michajlow und anderen WOPRA-Führer noch sehr sicher, als einzige Wortführer für die Architektur nach dem Willen der Partei.

Diese Träume verwirklichten sich nur zur Hälfte. Die *“Linken“* wurden bald wirklich zerschlagen aber nicht ideologisch, sondern stilistisch. Die *“Eklektiker“* wurden dagegen bevorzugt. Die WOPRA-Funktionäre erhielten die Macht, aber nicht die ganze Organisation, sondern einzelne Breiche und unter Verzicht auf alles, was sie früher geschrieben und gesagt hatten. Gerade dieses erwies sich für sie als das kleinste Problem.

Im vierten Heft der Zeitschrift *“Sowjetische Architektur“* (Juli/August 1932) wurde eine Rezension von N. Becker über das Buch von Michajlow veröffentlicht. N. Becker war auch einer der WOPRA-Führer. Er wies seine Kollegen ein wenig zurecht: der Konstruktivismus und der Formalismus drückten bestimmt die bourgeoise Ideologie aus und seien deshalb schädlich, sie bremsten aber die Entwicklung der sowjetischen Architektur nicht so sehr, darum müsse man ihren Einfluss nicht *“völlig auf die Architekturorganisationen und zumal wahllos auf deren Mitglieder beziehen“* (**16**). Die *“Eklektiker“* zu verteidigen, hielt Becker nicht für nötig.

Im Unterschied zu den Aufsätzen von Michajlow, die überhaupt keinen Bezug zur Architektur haben, ist ein Buch von Dawid Arkin *“Architektur des modernen Westens“* zweifellos eine ernste und wertvolle Veröffentlichung. Wertvoll um so mehr, weil im Laufe der nächsten 30 Jahre nichts ähnliches in der UdSSR herausgegeben wurde. Arkin veröffentlichte Artikel von Bruno Taut, Le Corbusier, Reut, Oud, Neutra, Lursa, Gropius, Ernst May, und stellte ihnen Kommentare voran. Arkin kannte, liebte und verstand die moderne Architektur, er war aber auch gezwungen, die Spielregeln zu

beachten. Für uns ist interessant, wie die Texte der zu jenem Zeitpunkt in der UdSSR noch respektierten Westeuropäern gesehen wurden.

In der Einleitung ist es zu lesen, dass sich das Buch nicht mit allen Architekturrichtungen der kapitalistischen Länder, sondern nur mit den für sowjetische Architekten interessanten und aktuellen beschäftigt, *„die normalerweise mit Begriffe „Konstruktivismus“, „Funktionalismus“, „neue Architektur“ bezeichnet werden.“* (17). Der Neoklassizismus sogar in seiner modernisierten italienischen Variante wird vom Autor nicht einmal erwähnt. Arkin benutzt eine marxistische Rhetorik, aber man kann diese aus den langen und durchaus professionellen Texten herauszulösen. Er schreibt über die Verschärfung der sozialen Widersprüche der kapitalistischen Gesellschaft, darüber, dass *„der Wohnungsbau in der Hand der Bourgeoisie ein noch wichtigeres Werkzeug des Klassenkampfes bei Zunahme der Aktivitäten der Arbeiterklasse wird“* (18), und dass *„die Imperialismusepoche zusammen mit der Ideologie der herrschenden Klasse und den angeblich „rationalen“, „konstruktiven“ Tendenzen stagnieren und verfaulen wird.“* (19). Die Lehre und die Praxis von Le Corbusier seien *„ein treffendes Beispiel des architektonischen Denkens zur Rechtfertigung des monopolistischen Kapitals.“* *„Die Brüder Taut, E. May, L. Gilberseimer, O. Haessler „drückten in der Architektur die Interessen des radikalen Teils und zwar des Kleinbürgertums aus“. Erich Mendelson „versuchte, mit einer typisch expressionistischen Nervosität die rebellierenden und anarchisch kraflosen Bestrebungen, von denen bestimmte Kreise des verzweiferten Kleinbürgertums ergriffen wurden, in der Architekturform darzustellen“* (20). Die Thesen von Gropius im zweiten SIAM-Kongress (1929) seien *„eine Verbindung der heuchlerischen Klagen und Versprechungen an die Massen, ebensolcher heuchlerischen, an den kapitalistischen Staat gerichteten Forderungen mit den gezwungenermaßen Eingeständnissen der völligen Hilfslosigkeit der modernen Architektur im Kampf gegen den Wohnungsmangel“* (21). Es ist anzunehmen, dass Arkin so viel propagandistische Terminologie einführte, wie nötig war, damit das Buch herausgegeben werden konnte. Für uns ist die Tatsache wichtig, dass sich der Autor offensichtlich nicht einmal vorausstellen konnte, dass sich die sowjetische Architektur nicht in den Bahnen der modernen Bewegung entwickeln würde.

Noch in Jahr 1929 wurde ein *„Literatur- und Jahreskunstbuch für 1929“* herausgegeben. Die Kapitel *„Entwicklungswege der Baukünste“* hat Ivan Maza geschrieben, einer der erfahrensten sowjetischen Kunsthistoriker. Er folgte im Laufe von vielen Jahrzehnten akribisch allen Windungen der sowjetischen Kultur- und Parteiideologie. In dieser Publikation stimmten seine Ansichten völlig mit der Konzeption des Buches von A. Michajlow überein (22). Maza ist empört, dass man viele *„akademische“* Entwürfe zu verwirklichen beginnt, ohne sie öffentlich zu besprechen, z. B. das ZIK- und SNK-Haus (Arch. Iofan) (*„das Haus am Quai“*) und die Lenin-Bibliothek. Maza zitierte Worte eines Arbeiters in der Besprechung des Postamententwurfes in Charkow, wo alte Architekten einen Kampf gegen den konstruktivistischen Entwurf von Mordwinow begannen: *„Die Ensemble-Frage ist nur ein Anlass, aber im Grunde streitet man hier über neue und alte Formen. Wir erklären: „Die moderne Architektur siegt, weil die Arbeiter für die neue Architektur sind“* (23) Die Schlussfolgerung von Maza: *„...die Entwicklung der Baukünste erlebt bei uns eine Wendezeit. Sie wird durch die Zunahme des Klassenkampfes auch auf dem Gebiet der Kunst gekennzeichnet. Eine der Seiten dieses Kampfes ist die Aktivisierung der regressiven Strömungen, die Offensive gegen bourgeoise Tendenzen an der Kunstfront...“* (24).

Man kann davon ausgehen, dass den sowjetischen Architekten 1932 alles mögliches passieren konnte. Eine der durchaus möglichen Varianten waren Verhaftungen und Vernichtung aller, sowohl der Linken, als auch der Rechten, wie es in dieser Zeit den *„bourgeoisien Spezialisten“* anderer Berufe widerfuhr. Aber einen abrupten Stilwechsel und eine ungestüme Umwandlung aller sowjetischen Baumeister zu Neoklassikern, vermuteten im Winter 1931/1932 sogar die informiertesten sowjetischen Architekturfunktionäre nicht.



## **4 Palast der Sowjets. Zur Geschichte der Planung.**

### **4.1 Erster Durchgang.**

Der Wettbewerb für Palast der Sowjets verlief in vier Durchgängen und dauerte zwei Jahre – von Februar 1931 bis Februar 1933.

Der erste geschlossene Durchgang dauerte von Februar bis Juli 1931. Es gab 15 Teilnehmer.

Der zweite offene Wettbewerbsdurchgang (Allunionswettbewerb) dauerte von Juni 1931 bis Februar 1932. Es wurden 272 Entwürfe eingereicht.

Der dritte geschlossene Wettbewerbsdurchgang dauerte von März 1932 bis Juli 1932. Es wurden 12 Entwurfsgruppen beauftragt, weitere 10 Entwürfe wurden in eigener Initiative eingereicht.

Der vierte geschlossene Wettbewerbsdurchgang dauerte von August 1932 bis Februar 1933. Beauftragt wurden fünf Entwurfsgruppen **(1)**.

Alle Forscher, sowohl stalinistische, nachstalinistische, nachsowjetische, als auch ausländische sind sich in einem einig: der Wettbewerb für den Palast der Sowjets spielte eine entscheidende Rolle in der Stilumorientierung der sowjetischen Architektur. Die Autoren beurteilen die Entwicklung und deren Ursachen natürlich in Abhängigkeit ihrer politischen Ansichten. Das Hauptproblem läuft auf die Frage hinaus, ob die Ergebnisse des Wettbewerbes für den Palast der Sowjets die Ursache der Stilumorientierung oder ihre Folge waren.

\*\*\*

Die Entscheidung Stalins, den Palast der Sowjets zu bauen, bedeutete gleichsam die Rückkehr zu den Traditionen der revolutionären Romantik. Man beabsichtigte, ein für das Land absolut sinnloses und dabei ungeheuer teures Gebäude zu errichten. Ein Gebäude, dessen funktionale Bedeutung rein symbolisch war. Die "Sowjets" (Räte) spielten keine Rolle im politischen System des Landes. Der Hauptsaal für 15 000 Personen und ein Präsidium mit 300 Personen und einer Bühne, auf der gleichzeitig bis zu 500 Personen auftreten konnten, war nicht für die parlamentarische Arbeit, sondern für Kundgebungen bestimmt. Laut der ursprünglichen Idee sollten im Hauptsaal Millionen zusammenkommen. Ursprünglich vereinigte der Palast der Sowjets dieselbe Idee wie die der "Grossen Halle" von A. Speer mit einem auch von ihm entworfenen Stadion für die Parteitage in Nürnberg.

Der Hauptunterschied des Palastes der Sowjets zu den utopischen Wettbewerbsaufgaben Anfang der 20er Jahre (wie der Wettbewerb für den Palast der Arbeit) bestand in seiner absoluten Realität. Stalin hatte für die Realisierung dieses Projektes sowohl Geld, als auch alle Entscheidungsmöglichkeiten.

Die Entscheidung, den Palast der Sowjets zu bauen, wurde ungefähr Ende 1930, Anfang 1931 getroffen. Im Februar 1931 wurde eine spezielle Organisationsstruktur mit dem Baurat des Palastes der Sowjets an der Spitze beim Präsidium des Zentralexekutivkomitees der UdSSR errichtet. Es wurden insgesamt vier Wettbewerbsdurchgänge veranstaltet.

Der Baurat des Palastes der Sowjets verfügte über gesetzgebende Rechte. Seine Mitglieder waren zuerst K. Woroschilow, A. Jenukidse und K. Uchanow (die beiden letzten wurden einige Jahre später hingerichtet). Das Exekutivorgan war die Bauverwaltung des Palastes der Sowjets (USDS), bestehend aus M. Krjukow (als Vorsitzenden), B. Iofan, G. Krassin, I. Maschkow und A. F. Loleit. Als Beratungsorgan wurde auch ein vorübergehender Technischer Rat (WTS USDS) gebildet, der später in eine ständige architektur-technische Beratung umgebildet wurde. Ihre Mitglieder waren W. M. Michajlow (der Vorsitzende und der Bauleiter), I. A. Brodskij, W. A. Wesnin, A. A. Wolter, W. G. Gelfreich, A. Gorkij, I. Grabar, I. Sholtowskij, B. M. Iofan, G. B. Krassin, G. M. Krshishanowskij, M. W. Krjukow, F. K. Lecht, A. F. Loleit, A. W. Lunatscharskij, G. M. Ludwig, M. G. Maniser, A. T. Matweew, I. P. Maschkow, W. E. Meierhold, S. D. Merkurow, A. G. Mordwinow, K. S. Petrow-

Wodkin, P. P. Rottert, W. N. Semenow, K. Stanislawskij, A. I. Stetzkij, P. O. Streletskij, F. F. Fedorowskij, T. S. Chwessin, I. K. Tscherkasskij, I. D. Schadr-Iwanow, N. M. Schwernik, W. A. Schtschuko, A. W. Schtschussew, K. S. Alabjan (der Sekretär). Für die Zeit, in der der Allunionswettbewerb durchgeführt wurde, wurde eine technische Expertenkommission unter der Leitung von G. Krshishanowskij gebildet. (2)

In dieser komplizierten Struktur fehlte eine für die Durchführung von Architekturwettbewerben völlig unentbehrliche Instanz und zwar eine fachliche Jury. Alle Entscheidungen wurden offiziell von drei hochrangigen Parteifunktionären getroffen - vom Politbüromitglied Woroschilow, Präsidiumsekretär des Zentralexekutivkomitees der UdSSR Jenukidse und dem Vorsitzenden des Moskauer Gebietsexekutivkomitees Uchanow. Hinter den Entscheidungen des Baurates stand Stalin persönlich, obwohl sein Name noch kaum erwähnt wurde. 1931 war das noch selbstverständlich. Stalin hatte schon die totale Macht, aber der Kult um ihn war im gesellschaftlichen Bewusstsein noch nicht ausgebildet.

Der offensichtlich dekorative Technische Rat schloss die ganze stalinistische kultur-künstlerische Elite ein, was ein hohes fachmännisches Niveau der vom Baurat zu fassenden Beschlüsse symbolisieren sollte. Unter den Architekten waren die Leiter von WOPRA, OSA und eine Gruppe der "Neoklassizisten- Eklektiker". Die Leiter von ASNOWA und ARU waren im Rat nicht vertreten, obwohl man sie zu den Sitzungen bezüglich der Wahl des Platzes für den Bau des Palastes einlud. Alle Architekten-Ratsmitglieder waren zukünftige Teilnehmer und Preisträger der Wettbewerbe für den Palast der Sowjets. Unter ihnen waren auch die endgültigen Gewinner, und zwar Iofan, Schtschuko und Gelfreich. Es ist anzunehmen, dass der enge Kreis der Teilnehmer der 3. und 4. Entscheidungsrounden des Wettbewerbes (wie auch der Hauptgewinner Iofan) zu einem früheren Organisationsstadium von Stalin vorausbestimmt worden war, und zwar auf dem für Stalin üblichen Wege, mittels Auswahl "geeigneter Kader".

Eine der Hauptaufgaben des Vorübergehenden Technischen Rates (WTS USDS) betraf die Wahl der Lage des Baus des Palastes. Dieses Thema wurde in sechs Sitzungen von WTS vom 35. April bis 4. Juni 1931 besprochen, an einigen von ihnen nahmen die Ausländer Kurt Meyer und Hannes Meyer als Vertreter der sowjetischen Seite teil. Man schlug verschiedene Plätze vor: Ochoznyj Rjad, Sarjadje, Warwarka, der Rote Platz (Torgowyje Rjady), Kitaj-Gorod, Boloto und die Stelle des Christus-Erlöser-Doms. Auf dem letzten Vorschlag beharrten besonders die Vertreter von ASNOWA. Deren Führer W. Balichin schlug noch 1924 vor, an der Stelle des Christus-Erlöser-Kathedrale ein grandioses Lenin-Denkmal zu errichten und entwarf aus eigener Initiative Skizzen (3).

Aus dem Protokoll der WTS-Beratung vom 30. Mai 1931 ist ersichtlich, dass sich der Technische Rat schon früher einstimmig ("mit Ausnahme besonderer Meinungen") für den Bau des Palastes in Ochoznyj Rjad ausgesprochen hatte. Diese Entscheidung wurde dem Baurat mitgeteilt, stellte diesen jedoch nicht zufrieden. Man schlug vor, nach anderen Möglichkeiten zu suchen. Am 30. Mai wurden Ochoznyj Rjad, Sarjadje, die Christus-Erlöser-Kathedrale, Boloto, der Rote Platz und Kitaj-Gorod zur Abstimmung gestellt. *"Es wurde beschlossen: ... als mögliche Bauplätze des Palastes der Sowjets folgende festzulegen: Kitaj-Gorod, dann Ochoznyj Rjad und Boloto und als letzte Variante der Christus-Erlöser-Kathedrale, weil der Initiator, Genosse Hannes Meyer, sich der Stimme enthielt..."* (4). Am nächsten Tag teilte Krjukow Woroschilow mit, dass der Meinung des Technischen Rates nach, *"... die Stelle der Christus-Erlöser-Kathedrale die unpassenste für das geplante Projekt ist."* (5) Woroschilow berief die Mitglieder des Technischen Rates zu einer Sitzung des Baurats am 2. Juni in den Kreml, um entgeltlich über die Baustelle zu entscheiden. Nachdem sie sich noch einmal beraten hatten, schlugen die Mitglieder des Technischen Rates zwei Stellen und zwar Kitaj-Gorod und Bolotnaja-Platz zur entgeltlichen Wahl vor.

Am 2. Juni 1931 fand im Kreml eine Beratung statt, an der Stalin, Molotow, Kaganwitsch, Woroschilow, acht führende sowjetische Architekten und Hannes Meyer teilnahmen. Man besprach den entgeltlichen Standort des zukünftigen Palastes der Sowjets. Es wurde beschlossen, die Christus-Erlöser-Kathedrale abzureißen und an dessen Stelle den Palast zu bauen. (6) Man hat übrigens den Teilnehmern des bereits ausgeschriebenen geschlossenen Vorwettbewerbes das Recht verliehen, eine



andere Stelle selbständig zu wählen. Von diesem Recht machten die Verfasser von sechs der insgesamt sechzehn Entwürfe Gebrauch.

Die Christus-Erlöser-Kathedrale riss man im selben Jahr, 1931, unter viel Aufsehen ab, ohne auf die endlichen Ergebnisse des offenen Wettbewerbes zu warten.

\*\*\*

Der erste vorläufige, geschlossene Durchgang des Wettbewerbes wurde in Februar 1931 ausgeschrieben. Am 17. April bekam eine Gruppe von bekannten sowjetischen Architekten und alle damals in Russland vorhandenen Architekturvereinigungen einen vom Leiter der Bauverwaltung des Palastes der Sowjets M. Krjukow unterzeichneten Brief mit der offiziellen Einladung, an der Erarbeitung und Präzisierung des Programms des bevorstehenden Allunionswettbewerbs teilzunehmen. Im Juli wurden 15 Entwürfe vorgelegt, 12 davon waren auf Bestellung und 3 durch eigene Initiative von Architekten angefertigt. Das Ziel des vorläufigen Durchganges war, *„eine fachliche Begründung für die Aufstellung des Allunionswettbewerbsprogramms zu geben ... Diese Vorschläge waren eher aus Tradition, als aus einem Wunsch heraus wie ein Wettbewerb organisiert worden, weil der Baurat, indem er Vorzüge und Nachteile der zum Vorwettbewerb vorgelegten Entwürfe kommentierte, keine Bevorzugung gegenüber diesem oder jenem Entwurf äußerte.“* (7)

Die sowjetische Forscher stellten das Ungewöhnliche dieser Situation fest, wenn *„... der Aufstellung des Programms ein Auftrag für mehrere Entwurfsvorschläge vorangeht...“* (8), erklären es aber nicht. Das ist ein erstes von vielen Rätseln, die mit der Planung des Palastes der Sowjets verbunden sind.

Unter Wettbewerbsbeteiligten waren praktisch alle damals vorhandenen künstlerischen Gruppen und Richtungen vertreten, wie Konstruktivisten, Funktionalisten, Romantiker und Retrospektivisten - Gruppen von ARU, ASNOWA, WOPRA, MOWANO, SASS, Architekten A. Schtschussew, N. Ladowskij, A. Nikolskij, B. Iofan, D. Iofan, G. Ludwig, W. Friedman, Ingenieure G. Krassin, P. Kutsaew und A. Rosenblum.

Im Wettbewerbsprogramm war über die Errichtung eines monumentalen Gebäudes zu lesen, das *„sowohl seinem architektonischen, als auch seinem künstlerischen Platz in der gesamten Architekturgestalt Moskaus nach herausragend sein soll.“* (9) Als Hauptkriterium bei der Bewertung der Entwürfe wurde die *„Einzigartigkeit“* genannt. Das Gebäude sollte einmalig, keinem anderen Gebäude gleich sein, sich von *„allen anderen, wenn auch einzigartigen öffentlichen Gebäuden unterscheiden.“* (10)

Im Laufe des zweijährigen Wettbewerbs wurden alle Fragen, die in den Diskussionen über die Formbildung und den Städtebau besprochen wurden, und die den Rahmen des erklärten Wettbewerbsprogramms weit überschritten, beantwortet. Wobei sie de facto, ohne Probleme zu besprechen und auf die für die Fachleute unerwarteteste Weise beantwortet wurden. Die Idee des wichtigsten, des zentralsten, des größten und des einzigartigsten Gebäudes des Landes, das im Zentrum Moskaus mit ausschließlich symbolischem Ziel gebaut werden sollte, war selbstverständlich in erster Reihe auf den Städtebau bezogen, widersprach aber sowohl urbanistischen, als auch Entstädterungs-Prinzipien. Sie war von vorn herein irrational, nicht funktional und nicht wirtschaftlich, d. h. sie ignorierte die Ausgangspostulate von Funktionalisten, Konstruktivisten und Rationalisten. Diese Idee stand außerhalb jeder Kritik. Indem Stalin beschloss, den Palast der Sowjets zu bauen, machte er alle Diskussionen zunichte. Er nötigte alle sowjetischen Architekten, darunter auch potentielle Feinde der *„Idee eines Hauptgebäudes“*, am Wettbewerb teilzunehmen, und zwang sie somit, den Kampf auf fremdem Territorium, unter für sie ungünstigen Bedingungen und mit einem im voraus bekannten negativen Ergebnis aufzunehmen.

Es ist noch zu bemerken, dass, wie sich in der weiteren Entwicklung zeigen sollte, die *„Einzigartigkeit“* des Gebäudes ganz und gar nicht die Einzigartigkeit der Architekturlösung oder eine einzigartige Begabung des Verfasser voraussetzte. Es ging um die Einzigartigkeit des Gebäudes in der Hierarchie der Staatssymbolik und um einmalige Dimensionen: Moskau ist das Zentrum der Welt, der

Palast der Sowjets ist das Zentrum Moskaus. Die Architektur des "einzigartigen Gebäudes" sollte als Muster, als Ausgangspunkt für die zukünftige sowjetische Baukunst dienen.

Albert Speer erinnerte sich in seinen Memoiren, dass Hitler sehr missmutig wurde, als er erfuhr, dass in Moskau das höchste Gebäude der Welt stehen würde. Speer beruhigte ihn, indem er ihn darauf aufmerksam machte, dass die "Grosse Halle" das weltgrößte Kuppelgebäude sein würde. (11) Stalin und Hitler kümmerten sich in gleichem Maße um die Einzigartigkeit in der Architektur ihrer Hauptgebäude.

\*\*\*

Die Kommission verteilte keine Preise, bezeichnete aber als den gelungensten den Entwurf vom Architekten Ludwig. (Abb. 12) Der stellte im Plan einen Fünfsackstern dar und ähnelte äußerlich dem Lenin-Mausoleum vom Architekten Schtschusew, war aber viel größer und hatte schlechtere Proportionen.

Hier kann man einen ganz bestimmten Zusammenhang zwischen zwei Entwicklungspunkten der stalinistischen Baukunst feststellen. Beide sind mit der stalinschen Interpretation der Gestalt Lenins verbunden. Die Idee, Lenin mumifizieren zu lassen und in einem extra dazu gebauten Mausoleum zur Anbetung auszustellen, stammte von Stalin (Krupskaja war entschieden dagegen). Stalin war also der Hauptinitiator für den Bau des Mausoleums und die Hauptgenehmigungsinstanz in allen drei Phasen der Planung (des ersten hölzernen Mausoleums, des zweiten hölzernen und des dritten steinernen). Der Bau des steinernen Mausoleums wurde im Juli 1929 begonnen und 1930 beendet, gerade vor Beginn des Wettbewerbes für den Palast der Sowjets. Dabei "...erteilte die Regierungskommission den Auftrag, den Bau so schnell wie möglich zu beenden." (12). Zwischen dem Bau des zweiten (hölzernen) und des dritten (steinernen) Mausoleums vergingen ca. vier Jahre. Man geriet aber in Frühling 1929 in Eile. Das muss die erste Erfahrung Stalins in Zusammenarbeit mit Architekten an einen ideologischen Objekt gewesen sein. Das Mausoleum war ein psychologischer Anstoß in der nötigen Richtung. Der Palast der Sowjets in seiner entgeltigen Variante war eine durchdachte und formulierte Deklaration. Hier ist eine Gestaltungsentwicklung klar zu sehen, vom Grabmal bis zum Denkmal. Von einem kleinen Grabmal bis zum weltgrößten Denkmal.

Das Seltsame an dieser Situation bestand darin, dass Stalin Lenin gegenüber nichts als Hass empfinden konnte. Ihre Beziehung war vor dem Tod Lenins gescheitert. Lenin plante, Stalin die Macht zu entziehen, was er auch durchgesetzt hätte, wenn er nicht rechtzeitig gestorben wäre. So rechtzeitig, dass es bis heute nicht zu glauben ist, dass Stalin daran nicht beteiligt war.

Es ist interessant, dass der Entwurf von Schtschusew selbst im ersten Durchgang des Wettbewerbs eine elegante Konstruktivismusstudie darstellte. (Abb. 14) Das bedeutet, dass Schtschusew Anfang 1931 noch nicht vermutete, dass eine Stilumorientierung der Sowjetarchitektur stattfinden würde. Und er beabsichtigte keineswegs, die Gestalt und die Kompositionsmethoden seines Mausoleums auf die großen öffentlichen Gebäude zu übertragen. Es ist auch anzunehmen, dass in diesem Moment Schtschusew aus unbekanntem Gründen nicht zum engsten und vertraulichsten Kreis der staatlichen Architekten gehörte. Gemäß der vorläufigen Bedingungen waren die Teilnehmer des ersten Durchganges nicht berechtigt, am zweiten teilzunehmen. Dessen ungeachtet nahmen B. Iofan, Alabjan und Krasin am Allunionswettbewerb teil. Schtschusew machte das nicht. Es ist auch denkbar, dass der erfahrene Schtschusew vor dem Beginn des zweiten Durchganges verstand, dass dieses Spiel ohne Regeln geführt wird, und beschloss daher abzuwarten. Er schloss sich dem Spiel erst ein Jahr später wieder an, in dem letzten, vierten Durchgang, als die Situation entgeltig klar wurde.

Im Entwurf von Ludwig kann man wirklich eine Einzigartigkeit erblicken. Während das Mausoleum von Schtschusew ein Teil der künstlerischen Kultur ist, ein elegantes Erzeugnis, das eine Menge an Assoziationen hervorruft, hat der Entwurf von Ludwig anscheinend überhaupt keine Wurzeln. Er liegt außerhalb von Stil und Kunstsystem. Ein zentrisches Gebäude mit einer schweren Stufenpyramide oben, gleichzeitig monumental und unsicher. Diese Verbindung der Eigenschaften - Monumentalität und Unsicherheit - wird sich übrigens als ein kennzeichnendes Merkmal fast aller ausgezeichneten und

bestellten Entwürfe der weiteren Durchgänge des Wettbewerbs, ab der dritten, erweisen. Die Architekten probierten ratlos verschiedene Varianten aus, indem sie versuchten, schon im voraus getroffene neue, aber ihnen noch nicht bekannte stilistische Entscheidung zu erraten.

\*\*\*

Die Ergebnisse des vorläufigen Wettbewerbes wurden veröffentlicht und auf breiter Basis besprochen. Man veranstaltete eine Ausstellung der Entwürfe. Die Öffentlichkeit wurde gefördert, Vorschläge und Bemerkungen zu machen. Die Teilnehmer des nächsten Durchganges erhielten Zugang zu allen Unterlagen des ersten Durchganges und öffentlichen Diskussionen. Wie N. I. Filjukowa im Vorwort zum Katalog der Sammlung der Entwürfe des Wettbewerbes für den Palast der Sowjets des Schtschussew-Museums in Moskau schreibt (Moskau, 1989), *„... Solch eine Organisation der vorläufigen Durchganges, gemäß der demokratischen Traditionen, entsprach vollkommen dem Inhalt und dem Ziel des bevorstehenden Wettbewerbs.“* (13)

Wir erlauben uns hier Zweifel anzumelden. Über demokratische Neigungen Stalins, wie auch über sowjetische demokratische Traditionen zu sprechen, ist lächerlich. Wie auch über den Palast der Sowjets als über ein Symbol der Demokratie.

1931 gehörte die verhältnismäßige Freiheit der sowjetischen Presse Mitte der 20er Jahre schon der Vergangenheit an. Ohne Genehmigung der Parteiführung war es unmöglich, selbst Literaturrezensionen zu veröffentlichen. 1930 schrieb der verfolgte Schriftsteller Michail Bulgakow seinen berühmten Brief an Stalin, in dem er bat, ihn entweder emigrieren zu lassen, oder ihm wenigstens irgendwelche Arbeit zu geben.

Die breite Besprechung der Ergebnisse des vorläufigen Wettbewerbes war keine demokratische Diskussion, sondern eine politische Aktion. Die Frage der Zweckmäßigkeit des Gebäudes, seine Dimensionen und die Symbolik wurde weder von der Öffentlichkeit, noch von den Fachleuten diskutiert. Die Öffentlichkeit sollte von der Grandiosität des Vorhabens begeistert werden und um die Grandiosität der Vorschläge wetteifern. Die Tatsache, dass dabei in verschiedenen Stilen ausgeführte Entwürfe besprochen wurden, bedeutete nur eines: Stalin traf selbst noch keine Entscheidung über den Hauptarchitekturstil. Er wartete ab und sah sich um.

## 4.2 Der zweite Durchgang (der Allunionswettbewerb).

Am 18. Juni 1931 wurde das Programm des offenen Allunionswettbewerbs für den Palast der Sowjets ausgeschrieben. Der Termin zur Vorlage der Entwürfe wurde zuerst für den 20. Oktober festgelegt, dann auf dem 1. Dezember 1931 verschoben.

Zum Wettbewerb wurden 160 Entwürfe (darunter 12 auf Bestellung) und 112 Entwurfsvorschläge vorgelegt. Aus dem Ausland wurden 24 Entwürfe geschickt, was den Wettbewerb praktisch international werden ließ. Die Ergebnisse des Wettbewerbes sind gut bekannt, weil daran praktisch alle sowjetischen und internationalen Architekturstars teilnahmen. Die Wettbewerbsentwürfe wurden mehrmals veröffentlicht und ausgestellt, vor allem nach dem Zusammenbruch der UdSSR.

\*\*\*

Im September 1931 erschien das erste Heft der "Berichte der Bauverwaltung des Palastes der Sowjets", herausgegeben vom Präsidium des Zentralexekutivkomitees der UdSSR. Da stand: *"Das Ziel der Herausgabe dieser Berichte ist, der breiten Öffentlichkeit Informationen über den Ablauf sowohl der Planung, als auch der Errichtung des Palastes der Sowjets zu geben, um ihr die Möglichkeit zu geben, Einfluss auf die Bauarbeiten mittels Meinungs austausches auf den Seiten der Berichte auszuüben... Uns steht ein Kampf für das Tempo, für die Bauqualität und für eine konsequente proletarische Klassenarchitektur bevor. Alle Hilfe dem Bau! Für den Palast der Sowjets!"* (1) Die Herausgabe so eines Sonderberichtes für die Erläuterung des Baues eines einzigen Gebäudes ist eine einmalige Maßnahme.

Zu dieser Zeit nahmen die Kämpfe innerhalb der Parteispitze, die Stalin praktisch gewann, eine Form einer schwer zu erklärenden Kaderrotation an, die von der sowjetischen Presse nicht deutlich erläutert wurden. Man führte verschiedene "Saboteurs"-Prozesse ("Industrieparteiprozess" u.s.w.), die übrig gebliebenen Intellektuellen wurden in Massen verhaftet. Ausgesprochen politische Prozesse, in die das ganze Land miteinbezogen wurde, fanden aber erst einige Jahre später statt. Die Siege lagen noch in weiter Ferne. Die erfolgreich zu beendende Kollektivierung konnte kaum in den Augen der Bevölkerung nach einer grossen Errungenschaft aussehen. Sie führte zum Hunger in Dörfern und Städten und zur Einführung von Lebensmittelmarken (1930).

Der Bau des Palastes der Sowjets stand davor, zur propagandistischen Hauptaktion der UdSSR und zur Hauptmaßnahme für die ideologische Konsolidierung der Bevölkerung um die neue stalinistische Leitung zu werden und zum ideologischen Hauptsymbol einer neuen Epoche. Der Palast der Sowjets wurde der Bevölkerung als ein Geschenk des Staates präsentiert, als ein Allunionsklub, ein Allunionstheater und gleichzeitig ein Allunionspalast. Nur drei Jahre später verschob sich der propagandistische Schwerpunkt auf andere Ereignisse und zwar auf den Mord Kirows, die Moskauer politischen Prozesse und den Bau der U-Bahn, die die Rolle des "Palastes für die Bevölkerung" übernahm.

\*\*\*

Im ersten Heft der "Berichte der Bauverwaltung des Palastes der Sowjets" wurde das präzierte Wettbewerbsprogramm veröffentlicht, dem eine Erklärung über die Bestimmung und den Charakter des Gebäudes voranging: *"...Der Palast der Sowjets soll speziell für Massentagungen und Versammlungen eingerichtet werden. Es ist den breiten Massendemonstrationen von Arbeitern und Werktätigen Zutritt zum Palast der Sowjets zu gewährleisten. Der Palast soll ausreichend ausgestattet sein, um revolutionäre Feste technisch mit Schau- und Tonkünsten zu gewährleisten... Der Charakter des Gebäudes, seine Eigenschaften stellen die Bauspezialisten vor solch ungewöhnliche Aufgaben, dass deren Lösung von nur einer Gruppe allein unmöglich ist. Dem Palast der Sowjets eine richtige Bedeutung zu geben, die Funktion des Gebäudes gemäss seiner Bestimmung zielgemäß zu organisieren, das Gebäude so zu gestalten, dass sein Wesen am klarsten und am deutlichsten ausgedrückt wird, das ist die Aufgabe aller lebendigen künstlerischen Kräfte der sowjetischen Öffentlichkeit."* (2)

Der letzte Satz ist ein Schlüssel zum Verständnis der aufkommenden stalinistischen Kultur ("Kultur 2" laut Papernyj). Eine künstlerische Individualität allein, in der Form einer Person oder einer Personengruppe, konnte und durfte nicht imstande sein, grundsätzliche Kulturprobleme zu lösen. Nur ein Kollektiv konnte das machen, aber keinesfalls ein solches, das sich aus einer künstlerischen Richtung herausgebildet hat (dieser Begriff –"eine künstlerische Richtung" - wird aus der Kultur ausgelöscht werden, indem er im weiteren nur einen negativen Sinn haben wird), sondern ein Arbeitskollektiv, eine Administrativzelle der Gesellschaft. Die Richtigkeit einer Problemlösung wird auf einem Niveau fixiert, das viel höher, als ein fachliches ist. Der Hauptträger einer höchsten heiligen "*Außerprofessionalität*" (*d. h. der Geisträger bzw. der Angehörige höherer Welten*)" (3) war natürlich Stalin. Als Stellvertreter des Höchsten Baumeisters traten in den 30-er Jahren in der Regel Molotow und Kaganowitsch auf.

Allerdings sind wir hier zu schnell fortgeschritten. Die nahe Zukunft aus den wenigen Sätzen im Programm des Allunionswettbewerbes zu erraten, muss sogar für die dem Führer vertrauten Architekten, die das Programm vorbereiteten - Schtschusew, Alabjan, Iofan u. a. - ziemlich schwer gewesen sein. Niemand war in der Lage, in völliger Übereinstimmung mit der Erklärung des Baurates die entgeltliche Entscheidung auch nur annähernd zu erraten.

Die Expertenkommission des Baurates unter dem Vorsitz von Molotow bestand aus 70 Personen, es waren Architekten, Ingenieure, Schriftsteller, Künstler, Regisseure, Parteifunktionäre u. a. (4) Es ist nur zu ahnen, wie stürmisch die Diskussionen in solch einer bunten und breiten Gesellschaft waren. Es ist jedoch höchstwahrscheinlich, dass man den Kommissionsmitgliedern bereits im Voraus getroffene Entscheidungen vorlegte.

Die Entscheidung der Kommission verursachte einen Schock. Der Meinung von N. Filjukowa nach, "*die gerade in diesem Wettbewerb deutlich gewordene Wendung in der künstlerischen Entwicklung innerhalb der sowjetischen Architektur und zwar die Hinwendung zum Erbe der Vergangenheit bedingte auch die Wahl der Gewinner, und in dieser Hinsicht war die Auszeichnung mit dem höchsten Preis für den Architekten I. Sholtowskij für einen unverhohlenen, um nicht zu sagen programmatisch stilistischen Entwurf, besonders kennzeichnend.*" (5)

Diese Formulierung, die in irgendeiner Form durch alle sowjetischen und nachsowjetischen Lehrbücher der Geschichte der sowjetischen Architektur geistert, ist genau umgekehrt zu verstehen. Nicht die Wendung bedingte die Wahl, sondern die allerhöchste Wahl bedingte die einmütige Wendung. Die Unterlagen des Wettbewerbes geben keinerlei Anlass zu der Annahme, dass diese Wendung bereits vollzogen worden war, nicht nur in der Weltarchitektur, sondern auch in der sowjetischen. Klar ist aber, dass sofort nach der Veröffentlichung der Wettbewerbsergebnisse diese Wendung in der sowjetischen Architektur wirklich eintrat - eine stilistische und eine psychologische. Sowjetische Architekten wurden sehr schnell zu ganz anderen Menschen. Der internationale Wettbewerb für den Palast der Sowjets existiert in der Geschichte der Architektur gleichsam in zwei Hypostasen. Einerseits gilt er als eine außerordentliche Sammlung glänzender und interessantester Entwürfe, die eine wichtige Rolle in der Arbeit der bedeutendsten westlichen Architekten bzw. in der Entwicklung des westlichen Architekturdenkens spielten. Es war ein Wettbewerb für ein multifunktionales Öffentlichkeitsgebäude, den de facto Le Corbusier gewann. In dieser Form blieb der Wettbewerb im Rahmen der modernen Architektur. Er zeigt überhaupt keine prinzipielle Stilwendung.

Betrachten wir aber nur die ausgezeichneten Entwürfe allein, sowie ihre Entwicklung, die sich auf die nächsten zwei Jahre bzw. vier Durchgänge ausdehnte, wenn wir zudem versuchen, die Mentalität der Organisatoren zu verstehen und die Richtung des von ihr gewählten Entwicklungsvektors zu bestimmen, so wird sich erweisen, dass wir es eigentlich mit einem ganz anderen Wettbewerb zu tun hatten, der mit dem ersten fast nicht gemeinsam hat. Beide hatten ganz verschiedene Aufgaben und Kriterien. Diese Vermischung war kein Zufall, sondern Absicht der Organisatoren.

Ein Tag bevor die Ergebnisse des zweiten Durchganges erklärt wurden, veröffentlichte Alexej Tolstoj in der Zeitung "Iswestija" ("Nachrichten") einen Artikel unter dem kennzeichnenden Titel: "*Suche nach der Monumentalität*". Laut seinen Worten, sei die Ausstellung der Wettbewerbsentwürfe "der

erste Schritt zu Errungenschaften und ein riesiges Wegwerfen alles Abgelebten, Untauglichen, Fremden." (6) Erst jetzt wurde allen Teilnehmern, Organisatoren und Zuschauern allmählich klar, dass dieses Architekturspiel nach ganz neuen Regeln vor sich ging und dass es ihnen noch bevorstand, sich mit Kriterien wie "Abgelebtem" und "Untauglichem" auseinander zusetzen.

Am nächsten Tag erklärte der Baurat, dass man *"keinen Entwurf des internationalen Wettbewerbs für endgültig halten kann."* (7) Es sieht so aus, als dass die Ausstellung der Wettbewerbsentwürfe von Anfang an ähnlichen Zielen folgte wie die Nazi-Ausstellung "Die entartete Kunst". Nur wurden die "Reinen" noch nicht von den "Unreinen" abgesondert. Man schlug der Öffentlichkeit vor, am Selektionsprozess teilzunehmen, genauer gesagt zu erraten, wer oben bleibt und wer sinkt.

\*\*\*

Der Baurat verlieh 16 Preise. Drei höchste, drei erste, fünf zweite und fünf dritte. Man erwarb 50 Entwürfe und 21 Arbeitsvorschläge. Formell wurden Vertreter ganz verschiedener Richtungen ausgezeichnet. Aber entscheidend war nur die Verleihung der drei höchsten Preise. Diese bekamen der Amerikaner G. Hamilton (**Abb. 15**), die Moskauer I. Sholtowski (**Abb. 16**) und B. Iofan (**Abb. 17**). Auf den ersten Blick hatten diese Entwürfe miteinander überhaupt nichts gemeinsam.

Boris Iofan wiederholte seine Komposition aus dem Vorwettbewerb in einer leicht monumentalisierten Form. Ein kachektisches, spiralförmiges Ziggurat mit einer Arbeiterfigur oben und ebensolche stufenförmige Scheiben der Säle. Aus dem Entwurf verschwanden Geometrismus, Dynamik und Aroma eines nachahmenden, aber immer noch konstruktivistischen Stils, die in der ersten Variante spürbar gewesen waren.

Über den Entwurf von Hamilton kann man fast nichts sagen. Es war eine zentrische monumentale Komposition aus weissen Phylonen, der ganzen nachstalinischen sowjetischen Architektur ähnlich - vom Beginn der Ära Chruschtschjows bis zur späten Breshnew-Ära, vom Palast der Tagungen in Kreml bis zum "Weissen Haus" (Regierungssitz in Moskau).

Der Entwurf von Sholtowskij ist ein asymmetrisches und plumpes Konglomerat aller denkbaren europäischen Stile: Kolonnaden, Pylonnaden, Arkaden, Festungstürme, Kolosseum und Donjon. Er ist sogar nicht im Stil von Sholtowskij selbst, einem der wenigen echten sowjetischen Klassizisten. Weder vor, noch nach dem Wettbewerb für den Palast der Sowjets erlaubte sich Sholtowskij einen solchen Eklektizismus. Man kann diesen Entwurf nur mit der äußersten Verlegenheit des Verfassers erklären, der bereits wusste, dass der Klassizismus verlangt wird, aber noch nicht verstand, was der Auftraggeber unter diesem Begriff verstand.

Die preisgekrönten Entwürfe hatten miteinander nichts gemein, außer dem Anspruch auf Monumentalität und völliger Aussichtslosigkeit aus der Sicht beliebiger damals vorhandener Stile und Richtungen. Und vielleicht noch außer ihrer Talentlosigkeit, was besonders vor dem Hintergrund der im ganzen glänzenden professionellen Ergebnisse des Wettbewerbes ins Auge fiel. Der Entwurf von Hamilton war der einheitlichste, gleichzeitig aber der langweiligste. Wenigstens demonstrierte er einen bestimmten Stil.

Iofan und Sholtowskij, die zwei wahrscheinlich informiertesten und der Führungsschicht am nächsten stehende Wettbewerbsteilnehmer konnten nichts formulieren. Das war höchstwahrscheinlich gerade ihre Aufgabe.

Keiner der Entwürfe gehörte einer bestimmten Richtung oder einem System an. Keiner enthielt ein Entwicklungspotential. Keiner hatte eine klare künstlerische Idee. Es ist überhaupt unmöglich, sich diese Entwürfe nebeneinander stehend vorzustellen.

Und - was sehr wichtig ist - keiner dieser Entwürfen wurde für den Bau ausgewählt. Die Vereinigung dreier Entwürfe in einer Gewinnergruppe sah wie ein höhnischer Witz aus und war es wohl auch. Was gar nicht ausschließt, dass die Absichten ernsthaft waren.

Unter den Arbeiten, die nicht mit höchsten Preisen ausgezeichnet wurden, gab es ihrem Charakter nach nicht weniger grandiose, nicht weniger monumentale, aber einheitlichere und eindrucksvollere, z. B. der Entwurf von Alabjan und Simbirzew (der erste Preis) (**Abb. 18**), ein seiner Ästhetik nach ausgeprägt konstruktivistischer, dem "horizontalen Wolkenkratzer" von El Lissitskij ähnlich. Nur ist das Gebäude von Alabjan und Simbirzew nicht rechteckig, sondern in Hufeisenform gebogen und mit einer Kuppel in der Mitte. Als Nachteil muss hier nicht der Konstruktivismus selbst gelten (zu diesem Zeitpunkt war er noch keine Todsünde und wurde sogar ausgezeichnet), sondern seine Einheitlichkeit bzw. das Vorhandensein seiner künstlerischen Wurzeln.

Es ist nur eine Erklärung für die Wettbewerbsergebnisse möglich. Stalin ging mit der stilistischen Vielfalt der sowjetischen Architektur auf dieselbe Weise um, wie auch mit ihrer Organisationsvielfalt. Keine der gegen einander kämpfenden Architekturgruppen wurde von ihm gewählt. Keiner der schon existierenden Stile – auch der Klassizismus nicht – bekam den staatlichen Status.

Die Ergebnisse des zweiten Durchganges des Wettbewerbes bieten keinen Anlass, über die begonnenen "Änderung der künstlerischen Tendenz der sowjetischen Architektur" zu sprechen. Man konnte höchstwahrscheinlich unter den ausländischen Teilnehmern, wenn man genauer hinsah, geheime Klassizisten finden (die Entwürfe der Brüder Perré und von Hans Pölzig). Unter den sowjetischen Arbeiten blieb der Entwurf von Sholtowskij eine Rarität. Mindestens bis zum Frühling 1932 hatten die sowjetische Architekten noch keine Ahnung über die Änderung der offiziellen künstlerischen Tendenz. Anlass zum Nachdenken zu diesem Thema konnte nur eine Entscheidung der Jury und die darauffolgende ideologische Aktion sein.

Die offiziellen Ergebnisse des internationalen Wettbewerbes wurden im September 1933 als Buch unter dem Titel "Palast der Sowjets" veröffentlicht. Das Buch wurde noch im Oktober 1932 in Satz gegeben. Man wartete offensichtlich auf die Ergebnisse der weiteren Durchgänge. Die Entwürfe des zweiten Durchganges und die sie erklärenden Artikel wurden ohne jeglicher Erläuterungen durch dem Entwurf von Iofan aus dem vierten Durchgang ergänzt, der im Mai 1933 der endgültigen Planung zugrunde gelegt wurde. Die Wettbewerbsentwürfe der dritten und vierten Durchgänge wurden im Buch nicht veröffentlicht und sogar nicht erwähnt.

\*\*\*

Der Artikel von Aleksej Schtschusew war der Analyse von Entwürfen der sowjetischen Teilnehmer des internationalen Wettbewerbes gewidmet. Über die ausländischen Teilnehmer schrieb Grigorij Barchin. In beiden Artikeln ist eine Verlegenheit zu spüren. Weder Schtschusew, noch Barchin sind imstande, dem professionellen Leser zu erklären, warum gerade die preisgekrönten Entwürfe als die besten anerkannt wurden. Beide schrieben mit unverhohlener Begeisterung über den Entwurf von Le Corbusier, der in der Entscheidung des Baurats überhaupt nicht erwähnt wurde. Schtschusew schrieb über den Entwurf von Iofan, indem er trocken seine kompositionellen und stilistischen Nachteile aufzählte. Er beendet seinen Artikel folgendermaßen: *"Ungeachtet dessen, dass der Entwurf mit unbestrittenem Können und Begeisterung ausgeführt ist, konnte die Kommission ihn als einen der Aufgaben des Gebäudes ganz entsprechenden nicht anerkennen. Unter Berücksichtigung der Vorteile des Entwurfes verlieh der Baurat des Palastes dem Verfasser einen der drei höchsten Preise."* (8) Woraus genau *"Das Können und die Begeisterung des Verfassers"* bestand, versteht Schtschusew offensichtlich selber nicht.

Über den Entwurf seines ewigen Konkurrenten Ivan Sholtowski schreibt Schtschusew mit leicht zu merkender Ironie. *"Das Akademiemitglied Sholtowski steht auf dem Standpunkt des strengen Klassizismus. Als eine Person mit vielen Erkenntnissen auf dem Gebiet der Architektur löst er die Frage über die gegenseitigen Verhältnisse der Umfänge vom Kreml und dem Palast der Sowjets theoretisch... Der Meinung Sholtowskis nach, ist der Kreml das organisierende Zentrum Moskaus, er ist die Synthese, und diesem soll der Palast der Sowjets untergeordnet werden. Der Baurat des Palastes behauptete allerdings das Gegenteil und meinte, dass der Kreml dem Palast der Sowjets untergeordnet werden sollte."* (9) Schtschusew zeigte hier auf eine sehr wichtige Eigenschaft Sholtowskij, die ihm später nicht erlaubte, zu den tätigen Architekturleitern der UdSSR zu gehören,

obwohl er selbst großes Ansehen genoss und Mitte der 30-er Jahre zum sowjetischen Hauptexperten im Bereich der Architekturschönheit und Stilvollkommenheit erklärt wurde. Sholtowski liebte immer die Architektur mehr als die Obrigkeit, und wenn er zwischen dem Stil und der Ideologie wählen sollte, bevorzugte er zweifellos den Stil. Für den Zyniker Schtschusew, einem glänzenden Epigonen beliebiger Stile musste diese Wahl absurd erscheinen.

Über die Hauptvorteile des Entwurfes von Sholtowski schreibt Schtschusew mit größerer Sicherheit als über die von Iofan. *„Das Bestreben des Verfassers, dem Gebäude die vollkommensten Formen zu geben, was von der Expertenkommission festgestellt wurde, wurde auch vom Baurat des Palastes sehr hoch bewertet. Indem der Baurat feststellte, dass der Entwurf bei aller Unvollständigkeit seiner Ausarbeitung in vieler Hinsicht die gestellte Aufgabe löst, verlieh er ihm einen der ersten Preise, obwohl der Entwurf im Ganzen nicht angenommen werden konnte.“* (10)

Mit anderen Worten: der Entwurf ist ungeeignet, er ordnet die ideologischen Aufgabe der ästhetischen unter, wobei doch die ideologische Aufgabe wichtiger ist. Erstens suche der Verfasser nach den *„vollkommensten Formen“* (was unter dem Gesichtspunkt der Konstruktivisten, Funktionalisten u. a. unsinnig ist). Zweitens suche er in richtiger Richtung und zwar in der Antike und im Klassizismus. Von nun an sollen alle in dieser Richtung suchen.

Die Tatsache, dass für Schtschusew die Ansichten der Führungsschichten in diesem Moment eine Überraschung war, kann man nach einzelnen Aussagen entnehmen, die gleichsam der vorherigen Epoche angehören. Zum Beispiel, über den Entwurf von I. Langbard: *„Ein großer Nachteil des Entwurfs ist die Eklektik der Architekturformen, die übermäßige Verwendung der Architekturmotive der Vergangenheit.“* Buchstäblich dasselbe kann man auch Sholtowski vorwerfen. Aber I. Langbard bekam den höchsten Preis nicht, und Schtschusew konnte sich eine gewisse Offenheit erlauben. Es ist interessant, dass schon zwei Jahre später der *„Eklektizismus“* im Werk von Schtschusew zum gängigen Objekt der Kritik seitens der stalinistischen Klassizisten, besonders der Anhänger von Sholtowski, wird, der Ausdruck *„die übermäßige Anwendung der Architektur der Vergangenheit“* klang jedoch schon nach einigen Monaten dissonant und wurde einige Jahre später kriminell.

Der Artikel von Grigorij Barchin, damals ein konsequenter Konstruktivist und in naher Zukunft ein orthodoxer Klassizist und Patriarch der stalinistischen Architekturausbildung, gibt eine deutliche Vorstellung über die damaligen Ansichten und Neigungen des Verfassers. Dem Entwurf von Hamilton widmete er nur wenige Zeilen, in welchen er hauptsächlich dessen funktionale Nachteile aufzählt. Das Lob sieht so aus: *„Die äußerliche Architekturgestaltung ist nicht ohne ein gewisses imposantes Element, entspricht aber nicht, wie es uns scheint, der Bestimmung des Gebäudes.“* (11)

Über die Entwürfe von Pölzig (**Abb. 19**), Gropius (**Abb. 20**) und Mendelsohn (**Abb. 21**) schreibt Barchin mit viel Sympathie und Respekt. Über den Entwurf von Le Corbusier (**Abb. 22**) schreibt er mit Begeisterung. Er hielt es sogar für notwendig, Le Corbusier vor der schon in der sowjetischen Presse entstandenen Schmähungswelle zu verteidigen: *„Nebenbei gesagt, zeichnete sich bei uns im Zusammenhang mit einigen Änderungen der Architekturansichten, die jetzt vor sich gehen, eine Revision der Ideen von Corbusier ab. Uns scheint es geboten, sich gegenüber den Apologeten von Le Corbusier, die es genug bei uns gibt, mit großem Skeptizismus zu verhalten, so ruft ein anderes Extrem, und zwar eine voreingenommene Vernichtung Corbusiers nicht wenig Staunen hervor...“*

Beim Vergleich ausländischer mit sowjetischen Entwürfen, stellt Barchin ein äußerst hohes technisches Niveau der westlichen Architekten fest, meinte aber, dass *„ihrer Fähigkeit nach, die außerordentliche Architekturidee künstlerisch zu umfassen, unsere Architekten ihren westlichen Lehrern und älteren Kameraden beträchtlich zuvor gekommen sind.“* (12)

Unter *„unseren Architekten“* versteht Barchin offensichtlich nicht den Klassizisten Sholtowski oder Golz. Noch 1933 lobte Barchin unvorsichtig die Architektur, deren totale Vernichtung schon begonnen hatte. Die Äußerung bezüglich der *„westlichen Lehrer und älteren Kameraden“* konnte ihm später schaden. Laut der Erinnerungen einer ehemaligen Studentin, hatte Professor Barchin Ende der



40er Jahre panische Angst selbst vor der Erwähnung seiner konstruktivistischen Vergangenheit. Allerdings wussten die Studenten darüber in der Regel nichts.

Indem Barchin Le Corbusier vor Schmähungen verteidigte, meinte er höchstwahrscheinlich auch den oben erwähnten Artikel von Alexej Tolstoj "Suche nach der Monumentalität". Dieser Artikel wurde im selben Buch "Palast der Sowjets" im Abschnitt "Die Presse über den Wettbewerb" reichlich zitiert. Der Artikel ist mit Sicherheit im Auftrag geschrieben und in höchstem Maße zynisch, sowohl seinem Wesen als auch seinem Stil nach (13). Tolstoj wirft einen kurzen Rückblick auf die Geschichte der Architektur und erklärt, dass die *"klassische Architektur (Rom) uns am Nächsten steht, weil viele ihrer Elemente unseren Forderungen entsprechen. Sie ist offen und für Volksmassen bestimmt, ihre Grandiosität ist nicht drohend und unterdrückend, sondern ist ein Ausdruck der Allweltlichkeit, das alles ist unbedingt von unserer Bauindustrie zu entlehnen... Alles in sich geschlossene, das eine Unterdrückung, eine soziale Pyramide, eine feudale Festung ausdrückt, all diese Geometrie der Formen ist uns fremd. Uns fremd sind alle diese ideologisch verwandten Formen: Gotik, amerikanische Wolkenkratzer und Corbusierismus. All das hat nur ein Wesen: die Absonderung, die Macht der Waffe, des Goldes und des mythischen Betrugs - des Individualismus."* (14).

In dieser Apologie der Klassik gibt es nichts von der Ästhetik Sholtowskijs. Es ist eine nackte und schon rein stalinistische Wortakrobatik. Daraus folgt, dass die Architektur von Le Corbusier die Unterdrückung und soziale Pyramide, und das Ziggurat von Iofan umgekehrt die Freiheit und die Gleichberechtigung ausdrückte. Das ist eine neue, für Barchin noch ungewohnte Kunst, an die sich Barchin und seine Kollegen in den nächsten Monaten schnell gewöhnen mussten.

In demselben Sinn sind auch viele andere Artikel geschrieben, die im Abschnitt "Die Presse über den Wettbewerb" des Buches „Palast der Sowjets“ erwähnt sind. Der Generalsekretär von WOPRA N. O. Becker meint ("Krasnaja Gaseta" - "Die Rote Zeitung", 25.04.32), dass *"der Formalismus im Wettbewerb ein Fiasko erlitt... Das ist der beste Beweis ... der Kraftlosigkeit des Formalismus, der sich in seiner Methodologie vom menschwissenschaftlichen Idealismus speist... Aber die Hauptgefahr ist für die Architektur mit Sicherheit der Konstruktivismus. Die Vertreter dieser Richtung nehmen dem Klassenwesen der proletarischen Architektur konsequent ihren Sinn."* (15) Das Fiasko bestand darin, dass die Formalisten keine Preise bekamen und in voller Übereinstimmung mit den im Moment in der UdSSR vorherrschenden gesellschaftlichen Beziehungen der moralischen Vernichtung geweiht waren.

Der Volkskommissar für Bildung Lunatscharskij erklärte in der WOPRA-Sitzung, die sich den Ergebnissen des Wettbewerbes widmete, dass *"man sich beim neuen Bau in größerem Maße auf die klassische, als auf die bourgeoisen Architektur zu stützen habe, genauer gesagt, auf die Leistungen der griechischen Architektur, weil Marx sich gegenüber Rom anders als gegenüber Griechenland verhielt."* (16) Hier irrte sich der "Buchstabenmarxist" Lunatscharskij. Die Zukunft zeigte, dass Rom den Neigungen Stalins näher war.

Entscheidend gegen die Klassik im Zusammenhang mit dem Palast der Sowjets äußerten sich Wiktor Wesnin (17) und Bruno Taut in "Moskauer Rundschau." (18)

Vor diesem Hintergrund sieht der Brief von W. Tatlin an den Sekretär des Zentralexekutivkomitees A. Enukidze wie ein Anachronismus aus. Tatlin schrieb: *"... die vorgelegten Entwürfe haben den Ausdruck der bourgeoisen Ideologie. Unsere eigene sowjetische Form ist nicht vertreten. Ich wende mich an Sie mit einem Vorschlag, eine neue konstruktive Form zu formulieren, die mit der bourgeoisen Form bricht."* (19) Dieser Brief stammt aus einer anderen Epoche, aus den 20-er Jahren, als die revolutionären Künstler wagten, die Parteifunktionäre darauf hinzuweisen, was echte Revolutionskunst sei. Tatlin übersah den Regimewechsel. Die Macht benötigte keine Anweisungen mehr, noch mochte sie es, wenn ihre Andeutungen unverstanden blieben<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Man kann mit einem hohen Grad der Gewissheit behaupten, dass die Entscheidung der Regierung (Stalins), alle sowjetischen Architekten in Richtung Klassik umzuorientieren und die moderne Architektur zu erdrücken, kurz vor der Veröffentlichung der Wettbewerbsergebnisse im Februar 1932

\*\*\*

Im Beschluss des Baurates vom 28. Februar 1932 "Über die entgeltige Erarbeitung des Entwurfes des Palastes der Sowjets der UdSSR in Moskau" wurden zusätzliche Anweisungen über die Planung des Palastes gegeben.

*"Das Gebäude des Palastes ist auf einem offenen Platz unterzubringen, Kolonnaden oder andere Bauten, die den Eindruck der offenen Lage stören, sind unzulässig... Die in vielen Entwürfen dominierende Untersetztheit des Gebäudes ist mit einer kühnen Hochkomposition des Gebäudes zu überwinden. Dabei ist es erwünscht, dem Gebäude eine krönende Vollendung zu geben, aber zugleich in seiner Gestaltung Tempelmotive zu vermeiden... Monumentalität, Einfachheit, Einheitlichkeit und Eleganz der Architekturgestaltung des Palastes der Sowjets, der die Größe unseres sozialistischen Baues ausdrücken soll, fanden ihre vollendete Lösung in keinem der vorgelegten Entwürfe. Der Baurat ist der Meinung, ohne dabei einen bestimmten Stil vorzugeben, dass die Suche in der Richtung sowohl neuer, als auch besserer Methoden der klassischen Architektur zu führen sind ..."* (20)

Die Regierung präzisierte ihre Forderungen an die Komposition und die künstlerischen Gestalt: man brauchte eine kompakte zentrische Komposition mit einem Turm und einer Krönung. Ungeachtet der Tatsache, dass Tempelmotive unerwünscht waren, ging es ausgerechnet um einen Tempel, allerdings um einen heidnischen. Also keine kirchlichen, keine christlichen Motive. Keine Erinnerungen an die 1931 zerstörten Christus-Erlöser-Kathedrale.

Man brauchte auch nicht mehr die Durchführung von Massenveranstaltungen durch den großen Saal, weil dadurch die Sakralität dessen, was im Innern geschieht, verletzt würde.

Die Versicherung des Baurates, dass er "keinen bestimmten Stil vorgibt", war genau umgekehrt zu verstehen. Gerade die Verwendung der "neuen Methoden" rief die Unzufriedenheit des Baurats hervor, was die Verteilung der höchsten Preise bestätigte. Die Empfehlung, "sowohl neue, als auch beste Methoden der klassischen Architektur" zu benutzen, bedeutete einen tödlichen Schlag für den Konstruktivismus und den Rationalismus. Beide lehnten prinzipiell die Möglichkeit solch einer künstlerischen Methode ab. Sie dachten in ganz anderen Kategorien, unter denen es einfach keinen Platz für die Durchmusterung historischer Stile mit dem Ziel geben konnte, den besten zu wählen, gab.

Der findige Schtschusew erläuterte die Aufgabe ein richtigen Stil zu wählen wie folgt: *"Der Baurat äußert... den Wunsch, dass der Palast der Sowjets ein klassisches Werk wird, aber dieser Wunsch ist keineswegs in dem Sinn zu verstehen, dass ein Gebäude in der Art des alten Klassizismus zu bauen ist. Die Klassik wird hier als die beste Lösung ihrer Konzeption und ihrer Gestaltung nach verstanden, als eine Lösung, die die Ideologie in den vollkommensten und schönsten Formen ausdrückt. Wir sind der Meinung, dass sich kein Architekt den Palast der Sowjets anders, als in den vollkommensten und folglich in klassischen Formen vorstellt."* (21)

Also, "klassisch" bedeutet die schönste Gestaltung der Ideologie. Das Postulat von Schtschusew, im Namen des Baurates d. h. der Parteileitung ausgesprochen, war die erste offizielle Erklärung der neuen künstlerischen Prinzipien. Es wurden alle sowjetischen Stilrichtungen ausnahmslos aufgehoben. Gegen die Forderung, die Ideologie durch die Architektur auszudrücken, konnte keiner etwas einwenden - für die Anerkennung einer eigenen Richtung, für eine wirklich und einzig proletarische kämpften viele Jahre lang alle, aber der Ausdruck "eine schöne Gestaltung" war bestimmt sowohl für Linke, als auch für Rechte unannehmbar. Die Konstruktivisten und die Rationalisten sowie die wirklichen Klassizisten – wie Fomin und Sholtowskij - beschäftigten sich nicht mit der "Gestaltung". Sowohl diese, als auch jene erforschten die Struktur der Architekturform, d. h. erfassten das Wesen. Im Kontext der schtschussewschen Aussage hatte der Ausdruck "schöne Formen" einen ihre fachliche Selbstachtung beleidigenden, spießbürgerlichen Sinn – etwa so wie "schön verzierte Formen".

---

getroffen wurde. In diese Entscheidung wurde ein enger Kreis von vertrauten Kulturfunktionären wie Alexej Tolstoj und Schtschusew eingeweiht, die gerade mit diesen ideologischen Aktionen begannen. Für alle anderen war sie völlig unerwartet.

Es ist interessant sich darüber klar zu werden, wer Stalin diese Terminologie suggerierte und die Idee gab, die totale Architekturreform mit einem Aufruf zur Rückkehr zur Klassik und zum Wiederaufbau des Erbes zu maskieren. Wahrscheinlich Schtschussew, Iofan und Alabjan, die sich mit ziemlich großer Mühe und einiger Verspätung sich auf den neuen Stil verlegten, konnten kaum die Initiatoren sein. Sowohl damals, als auch später waren sie nur gehorsame Beamte<sup>1</sup>.

Die Aussage, dass sich kein sowjetischer Architekt den Palast der Sowjets anders, als in der Klassik vorstellte, bedeutete für Schtschussew nicht, dass die Bauratsentscheidung keine ideologischen Gegner mehr hatte. Im Gegenteil, er, der noch vor einem Jahr den Palast der Sowjets im Konstruktivismus plante, wusste, dass fast alle Gegner waren. Die Aussage war so zu verstehen: von diesem Zeitpunkt an hat kein Architekt das Recht, anders zu denken.

Das war eine unverhohlene Drohung, und nur die Tollkühnsten - entweder die zu prinzipiellen, oder die, die nicht verstanden, in welchem Land sie leben und welche Zeiten gekommen waren, konnten sie ignorieren. Die Drohung war besonders gefährlich, weil keiner ihren Sinn verstand. Die "Klassik" assoziierte sich im Moment weder mit dem Stil von Sholtowskij, noch mit dem von einem der Preisträger des internationalen Wettbewerbes. Es war nur klar, was sich mit der "Klassik" zweifellos nicht assoziierte: der Konstruktivismus in all seinen Varianten. 1932 erwies sich die von der Regierung deklarierte "Klassik" als so etwas wie der stalinsche "leninsche Kurs des Politbüros". Als einen Feind konnte sich jeder erweisen - gestern ein Linker, heute ein Rechter, morgen ein Links-Rechter. Die gestrigen Führer wurden heute des Politbüros verwiesen, und morgen hingerichtet. Das lag zwar noch in weiter Ferne, es blieben noch drei Jahre bis dahin. Niemand konnte sich so etwas vorstellen. Niemand außer Stalin.

Die Zeitschrift "Sowjetische Architektur" veröffentlichte im Heft 2-3 (März-Juni 1932) den Artikel von N. Sapletin "Palast der Sowjets der UdSSR (nach den Materialien des Wettbewerbes)". Die Zeitschrift, die formal alle damaligen künstlerischen Richtungen vereinigte, wurde faktisch von Leitern von WOPRA kontrolliert. N. Sapletin war einer der Gründungsmitglieder von WOPRA. Der Artikel ist mit einer für die "proletarischen Kulturfunktionäre" kennzeichnenden Parteidemagogie durchtränkt, hinter der eine unverhohlene Verlegenheit zu spüren ist. Bisher führten die WOPRA-Mitglieder einen ideologischen Kampf gegen alle für das Recht als Parteileitung aufzutreten, wobei die Neoklassiker die Hauptfeinde waren. Mit der neuen Architektur hatten sie keine prinzipiellen stilistische Meinungsverschiedenheiten. Im Frühjahr 1932 ahnte Sapletin noch nicht, wie man die in einem innenarchitektonischen Krieg ausgefeilten Formeln und Dogmen den letzten Parteibeschlüssen anpassen konnte. Der Artikel beginnt mit einem rituellen Hochspruch zu Ehren der Überlegenheit der sowjetischen Architektur über die entartete kapitalistische, die eine ständige Krise erlebt. Als Hauptbeispiel könnten die Ergebnisse des Wettbewerbes für den Palast des Völkerbundes in Genf dienen, der nach dem *"Entwurf des Architekten Vago im Stil der italienischen Renaissance, der ein kennzeichnendes Beispiel der Restauration gibt, gebaut wird, was die Entartung der bourgeois Architektur überzeugend charakterisiert."* Im Westen *"herrscht eine restaurativer Eklektizismus, der alte Formen kopiert und Teile alter Stile sammelt..."* (22).

Zugleich seien die Wettbewerbsentwürfe des Palastes der Sowjets *"durch Originalität der architektur-technischen Lösungen, die Vollblütigkeit und den sozial-ideologischen Gehalt gekennzeichnet... Der Wettbewerb ist ein Wendepunkt in der Entwicklung der proletarischen Architektur."* Einerseits *"ist das Wettbewerbsmaterial insgesamt als Entwicklung der sowjetischen und proletarischen Architektur zu betrachten"*, andererseits sei die im Programm gestellte Aufgabe offensichtlich nicht gelöst worden, und, was besonders wichtig sei, keiner der Teilnehmer sei imstande, sie zu lösen (23)

Sapletin versucht sogar nicht einmal zu erklären, warum ausgerechnet die Entwürfe von Iofan, Sholtowskij und Hamilton die höchsten Preise erwarben. Am besten verhielt er sich dem Entwurf von Iofan gegenüber, der *"den antiken Mustern ihre Klarheit und Einfachheit entnimmt und diese zu modernisieren strebt."* Im Entwurf von Hamilton stellte der Verfasser nur funktionale und künstlerische Nachteile fest. Besonders ärgerte sich der Kritiker über den Entwurf von Sholtowskij:

---

<sup>1</sup> Ergebnisse der Vermutungen des Autors.

*”Hinsichtlich der ideologischen Ausdruckskraft legt der Akademiker Sholtowskij eine für unsere Architektur unannehmbare Lösung vor.” Sapletin ist sich noch nicht bewusst, dass die heranrückenden Veränderungen irreversibel sind, und erläutert den Beschluss des Baurates vom 28. Februar 1932 wie folgt: ”Einige Genossen verstehen diesen Beschluss über die Ergebnisse des Wettbewerbes einseitig, als eine Rückkehr zur Klassik. Das stimmt so nicht. Die Tatsache, dass die restaurative Lösung vom Akademiemitglied Sholtowskij zum besten gezählt wurde, bedeutet nicht, dass solch ein Entwurf für den unmittelbaren Bau genehmigt werden kann, sondern deutet die Notwendigkeit an, die Qualität der Planung zu erhöhen, die Aufmerksamkeit für das Kulturerbe der Vergangenheit in Leninscher Auffassung zu mobilisieren, spricht vom Kampf mit den nihilistischen Tendenzen in Fragen der proletarischen Architektur.” (24) Also, das Restauratorentum sei das Ergebnis der bourgeoisen Entartung der Kultur und zugleich ein Symbol für die Erhöhung der Planungsqualität.*

Der Text von Sapletin ist ein kennzeichnendes Beispiel aus der stalinischen Kritik der Entstehungsepoche. Die Wörter verlieren ihren Sinn und werden zu rituellen Beschwörungen, die nur die Treue zum noch unverständlichen Kurs ausdrücken. Sapletin fühlt sich noch als Vertreter einer bestimmten Berufsgruppe (WOPRA), deren Ansichten hinter den sinnlosen Drohungen und Ausrufen wahrzunehmen sind. Nur wenige Monate später werden fast alle diese völlig entpersönlichte Kadersprache und ein paar Jahre später - absolut alle sprechen.

Vielleicht den allerersten Versuch, einen Vergleich zwischen dem neuen sowjetischen Stil und der Nazi-Architektur zu ziehen, unternahm Nikolaj Miljutin, der Chefredakteur der Zeitung ”Sowjetische Architektur” und der stellvertretender Volkskommissar für Bildung, eine der tragischsten Persönlichkeiten dieser Epoche. Ein alter Bolschewik, Mitte der 20-er Jahre sowjetischer Volkskommissar für Finanzen, danach Städtebauer, Autor der berühmt gewordener Idee einer ”linearen Stadt”. 1934 wurde er aus dem Bereich der Architektur als Leiter von Goskino (das Staatskomitee für Filmindustrie) versetzt, später hingerichtet. 1932 bis 1933 veröffentlichte er in der Zeitschrift ”Sowjetische Architektur” seine Arbeit ”Theoretische Grundfragen der sowjetischen Architektur”, die voll mit partei-ideologischer Rhetorik ist, und zugleich offensichtlich den aktuellen stalinischen Einstellungen zuwiderläuft (25).

Das alles wurde im dem Moment geschrieben, als die letzten Durchgänge des Wettbewerbes für den Palast der Sowjets schon abgeschlossen waren, die künstlerischen Neigungen des Politbüros deutlich geworden waren, und die Reihen der ”naiven Sonderlinge - der Neoklassiker” sich rasch vermehrten.

### 4.3 Ausländische Kritik zu den Ergebnissen des zweiten Durchganges.

Die Reaktion der ausländischen Architekten auf die Ergebnisse des Wettbewerbes, die nicht an Zensur, Parteidisziplin und Angst vor dem Geheimdienst NKWD (Innenvolkskommissariat) gebunden waren, war stürmisch und spontan, besonders in Kreisen von CIAM (Internationale Kongresse der modernen Architektur). Die Situation verschärfte sich dadurch, dass geplant war, ausgerechnet in Moskau den nächsten vierten CIAM-Kongress zum Thema "Funktionale Stadt" im Juni 1933 durchzuführen. Die linken westlichen Architekten empfanden die Entscheidung der sowjetischen Regierung als einen Verrat an den gemeinsamen Interessen.

Der theoretische und stilistische Kampf zwischen den Gegnern und Anhängern der neuen Architektur war damals sehr politisiert, besonders in Deutschland und in der Schweiz. Die Gegner neigten oft zum Nationalsozialismus und zur Rassentheorie, und die Anhänger machten keinen Hehl aus ihren prokommunistischen Ansichten<sup>1</sup>.

1932 wurde das Buch "Krisis der Architektur" vom schweizerischen Architekten Alexander von Senger herausgegeben. Für den Verfasser war die neue Architektur eine rein technische Erscheinung ohne Seele und Individualität, die dem deutschen Nationalgeist widersprochen hätte. Er schrieb: *"Was ist denn aufregendes in der Tatsache, dass gewisse Kreise ein Vergnügen daran finden, Häuser zu bauen, welche in eine Landschaft auf dem Mond passen, Räume zu bewohnen wie Operationssäle und Stühle zu benutzen, elektrischen Hinrichtungsmaschinen gleich?.. wir stehen nicht vor der Erscheinungen einer neuen Ästhetik, sondern vor der Kundgebung einer nach Alleinherrschaft strebenden Sekte, welche die Kunst als Mittel benutzt... Indem Le Corbusier die individuelle und die organisch nationale Kultur und Kunst beschimpft, verbreitet er die kommunistische Mentalität, und indem er die serienweise industrielle Herstellung der Bauten verwirklicht, zerstört er hunderttausende von unabhängigen Handwerkerexistenzen."* (1) Den Erfolg der neuen Architektur in Russland erklärte Alexander von Senger mit der "Gestaltungsunfähigkeit" der Völker Russlands: *"Die Gestaltungsunfähigkeit ist für das Völkerkonglomerat Russlands, dieser unarchitektonischen Rasse "par excellence", charakteristisch. Diese Völkerschaften wurden wider Willen in die hochgespannten Formen des europäischen Lebens gedrängt, und es ist begreiflich, dass die Russen die Zertrümmerung dieser ihnen fremden Formen als Befreiung empfinden mussten."* (2) 1931 veröffentlichte derselbe Autor das Buch "Die Brandfackel Moskaus", das ausschließlich gegen den "Bolschewismus und Mammonismus" der neuen Architektur gerichtet war. (3) 1932 wurde das Buch "Architektur im Dritten Reich" von Karl Willi Straub mit dem Vorwort von Paul Schulze-Naumburg herausgegeben. Es war gleichzeitig gegen den Jugendstil und gegen die neue Architektur gerichtet, die dem deutschen Geist fremd wäre. Ebenfalls 1932 wurde das Buch "Der Kampf für die Kunst" von Schulze-Naumburg aus der Serie "Nationalsozialistische Bibliothek" herausgegeben. (5)

Gegen Alexander von Senger und Paul Schulze-Naumburg trat 1932 Paul Renne in seinem Buch "Kulturbolschewismus?" auf. Indem er rassistische- und antisemitische Vorurteile der Verteidiger der "nationalorganischen" Architektur widerlegte, versuchte er dem modernen Stil die Verantwortung für die Verbreitung der kommunistischen Ideologie abzunehmen: *"Niemand wird bestreiten, dass der Kommunismus und dass auch Sowjetrußland die neue Baukunst, wie alles, was zukunftssträchtig ist, als Propagandamittel für seine politischen Zwecke zu benutzen sucht. Auch weiß alle Welt, dass Russland neben holländischen und schweizerischen Architekten besonders viele deutsche Vertreter des neuen Bauens ins Land gerufen hat. Sie sind dort vor nicht geringere Aufgaben gestellt worden wie die Ingenieure aus Amerika und Deutschland. Damit ist nur bewiesen, welchen Rang die neue deutsche Baukunst in der Welt einnimmt; aber gewiss nicht, dass sie kommunistischer wäre als die Kunst der deutschen und amerikanischen Ingenieure."* (6)

---

<sup>1</sup> Zum Beispiel, Alexander von Senger, Paul Schulze-Naumburg, Albert Speer an einer Seite, und Hannes Maier, Hans Smidt und Le Corbusier an der anderen Seite.

Solch eine Position zu verteidigen war schwer; nicht nur der fanatische Kommunist Hannes Meyer, sondern auch viele andere, weniger politisch engagierte Anhänger der neuen Architektur verbanden ihre Zukunft mit dem stalinistischen Russland. Die Aufhebung des Eigentums an Grund und Boden allein machte die UdSSR in den Augen der linken europäischen Architekten zu einem Architekturparadies: *„Was, keine 20 Gesetze, die eine vernunftgemäße Planung über einem Spinnwebennetz von Eigentumsgrenzen behindern? Wirklich ganz freier Boden? Und keine 24 Behörden, die man um Erlaubnis fragen muss, wenn man eine Fluchtlinie festsetzen will? KEINE Kompetenzen und Konsequenzen, und was man plant, das kann man wirklich bauen, das kann man einmal wirklich sehen und erleben? Auch eine Bauordnung und eine Baupolizei sind kein Hindernis für die freie Gestaltung? Ja, unter den Voraussetzungen wird die Stadtplanung ja das Werk einer ganz mühelosen Arbeit? Und wo bleibt denn da die physische und geistige Leistung im Kampf mit der Hydra der Ämter, Zuständigkeiten und Paragraphen?... Die russischen Städtebauer sehen sich vor eine Aufgabe gestellt, die der Menschheit in dem vergangenen Jahrtausend nicht mehr gestellt wurde: völlig neue sozialistische Städte zu schaffen!“* (7)

Die Entscheidung des Moskauer Baurats überraschte alle und entnahm beiden Seiten - sowohl den Gegnern, als auch den Anhängern der neuen Architektur - die gängigen Argumente. Der Marxist Max Raphael, der den Entwurf von Iofan unter dem Gesichtspunkt der marxistischen Dialektik kritisierte, beschrieb die Situation wie folgt: *„Als die ersten Werke der modernen sogenannten funktionalen Architektur erschienen, war „man“ sich sehr bald darüber einig, dass sie kommunistisch wären... Der Kampf, der zwischen Akademikern und Modernen sehr geräuschvoll, aber von beiden Seiten mit einem falschen historischen Bewusstsein geführt wurde, trug dazu bei, die Täuschung aufrechtzuerhalten. Bis schließlich zwei harte Tatsachen den Illusionen ein Ende machten: das faschistische Italien hat nicht nur Diskussionen über die moderne Architektur erlaubt, sondern ihre Konstruktionen offiziell neben denen der Stilarchitektur anerkannt. Umgekehrt hat Sowjetrußland sich von der funktionalen Architektur abgewandt und geradezu eine Rückkehr zur Antike proklamiert.“* (8)

Die erste Reaktion der europäischen Funktionalisten auf die Ereignisse in Moskau war Verblüffung. Mit solch einem Schlag seitens Gleichgesinnte hatten sie nicht gerechnet. Ende März 1932 fand in Barcelona eine Delegierten-Versammlung der CIAM (C.I.R.P.A.C.) statt. Die Zeitschrift *„Die neue Stadt“* veröffentlichte die offizielle Mitteilung der Internationalen Kongresse für Neues Bauen (CIAM): *„Aus den Beschlüssen der Delegierten-Versammlung in Barcelona, 29.-31. März 1932. ... Die Landesgruppen haben mit Befremden die Resultate des Wettbewerbes für den Palast der Sowjets in Moskau verfolgt. Die Delegierten-Versammlung beschließt gegen diesen Entscheid des Wettbewerbes energisch Stellung zu nehmen und die zuständigen Behörden Sowjetrußlands auf die begangenen Irrtümer aufmerksam zu machen. Die Empörung über den Ausgang des Wettbewerbes war so tiefgehend, dass im C.I.R.P.A.C. die Frage aufgeworfen wurde, ob der Kongress es verantworten könne, die russische Einladung anzunehmen. Der Entwurf des Briefes einer Kommission an den Präsident des Volkkommissariats, welcher dieser Empörung Ausdruck gibt und um Aufhebung des Beschlusses des Preisgerichtes ersucht, wird von der Versammlung angenommen.“* (9)

Man schickte zwei Briefe an Stalin - vom 20. und 28. April - die von Kornelius van Eestern, dem Präsidenten von CIAM, und Siegfried Gideon, dem Generalsekretär, verfasst wurden. Gidion ergänzte die Briefe mit einer Collage, in der er den Entwurf von Hamilton mit den Gebäuden des Kaufhauses *„Karstadt“* auf dem Hermannplatz und der Kirche auf dem Hohenzollernplatz in Berlin vergleicht. Die Inschrift auf der Collage lautete *„Der Palast der Sowjets; der zur Ausführung gelangen soll, im Vergleich mit pseudo-modernen Warenhaus- und Kirchenarchitektur.“* (10) Der Text des Briefes an Stalin vom 20. April 1932 ist wert, vollständig aufgeführt zu werden:

*„Sehr geehrter Herr Präsident,*

*Wir haben die Ehre, Sie über die neue Situation aufzuklären, die sich zwischen der obersten Regierungsinstanz der UdSSR und der Weltmeinung entwickelt hat. Es handelt sich um Ereignisse, die in Fachkreisen heftige Emotionen ausgelöst haben. Aber diese Ereignisse rein professioneller Natur bergen die Gefahr in sich, eine Reaktion der öffentlichen Meinung hervorzurufen, über die wir Sie informieren sollten.*

*Es handelt sich um die neueste Entscheidung zum Bau des Palast der Sowjets.*

*1931 hat die Regierung der UdSSR, vertreten durch den Baurat des Palastes der Sowjets, sich an die Weltgemeinschaft gewandt, indem sie einen internationalen Wettbewerb ausschrieb. Es gab kein Preisgericht, aber es schien uns selbstverständlich, dass die Entscheidung der allgemeinen Linie, die den Fünf-Jahres-Plan bestimmte, folgen und sich in einem Entwurf widerspiegeln würde, der das zeitgeistige Denken repräsentierte. Der Palast der Sowjets spricht die unverfälschte Sprache einer Architektur, die die Revolution ausdrückt, die neue Zivilisation der modernen Zeiten vollendet.*

*Die Wettbewerbsausschreibung des Rats an die Architekten führte aus, dass, "da der Fünf-Jahres-Plan mit großem Erfolg angelaufen ist, die Regierung der UdSSR, in dem Verlangen ihn mit einem großartigen Werk zu krönen, beschließt, das auf der Vollversammlung der III. Internationalen 1922 beschlossenen Werk zu realisieren, den Bau des Palasts der Sowjets. In diesem Sinne offerieren die Architekten und Denker der ganzen Welt der Regierung der UdSSR die Frucht ihrer Arbeit.*

*Am 29. Februar meldet die Tass: "Der Baurat des Palasts der Sowjets hat die Prüfung der eingegangenen Wettbewerbsentwürfe beendet. Die Projekte der Architekten Joltovsky und Jofan, wie des amerikanischen Architekten G. O. Hamilton wurden als die besten beurteilt... der Rat hat beschlossen den Wettbewerb zu verlängern, so dass die übrigen Projekte in der Lage sind, ihre Entwürfe nach den besten Methoden der klassischen Architektur unter Verwendung modernster Architekturtechnologie zu überarbeiten."*

*Die "Bauwelt" (Heft 12, 1932) veröffentlicht diese drei genannten Entwürfe: der von Jofan zeigt die bürgerlichste Form vermischt mit akademischen Denken.*

*Der von Sholtovski ist eine Kopie italienischer Renaissance-Architektur, einer Architektur, die ganz im Widerspruch steht zu den Volkmassen, ganz im Geiste einer erblichen Macht feudaler Prinzen, deren unbestrittene Vollkommenheit in keiner Weise vorgeben kann, die Bedürfnisse zu befriedigen und die Probleme mit dem Einsatz modernster Technologie zu lösen.*

*Derjenige von Hamilton ist eine angeberische Übertragung, unter dem Deckmäntelchen modernen Dekors, eines bombastischen Gemäuers aus den Zeiten der Könige ohne jegliche Beziehung zu den organischen Funktionen des Programms des Palastes.*

*Das Urteil des Baurats des Palastes der Sowjets ist eine direkte Beleidigung des Geistes der russischen Revolution und der Realisierung des Fünf-Jahres-Plans.*

*Den Inspirationen einer modernen Gesellschaft, die ihren ersten Ausdruck im sowjetischen Russland gefunden hat, einfach den Rücken zuzukehren, dieses Urteil opfert die Architektur dem Apparat des Ancien Regime der Könige. Der gewählte Entwurf für den Palast der Sowjets, der modernen Welt als geistige Krönung des ungeheuren rationalen Werkes des Fünf-Jahres-Plans, zeigt die Dienstbarkeit der modernen Technik zugunsten eines reaktionären Geistes. Der Palast der Sowjets festigt in der Form, die ihm der Rat geben will, die alten Regime und manifestiert das vollkommene Versagen der gewaltigen kulturellen Anstrengung der modernen Zeiten. Welch dramatischer Verrat!*

*Die Welt, die die Augen auf die Entwicklung des sowjetischen Werkes gerichtet hält, wird schockiert sein.*

*In der Sitzung vom 29. Mai 1932 in Barcelona hat die CIPAC (Internationale Rat für die Verwirklichung der zeitgenössischen Architekturprobleme – Repräsentant von CIAM), 1928 in La Sarraz gegründet, die Situation diskutiert, die sich derzeit in Moskau abspielt, und außerdem die noch offenen Modalitäten für den IV. Kongress fixiert, dessen Thema sein wird: "Die funktionale Stadt". Er hat beschlossen, sich an die höchsten Regierungsinstanzen der UdSSR zu wenden, um diesen die Zwangslage vor Augen zu führen, die die Entscheidung des Rats hervorgerufen hat, die sich als ein riesiger Irrtum herausstellt. Er bittet die Regierung, das Urteil des Rats so abzuändern, wie die Eliten es erwarten. Sollte man der Empfehlung des Baurats bezüglich der Konstruktion des Palasts der*

*Sowjets folgen, ist es zweifelhaft, ob die CIRPAK, die sich bisher immer wieder öffentlich für die revolutionären Umbrüche eingesetzt hat, auch weiterhin die UdSSR als ein Land betrachtet, das einen fruchtbaren Kongress zum Thema, das keinen Kompromiss zulässt, nämlich: "die funktionale Stadt", beherbergen sollte.*

*Indem wir diese kapitale Frage ihrer Weisheit unterbreiten, bitten wir Sie, Herr Präsident; an den Ausdruck unserer größten Hochachtung zu glauben." (11)*

Dieser Brief gibt Anstoß über vieles nachzudenken. Seine Verfasser zweifeln nicht, an wen die Ansprüche zu erheben sind. Sie wissen im voraus, dass der Wettbewerb im eigentlichen Sinne kein Wettbewerb, sondern eine politische Aktion ist, für die der Führer selbst verantwortlich ist. Sie sind davon überzeugt, dass die "neue Architektur" ein offizieller sowjetischer Stil ist. Einen unerwarteten Stilwechsel nehmen sie als einen politischen Verrat und eine Beleidigung ihrer Ideale wahr. Sie sind davon überzeugt, dass sich ihre politischen Ansichten von den Ansichten der kommunistischen Führung der UdSSR nicht unterscheiden und werfen Stalin den Verrat revolutionärer Ideale vor, was, nebenbei gesagt, durchaus gerechtfertigt ist. Gerade so argumentierte die im Moment schon erdrückte, aber noch nicht erschossene sowohl linke, als auch rechte Parteioption.

Die berühmten westlichen Architekten setzen das sowjetische Regime der 20er Jahre mit dem politischen Terror, der Nationalisierung des Privateigentums und der ideologischen Diktatur gleich. Diese Bedingungen scheinen ihnen angebracht für die Planung der "sozialistischen Städte" zu sein. Sie halten den stalinschen Fünfjahresplan der Schaffung der Militärindustrie, Industrialisierung und Kollektivierung für einen Plan des Baues einer neuen glücklichen sozialistischen Gesellschaft, obwohl sie bestimmt wissen, dass seine Verwirklichung mit einer ungeheueren Verarmung, einem Hunger im ganzen Land, Deportationen von Millionen Bauern, Repressalien und Erschießungen der Intellektuellen ("Schachty"- und "Industriepartei"-Fälle) begleitet wurde. Das alles war in Zeitungen zu lesen. Le Corbusier, Giedion, Gropius und viele andere besuchten mehrmals die Sowjetunion und hatten die Möglichkeit, sich persönlich über vieles zu vergewissern. 1933 besuchte der Chefredakteur der französischen Zeitschrift "Le construction moderne" **Saint-Vincent** die Sowjetunion. Nach Frankreich zurückgekehrt, veröffentlichte er in seiner Zeitschrift einen "schablonenhaft-verleumderischen" (nach der Meinung der Zeitschrift "Sowjetische Architektur") Artikel, wo er unter anderem erklärte, dass Dneproges (das Wasserkraftwerk am Dnepr) mit Hilfe von Zwangsarbeitern gebaut wurde. Die Zeitschrift "Architecture d'aujourd'hui" veröffentlichte einen Protestbrief sowjetischer Architekten, denen sich viele französische Architekten anschlossen. (12). Im August 1933 im Zusammenhang mit der Fertigstellung des Belomorkanals wurden feierlich die oberen Leiter der OGPU (Geheimpolizei) mit Jagoda an der Spitze und einigen Häftlingen, die besonders gut gearbeitet hatten, ausgezeichnet. Der Einsatz von Zwangsarbeitern wurde damit offiziell bestätigt.

Hitler hatte damals erst die Macht ergriffen, man kannte in Europa nichts der kommunistischen Diktatur vergleichbares. Sogar zum Ende der 30-er Jahre hatten die Nazis noch nicht einmal einen kleinen Teil derjenigen Verbrechen begangen, die die Sowjetmacht bereits 1932 auf dem Gewissen hatte. Dessen ungeachtet, wurde Sowjetrußland alles verziehen, solange es den Stil nicht geändert hat. Eine ästhetische Sicht der die Politik und eine politische der Ästhetik war kennzeichnend für linke westliche Intellektuelle der damaligen (und späteren) Zeit. Die CIAM-Briefe an Stalin sind ein Ausdruck dieser Geisteshaltung wie auch das berühmte Buch von Leon Feuchtwanger "Moskau 1937".

Interessant ist auch, dass, indem die bedeutendsten westlichen Architekten an den sowjetischen Führer appellierten, sie gar nicht auf fachliche, sondern nur auf ideologische Argumente zurück griffen. Der Klassizismus sei schlecht, weil er die Ideologie der fremden Klassen ausdrückt. Dieselbe Methode benutzte auch die stalinsche Kritik, die sich gerade 1932 gegen den neuen Feind, den "westlichen Funktionalismus" wandte, "der das Verfaulen des Bourgeoisie ausdrückt". Es ist anzunehmen, dass die Verfasser des Briefes mit Absicht versuchten, mit dem Führer eine gemeinsame Sprache zu sprechen. Es ist dabei aber auch anzunehmen, dass diese Sprache wahrscheinlich für sie selber typisch war. Wäre dieser Brief damals veröffentlicht worden, so hätte er die rechten Architekten wie Schultze-Naumburg und Alexander von Senger erfreut, weil er bewiesen hätte, dass die Architektur des



Bauhaus und des Esprit Nuovo ein "Kulturbolschewismus" sei, der die Kunst auf dieselbe Weise zerstört, wie der Bolschewismus die Gesellschaft.

Die Leitung CIAMs bekam keine Antwort auf ihre Briefe, es ist zudem unbekannt, ob sie Stalin überhaupt erreichten. Höchstwahrscheinlich erreichten sie ihn und machten ihm viel Spaß. Die Variante, bei der besten Gefühlen der westlichen Architekten beleidigt wurden, und aufhörten, sich in sowjetische Angelegenheiten einzumischen, war für ihn die vorteilhafteste. Der Verlust an Verbündeten schreckte ihn nicht. Gerade zu dieser Zeit beseitigte er konsequent ideologische Verbündete, die zu viel diskutierten und wechselte sie mit gehorsamen Marionetten aus.

Am 13. Mai 1932 schrieb Le Corbusier einen Brief an den Volkskommissar für Bildung Anatolij Lunatscharskij, der sich damals in der Schweiz befand. (13). Der einflusslose Lunatscharskij war nicht der richtige Gesprächspartner für Le Corbusier. Eigentlich, hatte aber Le Corbusier überhaupt keine Gesprächspartner mehr im Russland.

Dieser Text ist serviler als der offiziellen CIAM-Brief, aber auch in ihm ist eine Drohung wahrzunehmen. Der Verfasser weiß nicht mehr, worauf er zurückgreifen soll, auf Schmeichelei oder auf Drohungen. Le Corbusier war wohl zum Beziehungsabbruch mit der Sowjetunion nicht bereit - in Moskau wurde zu dieser Zeit der Bau des von ihm entworfenen "Zentrosojus"-Gebäudes gestoppt (1934 fertig gebaut).

Im 3. Heft der Zeitschrift "Die neue Stadt" für 1932-33 wurde neben der Aufnahme des Entwurfes von Sholtowskij, der irrtümlich Hamilton zugeschrieben wurde, der Artikel von Gtr (des Chefredakteurs Josef Gantner - ?) "Sensation aus Russland" veröffentlicht, wo die Information über die Ergebnisse des Wettbewerbes und über den damit verbundenen Protestbrief der Versammlung der CIAM-Vertreter an Stalin bestätigt wurde (14).

Eine scharfe Reaktion von CIAM versetzte die Gruppe, bestehend aus mehr als dreißig westlichen (hauptsächlich deutschen) Architekten, die 1930 in die Sowjetunion eingeladen worden war, um in den Baugruppen von Ernst Mey und Hannes Meyer, dem ehemaligen Direktor des Bauhauses, zu arbeiten, in eine schwierige Lage. Alle vertraten eine moderne Richtung in der Architektur und fast alle waren prokommunistisch gestimmt. "...die meisten von uns viel kommunistischer sein, als die Russen selbst," (15) bemerkt ironisch in einem Brief von 1931 der Mitarbeiter von Ernst Mey Walter Schwagenscheidt.

Im 6.-7. Heft der Zeitschrift "Die neue Stadt" wurde ein Brief vom 10. Juli 1932 der 26 deutschen Architekten aus Moskau an die CIAM-Leitung und die Antwort der Leitung darauf, die von Cornelius van Eestern, Victor Bourgeois und Siegfried Giedion unterzeichnet wurde, veröffentlicht.

Die Architekten meinen nicht, dass "die Enttäuschung über die Wettbewerbsergebnisse" den Verzicht auf die Durchführung des CIAM-Kongresses in Moskau zur Folge haben sollte. Das würde nur Schaden bringen, weil das die Hoffnungen der Moskauer Teilnehmer zunichte machen würde und das "wäre ganz gegen die bisherige Übung des Kongresses, der seine Tätigkeit jeweils an den Punkten eingesetzt hat, wo dieses am notwendigsten erschien". Außerdem sehe die Form, in welcher dieses Diskussionsthema in der internationalen Zeitschrift dargeboten wurde, wie eine Brückierung für die einladende Organisation und sowjetische Öffentlichkeit aus. (16)

Die Leitung von CIAM antwortete, daß verschiedene nationale Gruppen der CIAM-Mitglieder sie beauftragt hätten, ihre Meinung über die Wettbewerbsergebnisse zu äußern."Es war den Gruppen unverständlich, dass Projekte, die zum Teil als Nachahmung akademischer und pseudomoderner Architektur bezeichnet werden müssen, als Krönung des Fünfjahresplanes in Betracht kämen. Besonders unsere nordamerikanischen Mitglieder konnten es nicht begreifen, dass ein Vertreter pseudomoderner Architektur-Symbolik in erster Linie für die Ausführung des Sowjetpalastes herangezogen würde... Der Cirpac wendete sich deshalb direkt an die oberste Instanz, um auf direktem Wege die Rückziehung eines unglücklichen Urteils des Preisgerichtes zu erreichen... Der Beweggrund unseres Handelns war, den Palast der Sowjets seinem Sinn entsprechend ausgeführt zu

*sehen, und wir möchten hoffen, daß unser augenblickliches Missverständnis in weiterem Sinn dazu führen möge, dieses Ziel zu erreichen.“ (17)*

Obwohl die sowjetische Regierung überhaupt keine Stellung zu diesen Protesten abgab, hob CIAM den Moskauer Kongress nicht auf. Aber, am 15. April 1933, anderthalb Monate vor der Eröffnung des Kongresses, der für den 1. Juni geplant war, bekam man ein Telegramm vom Vorsitzenden des Zentrosojus' Weinschenker, das nur einen Satz enthielt: "Der Kongress kann erst 1934 stattfinden". Das bedeutete eine eindeutige Absage, und eine nicht ganz unerwartete. Im Februar 1933 kehrte der schockierte Walter Gropius aus Moskau zurück. Er schrieb im Brief vom 6. Februar 1933 an Gideon: *"Die Verhältnisse sind so verschlechtert, dass ich fürchte, die Russen werden ihr Einladung zurückziehen."* (18)

Die Situation im Städtebau der UdSSR veränderte sich in einem solchen Maße, dass die Durchführung eines Kongresses über den Städtebau unmöglich wurde. *"Diese Erfahrungen ließen erkennen, dass ein Städtebau, der die Gesetze der Stadt außerhalb von deren ideologischen Werten zu finden suchte, keine Geltung besaß: die Stadt hatte zum "Bild" des Lebens im Sozialismus zu werden (19).*

In demselben Heft der Zeitschrift "Die neue Stadt", in der auch der Brief der 26 westlichen Architekten veröffentlicht wurde, erschien ein Artikel des bekannten schweizerischen Architekten Hans Schmidt "Die Sowjetunion und das neue Bauen". Schmidt kam mit der Gruppe von Ernst May in die Sowjetunion und blieb dort länger als andere, nämlich bis 1937. Das Ziel dieses Artikels war, den verwirrten westlichen Kollegen zu erklären, was in der Sowjetunion in Wirklichkeit vor sich geht. Schmidt nimmt ihnen ihre Illusionen: *"Der Ausgang der Wettbewerbes... hat die radikalen Architekten in Westen in Entrüstung versetzt. Wir haben keinen Anlass ihre Entrüstung zu beschwichtigen, um so mehr, als wir ihnen gleich sagen müssen, das es sich bei diesem Entscheid nicht um eine zufällige Einzelnerscheinung handelt und daß das Resultat eines seither veranstalteten engeren Wettbewerbs unter zehn sowjetrussischen Architekten dasselbe Bild ergeben wird."* (20)

Die Ursache dessen sieht Schmidt in den Besonderheiten der russischen Architekturgeschichte. Die Situation der modernen Architektur in Westeuropa hätte sich infolge des langen Kampfes verschiedener Richtungen und der kapitalistischen Entwicklung Europas im Laufe des 19. Jahrhunderts herausgebildet. Im vorrevolutionären Russland dagegen hätte es keine Voraussetzungen gegeben, die zur modernen Architektur hätten führen können. Vor den russischen Architekten ständen keine mit den Arbeiter- oder Mittelklassewohnungen verbundene Aufgaben, aus welchen sie ihren westlichen Kollegen gleich lernen könnten. Die Oktoberrevolution hätte eine Schar junger revolutionärer Künstler hervorgebracht, die einen Kampf mit den alten Architekturgenerationen begonnen und die moderne Architektur zu einem scheinbaren Sieg gebracht hätten. Solange in Russland verhältnismäßig wenig gebaut wurde, hätte diese junge, technisch unerfahrene Generation alle Kräfte für die Erarbeitung phantastischer Entwürfe eingesetzt und die reelle Situation auf Jahrzehnten zu überholen versucht. Die wirkliche Grundlage hätte gefehlt, sowohl in der eigentlichen Arbeit der Architekten, als auch im Einwirken auf die Öffentlichkeit. Nur der Fünfjahrplan hätte anstelle der schönen Phantasien konkrete Aufgaben gestellt. Die Utopien würden in Sowjetrußland immer weniger geschätzt. Das Wort hätten erfahrene Techniker und ausgebildete Architekten. Eine Reihe von Architekten der alten Generation hätten ihr Wissen der Sowjetmacht zur Verfügung gestellt. Sie hätten die Lücken, die die moderne Architektur hinterließ, ausgefüllt, fehlende technische und kulturelle Erfahrung mitgebracht. Die moderne Architektur hätte verloren (21)

Diese Interpretation stimmte mit der Vorstellung der linken westlichen Intellektuellen über die Spontaneität des Revolutionsvorganges in Russland und darüber, dass die Sowjetführer den Willen des Volkes konkretisierten und verwirklichten, überein. Schmidt benutzte die üblichen Vorstellungen - die Russen hätten eine gewisse Entwicklungsperiode versäumt und versuchen jetzt, sie auf solch eine seltsame Weise aufzuholen. Da er sich seit 1930 in der UdSSR befand, war es für ihn unmöglich, nicht zu bemerken, dass die Probleme nicht durch die "Russens" entstehen, sondern von der Führung ausgingen. Schmidt schlug eine Version vor, die seine Kollegen im Ausland einigermaßen beruhigen und ihn selbst und seine in Moskau arbeitenden Kollegen nicht allzu viel kompromittieren sollte.

Bald schrieb Schmidt verärgert in einem an seine sowjetischen Kollegen gerichteten und damals nicht veröffentlichten Artikel: *„Die letzten Arbeiten unseres Planungsbüros zeigen deutlich genug, dass wir uns auf dem geraden Wege zur Restauration befinden, zur Restauration des alten, überwundenen Begriffs der äußerlichen, angeklebten Architektur, der abgestandenen Form der alten Zinskaserne, der Straße mit Parade- und Hoffassaden. Wir erhöhen die Stockwerke und verkleinern die Fenster, wir kleben Konsolen unter Balkone und Steinquader an die Sockel – alles der Architektur zuliebe. Partei und Regierung haben verlangt, dass der Architektur mehr Aufmerksamkeit geschenkt werde. Aber wo haben die Partei und die Regierung davon gesprochen, dass der Weg zur Architektur über überflüssige Gesimse und Ornamente zu gehen habe?“* (22)

Der Artikel von Hans Schmidt in *„Die neue Stadt“* ergänzte den vom Gtr verfassten Redaktionskommentar. Darin wurde die Hoffnung geäußert, dass die der Redaktion noch unbekanntem Ergebnisse der nächsten Entscheidungsrunde des Wettbewerbes die Entscheidung der vorigen korrigieren werden (23).

Gtr. Sprach aus, wozu Hans Schmidt, der die sozial-historischen Erklärungen der Ereignisse suchte, nicht bereit war: dem, was in Russland passiert, fehle die soziale und historische Logik, darunter auch die marxistische. Sowjetische Argumente zugunsten eines *„Wiederaufbaues des Erbes“* seien ein Bluff. In Russland geschehe etwas unverständliches, das mit der revolutionären Rhetorik und dem Marxismus nichts zu tun habe.

Anlass zu solchen Ansichten konnte auch der Artikel von A. Ruchljadjew und W. Krinskij *„Über die ideologische Ausdruckskraft in der Architektur“* geben, der auf russisch in der Zeitschrift *„Sowjetische Architektur“* (1931, Nr. 1-2) (24) und auf deutsch in der Zeitschrift *„Die Form“* (1932, Nr. 2) veröffentlicht wurde. Beide Verfasser waren damals noch Funktionalisten, bedeutende Mitglieder von ASNOWA, und wurden kurze Zeit später für lange Jahren zu bekannten und anerkannten Klassizisten.

*„Es war Aufgabe der Architektur der Vergangenheit, die Psyche der Masse im Sinne der herrschenden Klasse zu beeinflussen und damit deren Stellung zu befestigen... Die Sowjetarchitekten müssen zur einer objektiven Methode für ihre Arbeit und für die Bewertung ihrer Produktion kommen. Die Grundlage für diese Methode liefert der dialektische Materialismus... „Die Form ist als objektiver materieller Faktor betrachtet – die These; der Inhalt und die Idee als der subjektive ideologische Faktor – die Antithese. Das Kunstwerk ist eine Versöhnung dieser Gegensätze zu einer höheren organischen Synthese.“ Das vollkommene Kunstwerk ist also nur dann möglich, wenn außer der formalen Vollkommenheit auch die ideologischen Voraussetzungen gegeben sind, deren Inhalt den Künstler mitreißt. Vergleicht man Sowjetrussland mit Westeuropa, wird man erkennen, dass Russland durch seine Wandlung des ganzen Lebens zu höheren Formen die Voraussetzungen für unbeschränkte künstlerische Möglichkeiten schafft. Nur hier kann man von der Erfassung eines großen Ganzen durch eine schöpferische Idee sprechen. Unter diesen Voraussetzungen werden die Architekten jede konkrete Bauaufgabe als Teil eines großen Ganzen betrachten, wie es nur bei einem sozialistischen System und in einer vergesellschafteten Wirtschaft möglich ist. Kein Staat, der noch am Prinzip des Privateigentum festhält, wird diese Grundsätze bei seinen Bauaufgaben anwenden können.“* (25) (Rückübersetzung vom Deutschen, der Text unterscheidet sich von der russischen Fassung).

Der Text ist unverständlich. Der Artikel wurde nur ein Jahr vor dem Skandal des Wettbewerbs für den Palast der Sowjets geschrieben, aber der Prozess der Veränderung der Fachsprache war schon ziemlich weit vorangeschritten. Westliche Architekten, sogar die linkesten, beherrschten diese Sprache nicht.

Im 12. Heft der Zeitschrift *„Die neue Stadt“* für 1932-1933 (Frühjahr 1933) wurde der aus Nowosibirsk geschickte Artikel *„Zu den Diskussionen über Russland“* unter dem Pseudonym X.Y. veröffentlicht. Sein Verfasser ist höchstwahrscheinlich ein Deutscher. Er versucht noch einmal zu erklären, was mit der sowjetischen Architektur geschieht (27).

X.Y. ist aufrichtiger als Schmidt (darum versteckt er sich wahrscheinlich hinter dem Pseudonym). Für ihn ist klar, dass hinter den Erklärungen der Klassizismusanhänger keine ernstesten Argumente und auch keine Überzeugung von der Richtigkeit ihrer Meinung stehen. Der Konstruktivismus geht ohne

jegliche fachliche Begründung unter. Hinter der absurden Pseudotheoretisierung sind politische Anweisungen zu spüren. Aber, da diese Anweisungen undeutlich formuliert und nicht von der Führung unterstützt wurden, herrschte unter den sowjetischen Architekten allgemeine Unsicherheit.

Der Verfasser fand außerdem bestimmte soziale Gründe für den Stilwechsels heraus, allerdings andere als Schmidt. Russland versuche keineswegs die versäumten Entwicklungsphasen aufzuholen. Die moderne Architektur stellt das sowjetischen System einfach nicht zufrieden. Sie sei zur Durchführung der massenhaften Propaganda- und Erziehungsaktionen nicht angepasst. Sie sei bei der Platzbebauung nicht aufmerksam und bagatellisiere die ideologische Bedeutung der öffentlichen Gebäude. Ihr fehle Skulptur, aber nicht als Ornament. Für die sowjetische Kultur habe Skulptur keinen ornamentalen, sondern einen politischen Sinn. Würden westliche liberale Architekten diese Nachteile berücksichtigen, so könne die Zeilenbebauung Chancen haben.

X.Y. konnte auch nicht der Versuchung widerstehen, paradoxe Erklärungen der paradoxen Erscheinungen zu suchen. Daraus resultierte der Wunsch, den Drang nach Klassik mit der niedrigen Qualifikation der Bauarbeiter zu erklären.

Anfang der 30-er Jahre war es nicht nur von außen, sondern auch noch innerhalb der Sowjetunion schwer zu verstehen, dass hinter all diesen wirtschaftlichen Reformen, hinter der Stilumgestaltung und dem Verlust einer deutlichen Sprache politische Ziele und Neigungen eines Diktators standen, der von allen ideologischen Vorurteilen frei war, und dass den Worten, Gedanken und Entwürfen der sowjetischen Architekten aller Richtungen zunehmenden Vorgaben aufgezwungen wurden.

Auf die Proteste und Kritik aus dem Ausland reagierten Stalin und die sowjetische Regierung nicht. Ein Nebenziel war erreicht: zwischen den sowjetischen und westlichen Architekten lag eine Kluft. Für westliche Architekten wurde die Sowjetunion ab diesem Moment zu einem verbotenen Gebiet, das ihre Hoffnungen nicht erfüllte und nur von den Reminiszenzen ehemaliger Kollegen besiedelt war.

#### 4.4 Dritter und vierter Durchgang.

Der dritte geschlossene Durchgang, wurde in März-Juli 1932 durchgeführt. Daran nahmen 12 Gruppen teil. M. Astafjewa-Dlugatsch und J. Voltchek bemerkten richtig, dass trotz des Bauratbeschlusses, dass zur weiteren Teilnahme die Verfasser der bereits ausgezeichneten und besten Entwürfe zugelassen werden, die Brüder Wesnin, M. Ginsburg, I. Golossow, W. Schtschuko und W. Gelfreich, die bisher am Wettbewerb nicht teilgenommen hatten, sowie N. Ladowskij, der nur am Vorwettbewerb teilgenommen hatte, zu Teilnehmern des dritten Durchganges wurden. *„Es ist unmöglich nicht zu bemerken, dass die herangezogenen Architekten zu verschiedenen Gruppierungen gehörten.“* (1) Fügen wir hinzu, dass die Teilnehmer des dritten Durchganges nicht nur zu den verschiedenen Gruppierungen gehörten. Daran nahmen die Führer aller Richtungen teil. In diesem Verzeichnis der bedeutendsten "linken" Namen fehlen vielleicht nur Konstantin Melnikow, der praktisch immer ein Einzelgänger war, und der zu dieser Zeit von WOPRA-Mitglieder verfolgt Leonidow.

Nach den Ergebnissen des zweiten Durchganges war klar, dass vom Wettbewerb nichts Gutes zu erwarten war. "Formalisten" hatten keine Chancen. Mit dem Verständnis des Baurats, sogar mit der einfachen Rücksicht auf ihre Prinzipien konnten weder Ginsburg, noch Ladowskij rechnen. Ihre westlichen Kollegen derselben Ausrichtung, wie z. B. der Amerikaner Alfred Kastner, brachen zudem alle Beziehungen zur Sowjetunion ab. (2)

Es ist zu vermuten, dass sich die "Linken" dem Befehl unterwarfen. Es war unmöglich, einen Auftrag Stalins abzulehnen. Für Stalin war es aber wichtig, dass ausgerechnet die führenden Köpfe die Umorientierung durchliefen. Gerade zu dieser Zeit richtete er dasselbe Ansinnen an Sinowjew und Kamenew. Die Führer dieser missliebigen Richtungen wollte man dazu bringen, sich in einer aussichtslosen Position verteidigen zu müssen, um aufgrund dessen ihre Bereitschaft zum Rückzug und zur inneren Wandlung zu erhöhen. Das Kompromittieren eines Führers war zudem gleichbedeutend mit der Niederlage aller seiner Anhänger.

Außer der "linken" Gruppe Ginsburg-Gassenpflug-Lissagor, den Brüdern Wesnin, Ladowskij, Ilja Golossow nahmen am Wettbewerb die Gruppe Alabjan-Mordwinow-Kotschar-Simbirtsew, Dodiza und Duschkin, Sholtowskij, Shukow und Tschetschulin (unter Teilnahme von Kurowskij), Boris Iofan, G. Ludwig, Schtschuko und Gelfreich und die Arbeitsgruppe der ASI-Studenten unter der Leitung von Wlassow teil.

Die Entwürfe des dritten Durchganges kann man in zwei Gruppen aufteilen, nicht so sehr ihrem Stil nach als vielmehr dem Benehmen ihrer Verfasser nach. Zu den kompromisslosen Kämpfen entschlossen sich nur zwei Personen und zwar Ginzburg (Abb. 23) und Ladowskij. (Abb. 24) Beide Entwürfe sind sehr gut und so ausgeführt, als existierten die Ergebnisse des zweiten Durchganges nicht. Alle Hauptanweisungen des Baurats wurden verletzt: keine Dichte, keine Höhe, keine Klassik.

Die Brüder Wesnin setzten auf wesentliche Konzessionen. (Abb. 25) Ihr Entwurf war noch formell konstruktivistisch, aber langweilig und mit einem riesigen Turm versehen, der zwar nicht stufenartig, sondern herausfordernd rechteckig war und sich nicht im Zentrum des Gebäudes befand, sondern nach konstruktivistischer Art zur Seite geschoben war. Auf dem Turm befand sich eine Lenin-Skulptur. Der fast wie von Mies van der Roë sorgfältig gezeichnete Turm mit einem Führer oben machte einen seltsamen Eindruck. Es wirkte wie ein unsicherer Versuch, den Auftrag zu erfüllen und gleichzeitig das Gesicht zu wahren.

Man würdigte diesen Versuch und Alexander Wesnin wurde Mitglied des Vorstandes des Verbandes der Sowjetarchitekten, der im Juli 1932 gegründet wurde.

Ilja Golossow brach in seinem Entwurf vollkommen und wie es scheint mit Erleichterung mit dem Konstruktivismus. (Abb. 26) Zum Konstruktivismus kam er einst über den romantischen piranesischen Monumentalismus (Wettbewerb für den Arbeitspalast, 1923). Sein Entwurf - ein

*rustizierterter* Zylinder, dem Mausoleum von *Sesilius Metella* ähnlich, mit einer Lenin-Skulptur in der Apside eines seltsamen, nicht klassischen, aber auch nicht konstruktivistischen Portals - konnte der Jury bestimmt nicht als Lösung recht sein, gewährleistete aber dem Verfasser trotzdem einen Platz unter den Siegern.

Der Entwurf von Sholtowski ist ebenso eigenartig wie der des zweiten Durchganges, nur noch geschmackloser. (**Abb. 27**) Vielleicht entstanden aus Verzweiflung einige gotische Motive, die Sholtowski von vorn herein fremd gewesen wären. Früher formlos und eklektisch, wurde das Gebäude jetzt zum steifen und hohen Riegel auf niedrigen Arkaden stehend. Im Zentrum steckte ein mehrstufiger Turm mit einer Kolonnade, einer kleinen Kuppel und einer Spitze. Die Gestalt eines mittelalterlichen Schlosses, wie aus einem bürgerlichen Kindermärchen.

Unerwartet interessant und in der Architektur unabhängig ist der Entwurf von der Alabjan-Gruppe (**Abb. 28**), ein terrassenartiger ausgedehnter abgerundeter Körper mit drei in ihn eingeschnittenen schlanken Türmen. Hier ist sogar der Einfluss von Ladowskij zu spüren. Der Entwurf, obwohl er verhältnismäßig monumental und im Stil neutral ist, schließt sich eher der Gruppe von Ginsburg und Ladowskij als Iofan und den anderen an.

Eine volle künstlerische Wandlung erlebte die Arbeitsgruppe der WASI-Studenten unter der Leitung von A. Wlassow. (**Abb. 29**) Ihr ausgezeichneter Entwurf aus dem vorherigen Durchgang war eine ganz selbständige Komposition, modern, obwohl nicht ohne romantische Auspielung an die Gestalt des römischen Theaters, mit intelligenten Konstruktions- und Raumlösungen. In der zweiten Phase beschlossen die Autoren wohl, nichts zu riskieren. Die Hauptfassade des nächsten Entwurfes wiederholt fast buchstäblich die Hauptfassade des Entwurfes von Sholtowskij, der bereits mit dem höchsten Preis ausgezeichnet worden war. Ein frei stehendes Propyleenportikum, hinter den Säulen etwas stufenartig-rundes und links ein Turm in der Form einer Dorischen Säule mit einer Skulpturgruppe oben. (Bei Sholtowskij ist der Turm einem Kremlturm ähnlich). Solch ein abrupter, von heute auf morgen Prinzipien- und Gesichtwechsel wird in den nächsten Monaten und Jahren zur Regel für die sowjetischen Architekten.

Schtschuko und Gelfreich entwarfen zwei Varianten. (**Abb. 30**) Die eine ist ein rechteckig profilierter hoher "Schrank" auf einem stufenartigen Stilobat, umringt von Säulen, eine gewisse Allegorie der "Klassik". Die zweite Variante ist ein runder Körper auf einem rechteckigen stufenartigen Postament mit den Rudimenten des Konstruktivismus wie Außentreppehäuser, wie bei dem auch von ihnen entworfenen Theater in Rostow-am-Don.

Der Entwurf von Ludwig: ein runder Körper auf einem massiven Postament und einer Säulenrotunde oben, ein Turm in Form eines ägyptischen Obeliskens, eine Paradetreppe mit Skulpturen. (**Abb. 31**)

Der Entwurf von Zukow und Tschetschulin stellt einen zweischichtigen Zylinder mit einer Zeltdeckung und unzähligen Pylonen dar. (**Abb. 32**)

Dodiza und Duschkin gingen von der Corbusier-Architektur aus dem zweiten Durchgang zu einer stufen-pyramidalen Komposition über. (**Abb. 33**)

Am einfachsten machte es sich Iofan. (**Abb. 34**) Er entwarf einen plumpen runden Ziggurat mit Kolonnaden. Vier Zylinder mit abnehmendem Durchmesser wurden aufeinander gestellt. Zum unteren hin wird ein rechteckiges Portal mit den Skulpturbasreliefs angesetzt. In seinen Gliederungen ist eine Spur der konstruktivistischen Vergangenheit erhalten geblieben, aber von der der Iofan eigenen Dynamik war nichts mehr zu spüren. Was blieb war Unsicherheit und Gehorsam.

Außer den Arbeiten von Ginsburg, Ladowskij, Alabjan und zum Teil der Brüder Wesnin stellten alle anderen Entwürfe unverhohlene tempelartige monumentale zentrische Kompositionen zweier Typen dar: runde und rechteckige. Die Entwürfe sind mit Pylonen, Arkaden, Skulpturen und Basreliefs versehen. Die Inspirationsquellen sind leicht auszumachen: Kolosseum, *Schloss der Engel*, Ziggurat, Dogenpalast, Stufenpyramiden.

Der Baurat stellte dazu fest, dass "die Mehrzahl der neuen Entwürfe ihrer Qualität nach viel besser als die vorherigen Arbeiten sind", wählte aber diesmal auch keinen der Entwürfe aus. Niemand wurde ausgezeichnet. Den besten wurde erlaubt, am neuen, vierten Wettbewerb teilzunehmen. Er fand von August 1932 bis Februar 1933 statt. Diesmal konkurrierten fünf Arbeitsgruppen miteinander. Die Teilnehmer wurden teilweise zusammengemischt. Die Gruppen von Boris Iofan, Brüder Wesnin und Schtschuko mit Gelfreich arbeiteten in der früheren Zusammensetzung. Alabjan, Mordwinow und Simbirtzew vereinigte man mit Doditza und Duschkin. Zu Sholtowskij gab man Schtschussew hinzu. Die anderen wurden ausgeschlossen.

Diesmal gelang es, eine fast vollkommene Homogenität zu erreichen - fünf absolut symmetrische palast- und tempelartige Kompositionen.

Boris Iofan vervollkommnete sein Ziggurat und stellte am Dachrand eine Figur auf, die des 18 Meter hohen "befreiten Proletariers." (**Abb. 35**)

Die Alabjan-Gruppe entwarf ein ovales römisches Amphitheater auf einem rechteckigen Postament mit einem stufenartigen Turm über dem Zentraleingang. (**Abb. 36**)

Schtschussew legte zusammen mit Sholtowskij zwei Varianten vor: eine rechteckige und eine gerundete. In beiden: Pylonen, Basreliefs, mehrschichtige Türme (**Abb. 37**).

Schtschuko und Gelfreich wählten einen leichten, gewinnbringenden Weg. (**Abb. 38**) Sie legten den strengen Auftraggebern - Molotow, Kaganowitsch und Jenukids - ein Beispiel echter Kultur vor. Sie zeichneten den Dogenpalast, aber noch prunkvollerer und verzierter als der existierende. Vor dem Palast steht ein mehrschichtiger Turm mit einer Skulpturengruppe als Krönung. Sie erreichten damit die buchstäbliche Umsetzung der hohen Aufgabe, d. h. "die in die vollkommensten und schönsten Formen ausgedrückte Ideologie."

Nur die Brüder Wesnin (**Abb. 39**) setzten die hoffnungslosen und ängstlichen Kämpfe fort. Sie verteidigten aber nicht mehr die künstlerischen Prinzipien, davon war gar keine Rede, sondern das Recht, nicht so servil wie andere auf sie zu verzichten. Der konstruktivistische Stil wurde in ihrem Entwurf zum Dekor. Er ist mechanisch auf ein symmetrisches rechteckiges Gebäude übertragen, das seiner Struktur nach ein Perystiltempel ist. Sein Grundriss ist so konzipiert, dass er leicht auch zu dem oben beschriebenen Entwurf von Schtschuko und Gelfreich gehören könnte.

Am 10. Mai 1933 wurde endlich die Entscheidung getroffen. Der Entwurf von Iofan wurde zugrunde gelegt. Aber das war noch nicht das Ende. Die Arbeit wurde nur begonnen. Endlich tritt Stalin als direkter Mitverfasser von Iofan auf. Seine Rede wird in dem 1940 herausgegebenen Buch von N. Atarow "Der Palast der Sowjets" wie folgt beschrieben: *"In der Sitzung des von Molotow geleiteten Baurates wurde an diesem Tag eine fruchtbare und kühne Idee über die Synthese zweier Künste und zwar der Architektur und der Bildhauerkunst formuliert und ausgesprochen. In den internationalen Rekorden der sowjetischen Flieger, im Kampf für die Ernte auf den sowjetischen Feldern, in allem ist seine Weisheit verkörpert, in allem lebt das Genie des großen Führers der Völker - Stalin. Darin liegt die Gewähr für den Erfolg jeder sowjetischen Initiative.*

*Der Genosse Stalin inspirierte auch das Kollektiv der Erbauer des Palastes der Sowjets mit seinen wegweisenden Worten und praktischen Direktiven.*

*Man muss den Palast der Sowjets als ein Lenin-Denkmal betrachten.*

*Darum muss man keine Angst vor seiner möglichen Höhe haben. Man muss in die Höhe gehen.*

*In der Höhe, in den oberen Geschossen soll der Palast rund und nicht rechteckig sein und sich dadurch von den üblichen Palastgebäuden unterscheiden.*

*Man muss das Gebäude mit einer gewaltigen Lenin-Figur krönen.*

*Man muss auf den Palast solch eine Skulptur stellen, die ihren Dimensionen und ihrer Form nach mit dem ganzen Gebäude harmoniert, es aber nicht erdrückt. Die Dimension der Skulptur ist in Verbindung zweier Künste zu finden. Fünfzig Meter. Fünfundsiebzig Meter. Vielleicht noch mehr...*

*Auf den Pfeilern der runden Turmgeschosse, unter der Iljitschs-Figur sind vier Skulpturgruppen aufzustellen: sie sollen die Ideen der internationalen Solidarität des Proletariats, die Ideen der kommunistischen Partei ausdrücken.*

*All diese Vorschläge des Genossen Stalin waren eine einzig mögliche, einheitliche und ganzheitliche Entscheidung. Sie resultierte aus den prinzipiellen Meinungsverschiedenheiten des künstlerischen Kollektivs, sie hob diese Meinungsverschiedenheiten auf und machte den Weg frei für weiteres fruchtbares Suchen. Sobald beschlossen worden war, dass der Palast der Sowjets ein Lenin-Denkmal sei..., konkretisierte sich das künstlerische Streben der Architekten, das Ziel wurde klar und verständlich." (3)*

Der Wortschatz und die Exaltiertheit des Textes von Atarow gehören zu einer anderen Epoche, der nach 1936, aber die stalinistischen Aussagen wurden wohl wörtlich zitiert. Es ist sein Stil, sein Rhythmus. Man spürt sogar den georgischen Akzent der kurzen Sätze.

Der am 10. Mai veröffentlichte kurze Bericht des Baurates beinhaltete nur vier Punkte:

*"1. Der Entwurf vom Genossen B. M. Iofan ist dem Entwurf des Palastes der Sowjets zugrunde zu legen.*

*2. Der obere Teil des Palastes ist mit einer gewaltigen Lenin-Skulptur 50-70 Meter hoch zu krönen, damit der Palast der Sowjets ein Podest für die Lenin-Figur darstellt.*

*3. Der Genosse Iofan ist zu beauftragen, die Erarbeitung des Entwurfes des Palastes der Sowjets aufgrund des vorliegenden Beschlusses fortzusetzen, damit auch die gelungensten Teile der Entwürfe anderer Architekten dabei benutzt wurden.*

*4. Das Heranziehen auch anderer Architekten an der weiteren Arbeit über den Entwurf ist für möglich zu halten." (4)*

Aus dem Text wird ersichtlich, dass die Rolle von Iofan, als Verfasser des ausgezeichneten Entwurfes mehr als zweideutig wurde. Er war nicht nur verpflichtet, den Entwurf gemäss den Anweisungen des Führers umzuarbeiten, sondern auch auf die Mitautorenschaft anderer Architekten einzugehen. Der Führer vertraute offensichtlich den Fähigkeiten von Iofan, "schön" zu entwerfen, nicht. Laut des Beschlusses des Baurates vom 4. Juni 1933 wurden Akademiemitglied W. Schtschuko und Professor V. Gelfreich als Mitverfasser Iofans bestimmt. Schtschuko wurde zum stellvertretenden Chefarchitekten.

Die Methode, mit der Stalin die Architektengruppen bildete, war eine offensichtliche Bestätigung für das noch im Programm des Allunionswettbewerbes erklärte Prinzip: kein Architekt, sogar der talentierteste, ist imstande, solch ein Objekt allein zu entwerfen, man kann dieses Vorhaben nur im Kollektiv realisieren.

Ein einfacher Vergleich zweier Dokumente und zwar des Programms des Allunionswettbewerbes und des Beschlusses vom Mai/Juni 1933 zeigt, wie weit Stalin in zwei Jahren im Verständnis der vor ihm stehenden künstlerischen und organisatorischen Aufgaben voran gekommen war.

Das Wettbewerbsobjekt, das man 1931 zwar mit Vorbehalt, aber noch als ein Parlamentsgebäude betrachten konnte, wurde zu einem Tempel, zum Postament für eine Gottesstatue, das für die Ausübung von rein rituellen Funktionen eingerichtet werden sollte. Eine direkte Analogie dazu sind die altägyptischen Tempel zu Ehren der verstorbenen Pharaonen.



Es ist schwer zu glauben, dass die Architekten, die bis ins Finale des Wettbewerbes gekommenen waren, noch vor zwei Jahren verschiedene, unter anderem feindliche künstlerische Richtungen und Methoden vertraten, dass sie damals miteinander über ernste fachliche Themen diskutierten. Es gab nichts mehr, worüber man inhaltlich diskutieren konnte, außer vielleicht über die Vorteile eines runden Grundrisses gegenüber einem rechteckigen. Iofan, Golossow, Schtschussew, Schtschuko mit Gelfreich, Alabjan und sogar die Brüder Wesnin machten den Anpassungsprozess durch und gingen jetzt gemeinsam in die gleiche Richtung, um eine gemeinsame Aufgabe zu lösen. Stalin erreichte, dass sie quasi gleich und austauschbar wurden, dass sie auf ihre eigenen Prinzipien verzichteten und nur ihm gehorchten. Das sind die Eigenschaften, die auch die nächste Generationen der sowjetischen Architekten auszeichneten.

Die Planung dauerte noch einige Jahre und führte zu gut bekannten Ergebnissen: eine nicht stufige, dynamische Komposition, bestehend aus mehreren Rippenzylindern ca. 500 m hoch. Die Lenin-Figur war 100 m hoch. (Abb. 40)

Den Stil dieses Gebäudes zu bestimmen, ist eine fast hoffnungslose Aufgabe. Es ist bestimmt kein moderner Stil, aber auch keinesfalls Klassik. Jedenfalls war das keine Klassik in dem Sinne, wie sie noch vor kurzem die ihr in den 20er Jahren treu gebliebenen Scholtowskij, Fomin, Schtschuko verstanden... Oder die aus ihr hervorgegangenen Brüder Wesnin, Ginsburg, Melnikow... Oder Stilisten wie Schtschussew.

Es war ein Beispiel einer wirklich neuen Architektur, die keine geistige Wurzeln hatte. Sie widersprach entschieden dem Stil, der Kultur und den künstlerischen Möglichkeiten ihrer offiziellen Autoren. Einen für den Architekten natürlichen Weg der inneren Stilevolution gehend, konnten weder Iofan, noch Schtschuko und Gelfreich zu solchen Ergebnissen kommen. Der Weg Iofans von der Kuppelkomposition des Vorwettbewerbes zum Ziggurat des vierten Durchganges war ein Weg des Verlustes der Selbständigkeit, der Dynamik und des Geschmacks für die Architekturkomposition.

Schtschuko und Gelfreich machten auch ein paar Schritte in dieser Richtung, verzichteten aber im letzten Stadium auf alle eigenen Lösungen. Sie stilisierten einfach ein bereits bekanntes Architekturdenkmal, nämlich den Dogenpalast in Venedig.

Die endgültige Variante des Palastes der Sowjets demonstriert die schon damals bei keinem Verfasser vorhandenen Eigenschaften für eine klare Raumidee, Temperament, Kraft, Dynamik und strengen Kühnheit im Umgang mit der Form, Funktion und Plastik. Mitte der 30-er Jahre hatten die fachlichen Diskussionen in der sowjetischen Presse jede Verständlichkeit verloren und waren für Uneingeweihte zu so etwas wie unverständlichen Beschwörungen geworden, bei der alle Seiten Klassenkampftreue schwuren. Kühnheit und Logik im Denken konnte sich damals nur eine Person leisten, das war Stalin.

Die Funktionäre der stalinistischen Kultur verstanden sehr deutlich die absolute Neuigkeit dessen, was vor sich ging. N. Atarow: *„Seiner Idee nach bricht der Palast der Sowjets entschieden mit den Gesetzen der bourgeoisen Ära der Architekturgeschichte. Nur in der Antike, in der Renaissance-Epoche, konnten die Künstler jene wunderbaren Proportionen finden, bei denen die Statue, die ein Gebäude vollendeten, seine Idee ausdrückten. Die bourgeoise Kunst der letzten Jahrhunderten verlor dieses Maß. Auf solche Weise wurde die neue Phase in der Geschichte des Entwerfens des Palastes der Sowjets auch eine neue Etappe in der Kunstgeschichte.“* (6)

Die antike Kunst, zumal die Kunst der Renaissance kannte keine Bauten in der Art wie der des Palastes der Sowjets, hier bildeten sich noch ältere Analogien. Im Grunde hatte Atarow doch recht. Die letzten Durchgänge des Wettbewerbes öffneten wirklich eine neue Epoche in der Kunstgeschichte. Bourgeoise Architekten (Mitte der 30-er Jahre galten die sowjetischen Konstruktivismus und Formalismus als bourgeoise Richtungen) konnten sich etwas dem Palast der Sowjets ähnliches nicht vorstellen.

Man kann Le Corbusier verstehen, auf den der Entwurf den Eindruck *„eines Blitzes aus heiterem Himmel“* machte und *„unaussprechliches Erstaunen, großen Kummer und Mutlosigkeit hervorrief.“*

(7) Wie Papernyj bemerkte, *„scheint der Entwurf des Palastes der Sowjets Le Corbusier nicht etwas bekanntes zu sein (z. B. Klassik, der gegenüber er sich eher mit Respekt verhielt).“* Le Corbusier schreibt: *„es ist schwer damit einverstanden zu sein, dass so ein ungewöhnliches (ungefügtes, unsinniges, unter aller Kanone) Ding gebaut wird, wie das, womit jetzt alle Zeitschriften voll sind.“*

(8) Die Verlegenheit von Le Corbusier zeigt, dass er auf eine ihm unbekannte, fast marsianische Kultur stieß. Diese Architektur wurde weder von Le Corbusier und seinen westlichen Kollegen noch von seinen sowjetischen Kollegen verstanden.

Für die Hauptopfer der letzten Phase des Palastentwerfens kann man einerseits die Brüder Wesnin und andererseits Sholtowskij halten. Der entgeltliche Entwurf beleidigte gleichermaßen stark die fachliche Selbstachtung aller sowjetischen Architekturtheoretiker.

Es ist unbekannt, wer in moralischer Hinsicht mehr litt - die Brüder Wesnin, Ginsburg, Ladowskij, Leonidow, die ihre Einstellungen aufgaben und ihren Einfluss auf die sowjetische Architektur verloren, oder Sholtovskij, der für seine Loyalität mit einer gewissen Handlungsfreiheit und in Zukunft mit dem Titel des sowjetischen Hauptästheten sowie dem Recht, weiter unter der Kontrolle und Leitung Stalins schöpferisch tätig zu sein, belohnt wurde.

#### 4.5 Der Sinn und die Aufgaben des Wettbewerbes

Es scheint, dass niemand sich die Frage stellte, ob es wirklich ein Wettbewerb gab bzw. ob die als Wettbewerb organisierte Maßnahme wirklich ein Wettbewerb war, oder ob man eigentlich ein anderes Ziel im Auge hatte. Es ist unklar, wozu Stalin diesen internationalen Wettbewerb überhaupt veranstalten ließ. Das widersprach sowohl seinem Wesen, als auch dem seines Regimes.

Bruno Flierl stellte in seinem Artikel "Faschistische und stalinistische Stadtplanung und Architektur" den Unterschied zwischen der Vorbereitung der Moskauer und Berliner Entwürfe wie folgt fest: *"Hitler dirigierte in Berlin die Planungs- und Entwurfsarbeit von Speer vom Anfang an, Stalin setzte sich dirigistisch über den Baurat erst langsam durch... In Berlin vollzog sich der gesamte Planungsprozess im Apparat des Generalbauinspektors, also ohne Öffentlichkeit. In Moskau gab es anfangs öffentliche Wettbewerbe und Diskussionen. Erst später, in der Endphase der Planung, wurden die Entscheidungen immer mehr zur internen Sache einer Führungsclique unter Stalin."* (1)

Die Unterschiede sind wirklich wesentlich. Trotzdem wäre es wohl nicht ganz richtig zu behaupten, dass die Arbeit in Moskau demokratischer verlief, als in Berlin. Öffentliche "Diskussionen" wurden in Moskau nur zur wenigen von Stalin streng kontrollierten Themen und mit vorbestimmten Ergebnissen zugelassen. Und nur bis zu dem Moment, in dem Stalin seine Beschlüsse veröffentlichte. Es gab im Grunde genommen keine Diskussionen, weder öffentliche, noch fachliche. Es gab, wie aus dem Weiterem ersichtlich wird, gut inszenierte Aktionen, die die Öffentlichkeit auf die zukünftigen Beschlüsse vorbereiteten. Solche Aktionen führte Stalin ab 1929 auf allen Gebieten des öffentlichen und kulturellen Lebens des Landes durch. Ihre Besonderheit bestand darin, dass die Hauptchauspieler oft bis zum letzten Moment die entgeltliche Regieidee nicht wussten und auf diese Weise auf ihren Gehorsam hin überprüft wurden.

Stalin hatte 1931 viel mehr reale politische und administrative Macht als Hitler 7 bis Jahre später. Seine Macht war bereits absolut, obwohl sie keinen visuellen Ausdruck hatte. Es ist anzunehmen, dass eine demokratische Periode in der Arbeit über den Palast der Sowjets einfach fehlte. Von Anfang an, von den ersten Formulierungen des Vorwettbewerbsprogramms, wurden alle Beschlüsse nur von Stalin gefasst. Auch delegierte er diese Rolle kaum seinen Politbürokollegen. Zu wichtig waren für ihn die Dinge, um die es ging. Sein Wille und sein Geschmack sind hinter allen auf den ersten Blick rätselhaften Bauratentscheidungen aller Wettbewerbsstadien zu spüren. Der einzige Grund, warum der Architekt und der Entwurf nicht schneller gewählt wurden, besteht darin, dass Stalin schwankte. Den Architekten muss er übrigens sofort gewählt haben. Die Rolle von Iofan als Hauptverfasser des Palastes der Sowjets ist mit seinem mehr als bescheidenen Beitrag zum Wettbewerb kaum zu erklären. Um so mehr, als er zu jener Zeit den Posten des Hofarchitekten des Kremls bekleidete<sup>1</sup>. Aber hinsichtlich des Stils und der Gestalt zweifelte Stalin.

Im Unterschied zu Hitler, der wusste, was er architektonisch wollte, hatte Stalin damals weder eine künstlerische Ausbildung, noch künstlerische Neigungen. Höchstwahrscheinlich begann er sich für Architektur erst im Herbst 1930 zu interessieren, als er sich zum ersten Mal über die visuelle Gestaltung seines Regimes Gedanken machte.

Jedenfalls ist in den Deklarationen und Resolutionen der unter den sowjetischen Architekturgruppierungen aggressivsten "Allunionsgesellschaft der proletarischen Architekten" ab Ende 1930 / Anfang 1931 keine besondere Hoffnung auf Unterstützung der Führungsschicht zu spüren. Die WOPRA-Mitglieder kämpften mit den Feinden, darunter auch mit dem "Leonidowtum" im eigenen Namen. Sie standen ab 1931 in direkter Verbindung zum Bulletin des Baurates (2) und bekleideten in der Zukunft leitende Posten im 1932 gegründeten Architektenverband der UdSSR (Alabjan, Mordwinow).

---

<sup>1</sup> Boris Iofan hatte im Auftrag von Kreml ein Regierungswohnkomplex in Moskau und ein Regierungssanatorium bei Moskau ausgeführt.

Stalin konnte sich über das komplizierte Architekturleben des Landes nicht auf einmal klar werden, jemanden bevorzugen, um die Planung zu leiten. Loyal und politisch bewusst waren alle. In der Gruppe der bekanntesten Architekten, die dem Kreml nahe standen, und die Regierungsaufträge erhielten, waren Vertreter aller Stile und Richtungen, von Schtschussew und Sholtowskij bis Melnikow, Ginsburg und Ladowskij.

Klar ist aber, dass die Fachdiskussionen über die sozialistische Siedlungsweise Stalin sinnlos und überflüssig schienen - in seinem Staat war es nicht vorgesehen, Massenwohnungen für Werktätige zu bauen. Man hatte die Diskussionen aufzuheben, ohne sich selbst in diese einzumischen. Um so weniger hatte es Sinn, in die theoretischen Diskussionen zwischen ASNOWA und OSA, zwischen den Funktionalisten und Rationalisten einzudringen.

In den Personen der "proletarischen Architekten" - der WOPRA-Mitglieder - hatte Stalin schon die potentiellen Architekturbeamten. Sie träumten nur davon, wie sie sich ihm schneller hingeben konnten. Aber die WOPRA-Produktion unterschied sich nicht besonders stark vom Schaffen ihrer Gegner, die übrigens auch von einem staatlichen Status träumten. Davon träumten alle in der UdSSR. In Abwesenheit eines privaten Auftragsgebers waren die Träume der sowjetischen Architekten von der Schöpfungsfreiheit gleichzeitig auch die Träume vom staatlichen Stil.

Klar war, dass sich die neue Architektur nach den Regierungs- und Sozialgebäuden richten sollte. Klar, dass sie monumental und symbolisch sein sollte. Der erste Prüfungswettbewerb, im Rahmen dessen mehrere Architekten aller Richtungen auf einmal Aufträge bekamen, brachte keine für Stalin befriedigenden Ergebnisse. Es gab keine Auswahl. Stalin muss so enttäuscht gewesen sein, dass er befahl, diesen Wettbewerb nicht für einen Wettbewerb zu halten.

Er hätte sich von Anfang an einen Architekten oder eine Gruppe auswählen und auf sie Druck ausüben können, bis sich etwas annehmbares entwickelt hätte. So ging er letzten Endes auch vor. Aber erst später, als er die Situation vollkommen kontrollieren konnte. 1931 war so ein Weg ausgeschlossen. Das Ergebnis war zu unklar, es fehlte die persönliche Erfahrung. Außerdem würde solch ein Entwurf leicht Opfer der Architekturkritik aller anderen werden. Kritik aber zu verbieten, ohne ihr eine klare ideologische Alternative und einen neuen Orientierungspunkt zu geben, konnte Stalin nicht. Stalin wählte den für ihn natürlichsten Umweg, der wie immer für alle unerwartet war.

\*\*\*

Stalin erhielt eine Art Lehrkurs für sich selbst, in kürzester Zeit bekam er die Information, was alle Architekten der Welt über sein Vorhaben dachten und Auswahlmöglichkeiten. Er wählte schließlich nicht den Entwurf, sondern die Richtung der Kunst, die man benutzen und weiterentwickeln konnte. Er plante gar nicht einen Architekturwettbewerb im fachlichen Sinn durchzuführen - Fachleute konnten in das Jurygremium nicht zugelassen werden. Eine Fachjury hätte die Fortsetzung der Stildiskussionen bedeutet. Das Erstaunen der ausländischen Wettbewerbsteilnehmer über seine Ergebnisse ist nur mit ihrer völligen Unkenntnis des Charakters von Stalin und seiner Ziele zu erklären. Der Charakter Stalins stellte übrigens ein Geheimnis für fast alle dar, sogar für seine eigenen Vertrauten.

Stalin setzte mit seiner Strategie den sozialen Status des Architekturberufes herab. Sehr ungewöhnlich und vielsagend war die Tatsache, dass neben den fachlichen Entwürfen auch Laienentwürfe angenommen wurden. Es gab nicht nur keine Vorprüfung nach den Kriterien des Fachniveaus und der Erfüllung der Programmbedingungen, sondern die künstlerische Eigeninitiative der Massen wurde auf jede Art und Weise stimuliert und befördert. Die ausländischen Teilnehmer empfanden das vielleicht als eine Besonderheit, für die sowjetischen war das bestimmt eine gut kalkulierte Beleidigung. Stalin

konfrontierte bewusst die Fachleute, „Spezis“ lautete der verächtliche Spitzname der damaligen Zeit, „mit dem Klassenbewusstsein kämpferischer Volksmassen“, indem er sie auf gleiches Niveau stellte.

Das Mitglied eines Ausschusses für die Arbeitervorschläge, der Architekt B.Sasytkin, schrieb 1933: *„...der Wert der Arbeitervorschläge besteht hauptsächlich in der gesellschaftlichen Bedeutung der vorgelegten Ideen, in deren Übereinstimmung mit dem ideologischen Gehalt des Palastes der Sowjets und in der Bedeutung, die diese Vorschläge für die richtigen Richtlinien auf den weiteren Wegen der Stillentwicklung der sowjetischen proletarischen Architektur haben können.“* (3)

M. Astafjewa-Dlugatsch und J. Voltschek, die Forscher der Breshnew-Epoche, kommentierten diese Aussage 1979 wie folgt: *„... es ist zu spüren, dass auch die Zeitgenossen, die an der Planung des Palastes der Sowjets fachlich beteiligt waren, darüber etwas erstaunt waren, dass die Vorschläge von Personen, die nichts mit Architektur zu tun hatten, in einem bedeutend großen Ausmaß von bildhaften symbolischen Inhalten durchdrungen waren. In fachlicher Hinsicht mochten viele dieser Vorschläge ziemlich naiv erscheinen, aber nicht wegen der Naivität des Inhaltes, sondern weil die Architekturmittel ziemlich naiv, geradlinig (literarischen) interpretiert wurden.“* (4)

Es ist anzunehmen, dass das Erstaunen der zeitgenössischen Fachleute nicht dem Charakter der „Arbeitervorschläge“ galt. Der einzige Inhalt dieser Vorschläge von politisch richtig orientierten sowjetischen Proletariern konnte nur eine grobe und primitive Staatssymbolik sein. Sie wurden so bereits seit 15 Jahren erzogen. Erstaunen konnte nur die Tatsache hervorrufen, welchen Wert die politische Führung plötzlich auf die Produktion solcher Art von Lösungen für ausgesprochen professionelle und komplizierte Problemen zu legen begann.

Den Text von Sasytkin kann man als Feststellung folgender Tatsache verstehen: ab diesem Moment wird nicht eine abstrakte ästhetische Theoretisierung, sondern gerade eine grobe und dem Volk verständliche Symbolik die „Wege der Stillentwicklung der sowjetischen proletarischen Architektur“ bestimmen.

\*\*\*

Damit löste Stalin ein für ihn sehr wichtiges sozial-kulturelles Problem. Er bereitete sich vor, die direkte und alleinige Verwaltung der Kultur zu übernehmen. Die Auflösung der unabhängigen künstlerischen Vereinigungen und deren Austausch mit den künstlerische Verbänden wurde 1931 schon im voraus entschieden.

Bezüglich der Schriftsteller und Maler bereitete diese Operation keine besonderen Schwierigkeiten. Ideologische Kriterien der Sortierung auf die Unrigen, Fremden und Mitläufer wurden schon erarbeitet, zuverlässige und geschickte Vollzieher waren vorhanden. Die Einzelheiten, wie ein legitimer Stil und künstlerische Mustermethoden wurden während des Ablaufs der Kulturreformen ausgearbeitet. Außerdem war der Stil im Vergleich mit dem Inhalt auch nicht so wichtig.

Mit der Architektur gestaltete sich alles komplizierter. Es gab kein Partei-Instrumentarium für die Einschätzung der Architektur. Wer ist wer zu verstehen, war für eine unvorbereitete Person praktisch unmöglich. Es ging ein erbitterter Kampf zwischen verschiedenen Gruppierungen vor sich, aber die Probleme waren irgendwie abstrakt und für eine Parteidenkweise unfassbar. „Etiketten“, wie „proletarische Architektur“ oder „sozialistischer Realismus“ kann man ausdenken, aber diese anzuwenden war viel schwieriger. Worauf? Nach welchem Prinzip? Alle, von den verdächtigen vorrevolutionären Professoren bis auf die noch mehr verdächtige linke Jugend, strebten danach, eine neue revolutionäre Gesellschaft zu bauen.

In Moskau arbeitete ab Oktober 1930 eine Gruppe deutscher Architekten unter Leitung von Ernst Meyer, die von der sowjetischen Regierung eingeladen worden war. Hannes Meyer kam mit der Gruppe seiner ehemaligen Studenten im Sommer 1930 nach Moskau, begann in WASI zu unterrichten und wurde Chefarchitekt von GIPROWTUS. (Die Arbeitsgruppe von GIPROWTUS, die als sowjetischer Wettbewerbs Teilnehmer galt, bestand ausschließlich aus Deutschen). In Moskau arbeitete auch Bruno Taut. In der Mjasnitskaja-Str. wurde noch das Gebäude nach dem konstruktivistischen Entwurf von Le Corbusier gebaut. Westliche und sowjetische Architekten hatten gemeinsame Ansichten und einen gemeinsamen Stil. Bourgeoise Architekten lobten mit Macht ihre sowjetischen Kollegen, allerdings ausgerechnet diejenigen Gebäude und Entwürfe, die in der nahen Zukunft offensichtlich nicht brauchbar sein sollten. Hieraus wird ersichtlich, wie abrupt die Veränderungen in der Kulturpolitik des Landes vorgegangen sein müssen.

Reisen ins Ausland wurden sogar für die ausgewähltesten und vertrautesten immer seltener. Es war aber nicht ausreichend, einfach nur die Grenze zu sperren, die sowjetischen und westlichen Architekten sollten durch eine Kluft getrennt werden. Die Stilgrenzen sollten mit den Staatsgrenzen übereinstimmen. Beide Seiten sollten voneinander zurückweichen. Bei den Schriftstellern geschah diese Abgrenzung automatisch, bei den Architekten war es nicht so leicht.

Der erste Schritt zum gesetzten Ziel war der psychologische Schock. Man musste die bestehenden beruflichen Kontakte abbrechen, den gemeinsamen Boden ins Wanken bringen, zeigen, dass alle innerberuflichen Meinungsverschiedenheiten nichts im Vergleich mit Meinungsverschiedenheiten mit der oberen Meinung waren.

Indem Stalin den Wettbewerb ausschrieb, bezog er alle Architekten der Sowjetunion in die Arbeit über das Thema ein, das von vorn herein alle theoretischen Diskussionen sowohl zu diesem, als auch zu allen anderen Themen ausschloss. Den Palast der Sowjets, eigentlich einen Turm zu Babel, ein Symbol der Staatsgröße und das Hauptgebäude des Landes zu entwerfen und gleichzeitig die Diskussionen über den Urbanismus fortzusetzen, war physisch und psychologisch unmöglich. Der Palast der Sowjets, so wie er von Stalin gedacht wurde, konnte weder in die urbanistische, noch in die Kompositionen zur Entstädterung. Die höchste "außerfachliche, ideentragende"(Paperny) Jury setzte ein neues Prioritäts-, sowie ein neues Bewertungs- und Kriteriensystem in Aktion.

Sofort nach Beginn des Wettbewerbes für den Palast der Sowjets verloren alle fachlichen Diskussionen endgültig ihren Sinn, weil es unmöglich wurde, den Gegner mit fachlichen Mitteln, in einer theoretischen Diskussion oder im Wettbewerb zu besiegen. Es halfen weder Argumente, noch künstlerische Erfolge, noch die Anzahl Gleichgesinnter. Die einzige Instanz, die fähig war, solche Streite zu entscheiden, nämlich Stalin mit seinen Gefährten, bezeichnete deutlich den Kreis ihrer Interessen sowie die Mittel zu deren Befriedigung. Die politische Führung entschied die Streite nicht, sie erteilte die Aufgaben. Horizontale berufliche Kontakte in beliebiger Form, sei es Freundschaft oder Konkurrenz, wurden durch streng vertikale, mit Aufrufen an den Führer, ausgewechselt.

Der Wettbewerbskampf sollte keinesfalls ein echter Wettbewerb um Kunstrichtungen sein. Das Ziel Stalins war, die sowjetischen Teilnehmer zu einer Menge von gleichermaßen selbstunsicheren, völlig desorientierten und auf ein Signal von oben wartenden Einzelgänger zu machen, auch den westlichen Architekten für immer die Lust nehmen, in die Sowjetunion ihre Nasen hineinzustecken. Unter diesem Gesichtspunkt war Stalin der Stil absolut gleich. Er konnte beliebige, zufällig herausgegriffene Entwürfe auszeichnen. Was er im Grunde genommen in dem zweiten internationalen Durchgang des Wettbewerbs auch machte.

\*\*\*

Wenn man das oben gesagte zusammenfasst, kann man die folgende Schlussfolgerung ziehen: der Allunionswettbewerb für den Palast der Sowjets war nicht als ein Architekturwettbewerb gedacht und verwirklicht, sondern als eine politische Provokation. Stalin beabsichtigte weder klarzustellen, welcher Entwurf der beste in professioneller Hinsicht sei, noch ihn zu realisieren, auch nicht einmal irgendeine Architekturrichtung zu wählen. Es wurde schon im Programm festgelegt: die Lösung der gestellten Aufgaben *„ist nicht von Seiten einer einzelnen Personengruppe möglich“*. Die klügsten hätten sofort verstehen müssen, dass der einfache Baumeister nur teilweise imstande sei, sich dem Ideal zu nähern, wenn er sich in der erforderlichen Richtung bewegen würde. Es aber allein zu erreichen, werde er nie imstande sein, nur im Kollektiv mit anderen Baumeistern des Landes.

Provokationen solcher Art veranstaltete Stalin während seiner Laufbahn mehrmals. Das war seine Strategie, im politischen Kampf zu lavieren und die schon gehorsamen Massen zu regieren. Zuerst die Leute - Mitkämpfer, Feinde, Untertanen - in einer Diskussion, deren Sinn ihm persönlich absolut gleich war, aufeinander zu hetzen, dann einen unerwarteten und eindeutigen Beschluss zu treffen und dann abzuwarten, wie sich die Teilnehmer benehmen. Auf solche Weise bekämpfte er Trotzki, dann Sinowjew und Kamenew, dann Bucharin.

Auf diese Weise beendete er später, 1949, auch die Genetikk Diskussion. In der berühmten Augusttagung von WASHNIL (Akademie für Landwirtschaft) kämpften die Anhänger der Existenz der Gene einige Tage lang offen mit den Lysenko-Anhängern. Die Partei schwieg. Am letzten Tagungstag erschien der Artikel in der *„Prawda“*, und das persönliche Schicksal der Anhänger von Morgan und Mendel hing jetzt von der Geschwindigkeit ab, mit der sie Abbitte leisten würden. Im stalinistischen Wertesystem wog die Fähigkeit, sich schnell umzustellen, unermesslich mehr, als die prinzipielle Zustimmung mit den Ansichten des Führers. Die Ansichten änderten sich, und die Gleichgesinnten wurden damit zu Feinden und unterlagen der Vernichtung.

1931 hatte Stalin schon Erfahrung in politischer Provokation. Das Entwerfen des Palastes der Sowjets wurde zur ersten kulturellen Allunionsprovokation.

\*\*\*

Stalin vermischte im Wettbewerb alle sowjetischen Architekten sämtlicher Gruppen und Richtungen, um am Ende ein zuerst homogenes, zersplittertes und dann wieder zusammen geschweißtes, aber auf einer ganz anderen Grundlage ruhendes, gehorsames Kollektiv zu bekommen.

Das stand nicht am Anfang. W. Paperny meinte, dass das Hauptziel der Gründung der wissenschaftlichen architektur-technischen Allunionsgesellschaft (WANO) im Mai 1930 die Vereinigung aller Architekturgruppierungen gewesen sei. *„Im Grunde genommen, konnte WANO doch nicht wirklich die Struktur und Unabhängigkeit der künstlerischen Vereinigungen zerstören... Um die Reste der ehemaligen Strukturen zu zerstören, sie in einen atomaren Zustand zu bringen, benötigte man ein stärkeres Mittel, und gerade als ein solches erwies sich der am 4. Juli 1932 gegründete Verband der sowjetischen Architekten.“* (5)

Der Vorgang wurde nicht nur von oben geleitet. Noch 1926 schrieb das Akademiemitglied Schtschussew in seinem Artikel *„Architektur und Städtebau“*: *„Wieder ist die Phrase „Über Geschmack lässt sich nicht streiten“ entstanden, auf welcher die gewöhnlich im Bau inkompetenten Personen basieren, die keine kompetente und starke im staatlichen Sinn vereinigte Leitung haben...Es ist Zeit, die Frage der kompetenten Bauleitung im Allunionsmaßstab praktisch anzugehen.“* (6) Fünf bis sechs Jahre später wird Schtschussew selbst fieberhaft Stile und Kompositionen wechseln, im Versuch die richtige Lösung in den zusammengekniffenen Augen der *„kompetenten Leitung“* zu erraten.

Vier Monate nach der Veröffentlichung der Ergebnisse des zweiten, Allunionsdurchganges des Wettbewerbes (am 28. Februar 1932), gleichzeitig mit der Beendigung des dritten Durchganges (Juli

1932) und ein halbes Jahr vor der Beendigung des vierten (Februar 1933) wurde der Prozess der Zerkleinerung und Homogenisierung der sowjetischen Architektur völlig abgeschlossen.



## 5. Die Zeit der Umerziehung 1932-1937

### 5.1 Konsolidierungsphase der Stilentwicklung 1932-33

Im Juli 1932 wurden alle künstlerischen Organisationen aufgelöst und einheitliche Verbände, darunter auch der Verband der Sowjetarchitekten, gegründet.

Die sowjetischen Architekturhistoriker der nachkommenden Jahrzehnten erachteten das Zusammenführen aller Architekten der UdSSR in einem Verband für gut, für einen Vorteil der zur künstlerischen Tätigkeit beitrug. Die vorherige Aufteilung in schöpferische Gruppierungen sahen die Forscher dagegen als Nachteil, der zu überwinden gewesen war. Die stalinistische Meinung über die Notwendigkeit der zentralisierter Leitung der Kunst und die Schädlichkeit der sogenannten "Gruppowschtschina" (Teilung in künstlerische Gruppen) herrschte bis Ende der neunziger Jahre. S. O. Chan-Magomedow, der große Kenner der sowjetischen Avantgarde, schreibt in seinem im Jahre 1996 erschienen Buch: "Nachdem die künstlerischen Gruppierungen der zwanziger Jahre ihre entscheidende Rolle im Kampf gegen Eklektizismus und Stilisierung, in der Bildung der architektonischen Avantgarde gespielt hatten, haben sie ihre Funktion, das Zentrum der Konsolidierung der Gleichgesinnten zu sein, allmählich zu verloren. Dabei... haben sich in der Sowjetarchitektur Bedingungen für eine künstlerische Konsolidierung der Anhänger neuer Richtung herausgebildet." Weiter wird über den Vorschlag der Konstruktivisten von 1929 berichtet, eine Föderation der revolutionären Architekten zu gründen. *"Es ist 1929 nicht nur misslungen, alle architektonischen Neuererorganisationen zu vereinigen... der Kampf verschiedener Gruppen untereinander hat sich noch mehr verschärft, was mit der Tätigkeit der im gleichen Jahr gegründeten `Allrussischen Vereinigung Proletarischer Architekten` (WOPRA) verbunden war."* (1)

Dabei entstehen viele Fragen. Warum wollten die Konstruktivisten alle anderen zu einer Vereinigung aufrufen? Ob sie wirklich ihre künstlerischen Probleme zusammen mit anderen Kollegen mit abweichenden Meinungen besprechen wollten? Das ist kaum anzunehmen. Was bedeutet, " ...haben sich... Bedingungen für eine künstlerische Konsolidierung herausgebildet?" Gab es früher irgendwelche technische Gründe, die Konstruktivisten daran gehindert hätten, sich mit den Konkurrenten zu vereinigen? Es scheint nicht so zu sein. Die NWP (Neue Wirtschaftspolitik) ist die Zeit der größten künstlerischen und organisatorischen Freiheit in der ganzen Geschichte der Sowjetunion. Waren vielleicht die grundsätzlichen künstlerischen Auseinandersetzungen überwunden und alle Avantgardisten zu einem einheitlichen Stil gekommen?

Es ist anzunehmen, dass der Drang zur Konsolidierung von 1929 eine rechtzeitige Reaktion ihres Selbsterhaltungstriebes gewesen ist - indem man mit den Auseinandersetzungen Schluss machte und sich zusammenschloss, konnte man effektiver gegen die neue Gefahr ankämpfen, die von WOPRA ausging. Später wurde das Bestreben zur Konsolidierung um eine Leitfigur zur natürlichen, physiologischen Eigenschaft eines jeden Sowjetmenschen und jeder Berufsgruppe erklärt.

Im Jahre 1932 hat man alle Architekten der UdSSR unter dem Dach des Architektenverbandes organisatorisch vereinigt. Nun hatten sie eine künstlerische Konsolidierung vor sich.

\*\*\*

Von Frühjahr 1932 bis Sommer 1933 dauerte die Konsolidierungsphase der Stilrevolution. Die Tendenz war schon klar, aber noch nicht formuliert. Der Geschmack Stalins war schon erkennbar, aber noch nicht die Regel. Es ist ganz klar, dass nicht alle Architekten, sogar die der Macht Nahestehenden begriffen hatten, dass die skandalösen Ergebnisse des Wettbewerbes für den Palast der Sowjets nicht die bloße Willkür der Chefetage symbolisierten (wie davor der Entwurf der Staatsbank von Sholtowskij) sondern ein Signal für eine totale Umwälzung setzten. 1932 stellen konstruktivistischen Entwürfe noch die absolute Mehrheit bei den Wettbewerben dar.

Die Ergebnisse des Wettbewerbes für den Palast der Sowjets beeinflussten sehr schnell die architektonische Praxis in der Provinz. Der deutsche Architekt Rudolf Wolters, der als ausländischer Fachmann nach Nowosibirsk gekommen war, fand dort schon im Sommer 1932 einen Befehl aus Moskau, nach dem man nur im "klassischen Stil" bauen sollte. (2)

Den Publikationen der Zeitschrift "Sowjetskaja architektura" nach konnte man, bis zur dritten Nummer (Mai-Juni 1933), den Beginn des neuen Stils nicht ansehen. Veröffentlicht und besprochen wurden Entwürfe im Stil der Neuen Architektur. Nur bei einer sehr aufmerksamen Betrachtung sind schon vielsagende Details zu beobachten. Wettbewerbsentwürfe für den Palast der Arbeit ("Sowjetskaja architektura", H. 1, 1933) sind allesamt konstruktivistisch, darunter ein Entwurf im "Corbusierstil" von G. B. und M. G. Barchins. (Abb. 41) In dem preisgekrönten Entwurf von J. Kornfeld aber entdeckt man schon eine klassizistische Gestaltung einiger Wände. (Abb. 42) Wettbewerbsentwürfe für das Zentralstadion in Moskau (z. B. ein Entwurf von Kollj und Andriewskij) in derselben Zeitschrift sind konstruktivistisch. Die Ausnahme bildet der Entwurf von Hamilton (Abb. 43), der seinem prämierten Entwurf für das Palast der Sowjets sehr ähnelt. Im zweiten Heft (März - April 1933) findet man einen Artikel von Balichin und Budo "Probleme der Synthese der Architektur, Bildhauerei und Malerei in den plastischen Künsten", der mit ägyptischen und griechischen Beispielen illustriert ist. Dieser Artikel ist eine Bearbeitung eines Stenogramms des Vortrags, der beim Architektenverband gehalten wurde. Dieser Artikel steht sowohl dem Thema nach, wie auch durch Illustrationen im Gegensatz zu früheren Veröffentlichungen in der "Sowjetarchitektur".

\*\*\*

Im Juli 1933 erscheint eine neue Zeitschrift "Architektura SSSR", das Organ des Architektenverbandes. *"Die Zeitschrift erschien regelmäßig bis zum Beginn des großen Vaterländischen Krieges und Alabjan war alle diese Jahre der verantwortliche Redakteur, sein Stellvertreter war seit 1934 D. Arkin. Das Redaktionskollegium war in der Zeitschrift nie namentlich genannt."* (3) Die neue Zeitschrift unterschied sich wesentlich von der "Sowjetarchitektur", deren Charakter vom Chefredakteur Nikolay Miljutin und anderen kämpferischen WOPRA-Mitgliedern bestimmt wurde. Und noch stärker unterschied sie sich von der Programmzeitschrift der Konstruktivisten "Sovremennaja Architektura" ("Moderne Architektur", eingestellt 1930).

Der gehorsame Alabjan taugte nicht für die Rolle eines Theoretikers und Ideologen, aber die neuen Spielregeln sahen eine solche Rolle auch nicht vor. Der Chefredakteur ist jetzt nur ein Vollzieher, der die Kulturpolitik der Partei zu verkünden hat. Seine Persönlichkeit spielt keine Rolle mehr. Noch weniger wichtig ist das Redaktionskollegium. Dies betrifft nicht nur die Architektur, sondern alle Seiten des gesellschaftlichen Lebens. 1933 gab es in der UdSSR keine unabhängigen Theoretiker mehr.

Vom Anfang an war die Zeitschrift "Architektura SSSR" eine rein stalinistische, das heißt eine instruktive Zeitschrift. Ihre namenlosen Redaktionsleitartikel waren wirklich anonym, das war der erklärte Wille der Partei.

\*\*\*

Die Konsolidierungsphase endete mit der Veröffentlichung des neuen Wettbewerbsentwurfs für den Palastes der Sowjets von Boris Iofan (vierte Etappe) im ersten Heft der neuen Zeitschrift und im vierten Heft der "Sowjetskaja architektura". Er diente nun als Grundlage für das weitere Entwerfen. Die Art der Einreichung des visuellen Teils, ergänzt durch einen Erlaß des Baurats des Palastes (über die Gründung der künstlerischen Gruppe Iofan-Schtschuko-Gelfreich), ließ keinen Zweifel daran, dass dieser Entwurf ein erstes offizielles Vorbild für die Nachahmung darstellte.

Die "Sowjetskaja Architektura" veröffentlicht neben dem Material über Zikkurat Iofans einen Artikel über das Theater in Rostow-am-Don von Schtschuko und Geifreich. (Abb. 44) Diese würdigende Publikation entspricht dem neuen Status von Schtschuko und Geifreich als Mitverfasser des Hauptgebäudes des Landes. Aber es gibt eine Unstimmigkeit. Das Theater in Rostow-am-Don, eines der interessantesten konstruktivistischen Bauten der UdSSR war schon fertig gebaut. Die Verfasser hatten gerade noch Zeit

gehabt, die Innengestaltung zu klassifizieren. Es war noch möglich eine solche Architektur zu loben, aber nur zeitlich begrenzt und nur deren technische und funktionale Eigenschaften. Deswegen endete der große Lobartikel von Krutikow mit dem seltsamen Satz: *"Dazu sollte man aber bemerken, dass die Architektur des Sowjettheaters noch keine überzeugende Lösung zu bieten und eine Reihe von großen Kompositionsmängeln hat."* (4) Welche Mängel das sind ist nicht gesagt. Krutikow, ein ehemaliger Formalist, befand sich in einer ausweglosen Situation. Die Architektur des Rostower Theaters hatte überhaupt keine Anknüpfungspunkte mit der Architektur des Iofansgebäudes. Sie verneinten einander. Genauso widersprach der Zikkurat allen anderen existierenden Stilen, darunter auch dem Neoklassizismus in allen seinen Varianten, dem von Sholtowsky oder Fomin, dem von Schtschuko oder Gelfreich. Es wäre durchaus möglich gewesen, die Mängel vom Konstruktivismus vom Standpunkt des Klassizismus aus zu definieren. Der neue Stil aber bot keine solche Möglichkeiten. Seine eigenen Pluspunkte waren nicht festzustellen, also auch nicht nachvollziehbar.

\*\*\*

In dem Leitartikel der "Architektur der UdSSR" für August (Nr. 2, 1933) wurde die Hauptaufgabe der Sowjetarchitekten proklamiert - "ein Kampf um die Qualität in der Architektur". Der Kampf sollte in zwei Richtungen geführt werden. Die erste war eine Beteiligung der Architekten an der Baukontrolle, damit *"das architektonische Vorhaben nicht einer Entstellung unterworfen wird"* und das wichtigste war ein *"entschlossener und unwiderruflicher Bruch mit der gesichtslosen Primitivität der 'Kastenbauten', mit der pseudorationalen architektonischen Schablone". Der Rationalismus hat keinen positiven Sinngehalt mehr, er ist ein Pseudorationalismus. Der Bruch mit den 'Kastenbauten' vollzieht sich durch das Streben nach "Bereicherung der künstlerischen Ausdrucksmittel, durch eine rhythmische Aufteilung des Volumens, durch freie Zusammensetzung verschiedener Typen und Maßstäbe... der Fenster, durch das Hinzufügen von Bildhauerei, durch Betonung plastischer Elemente des Gebäudes, durch Anwendung der verschiedenartiger Verarbeitung und Verkleidung von Fassaden."* (5)

Unter der Bedingung *"der ungewöhnlich stark angewachsenen kulturellen Anforderungen der breiten Massen"* (6) hatte sich die linke Architektur qualitätsmäßig als mangelhaft erwiesen. Vorschläge zur Überwindung dieser qualitätslosen Baukunst sind in einer Auswahl von Beiträgen in diesem Heft der "Architektura SSSR" zu finden. Unter der Rubrik "Architekturerbe" ist ein Artikel von N. Brunow "Architekturkomposition der antiken Stadt" veröffentlicht; unter der Rubrik "Architektur-Malerei-Bildhauerei" - ein Artikel von S. Romow "Zwei Ausstellungen"; unter der Rubrik "Kunstforum" - Vorträge von I. Fomin, D. Fridmann, W. Faworskij und B. Koroljow zum Thema "Die Zusammenarbeit des Architekten mit dem Bildhauer und dem Maler." Es ist nicht notwendig, alle Beiträge zu lesen, um das Schicksal der Sowjetarchitektur und der Sowjetarchitekten vorhersagen zu können. Für die nächsten dreißig Jahre blieb die Zeitschrift "Architektura SSSR" ihrem Thema treu.

Vor dem allgemeinen Hintergrund wirkt der Artikel "Faschismus und Architektur" von A. Urban, einem deutschen Architekten - Kommunisten - aus der Gruppe um Hannes Meyer, interessant. Es ging um die faschistische "Unifizierung" der Architektur, die *"die reaktionärsten Personen - Schulze-Naumburg, Schnittener, Professor Kreis und andere Restauratoren des alten Reichsstils - zu den tatsächlichen Herren des Architekturlebens gemacht hat"*. (7) Später sind Beiträge über die Naziarchitektur aus der Presse fast verschwunden.

Man kann behaupten, dass trotz gewisser Einschränkungen beim Umgang mit konstruktivistischen Bauten, die noch in den Jahren 1933-35 publiziert wurden, die maßgeblichen ideologischen Grundsätze der stalinistischen Architektur bereits im Sommer 1933 ausgearbeitet und deutlich formuliert worden sind. Danach kamen nur noch unwesentliche Verbesserungen und Präzisierungen hinzu. Es ist interessant, dass diese Ideologie in den redaktionellen Leitartikeln lediglich anonym angekündigt wurde. Im Unterschied zu Speer oder Schulze-Naumburg konnte keiner der Sowjetarchitekten, nicht einmal einer der rechtesten, nach 1933 mit Genugtuung sagen: "Unsere Ideen haben gesiegt". Noch mehr, man hielt es beinahe nicht für notwendig den Konstruktivismus zu bekämpfen. Auch wenn er nicht sofort vergessen wurde, so wurde er dennoch sofort überwunden. Dabei wurden die "prinzipienlose Eklektik" und die "mechanische Restauration", d. h. persönlich Schtusew und Sholtowskij, zwei hochgeschätzte stalinistische Baumeister, für lange Jahre zu den üblichen Objekten für Kritik.

## 5.2 Architektendiskussion im Juli 1933.

Der Moskauer Kongress der Neuen Architektur (CIAM), geplant für Juni 1933, wurde von der Sowjetregierung einen Monat vor Beginn abgesagt. Statt im Juni das Thema "eine funktionelle Stadt" mit den ausländischen Kollegen zu behandeln, nahmen die Sowjetarchitekten am 9., 10. und 13. Juli 1933 an der "künstlerischen Diskussion der Sowjetarchitekten" teil, an einer ersten aus der langen Reihe der ihnen bevorstehenden erzieherischen Maßnahmen. Beiträge der Diskussion wurden 1933 in den Heften Nr. 3 und 4 der "Sowjetskaja architektura" veröffentlicht.

Unabhängige künstlerische Organisationen existierten fortan nicht mehr. Alle Beziehungen innerhalb einzelner Gruppen waren abgebrochen, zumindest offiziell. Die öffentlich auftretenden ehemaligen Wortführer verschiedener Richtungen wagten nicht mehr als "wir" aufzutreten. Die Treue zu den alten Prinzipien war keine Frage mehr. Von dieser Zeit an waren sie alle Mitglieder eines einheitlichen Architektenverbandes - künstlerische Gesinnungsgenossen. Die Aufgabe dieser und der nachfolgenden Diskussionen war, Ansichten anzugleichen und an gemeinsamen Formulierungen zu feilen. Fraktionen innerhalb des Verbandes genauso wie innerhalb der Partei wurden nicht geduldet. Vortragsredner traten nur in ihrer eigenen Funktion auf und vertraten nur ihre persönliche Meinung.

Das Thema der Diskussion war: "Künstlerische Wege der Sowjetarchitektur und das Problem des Architekturerverbes". Der Hauptberichterstatter war David Arkin. Arkin sprach von den großen Errungenschaften der Sowjetarchitektur in den Nachrevolutionsjahren, die *"mit nur noch größerer Deutlichkeit auf viele gähnende Lücken in unserer architektonischen Kultur hinweisen."* (1)

Die Lücken wurden durch eine niedrige künstlerische Qualität der Mehrheit der Bauten, das Mißachten des künstlerischen Inhaltes seitens der Architekten, den Bruch zwischen der Architektur und den darstellenden Künsten, *"Verzicht auf alle Elemente der architektonischen Ausdruckskraft... die das ganze architektonische Gebäude auf die Summe der rein funktionellen Vorbedingungen reduzierte."* Dieser künstlerische Nihilismus hat zu den "Kastenhäusern" geführt, hat die weit verbreitete Theorie der *"Verneinung der Künste"* in die Sprache der Architektur übersetzt und Verbündeten in den *"Papierabstraktionen des architektonischen Formalismus"* gefunden." Das Letztere ist ein Angriff gegen ASNOWA und ARU; "die Verneinung der Künste" - gegen Konstruktivisten. Das sie keine Gesinnungsgenossen waren, wurde als etwas unwesentliches übersehen. Vom Standpunkt der neuen Epoche aus bestand zwischen ihnen kaum ein Unterschied: *"...einer der wichtigen Faktoren, der die Entwicklung der Sowjetarchitektur gestört hat, waren die Fehler gewesen, die durch eine Reihe der architektonischen Strömungen im Bezug auf das Problem des architektonischen Erbes begangen worden sind."*

Arkin sieht keinen prinzipiellen Unterschied zwischen den Werken der Vorreiter der neuen Architektur und denen der Massenproduktion. *"Nur einen Schritt trennen die besten Beispiele dieser architektonischen Entwicklung von der gesichtslosen Primitivität der 'Kastenhäuser'. Diese Baukunst ist im Prinzip unfähig eine Ideen- und künstlerisch ausdrucksvolle architektonische Lösung zu bieten, was eigentlich bei dem Wettbewerb für den Palast der Sowjets auch demonstriert worden ist - eine Großzahl der Wettbewerbsentwürfe entpuppte sich als schlichte Unfähigkeit, dieser Aufgabe gerecht zu werden."* (2)

Die tatsächliche Stilumorientierung wurde in der UdSSR bereits ein Jahr früher begonnen, bestimmte Erfahrungen waren schon gesammelt worden, und Arkin kritisierte nun die Architekten, *"...die nach dem Prinzip des kleinsten Widerstandes vorgegangen sind. Das Problem der kritischen Aneignung und das Verarbeiten vom Besten, das durch die Weltarchitektur geschaffen wurde, versuchen sie gegen die blinde Imitation der alten architektonischen Formen und der stilistischen Systemen einzutauschen."* (3) Nach Arkin ist das der Weg der dekadenten eklektischen Restauration, der auf die bourgeoise Architektur des 19. Jahrhundert zurückzuführen sei.

Nicht weniger fehlerhaft ist auch *"...die Orientierung nach einen bestimmten Stil, der für ein besonders vollkommenes und ewiges Ideal gehalten wird". Dahinter steht die Ideologie "der bürgerlichen Revolution des 18. Jahrhunderts." Nach der Bestimmung von Marx führt die Ästhetik des Klassizismus zu der Schaffung der Illusionen, die unsere Wirklichkeit nicht braucht. " Die Sowjetarchitektur muss die*

*Werte der ganzen Weltarchitektur, aller ihren Epochen und Stilformationen kritisch neu bewerten. Besonders reichhaltiges Material können Perioden des Aufbaus der neuen gesellschaftlichen Klassen anbieten.” (4)*

Also, unter ein unzweideutigen Verbot geriet nur die neue Architektur. Alles anderes war zur Aneignung und Verwendung erlaubt, unabhängig von den Stilen und Epochen. Aber diese Erlaubnis wurde von vielen Vorbedingungen begleitet, die ohne irgendwelche Regeln aufzustellen, jeden Augenblick der Kritik unterworfen werden konnten. Vor uns stand eine rein *stalinsche*, jedes Dogmatismus entbehrende logische Konstruktion. Ihr Ziel war, eine Situation entstehen zu lassen, bei der die politische Führung freie Hand hätte und niemand von den Schaffenden sich sicher fühlen konnte. Die führenden Sowjetarchitekten hatten nun die Aufgabe, dieses Programm zur Diskussion zu stellen. Genauer gesagt, man musste es nicht zur Diskussion stellen (ein solcher Begriff gehört einer anderen Zivilisation an), sondern sich an dessen Forderungen anpassen, und die Umstehenden davon überzeugen, dass es passte.

In der Rede von Moisej Ginzburg verrät vielleicht nur ein Satz seine wahren Gefühle - *”Man muss offenbar eingestehen, daß wir heute ein Riesenmissverhältnis zwischen den großartigen Horizonten des baumeisterischen Schaffens und der jämmerlichen Verwirrung der Mehrheit der Bauleute...” (5)*. Ginzburg, wie auch Arkin, zweifelte nicht an der Wichtigkeit der Aneignung des künstlerischen Erbes und warnte auch vor der Sünde des Restauration sowie des Eklektizismus: *”Dieser Standpunkt war sehr weise, er sagte: ”Ahnen sie keine Denkmäler der Vergangenheit nach, sondern nur ihre Kompositionsgesetze.” (6)* Ginzburg klammerte sich an einen Strohalm. Er vermittelt den Anschein, als ob er nicht versteht, dass *”die Aneignung des Erbes”* in diesem Kontext eigentlich die Aneignung der historischen Stile und gar nicht der abstrakten Kompositionsgesetze bedeutete, die den Konstruktivismus gar nicht ausschließen müssen. Die Aufgabe für den modernen Baumeister sah Ginzburg darin, *”... auf einer neuen ausgedehnten Grundlage das synthetische schöpferische Profil des Architekten wiedererstehen zu lassen, diese Mission zu erfüllen strebte die funktionale Architektur an.”*

Man durfte den Funktionalismus bereits nicht mehr verteidigen, aber man durfte sich an die früheren Verdienste erinnern, indem man die Erinnerung und die Buße im Gleichgewicht hielt: *”unser riesengroßer Fehler besteht darin, daß wir nicht genügend klar und deutlich gezeigt haben, dass die funktionale Architektur nur dann ihrer Bestimmung gerecht wird, wenn sie ihre Prinzipien nicht mechanisch ins Werk setzt, sonder sie schöpferisch zu einem Ganzen verschmelzen lässt .... Doch jetzt ist die funktionale Architektur zum Glück nicht mehr ’modisch’, sie ist von der Epigonie frei geworden und wird nur durch wenige weitergeführt, die Mut und Härte besitzen und im Stande sind das historische Erbe der Vergangenheit richtig einzuschätzen... und die historische Mission der Sowjetunion zu verstehen.” (7)* Ginzburg bedankt sich praktisch für die Zerschmetterung des Konstruktivismus, die ihm und seinen Freunden die Möglichkeit gegeben hat, das historische Erbe der Vergangenheit richtig zu verstehen. Es ist unmöglich den Sinn seiner Äußerungen , wie auch den Sinn der Deklarationen Arkins zu verstehen.

Alexander Wesnin erlaubte sich in seiner kurzen Rede eine gewisse Gereiztheit in Bezug auf Arkin zu äußern: *”der Redner hat sein Vortrag so kunstvoll gebaut, dass es unmöglich ist mit ihm zu polemisieren, man kann ihn aber auch nicht besonders begrüßen.”* Wesnin ist mit dem Terminus *”verwenden”* im Bezug auf das Erbe der Vergangenheit nicht einverstanden. Er meinte, dass man ihn *”hinauswerfen und durch das Wort ’aneignen’ d. h. verstehen und übertreffen, ersetzen muss”*. Wesnin rief zum Verständnis des Architekturwesens auf, d. h. zu der Organisierung der Lebensprozesse und der Architektonik, zu der richtigen Lösung der Problematik von Form und Inhalt, der Einheit der Architektur und der Technik. Das alles findet selbstverständlich während des Erbaneignungsprozesses statt.

Wesnins ehemalige Rolle des Führers des Konstruktivismus deutete nur der letzte klagende Satz an: *”Nicht die eklektizistische Ausbeutung alter Verfahrens kann uns helfen, sondern die Erfindung neuer Formen, die mit einem neuen Inhalt verbunden sind. Deswegen darf man sich dem Konstruktivismus und Funktionalismus gegenüber nicht so leichtsinnig verhalten. Der Kampf gegen die Eklektik...das ist die Aufgabe!” (8)*

A. Wesnin war nicht nur dem Charakter nach tapferer als Ginzburg, seine Lage war auch besser. Anfang der dreißiger Jahre wurden Parteimitglieder massenweise wegen der Teilnahme an irgendeiner längst vergessenen Opposition Anfang zwanziger Jahre verhaftet. Wesnin war ein Praktiker, der es immer

verstanden hat das Theoretisieren zu vermeiden. Ginzburg dagegen war ein Theoretiker, der viel verfasst hatte und deswegen wesentlich angreifbarer war.

Der Vortrag von Iwan Fomin war am übersichtlichsten und gelassener als die der anderen. Fomin hatte Glück - seine Auffassung des vereinfachten Klassizismus widersprach der momentanen Situation scheinbar überhaupt nicht. Man konnte Fomin weder den Funktionalismus, Formalismus und Eklektizismus, noch das bloße Nachahmen zum Vorwurf machen. Er war der einzige, der sich erlauben konnte aufrichtig seine Ansichten darzustellen, ohne sich verstellen zu müssen.

Der Wortführer von ASNOWA, W. Balichin, war der einzige, der noch den Mut zum Widerstand hatte. Er erkannte die Nützlichkeit der Aneignung des Klassischen an, lehnte aber offen die Anwendung dessen ab, wie auch dessen Überlegenheit gegenüber der neuen Architektur. Er ging sogar noch weiter und verteidigt den Formalismus (9). Balichin setzte den Kampf gegen die Konstruktivisten und Eklektizisten fort. Er hatte nicht begriffen, dass sich die Spielregeln unumkehrbar verändert hatten. Er wurde aus der sowjetischen architektonischen Hierarchie ausgeschlossen, so wie auch kurze Zeit später Ladowski, der an der Diskussion nicht teilgenommen hatte.

Der ehemalige Konstruktivist Andrej Burow, der sich früher als viele andere auf die Aneignung des Erbes umgestellt hatte, beschimpfte den Konstruktivismus wegen der Beschränktheit der architektonischen Sprache. Für Burow, der sich vom Konstruktivismus in den Jahren 1927-1928 abwandte, war der Konstruktivismus, nach seinen Worten ein Mittel sich "von der Reihe der Slumschichten in der Architektur" zu befreien. Der Konstruktivismus sei "Protest gegen den Müll, der sich in der Architektur und den anderen Raumkünsten angesammelt hat, entstanden" und hat sich jetzt völlig ausgeschöpft. Burow ruft auf mit der Kritik des neuen Stils zu warten: "... 15 Jahre hat man sich mit Konstruktivismus beschäftigt, jetzt kann man schon sagen: 'genug', es wäre aber zu früh, es uns zu sagen, wir machen erst den Versuch aufzutreten und mit der Arbeit zu beginnen, indem wir einen neuen Weg beschreiten." (10). Unter "Müll" versteht er zuallererst den Jugendstil.

Der Kunsthistoriker Iwan Maza ging an das neue Problem marxistisch - dialektisch heran (11). Aus seiner sinnlosen Wortanhäufung kann geschlossen werden: dass angeordnet wurde, keinen der historischen Stile zu stark zu loben und auf weitere Anweisungen zu warten.

A. Wlasow (der ehemalige Chef von WOPRA) sagt: "Für uns alle muss klar sein, daß die neue Kultur des Proletariats nur unter der Vorbedingung der kritischen Aneignung des Erbes der Vergangenheit gebaut sein kann. Der Funktionalismus als Arbeitsmethode in der Form, in der er früher bestanden hat, hat sich überlebt. Der größte Fehler des Genossen Ginzburg besteht darin, daß er sich in seiner Arbeit tatsächlich von der sozialen Umwelt isoliert." (12).

Karo Alabjan, Sekretär des Architektenverbandes hatte Ginzburg als Opfer gewählt, indem er ihn an seinem unvorsichtigen Satz über die Verwirrung festnagelte (13).

Die Rede von Alabjan war am aggressivsten und dem Stil nach erinnerte sie an die WOPR- Kritik der jüngsten Vergangenheit. Im allgemeinen war es schon klar zu sehen, dass sich der Stil und der Wortschatz der Diskussion entsprechend den neuen Spielregeln geändert hatten. In Zukunft sollten solche Maßnahmen von einer noch milderen Wortwahl begleitet werden. In der Hochphase der stalinistischen Epoche wurden persönliche Angriffe nur nach dem Sturz eines Menschen zulässig. Die ideologischen Anschuldigungen eines Anwesenden fanden selten statt, wurden von oben sanktioniert und bedeuteten einen schnellen Untergang des Opfers.

Im Schlusswort zog David Arkin gütig das Resümee der Diskussion. Er hielt Ginzburg die Ausdrücke "Jämmerliche Verwirrung" und eine nicht ausreichende Selbstkritik: "...Wie sollte man nach der Meinung des geehrten Autors des Buches 'Stil und Epoche' mit der Architektur der Vergangenheit umgehen? ... Der Genosse Ginzburg ruft dazu auf - die Architekturgeschichte zu studieren ... um die Architekturgeschichte zu kennen. Er sagt, dass es uns hilft, die Mechanik der Entstehung der architektonischen Gestalt zu verstehen. A. A. Wesnin fügt hinzu: 'Das gibt uns die Möglichkeit den Ursinn der Architektur zu begreifen', somit wird hier eine streng formulierte Herangehensweise an das architektonische Erbe empfohlen. Sie sollen sich an der Aneignung der alten architektonischen Werte

*bereichern ...aber... hüten Sie sich davor diese ihre Aneignungen in das künstlerische Schaffen umzusetzen und auch nur irgendwelche Werte der architektonischen Vergangenheit in der modernen Praxis zu verwenden. ...Dies ist im Grunde genommen, der Sinn von Äußerungen und Empfehlungen von M. J. Ginzburg, sowie der von A. A. Wesnin. ... Man braucht wohl nicht zu sagen, dass dieser Standpunkt lediglich eine Umformulierung der alten wohlbekanntem Prinzipien der "neuen Architektur" ist, der Prinzipien, die das moderne architektonische Schaffen, gänzlich von dem ganzen durch die Architekturkultur angesammelten Reichtum trennen?" (14)*

Arkin setzte den Begriff der "neuen Architektur" in Gänsefüßchen. Für ihn klang es jetzt ironisch. Arkin hatte sich völlig verwandelt und durfte mit dem Vergessen der eigenen gestrigen Sünden rechnen.

Sowohl Ginzburg wie auch Wesnin wurden verziehen. Ein Beweis dafür ist eine Veröffentlichung Ginzburgs im gleichen Heft der "Architektura SSSR": "Architektonische Gestaltung der Eisenbahnstrecke Moskau-Donbass" mit eigenen, natürlich konstruktivistischen Bahnhofsentwürfen, wie auch ein Artikel von Chiger "Das Werk der Brüder Wesnins". Der Artikel ist sehr respektvoll, trotz der rituellen Erwähnungen vom "Ausgeschöpft sein der Sprache des Funktionalismus". Den Brüdern wurde empfohlen "den Kreis der von ihnen benutzten Mittel des künstlerischen Ausdrucks zu erweitern... Dekoration im breiten und mannigfaltigen Sinne des Wortes soll auch ihren Platz im neuen architektonischen Wörterbuch finden." (15)

\*\*\*

Diese Veranstaltung, die zu einer "künstlerischen Diskussion" erklärt worden war, war selbstverständlich keine Diskussion. Es war ein Ritual, das die Treue dem neuen theoretischen Dogma gegenüber symbolisch darstellte. Keiner der Anwesenden konnte für den Verfasser dieses Dogmas gehalten werden und keiner stellte es in seinem Namen zur Diskussion. Es gab keinen Verfasser, genau genommen, war er als Person bei der Besprechung nicht anwesend, wobei alle Vorträge an ihn gerichtet waren. Die horizontalen Verbindungen zwischen den Diskussionsteilnehmern war abgebrochen, sie nahmen einander kaum noch wahr. Sie appellierten nach oben, an einen unsichtbaren Beobachter. In Zukunft sollten alle sowjetischen künstlerischen Diskussionen auf eine solcher Art und Weise verlaufen.

Noch vor einem Jahr konnte keiner der Teilnehmer von einem solchen Symbol des Glaubens wie "Wiederaufnahme des Erbes" träumen, auch nicht der einzige geborene Klassizist unter ihnen, Fomin. Seine Predigt des vereinfachten Klassischen setzte natürlich das Kennen der Architekturgeschichte voraus, aber auch nicht mehr. Aus eigenem Willen heraus hatte er diese "Wiederaufnahme des Erbes" früher nie zum Mittelpunkt seiner Methode erhoben, seltsamerweise tat er das auch jetzt nicht. Seine Formulierung: "Bei der Gestaltung der Fassade sind die Schlichtheit der Fassadenoberflächen, Vergrößerung der Lichtflächen und, dadurch bedingt, horizontale Fensterformen... einige unserer Errungenschaften," (16) enthält sogar eine schlecht versteckte Häresie am neuen Dogma.

Dies ging so lange durch, wie man sich mit der "Umerziehung" der Konstruktivisten beschäftigte, aber schon ein Jahr später nahm Fomin selbst von der vereinfachten "proletarischen Klassik" Abstand und wird zum normalen Klassizisten.

Ginzburg und Wesnins waren keine Konstruktivisten mehr. Im Laufe des Jahres hatten Alabjan, Wlasow, und Burow ihren Stil und Ansichten, Maza und Arkin ihre theoretischen Konzeptionen vollkommen geändert. Mit anderen Worten, mehr oder weniger logen alle Teilnehmer der "Diskussion". Sie logen aus Angst. Im Jahre 1933 ist das der normale Geisteszustand der ganzen Sowjetbevölkerung.

Es ist leicht, sich vorzustellen, wie der Mechanismus der Stilumorientierung praktisch vor sich ging: man hatte dem Führer die Entwürfe vorgelegt, er hatte dann auf einen davon mit dem Finger gewiesen und die Arbeit am theoretischen Untermauern eben dieser Variante der "sozialistischen Architektur" nahm ihren Lauf.

\*\*\*

Diese "Künstlerische Diskussion" hatte zwei Aufgaben zu erfüllen: die Loyalität der Elite zu prüfen und Architekturmuster für die Nachahmung zu liefern. Die gehaltenen Vorträge konnten nur der ersten

Aufgabe gerecht werden. Die zweite sollte mit Hilfe der Illustrationen veranschaulicht werden. Unter den abgedruckten Vorträgen befanden sich Parolen und Beschwörungen mit Illustrationen.

- *"Eine komplexe Planung bereichert die Architektur durch neue Mittel der künstlerischen Ausdruckskraft"* wird von der Darstellung des Forum Romanums, des Versailles und der Akropolis begleitet.
- *"Künstlerische Erfahrung der Vergangenheit bewappnet uns im Kampf für die neue sozialistische Architektur"* - durch die Kapelle des Pazzi Brunelesko und den Palazzo in Montepulciano von A. Sagallo dem Ältesten.
- *"Das Problem der kritischen Aneignung des besten, was von der Weltkultur geschaffen wurde, soll nicht durch die passive Nachahmung der alten architektonischen Formen und Stilsysteme vorgetäuscht werden"* - vom Interieur des Pantheons und dem Kölner Dom
- *"Verarbeiten wir die architektonische Erfahrung der früheren Epochen im schöpferischen Labor der Sowjetarchitektur"* - durch die Darstellung des Kölner Doms und der Cancelaria in Rom.
- Den Parthenon und den Dogenpalais in Venedig begleiten Zitate von Lenin über die proletarische Kultur.
- *"Die Epoche des Sozialismus soll der Architektur die Fülle der Sprache... wiedergeben"* - durch die Abbildung von Palazzo Ciericatti in Venedig.
- *"Schluss mit den kasernenartigen Schablonen der "Kastenhäuser"* - durch einen Zeilenbaublock in Leningrad.
- *"Schluss mit den Papierabstraktionen des Architekturformalismus"* wird begleitet von parabolischem Schema Moskaus von Ladowskij, dem Wettbewerbsentwurf des Palastes der Sowjets "ASNOWAs" und dem von Erholungsheims von N. Sokolow.
- Unter dem Titel *"Aus der Praxis der letzten Jahre "* - Entwürfe von A. Burow: ein konstruktivistischer (1926) und ein klassizistischer(1933), eine Variante des Entwurfes für das Hotel "Moskwa" von Schtusew mit dem Untertitel: *"Ein Paradebeispiel des Stilisierens"* und Bauten von I. Fomin (ohne Kommentar).
- *"Aus der Praxis des Funktionalismus"* - Entwürfe von Corbusier, Ginsburg, Gropius (auch kommentarlos).

In Verbindung mit den schlecht verständlichen Vorträgen halfen die Abbildungen in dieser frühen Entwicklungsphase eine relative Klarheit über die Vorstellungen herzustellen in welche Richtung man sich weiter bewegen, woher Ideen geschöpft und worauf verzichtet werden musste.

Der Leitartikel unter dem Titel *"Die Ausbildung der Architekturkader"* im Heft Nr. 3-4 der "Architektura SSSR" aus dem Jahre 1933 ist der kompletten Umgestaltung der Architekturausbildung gewidmet. Darin geht es um die Schuld von Formalisten und Funktionalisten daran, dass die junge Generation der Sowjetarchitekten ohne Kenntnisse der architektonischen Vergangenheit da steht und dass diese Lage jetzt geändert werden müsse. Zu diesem Zweck muss die Gründung einer Akademie der Architektur dienen - *"der höchsten Institution für die Ausbildung hochqualifizierter Baumeister und für die wissenschaftliche Forschungen im Bereich der architektonischen Problematik."* In dem Leitartikel sind Sünder erwähnt, nämlich Ginsburg und Balichin, die ihren Vorträgen nach *"den beharrlichen Wunsch geäußert haben, bei ihren alten Ansichten zu bleiben. So hat Ginsburg die Zuhörer von der aktiven Aneignung des architektonischen Erbes gewarnt, indem er empfohlen hat, sich auf dessen "Studium" zu begrenzen und in dem er die funktionelle Methode als besonders fortschrittlich verteidigte. Der Genosse Balichin... hat sich für die formalistische Herangehensweise eingesetzt... indem er versucht habe die "formale Methode" als die Methode der sozialistischen Architektur darzustellen."* (17)

\*\*\*



Die "künstlerische Diskussion" leitete die ersten Konsequenzen aus der Kader- und Kunstpolitik Stalins auf dem Gebiet der Architektur ein. Und sie waren folgende:

- Der Konstruktivismus wurde zu einer zeitbedingten, teils nützlichen, teils irrtümlichen Phase erklärt, die bereits überwunden sei. Die Führer des Konstruktivismus haben ihre Fehler eingestanden, ihnen wurde verziehen und sie konnten ihre Stellungen innerhalb der Architekturelite behalten.
- Der Rationalismus (Formalismus) ist bar jedes Verdienstes, sowohl in der Vergangenheit, wie auch in der Gegenwart. Die führenden Formalisten (Balichin, Ladowski) verlieren (wenn auch nicht sofort) ihre Stellung innerhalb der Hierarchie.
- Auf den Fachausdruck "proletarische Architektur" wird verzichtet, er wird durch den Begriff "sozialistische Architektur" ersetzt. WOPRA wird überhaupt nicht mehr erwähnt, weder positiv, noch negativ. Die ehemaligen führenden WOPRA-Mitglieder werden an die Spitze der neuen Architekturhierarchie gestellt, indem sie die Schlüsselstellungen im Architektenverband und in der Akademie der Architektur einnehmen.
- Dem Fachausdruck "Eklektizismus" wird eine andere Bedeutung zugeteilt, wobei er seine negative Färbung beibehält. Jetzt ist das nicht nur eine bloße Anwendung der historischen Stile, sondern eine solche, die auch falsch gedankenlos vonstatten geht. Der negative Begriff "Retrospektivismus"<sup>1</sup> hört auf zu existieren. Statt dessen taucht eine "Anwendung des klassischen Erbes" auf, mit einer durchaus positiven Bedeutung.
- Kein Stil und keine Richtung, die bis zum Jahre 1932 existiert haben, wurde für einzig richtig erklärt. Keiner der Architekten bekam folglich das Recht eigene kunstpolitische Vorstellungen zu verwirklichen. Dies wird zum Vorrecht des Politbüros. Künstlerische Selbstständigkeit jeglicher Art ist ab nun völlig ausgeschlossen.
- Eine moderne Architektur jeder Art ist in der Praxis untersagt. Entwerfen ohne das "klassische Erbe" zu Rate zu ziehen ist nicht zulässig. Angeblich steht das ganze Architekturerbe der Menschheit frei zur Verwendung. In Wirklichkeit jedoch werden nur die Renaissance, der italienische Klassizismus, die Architektur des kaiserlichen Roms und etwas weniger die des klassischen Griechenland zur Anwendung empfohlen.
- Vom Anfang an wird vor zwei möglichen Sünden bei der "Anwendung des Erbes" gewarnt: vor der "Stilisiererei" und vor dem "mechanischen Kopieren." Unter diese Kategorie fallen zuallererst "die ehrwürdigen Eklektiker" Schtschusew und Sholtowskij, woran man nicht müde sein wird zu erinnern, trotz aller Ehrungen und großer Aufträge.

Genauere Anweisungen zur Herstellung "der sozialistischen Architektur" wurden nicht erteilt. Den Architekten wurde empfohlen, alle Möglichkeiten in Betracht zu ziehen und die letzte Entscheidung der Parteiführung zu überlassen.

\*\*\*

Die Konsolidierung der Sowjetarchitekten verlief schnell und reibungslos, allerdings mit einer Ausnahme. Gegenüber den Parteiplänen gab es auch Widerstand, und zwar nicht seitens eines der Architekten-Praktiker, sondern von Amateurarchitekten und wichtigen Parteifunktionären der Parteigeneration, die Stalin bereits zur Vernichtung bestimmt hat. Die Zeitschrift "Sowjetarchitektur" setzt ihre Existenz einige Monate parallel zu der "Architektur der UdSSR" fort. Die letzte Nummer erschien Anfang 1934 (Nr. 1, 1934). Ihr Chefredakteur, Nikolaj Miljutin, der Stellvertretende Volkskommissar für Bildung der RSFSR, scheint die klassizistischen Entwürfe, die auf den Seiten seiner Zeitschrift publiziert wurden, nicht zur Kenntnis genommen zu haben und setzte den Kampf gegen den Eklektizismus mit den alten WOPRA-Methoden fort. In der sechsten Nummer (November - Dezember 1933) doziert er über "das Klassenwesen und politisch reaktionäre Einstellung der Eklektiker": "Unter den kapitalistischen Bedingungen spiegeln

---

<sup>1</sup> Retrospektivismus – Ein sowjetischer Begriff für alle Bewegung der Anhänger der historischen Stile.

*die Eklektiker die Stimmung der adelig-feudalen Kreisen (der feudalen Reaktion) wider und unter den sowjetischen Bedingungen, außerdem, auch Stimmungen des Restes der Kulaken-, nationalchauvinistischen-, bürgerlich-nationalen und anderen. Reaktionäre aller Art ... Unter den sowjetischen Bedingungen ist der Eklektizismus keine unschuldige Gruppierung oder "nur" formelle Kunstrichtung. Die Mehrheit der eklektizistischen Bauten stellt neben der Feindlichkeit in Bezug auf die Ziele des Sowjetstaates vor allem einen weiteren Umstand dar - einen großen überflüssigen Aufwand an Materialien und Arbeit, was für den Sowjetbau ein objektives Einfrieren von Kapital bedeutet." (18)*

Miljutins Appelle riefen keine sichtbaren Reaktionen hervor. Der Name Miljutins verschwand einfach aus der Architekturpresse. Im Jahre 1934 wurde er zur Goskino (Staatskinoverwaltung) versetzt.

Mit der "künstlerischen Diskussion" endete im Juli 1933 eine erste Phase der Stilumorientierung, die im Jahre 1931 mit dem Wettbewerbs für den Palast der Sowjets begonnen hatte. Es wurden eine neue Berufshierarchie installiert, neue Spielregeln aufgestellt und die Rollen neu verteilt.

\*\*\*

Am 23. September 1933 fasste das Moskauer Stadtparteikomitee und das Präsidium der Moskauer Sowjets einen Beschluss "Über die Organisation der Gebäudeplanung, Städtebau und Zuweisung der Grundstücke". Das Institut Mosprojekt wurde aufgelöst und ersetzt durch zehn Architekturwerkstätten, sowie zehn Werkstätten für Stadtplanung, denen jeweils eine Hauptverkehrsader zugewiesen wurde. Für die Kontrolle und Koordinierung ihrer Arbeit wurden Planungsabteilung des Moskauer Sowjets (Abteilungsleiter M. W. Krüchow) und Städtebauabteilung (Abteilungsleiter L. M. Pertschik, Hauptarchitekt W. N. Semjonow) gegründet.

I. W. Sholtowskij, A. W. Schtschusew, I. A. Fomin, Ilja Golosow, Fridmann, Kolli, Melnikow, Viktor Wesnin, Panteleimon Golosow, Kokorin wurden zu Leitern der jeweiligen Architekturwerkstätten ernannt, A. Tschernyschow, Boris Iofan und Schtschuko, M. Ginsburg, G. Barchin, N. Ladowski, Kurt Meyer, W. Majat, A. Meschkow, W. Baburin - zu Leitern der Werkstätten für Stadtplanung. (19)

So sieht das erste Aufgebot der Architekturgeneräle Stalins aus. Aus dieser Liste kann man entnehmen, dass bereits früher erworbene Reputationen immer noch gültig sind. Eine Chance haben alle, sogar der Deutsche Kurt Meier. Aber nicht allen gelang es, sie zu behalten.

Der Leitartikel des Novemberheftes der "Architektura SSSR" (Nr. 5, 1933) verdeutlicht den eigentlichen Sinn der Reorganisation. Es geht darum, das ganze Moskauer Bauprogramm unter eine Kontrolle zu stellen, damit eine stilistische Einheit gewährleistet wird. Bezweckt wird der Bau "von hochqualifizierten architekturgestalteten Gebäuden" und die Ausmerzung der "Vereinfachung und Standardisierung." Eine solche Situation, "bei der eine Reihe der Baumeister zu der Arbeit an der Planung nicht herangezogen war und in ihren "Heimwerkstätten" umherbastelte, wobei sie in ihrer Arbeit von der lebendigen Wirklichkeit und den neuen Anforderungen der Architektur isoliert waren." (20) ist von nun an ausgeschlossen. Die Kollektivierung der Architektur wird damit vollzogen. Das vormalige System der staatlichen Architekturplanung ließ den Baumeistern eine Hintertür für eine scheinbar unabhängige, der Zensur nicht unterworfenen Arbeit offen. Das neue System dagegen ist vollständig hermetisch abgeriegelt.

\*\*\*

"Die jämmerliche Verwirrung", deren Erwähnung Ginsburg in der Diskussion so viel gekostet hatte, traf zu dieser Zeit nicht nur die Architekten. Ein Jahr früher hatte Andrej Belyj dem gleichen Gefühl Ausdruck gegeben. In seinem Artikel anlässlich des ZK-Beschlusses zur Umgestaltung der literarisch-künstlerischen Organisationen vom 23. April 1932 war zu lesen: "Es geht nicht darum, ob ich für die Sowjets bin. Es ist lachhaft, in dem fünfzehnten Jahr der Revolution darüber zu sprechen. Es geht vielmehr darum, dass ich einige Kleinigkeiten, einige Details nicht verstehe. Ich nahm mich der Farbe an... man muss doch aber eine Tendenz farbig und die Farbe tendenziell machen können. Ich habe Erfahrung, Kenntnisse, eine Werkbank... habe auch das Gefühl, dass diese Werkbank durch den Staat nationalisiert ist, wenn es aber so ist, wie kann ich mich dann weigern, mich dafür einzusetzen, dass sie in Ordnung bleibt, denn eine kaputte Werkbank stellt einen Akt der Sabotage dar, sei es auch ohne Absicht... Sie können es bezeichnen wie Sie wollen: 'Akademie', 'Seminare'..., geben Sie uns aber etwas, wo wir ganz konkret etwas lernen

*können. Keine allgemeinen, sondern geben Sie uns konkrete Anweisungen..." (21)* Diesem Artikel von Belyj liegt seine Rede vom ersten Plenum des Organisationskomitee des Verbandes der Sowjetschriftsteller zugrunde, das vom 29. Oktober bis zum 3. November 1932 andauerte.

Im Beschluss des ZK über die Umgestaltung der künstlerischen Organisationen geht es um die Auflösung von RAPP (Assoziation der Proletarischen Schriftsteller Russlands), um die Gründung des Schriftstellerverbandes und nach diesem Muster aller anderen künstlerischen Verbände. Gerade am Beispiel des Schriftstellerverbandes erklärte Stalin allen sowjetischen Kunstschaftern, was fortan zu tun ist. Das ist vielleicht der Grund dafür, dass der erste Kongress des Schriftstellerverbandes bereits 1934 einberufen wurde, alle anderen Kongresse folgten ihm einige Jahre später (der Architektenkongress erst 1937). Der Effekt der Schriftstellererziehung strahlte auf die ganze künstlerische Intelligenz des Landes aus, Schriftsteller, Architekten, Regisseure und Komponisten. Der Hohe Literatur- und Parteifunktionär I. Gronski sagte in seiner Einleitungsrede vor dem oben erwähnten Plenum: *"Es ist uns zur Gewohnheit geworden - ein kleiner Fehltritt und der Klassenfeind ist schon da... Wenn es tatsächlich einen Feind gibt und dieser Feind ist in seinen Werken aktiv, kämpft gegen uns, dann wissen sie, dass wir mit diesem Feind hart, sehr hart umgehen. Von diesem Begriff also... muss man sehr vorsichtig Gebrauch machen. Wenn sie es aber tun, dann müssen Sie auch sofort beweisen, dass es um den Klassenfeind geht. Wie Sie wissen, machen wir mit dem Klassenfeind keine Späßchen, wir, Bolschewiken, sind ernsthafte Menschen... Wenn einer wirklich Fehler gemacht hat, muss er der Kritik unterzogen werden, aber den Menschen selbst müssen wir erhalten..." (22)* In der gleichen Rede erklärt Gronski unter anderem, dass die Auflösung von RAPP keine physische Vernichtung der Mitglieder bedeutet, dass RAPP ihre Leute im Prinzip richtig geführt hat, aber zu selbstständig wurde, Leute abstempelte ohne die Parteileitung zu fragen; dass die RAPP-Führung ihre Fehler eingestanden hat und von nun an zusammen mit den von ihr früher verfolgten "alten Schriftstellern" den Schriftstellerverband leiten wird.

Als Hintergrund für die künstlerische Umgestaltung dienten die Massenrepressionen der technischen Intelligenz. In den Jahren zwischen 1928 und 1932 wurden sehr viele Ingenieure erschossen oder in Lager gesteckt, man hat sie unterschiedlich vernichtet, ohne ihnen Möglichkeit zu geben, Fehler zu bekennen und damit Leben und Stellungen zu erhalten. Die Rede von Gronski war also dahingehend zu verstehen: wir wenden auf Euch Kulturschafter den Begriff " burgeoiser Spezialist" und schließlich den "Klassenfeind" noch nicht an. Aber das ist keine Begnadigung, sondern nur der Aufschub eines Urteils: benehmt Euch gut und habt die Hoffnung, dass der Kelch an Euch vorbei getragen wird. Andererseits, die die es gewöhnt sind mit dem Knüppel "Klassenfeind" umzugehen, müssen in Zukunft vorsichtiger sein und jeden Schritt von der Partei absegnen lassen. Die Zustimmung der Parteiorgane zu Verurteilung als "Klassenfeind" ist der einzige Beweis ihrer Richtigkeit. Verweigerung einer Zustimmung kann für den voreiligen Denunzianten fatal werden. Nur die Partei entscheidet, ob jemand ein Feind ist. Im Augenblick aber hat die Partei noch kein Interesse an der Vernichtung der Kunstschaftern.

Ein anderer wichtiger Literaturfunktionär L. Subotski zitiert in seiner Rede vor dem ersten Plenum des Organisationskomitees *"die historischen Anweisungen des Genossen Stalin"*, der das Anbrechen einer neuen Epoche verkündet: *"Etwa vor zwei Jahren sah die Sache so aus, dass der am besten qualifizierte Teil der alten technischen Intelligenz mit der Krankheit der Schädlingstätigkeit infiziert gewesen ist...."* Jetzt hat sich die Situation geändert. Dank der Erfolge des sozialistischen Aufbaus hat sich die Intelligenz "der Sowjetmacht zugewandt". Deswegen ändert sich die Politik der Regierung: *"..wenn zur Zeit der aktivsten Schädlingstätigkeit unser Verhalten gegenüber der alten technischen Intelligenz... in der Politik der Zerschlagung bestand, so muss sich jetzt aber... unser Verhältnis zu ihr hauptsächlich in der Politik ihrer Gewinnung und der Sorge um sie äußern... also das Verhalten gegenüber den ingenieur- technischen Kräften der alten Schule hat sich geändert, mehr Aufmerksamkeit und Sorge um sie zu zeigen, sie an die Arbeit tapferer heran zu ziehen - darin besteht unsere Aufgabe."* (23) Daraus wird ersichtlich, dass gleichzeitig mit der Zentralisierung des Kulturlebens auch eine bestimmte Erleichterung gegenüber den Ingenieuren Einzug gehalten hat. "Alte Fachleute" hat man zwar noch nicht mit dem marxistischen Proletariat gleich gestellt, das Wort "Spez" (Fachmann) aber bedeutet nun nicht mehr zwangsläufig: "Schädling".

\*\*\*

Andrej Belyj und Moissej Ginsburg waren bereits gebrochene Leute, früher waren sie aber Leute von großem und verdientem Ruf. Sie beherrschten den neuen Sprachjargon nicht einwandfrei, manchmal machten sie Gedanken publik, die eigentlich nicht ausgesprochen werden durften. Belyj beklagt sich bei Stalin – *"Sie haben uns vergesellschaftet, in eine Reihe aufgestellt, ließen uns auf das verzichten, was wir früher für wertvoll gehalten haben, wir sind bereit jeden beliebigen Befehl auszuführen. Befehlen Sie uns, erklären Sie uns, wie es getan werden muss!"*

Die Schnelligkeit, mit der die Stilentwicklung voranschritt, wurde nur durch die nicht festgelegten Ansichten seitens Stalin und folglich durch das Fehlen klarer Anweisungen gebremst. Der Weg vom Konstruktivismus bis zum einheitlichen Neuklassizismus, der für die Sowjetarchitektur im Laufe von drei Jahren (1932-1935) über eine Reihe von Zwischenstationen führte, spiegelte gleichzeitig die Geschmacksentwicklung und das Wachsen der Professionalität Stalins wieder.

### 5.3 Ideologische Prinzipien der neuen Architektur.

Die Architektendiskussion vom Juli 1933 verlief in einer Atmosphäre der neuen Welle der Parteisäuberung, die dem Beschluss des Plenums des ZK vom Januar 1933 folgte. Wie Awtandil Awtorchanow bemerkte, wurden zu den Objekten der Säuberung nicht nur *„sozialfremde Elemente“* oder *„ehemalige Oppositionelle“* (wie früher), sondern ein weit größerer Kreis von Opfern, für die Stalin eine neue Bezeichnung erfand – die *„Unzuverlässigen“*. (1) In der Resolution *„Über die Säuberung der Partei“* vom 12. Januar 1933, steht: *„Das gemeinsame Plenum des ZK und des ZKK beauftragt das Politbüro des ZK und das Präsidium des ZKK mit einer Säuberung der Partei, um in der Partei eine eiserne proletarische Disziplin, sowie eine Bereinigung der Parteireihen von allen unzuverlässigen, wankelmütigen und anderen infiltrierten Elementen zu gewährleisten...“* (2) Zu den Opfern der *„Reinigung“* gehörten *„Klassenfremde“*, *„Doppelzüngler, die die Partei betrügen und vor ihr ihre wirklichen Ansichten verhehlen“*, *„evidente und maskierte Verletzer der eisernen Disziplin“*, *„Entartete, die sich mit den bürgerlichen Elementen verquicken“*, *„Karrieremacher“*, *„moralisch Verkommene“* und *„Passive“*.

Ein Unterschied zwischen den Mitgliedern der Partei und den Nichtmitgliedern war zu diesem Zeitpunkt eine reine Formsache - Ideologietreue wurde zu einer allgemeinen Existenzbedingung. Sowohl die ganze Staats- und Parteielite, für die die Parteimitgliedschaft obligatorisch war, als auch das Gros der Kulturschaffenden, für das ein Parteibuch noch nicht immer und nicht von allen erforderlich war, wurden einer umfassenden Säuberung unterworfen.

Die Diskussion vom Juli 1933 brachte zwar eine *„eiserne Disziplin“* der Sowjetarchitekten zutage, dafür aber sehr wenig in Bezug auf eine neue Architekturtheorie. Es wurde klar, dass Stalin Gefallen an einer reichen, prachtvollen und feierlichen Architektur fand, dass er keinen weiteren Streit über die Vor- oder Nachteile eines, des neuen oder des alten Stiles dulden würde, dass die diffuse These von der *„Wiederbelebung des Erbes“* zum absoluten Dogma werden würde, das nur noch eine tiefe theoretische Begründung und begleitende Kommentare brauchte.

Nach Außen hin hat sich an der sowjetischen Architekturelite fast nichts geändert. Es sind die gleichen Leute die führende Rollen spielen, wie die vor drei, fünf oder sieben Jahren. Die Namen sind erhalten geblieben, aber künstlerische Taten, die für diese Namen standen, existieren nicht mehr. Jetzt hatten diese Leute die Aufgabe, auf den Ruinen ihrer Ansichten, Neigungen und Ideen eine Architekturtheorie zu erschaffen, die den neuen Richtlinien entsprach.

\*\*\*

Im November 1933 wird in Moskau eine erste öffentliche Ausstellung der Architekturentwürfe veranstaltet. Die Entwürfe sind in den Schaufenstern an der rechten Seite der Gorky-Straße ausgestellt. Quer über die Straße hängen Transparente: *„Für eine entschlossene Umgestaltung des Moskauer Stadtbildes“*, *„Für das bequeme und schöne Wohnungsbau“*. Stilistisch sind die Entwürfe noch immer nicht homogen, aber die Tendenz ist klar. *„Architektura SSSR“* zitiert mit Vergnügen einen ausländischen Korrespondenten: *„...Diese Ausstellung spiegelt die wiedererweckte Liebe der Sowjetunion zum schönen und prunkvollen wieder“*. (3) In einem Artikel von E. Krieger *„Der Appell an den Architekten“*, aus dem die Zitate stammen, wird über den Stil noch kein Wort gesagt. Es wird die neue soziale Stellung des Architekten unterstrichen und die neuen Arbeitsbedingungen, weswegen es keine Zeit gibt, über Stile zu streiten. Die ganze Kraft und Mühe muss aufgebracht werden, um die *„schönsten Häuser“* zu bauen. Welche Häuser aber die schönsten sind, das muss das Volk entscheiden.

Nach der Wunschvorstellung des Verfassers hat die Beziehung zwischen dem Baumeister und dem Bauherrn etwa so auszusehen: *„...`Entwerfen sie uns eine Kolchose, in der wir nicht gezwungen wären, in ein und derselben Straße Schweine zu führen und unsere Feste und Demonstrationen zu veranstalten.` So sprachen kabardinische Kolchosbauern Architekten an... Die Kolchosbauer zeigen den Moskauer Meistern eine Million Rubel... und sagen: `hier haben wir für den Bau der Häuser und des Platzes etwas zusammen gespart, wir wollen fest und solide bauen, deswegen ohne sie, Genossen, kommen wir nicht aus.` Wenn die Architekten nach Moskau zurückkehren, werden sie nachdenklich an das Bücherregal gehen, einen Band von Marx herunternehmen und sehen, dass Worte, die einst... über den Sozialismus geschrieben worden sind, vor ihren Augen zu einer lebendigen Wirklichkeit werden... Diese Wirklichkeit...“*

*veranlasst die Meister den offenen Band von Marx auf den Arbeitstisch legen,... aus der Schublade eine Reißfeder, die Briefe von Arbeitern und Kolchosbauern nehmen, um diese Briefe in Form neuer Städte und Dörfer zu beantworten." (4)*

\*\*\*

Einer der ersten Schritte in die neue Richtung war ein Artikel von A. Nekrasow *"Das Problem des Realismus in der Architektur"* (*"Architektur der UdSSR, Nr.1, 1934*). Der erste Kongress des Schriftstellerverbandes, der den Begriff *"sozialistischer Realismus"* etablieren sollte, wird erst im August 1934 einberufen, aber der Begriff *"Realismus"* hängt bereits in der Luft. Es ist klar, dass allein die realistische Architektur der Sowjetregierung gefallen würde. Nach der Behauptung, dass *"... selbst der Stil eines Architekturwerkes realistisch sein kann"*, macht Nekrasow eine kurze Analyse der historischen Hauptstile mit dem Vorsatz, einen Nachweis für deren Realismus zu erbringen. Der Naturalismus wird jedoch abgelehnt. Die ägyptische Architektur mit ihren der Pflanzenwelt entlehnten Säulen ist - so Nekrasow - nicht realistisch genug. Nicht realistisch genug ist auch die Gotik - *"der räumliche Sinn der Gotik widerspricht dem Begriff des Realen"*. Der Raum in der Gotik ist nicht *"konkret, sondern abstrakt"*. Die gotischen **Contraforce** und **Arc-boutante** *"springen"* aus dem Gebäude heraus, zerstören die Grenze zwischen den inneren und äußeren Räume, machen den Raum grenzenlos. Die Nervüren und die Spitzbögen tragen dazu auch bei. Daraus folgt, dass *"der Mensch der Gotik nicht fest auf dem Boden der Wirklichkeit stehen kann... er bleibt in der Welt der Phantome und des Aberglaubens verwurzelt."*

Die Architektur der Renaissance ist aber bereits realistischer und schließt sich an die Antike an. Die Barockarchitektur entfernt sich wieder vom Realismus, so dass *"die Struktur des Gebäudes an sich nicht mehr durch seine physischen Eigenschaften bestimmt wird, eher zu einem Ergebnis der Einbildung wird, das auf uns wie ein Relief in einem bedingt abstrakten und eingebildeten Raum wirkt"*. Der Barockarchitektur fehlt die Fassbarkeit und die hierarchische Klarheit der Renaissance. Das Empire scheint sich wieder dem Realismus zu nähern, weil es ursprünglich mit dem Hellenismus und der Renaissance verbunden ist, es ist aber wiederum zu schlicht und rationalistisch. *"Der Rationalismus sei kein Realismus"*.

Die neue Architektur - Konstruktivismus und Funktionalismus - hat mit Realismus überhaupt nichts zu tun, weil sie gefühllos, bar jeder Plastizität nach einem endlosen, nicht in Innen und Außen aufgeteilten Raum strebt. *"Nichts beweist so den Verzicht auf Plastizität in der "neuen" Architektur, wie die Kupplung zweier Wände mittels einer Fensterverbindung, wobei die Materie einer Kante des Bauwerks völlig verschwindet, beinah zum bloßen Gedanken wird... "Neue" Architektur hat den Charakter der Abstraktion angenommen, der ihr Klassengesicht verrät. Der Bruch zwischen einem konkreten Raum und der abstrahierten Masse ist deutlich zu sehen". (5)*

Die Architektur, die als die realistischste der Geschichte bezeichnet werden kann, ist die antike Architektur. *"Die konkrete Beständigkeit und die Fassbarkeit der in sich geschlossenen, leicht überschaubaren und gleichzeitig festen Bauwerke sind typische Eigenschaften der Griechischen Architektur... Das Gefühl für Wirklichkeit, das der griechischen Baukunst zugrunde liegt, ist so intensiv, das sie uns bis in unsere Tage, gewissermaßen, ein Vorbild bleibt." (6)*

Daher folgt, dass der Realismus in der Architektur eine Aussage der Masse und eines konkreten, übersichtlichen und geschlossenen Raumes ist. Also, keine Endlosigkeit und kein fließender Raum, kein Durchbrechen der Räume, keine irregulären Kurven und keine nicht vollendeten hierarchischen Kompositionen. *"Eine Architektur, die auf Masse verzichtet, ist gewissermaßen Metaphysik...Es ist klar, dass jeder Verzicht auf optische Unterstützung des Bauwerks (sei es ein leeres Erdgeschoss oder untere Stockwerke aus Glas) zu einer maximalen Verkleinerung und im Ideal zu einer Verneinung der Masse führt. Nur die Masse vermittelt ein Gefühl des Konkreten und das der Wirklichkeit, und zu einer Unumstößlichkeit des Grundrisses. Alles abstrahierende in der alten Architektur hat gegen die Masse angekämpft. (7)*

Nekrasow beschreibt den geistigen Inhalt der neuen stalinistischen Architektur genau. Er formuliert die Merkmale der *"dem Volk verständlichen"* Architektur als massiv, monumental, ohne unklare Aussagen und ohne Spielraum für freie Deutungen. Alle ihre Elemente müssen geordnet sein und sich an ihren

vorgeschriebenen Stellen befinden. Es ist klar, dass es nicht um Nachahmen des einen oder anderen alten Stils geht. Die Bevorzugung eines konkreten Stils als formales System ist eine Sünde. Daher die ständige Verfluchung des "Eklektizismus" und des "automatischen Kopierens". Die Stilelemente müssen "schöpferisch" angewandt werden, d. h. man muss sie entsprechend den Gesetzen des neuen realistischen System kombinieren, ohne die jedem Stil eigenen, inneren Gesetzmäßigkeiten zu beachten. Alle europäischen Stile, die sich auf den Hellenismus stützen, taugen mehr oder weniger. Möglich ist auch eine freie Formgebung nach dem Vorbild des genehmigten Entwurfs für den Palast der Sowjets. Nur die Gotik ist verboten, wegen ihrer Antimonumentalität und der Neigung zur Endlosigkeit. Auch die entmaterialisierte moderne Architektur ist verboten. Alle diese Eigenschaften sind der Psychologie der Sowjetmenschen grundsätzlich fremd.

Man darf behaupten, dass der "sozialistische Realismus in der Architektur" nicht ein so sinnloser und anekdotischer Begriff ist, wie es den stalinistischen Architekten selbst schien (Schtschusew hat einmal im engen Kollegenkreis gesagt, dass er bereit wäre, seinen Monatslohn dem zu geben, der ihm erklären könne, was der "Sozialistische Realismus in der Architektur" sei. **(8)** Hinter dem Begriff verbirgt sich ein eigener Stil und ein konkreter geistiger Inhalt. Über diesen Stil, den man mit Hilfe des geläufigen Fachausdrucks "Neuklassizismus" allein nicht definieren kann, soll hier gesprochen werden.

---

Dem Stil und der Konstruktion nach ist der Artikel Nekrasows für den Zeitabschnitt typisch, in dem man begonnen hat, die "bourgeois Fachleute" zur Lösung ideologischer Aufgaben der neuen Kultur mit Zwang heranzuziehen. Der Artikel stellt eine professionelle Analyse der rein kunstwissenschaftlichen Probleme (Unterschiede der Raumcharakteristika verschiedener Stile) dar, und widmet sich dabei einem Thema, dem Architekturrealismus, das mit Zusätzen des "jungen Marxisten" ausgeführt wird. Zum Beispiel so über Empire: "...der bis auf die Spitze getriebene Begriff des vereinfachten Rationalen verbirgt in sich einen inneren Widerspruch und kann nicht nur im Interesse der bourgeois Entwicklung, sondern auch in dem der feudalen Reaktion benützt werden." **(9)**

Der Artikel von D. A. (David Arkin?) "Gegen den Eklektizismus" im nächsten Heft der "Architektura SSSR" ist "dem Kampf um Qualität" gewidmet. Der Autor betont: "Es geht um eine ganz bestimmte Qualität, um die Qualität, die jetzt die Sowjetarchitektur braucht und nicht um eine abstrakte und schließlich nur scheinbar "architektonische Qualität" an sich." **(10)**

Das ist ein sehr wichtiges Detail für das Verständnis der Natur des aufkommenden Phänomens. Die Sowjetarchitektur verliert dadurch nicht nur die professionelle, intellektuelle und organisatorische Beziehung mit der Weltarchitektur. Ab jetzt existiert sie in einem anderen Wertesystem. Es gibt keine künstlerische Werte "an sich", wie es auch keine moralischen Werte "an sich" gibt. Es gibt eine sowjetische besondere Moral und eine besondere Sowjetarchitektur. Noch vor kurzem hatte man diese Besonderheit mit dem Begriff "klassenbedingt" beschrieben. Nach 1932 war dieser Begriff unerwünscht. Klassenbedingtheit bedeutete internationale Klassensolidarität und das gegenseitige Verständnis mit den Klassenbrüdern im Ausland. Am siebzehnten Parteitag (1934) verkündet Stalin eine klassenlose Sowjetgesellschaft. Damit bricht er diese letzte ideologische Verbindung mit der Außenwelt. Der Sowjetgesellschaft und den Sowjetmenschen wird ein besonderer höherer Wert zugeschrieben. Ein jedes beliebige Element der geistigen Vorstellungen der Sowjetmenschen wird bereits dank ihrer "Sowjetischkeit" zu etwas besonderem.

Die Objektivität der künstlerischen Werte "an sich" wird für nicht existent erklärt. Die "Aneignung des Erbes" bedeutet aber nicht, dass sich künstlerische Gesetze dieses "Erbes" automatisch sowjetisieren. Es werden lediglich die Methoden und nicht die künstlerischen Systeme angeeignet.

Der Konstruktivismus gehört nun der Vergangenheit an. Es beginnt ein ideologischer Kampf (der Form und den Folgen nach immer noch freundlich genug) gegen die, die versuchen Stilelemente und die dazu gehörenden Stilgesetze zu übernehmen. Im Klartext bedeutete das einen Kampf sowohl gegen die Traditionen des Eklektizismus des neunzehnten Jahrhunderts, als auch die des strengen Klassizismus der

frühen zwanziger Jahre und den Jugendstil. *„Die Architekturentwicklung des XIX. Jahrhunderts vom Klassizismus bis zum Jugendstil bedeutet einen völligen Zerfall des architektonischen Schaffens“*(11).

Der Autor des Artikels verurteilt die leichtsinnige Herangehensweise vieler Architekten, Entwürfe anzufertigen, die *„dicht durchtränkt sind von den alten Traditionen des akademischen Eklektizismus“*. Er ironisiert darüber, dass *„...eklektische Übungen im Sinne des unverdauten `Palladianismus` denselben Bleistiften und Reißfedern entstammen, die noch vor kurzem `die fünf Thesen` des unermüdlichen Corbusier variiert haben“*.(12) Die Ironie gilt nicht dem plötzlichen Wechsel der Überzeugungen, (was normal wäre), sondern der allzu buchstabgetreuen und falschen Auslegungen der Anweisungen von oben zur *„Aneignung des Erbes“*.

Genauso scharf schreibt der Autor auch gegen eine andere Strömung der *„Epigonenarchitektur“*, die *„für das strenge und klare Befolgen einer stilistischen Einheit eintritt“*. Hier ist der Palladianismus Sholtovskijs gemeint. Weder der Eklektizismus, der alte Stile kombiniert, noch der Eklektizismus, der einen neuen, sogar einen ausschließlichen Stil bevorzugt, helfen bei der Erschaffung *„neuer höherer, klangvoller Formen, die unserer Epoche, ihrem wahren Leben, ihren großen Ideen gerecht werden können.“* (13)

\*\*\*

Eine Besonderheit der Stalinisierung der Architektur bestand darin, dass die neuen ideologischen Thesen nicht von den geborenen Neoklassikern, die dieser Epoche dem Geist und dem Stil nach nah zu sein schienen, vorgetragen wurden, sondern von den Wortführern der liquidierten Richtungen. Sholtovskij, der zufällig den richtigen stilistischen Nerv getroffen hatte und bis an sein Lebensende ein Stück Unabhängigkeit und ursprüngliche Überzeugungen bewahrte, hat trotz aller Ehrenbekundungen nie eine Stellung in der Verwaltungshierarchie erreicht wie die ehemaligen Konstruktivisten und WOPRA-Mitglieder.

Moissej Ginzburg, Wiktor und Alexander Wesnins, ehemals führende Konstruktivisten, traten im zweiten Heft der *„Architektur der UdSSR“* (1934) mit einem theoretischen Programmartikel *„Probleme der modernen Architektur“* auf. Sehr Wortreich und unter Bezugnahme auf Klassiker und Meisterwerke der Weltarchitektur verkündeten sie ihre Treue zu den neuen Glaubenssymbolen: dem Wiederaufleben des Erbes, dem Architekturensemble, der Synthese von *„Natur, Architektur und anderen Künsten“*. Sie theoretisierten über die Wichtigkeit einer Ausarbeitung der Architekturgestalt und des Kampfes für die Einheit der Form und des Inhalts, über die neuen sozialen Bestrebungen der Sowjetarchitektur, über die Steigerung des Kulturniveaus der Architekten, über Standardisierung und Typisierung, über die Notwendigkeit Gesetze des Rhythmus und der Proportionen in die Arbeit einzubeziehen. Zum Schluss führen sie an: *„Unser Los war, die Sprache der neuen Architektur zu einem solchen Zeitpunkt zu schmieden, als wir gezwungen waren... jedes Fass Zement, jedes Pfund Nagel zu sparen. Wir sind reicher geworden, wir können uns erlauben auf die Askese zu verzichten... Es ist ganz natürlich, dass unsere Arbeitspalette zu einer vollwertigen künstlerischen Palette werden muss. Hier muss man aber das richtige Gefühl dafür erarbeiten.“* (14)

Also geben führende Konstruktivisten öffentlich zu, dass ihr früherer Stil aus der Armut resultierte, und dass der angebrochenen Zeit des allgemeinen Wohlstandes eine neue reichere und qualitativere Architektur entsprechen sollte. Die einzige, im Augenblick, ausgesprochen originelle räumliche Idee war aber die Komposition für das Palast der Sowjets von Iofan.

Dank ihres hohen Ansehens können sich die Autoren manchmal eine kaum wahrnehmbare Opposition erlauben. Sie schlagen zum Beispiel vor, bei der Aneignung des Erbes, nicht nur die griechisch-römische Vergangenheit zu adaptieren, sondern alles *„von der Laubhütte des Urmenschen bis zum Flug des Zeppelins“* in die Aneignung einzubeziehen, inklusive *„die beinahe dreißigjährige Entwicklungsperiode der vorangegangenen neuen Architektur“*. Oder sie versuchen selbst den Begriff *„Funktionalismus“* zu verteidigen: *„...eine Methode, die nicht auf Widersprüchen aufbaut, sondern auf der natürlichen Einheit der Ziele, Methoden und der architektonischen Gestalt... bezeichnen wir als eine schöpferisch-funktionale Methode“*(15) Daher stellt der *„Funktionalismus“* das bewusste Entwerfen im x-beliebigen Stil dar und stellt keine direkte Verbindung zur Ästhetik der verbotener *„neuen Architektur“* her.



\*\*\*

Im Frühjahr 1934 war in der Sowjetarchitektur eine seltsame Situation entstanden. Alles, was fertig gebaut wurde, war vor 1932 im konstruktivistischen Geist (mit wenigen Ausnahmen) entworfen worden. Alles, was nach 1932 entworfen und veröffentlicht wird, wurde "stilgerecht" angefertigt. Beides existierte nebeneinander auf den Seiten der Architekturpresse, teilweise sind die Verfasser dieselben.

Die Presse ist voll von Fotos der fertig gestellten konstruktivistischen Bauten, zum Beispiel, Sanatorien in Sotschi von Schtschusew (**Abb. 45**), A. und B. Wesnin (**Abb. 46**), von Merzanow (**Abb. 47**), G. und M. Barchins ("Architektura SSSR", Nr.5,1934), Forschungsinstitut für Düngemittel von Pantelejmon Golosow (**Abb. 49**), das Gebäude des Volkskommissariats für Landwirtschaft (**Abb. 50**) und das Gebäude der Militärtransportakademie (**Abb. 51**) von A. Schtschusev, das Haus der Kultur im Proletarischen Stadtbezirk in Moskau von Wesnin (**Abb. 52**) ("Architektura SSSR", Nr.1, 1934), Sanatorium in Barwicha von Iofan ("Architektur der UdSSR Nr.2, 1936), Palast der Presse in Baku von S. Pen (**Abb. 53**) und vieles andere.

Eine Ausnahme bildete das eben gebaute Wohnhaus in der Mochowaja-Straße von Ivan Sholtovski (**Abb. 54**). Es gehörte aber auch weniger dem neuen Staatsstil an als einer alten, eine Zeit lang durch den Konstruktivismus unterdrückten, neoklassischen Tradition. Sholtovskij "eignete sich das Erbe" nicht auf Befehl an, er lebte darin. Die Architektur von Sholtovskij ist prinzipiell und eigenständig. Diese Eigenschaften bringen sie dem Konstruktivismus näher und machen sie gleichzeitig zum frischesten und aktuellsten Objekt einer anerkennenden Architekturkritik.

Die konstruktivistischen Gebäude, deren Verfasser immer noch der Elite angehören, werden wegen ihres Stils nicht kritisiert. Es werden gut gelungene funktionale und kompositorische Einzelheiten gewürdigt. Der Konstruktivismus ist noch nicht zum Feind der neuen Architektur erklärt, er ist lediglich eine wegen der neuerlicher Armut unvermeidliche, aber bereits überwundene Etappe.

\*\*\*

Im Mai 1934 wurde in der Gorki-Straße eine Architekturausstellung veranstaltet. Die daran anschließende "künstlerische Diskussion" wurde zu einem wichtigen Schritt in der Schaffung eines neuen sowjetischen architektonischen Bewusstseins.

Architekt J. Kornfeld, der die Diskussion eröffnete, beschrieb die Situation folgendermaßen: Die Sowjetarchitekten haben versucht, sich zu schnell umzustellen "... indem sie sich quasi auf den, im voraus erahnten Geschmack der Verbraucher einstellten. Die Verbraucherneigungen sind aber noch nicht bekannt, deswegen führt der Wunsch sofort die richtigen Formen für den Verbraucher zu finden häufig zu unerwünschten Ergebnissen. "(16) Unerwünscht sind für Kornfeld die Werke aus der Schtschusew-Werkstatt, die "einen Eindruck von Übersättigung vermitteln, sie nehmen eine Überzahl an dekorativen Elementen auf... für viele Entwürfe ist die übertriebene Bestrebung typisch, den Bauherrn durch Pracht zu überzeugen." Kornfeld selbst nennt sich tapfer einen Konstruktivist mit einem Vorbehalt aber, "dass der Konstruktivismus, im besten Sinne des Wortes, allen besten Architekturepochen eigen war". Hieraus folgt, dass man ein Konstruktivist bleiben konnte, selbst wenn man in jedem anderen Stil arbeitet, eben auch im Klassizismus.

Das interessanteste am Vortrag Kornfelds ist der Hinweis auf den Geschmack der Verbraucher. Von 1917 bis 1932 haben sich die Sowjetarchitekten für den Verbrauchergeschmack überhaupt nicht interessiert. Die Bevölkerung war ein Objekt der Umerziehung, eben auch mit Mitteln der Architektur. Auch der Geschmack der Sowjetverwaltungen und der Staatsunternehmen hatte, mit wenigen Ausnahmen, keinen besonderen Einfluss auf die Sowjetarchitektur. Nun hatte sich die Situation geändert. Es war eine den Architekturstil des Staates bestimmende Kraft entstanden. "Verbrauchergeschmack" und "Geschmack des Bauherrn" bedeuteten in Wirklichkeit den Geschmack Stalins und den der Parteiobrigkeit.

Der ehemalige Konstruktivist Kornfeld gehörte der Hauptgruppe der Sowjetarchitekten an, die bereit waren, sich dem Geschmack der Machthaber anzupassen, sie versuchten aber, in ihm einen künstlerischen Sinn und für sich einen beruflichen Freiraum zu finden. Der Orientierungswechsel sollte nach einer Entwicklung aussehen und durch theoretische Voraussetzungen begründet werden. Wenn es schon der

Klassizismus sein musste, so sollte er echt, oder wenigstens sinnvoll sein. Der offene Zynismus Schtschusew's war ihnen zuwider. Sie wollten glauben, dass der Geschmack der "Herren" noch nicht endgültig war, und dass Erzeugnisse von Schtschusew ihm nicht völlig entsprachen.

Die Diskussion darüber, welche Klassizismusvariante besonders gut sei, war das Feld der theoretischen Auseinandersetzungen, das Stalin den Sowjetarchitekten für intellektuelle Übungen überließ. Sie hatten keine praktischen Folgen. Aufträge, Posten und Titel sollten in Zukunft alle, sowohl die zynischen Eklektiker, als auch die grundsatzgetreuen Ästheten, bekommen.

Zum Zeitpunkt, als die Diskussion begann, wurden in Moskau zwei bedeutende Bauwerke fertig gestellt – das Zentrosjus-Haus von Corbusier (**Abb. 55**) und das Wohnhaus in Mochowajastrasse von Sholtowski. Der konstruktivistische Bau von Corbusier wurde nur selten und praktisch ohne eine Analyse in den Reden erwähnt. Der Schüler von Scholtowski, Kozin hatte ihn *"das vorbildliche amerikanische Gefängnis"* genannt (**17**). Das Haus von Scholtowski hingegen, eine fein durchgearbeitete Komposition auf der Basis des Palazzo Kapitano von Antonio Palladio wurde wie auch das Schaffen Schtschusew's zum Gegenstand der Kritik. Sehr scharf war W. Wesnin über ihn hergezogen. Er erwähnte, dass das Sholtowski-Haus einen *"Nagel zum Sarg des Konstruktivismus"* genannt wurde und erklärte: *"Diesen Nagel müsste man herausziehen"*. (**18**) Die Ansichten von Wesnin sind für einen Konstruktivisten selbstverständlich. Bei aller Meisterleistung Sholtowski's, bleibt dieses Haus - so Wesnin - ein Modell, das ins Museum aber nicht auf die Straße gehört. *"Wir haben viele Fragen zum Entwerfen von Wohnungen vor uns. Ich meine, dass sich Iwan Wladislawowitsch solche Frage überhaupt nicht gestellt hat. Alle jüngsten Errungenschaften des Wohnungsbaus sind hier überhaupt nicht zur Kenntnis genommen worden"* (**19**). Palladio, der Sholtowski als Vorbild diente, war nach Meinung von Wesnin, zu seiner Zeit zeitgenössisch, Sholtowski hingegen nicht.

Noch schärfer stürzte sich Wesnin auf Schtschusew, für dessen Schaffen er einen beleidigenden Begriff, den *"Schtschusismus"* erfindet. Diesen hält er für gefährlicher als den Retrospektivismus Sholtowski's: Schtschusew hätte *"jede Zurückhaltung verloren"* und die Mehrheit der Architekten sei ihren Weg des *"Dekors ohne Grenzen gegangen... Ja, wir brauchen Reichtum aber uns wird ein Reichtum nach Kaufmannsgeschmack geboten..."* (**20**).

Anders als Wesnin, hält Kozin das Haus in Mochowaja-Strasse nicht nur für ein Meisterwerk, er meint darüber hinaus sogar, dass Sholtowski *"damit die Askese unserer Architektur, die in den Intellektuellenköpfen und keinesfalls in den Arbeitermassen unserer Sowjetunion entstanden ist, bloß gestellt hat"*. Auch hat er *"die Arbeit derer Architekten bloß gestellt, die sich für Architekten halten, allein weil sie ein Zeichenbrett, einen Zeichenwinkel und eine Reißschiene besitzen"*. (**21**)

In der Diskussion des Jahres 1933 war Iwan Fomin vielleicht der einzige Architekt, der seine Ansichten und den Stil noch nicht geändert hatte. Sein "vereinfachter" Klassizismus scherte aber nicht so stark aus der neuen Stilrichtung aus wie der des Funktionalismus. Unerwarteterweise verteidigt Fomin Corbusier und damit indirekt auch den Konstruktivismus, indem er die glatten Flächen *"à la Corbusier"* zu einem der wertvollsten Verfahren der Sowjetarchitektur erklärte. Seine Meinung fand keine Unterstützung und er selbst wurde von A. Turkenidse scharf kritisiert, der behauptete, dass Fomin's Doppelsäulen, Säulen ohne Kapitelle und Säulenfüße nichts mit der neuen sowjetischen Architektur gemein haben: *"Wir brauchen eine lebendige und freudige Architektur und nicht das harte asketische Schema von I. A. Fomin"*. (**22**)

Darin steckte eine gewisse Wahrheit. Der konstruktive Klassizismus von Fomin ist tatsächlich asketisch. Außerdem ist er als Richtung und in seiner Entwicklung begrenzt. Hätte Fomin einen weiteren Schritt gemacht, das heißt, hätte er auf die klassischen Ordnungsprinzipien verzichtet, hätte er den Konstruktivisten angehört, einen Schritt zurück den traditionellen Klassizisten. Diesen Schritt zurück wird Fomin, der 1936 gestorben ist, noch machen können (das Ministerratsgebäude Ukr.SSR in Kiew (**Abb. 56**) und die unterirdischen Vestibüle der U-Bahnstation "Rotes Tor" in Moskau. (**Abb. 57**) Aber im Jahre 1932 wurde er nicht wegen der künstlerischen, sondern wegen der emotionalen Mängel, wegen des mangelnden Optimismus kritisiert. Ihrem Selbstverständnis nach, musste die neue Sowjetarchitektur prachtvoll, gehoben und feierlich sein, was am ehesten durch den prächtigen und komplizierten Dekor zu gewährleisten war.

Während Sholtovskijs Haus sowohl Kritik als auch Lob hervorrief wurde die Arbeit der Schtschusew-Werkstatt einhellig von allen unter Beschuss genommen, und ausgerechnet wegen Geschmacklosigkeit, was man Schtschusew früher nie zum Vorwurf hätte machen können. Es war die einhellige Meinung sowohl der Konstruktivisten (bereits der ehemaligen), als auch der Klassizisten. Schtschusew selbst nahm an der Kritik kein Anstoß. Er erläuterte seine eigenen Ansichten: *„Zur Zeit geschieht ein neuer Umbruch in der Architektur. Es wird der Palast der Sowjets gebaut. Als Jury-Mitglied habe ich gesehen, dass ...der Konstruktivismus der Aufgabe nicht gewachsen ist, und Konstruktivisten selbst nicht mehr im Stande waren, Gutes vom Schlechten zu unterscheiden. Als trotz aller gebotenen Möglichkeiten die künstlerische Technik verloren ging, wurde das Steuer der Architekturgeschichte in die richtige Richtung des Klassikstudiums herum gerissen.“* (23)

Das Steuer der Architekturgeschichte wurde aber nicht von den Architekten, sondern von der Partei herum gerissen. Schtschusew erwähnt den mehrmals wegen seiner Hässlichkeit gescheiterten Entwurf des MOSPS-Theaters (**Abb. 58**) von Tschetschulin. *„Am Wettbewerb für dieses Theater haben die Architekten Golz, Golosow, Kokorin, Schukow und Tschetschulin teilgenommen. Vergleichen Sie den Entwurf Tschetschulins mit denen der anderen - der ist trotz aller Mängel zur Realisierung bestimmt worden, weil er der beste von allen war. Möget Ihr noch so entrüstet sein - er ist der beste!“* (24)

Und warum ist er der beste? Weil er den Zuschlag bekommen hat. Schneller als alle andere hat Schtschusew den ausserfachlichen Sinn des Umbruches verstanden und als Gegebenheit akzeptiert, ohne zu diskutieren und ohne Wege zu suchen, ihn zu umgehen. Deswegen verteidigte er auch den Entwurf seiner Werkstatt nicht. Er stellt einfach fest: *„Werkstatt Nr. 2 war trotz aller ihrer Mängel die beste in der Ausstellung. Angebot und Ausmaß des Künstlerischen sind richtig und weit gefächert...“*

Die Mai-Diskussion des Jahres 1934 hat alle Sowjetarchitekten in zwei Gruppen geteilt. Die erste Gruppe, zu der das Akademiemitglied Schtschusew zählte, verzichtete im voraus auf jede mögliche selbständige künstlerische Suche und beschäftigte sich mit der Erforschung des noch nicht ganz ausgeprägten, aber, im ganzen, bereits gebildeten Geschmacks der Führung. Die zweite Gruppe versuchte, bei aller Loyalität und dem Verzicht auf vorherige Ansichten, in der neuen politischen Situation künstlerische Wege aufzuspüren. Sie standen vor einer schwierigen Aufgabe: sich dem Geschmack von oben anzupassen und gleichzeitig sich selbst einzureden, diese Anpassung sei eine organische, künstlerische Entwicklung.

Dawid Arkin benannte in seiner Rede vier Gruppen, die nach ihren eigenen Wegen suchten. Das waren die Werkstätten von Sholtovskij und Wesnin, die Schule des Akademiemitglieds Fomin und die Werkstatt von Ilja Golosow.

Die Schüler Sholtovskijs haben sich mit konsequentem "Palladionismus" beschäftigt. Die Gruppe Wesnins-Ginsburg schuf monumentale Kompositionen, ohne völlig auf konstruktivistische Elemente zu verzichten. Es ist ihnen, dem abgebildeten Entwurf der Bebauung von Kotelmitscheskaja-Ufer nach zu urteilen, nicht sehr gut gelungen. Es entstanden unentschiedene, symmetrische Kompositionen, bar eines Stils und ohne innere Überzeugung. Iwan Fomin hielt sich an die Prinzipien einer "proletarischen Klassik", Ilja Golosow aber, der früher als alle anderen - und scheinbar der Überzeugung nach - den Konstruktivismus gegen den Klassizismus eingetauscht hatte, versuchte die, die ihm eigene und dem Klassizismus fremde Expression in den Klassizismus hineinzutragen

Während man die Entwicklung von Sholtovskij und Fomin als mehr oder weniger natürlich ansehen kann, hatte die von Wesnins und Golosow einen provisorischen und erzwungenen Charakter. Bis zum Jahre 1936 wurden alle langsam gleich geschaltet. Im Rahmen des gemeinsamen Stils konnte man noch die Eigenart einzelner Architekten erkennen (Wlasov, Golz, Burow, Friedmann), von größeren Unterschieden war aber nicht mehr die Rede. Den moralischen Sieg errang Schtschusew. Die Blütezeit des Stalinstitls in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre wurde durch das Nichtvorhandensein einer verbindenden Theorie gekennzeichnet.

Die Vergeblichkeit aller Versuche, auf den einen oder anderen vollständigen Stil zu setzen, sah nicht nur Schtschusew im Frühjahr 1934 klar. Indem er über die vier von Arkin beschriebenen Richtungen sprach, verdeutlichte Boris Iofan, dass *„...es nicht richtig wäre zu denken, dass nur eine von ihnen ein wahres*

*Prinzip liefern könne. Der Grundsatz der Sowjetarchitektur ist ein wesentlich umfangreicherer Begriff, der aus dem Wesen der sozialistischen Gesellschaft selbst hervorgeht". (26)*

Im Frühjahr 1934 begann das "Wesen der sozialistischen Gesellschaft" erst konkrete Konturen anzunehmen, als Ergebnis der stalinistischen politischen und ökonomischen Reformen und des wachsenden Terrors. Genauso sah auch die Zukunft der Architektur aus. Sowohl Iofan als auch Schtschusew verstanden die Sinnlosigkeit der individuellen künstlerischen Suche. Die Zukunft der Sowjetarchitektur hing nicht mehr von den Architekten ab.

Genauso wie in der Diskussion des Jahres 1933 war auch jetzt die Rede von Ginsburg die aufrichtigste. Er sagte, dass wenn er im vorigen Jahr nur über die Verirrung der Architekten sprach, so würde er jetzt *"das Gefühl der erstaunlichen künstlerischen Unehrenhaftigkeit kaum los"*. (27) Das Haus in der Mochowaja-Straße von Sholtovskij kann Ginsburg natürlich aus seinen Prinzipien heraus nicht gut heißen, aber vor dem Hintergrund der *"allgemeinen Ideenlosigkeit"*, stellt es *"einen erfreulichen Anblick"* dar.

Es ging nicht mehr um den Kampf von Stilen. Ginsburg schreckte der Verzicht auf jede Prinzipientreue, der zwangsläufig zum totalen Geschmackverlust führt. *"... Zu diesem Geschmacksverlust tragen die bei, die behaupten: `uns sind sowohl die, die den Klassizismus nachahmen, als auch moderne Konstruktivisten und Formalisten gleich fremd. ` All diese Behauptungen desorientieren die Jugend, wenn man aber noch hinzufügt, dass uns auch gleichzeitig der Eklektizismus fremd ist, dann fängt man an zu denken, dass diese Position gegen alle gerichtet ist. Man muss doch irgendwelche Freunde haben, selbst wenn sie nicht fehlerfrei sind."* (28)

Mordwinow widerspricht Ginsburg: *"M. J. Ginsburg... empfiehlt uns entweder den Weg des Klassizismus, oder den der Konstruktivisten-Formalisten zu gehen, einen anderen Weg gibt es seiner Meinung nach nicht. Ich bin jedoch der Meinung, dass der Weg des Kampfes für die sozialistische Architektur mit keinem dieser Richtungen identisch ist, in diesem Kampf aber haben wir nicht vor, pauschal jeden zu verleugnen."* (29) Mordwinow ist Staatsmann und diese Formulierung ist als die offizielle Einstellung der Zeit zu betrachten.

Ginsburg klagt: *"Vor vier Jahren hat man uns dafür getadelt, dass wir nicht sozial genug orientiert sind und heute darf man über den Gebäudegrundriss genauso wenig sprechen wie über den Strick im Hause eines Erhängten"*.(30) Diese Bemerkung ist sehr zutreffend. Die Arbeit am Gebäudegrundriss und schließlich an seiner Struktur und der sozialen Funktion wurde völlig zugunsten der Außenarchitektur eingestellt. Sie wurde durch Verwendung der entweder utilitaristischen oder klassischen Schematas ersetzt. Als Beispiel dafür kann gerade das Haus in der Mochowaja-Straße mit seinem primitiven und uninteressanten Grundriss dienen.

Als Karo Alabjan die Diskussion beendete, bemerkte er *"den offensichtlichen künstlerischen Aufschwung"* der Sowjetarchitektur aber auch, dass *"einige führende Architekten immer noch ihre alte Positionen beziehen und... nicht von der Stelle kommen"*. Als Beispiele nennt er Fomin mit seiner "Ordnung" und Ginsburg, der sich an der modernen Architektur festklammert und meint, dass sie das *"ganze wertvolle historische Erbe"* bereits beinhaltet. (31) Das Scholtowski-Haus wurde als vorbildlich für Kenntnisse und Meisterschaft eines Architekten, aber nicht als geeignetes Vorbild für die Nachahmung bezeichnet. Später wird sich eine solche Einschätzung dieses Hauses mehrmals wiederholen: *"Die Architektur dieses Hauses, die Gestaltung und seine Ideen sind von vergangenen Epochen geprägt, sie zeichnet... nicht den Weg, den die Entwicklung der Sowjetarchitektur und die kritische Aneignung des Kulturerbes der Vergangenheit gehen sollte."* (32). Wie Paperny schrieb: *"Der Nagel zum Sarg des Konstruktivismus" hat seine Funktion erfüllt und muss jetzt zusammen mit dem Sarg unter die Erde gebracht werden."* (33)

Die Mai-Diskussion von 1934 hatte praktisch einen Schlusstrich unter die Versuche gezogen, einen offiziell festgelegten Architekturstil auf der Grundlage deutlicher und individueller künstlerischer Prinzipien auszuarbeiten. Ihre Aufgabe bestand darin, alle Teilnehmer zu überzeugen, den Weg Schtschusews zu gehen. Es wurden keine eindeutigen Rezepte vorgeschrieben. Den Architekten wurde angeboten, sich an einem klassizistischen Verschnitt zu orientieren, die Architektur sollte lediglich prunkvoll und mannigfaltig sein, ohne sich dabei mit dem Theoretisieren zu beschäftigen, und immer wieder der Gefahr ausgesetzt zu werden, geschmacklos eklektizistisch zu sein. Fortan waren es nur die

besonders Hartnäckigen, die es eine Zeit lang weiter versuchten, eigene Varianten des Stils Stalins zu erfinden, wie die Wettbewerbe der Jahre 1935-36 bezeugen.

Während dieser Diskussion wurden zum letzten Mal in der Geschichte der Sowjetarchitektur klare Widersprüche zwischen einzelnen Architekturgruppierungen deutlich. Die Zeit der Gruppierungen war abgelaufen. Im August 1934 fand der Erste Kongress des Schriftstellerverbandes der UdSSR statt, der den sozialistischen Realismus zur schöpferischen Methode auf allen Gebieten der Kultur erklärte. Der Kongress war absolut reibungslos verlaufen und wurde zum Vorbild für die Organisation künftiger Beratungen der Kulturschaffenden.

\*\*\*

Der Leitartikel des zehnten Heftes der "Architektura SSSR" (1934) war für den für 1935 geplanten Ersten Kongress der Sowjetarchitekten (der erst 1937 stattfand) und die Probleme, die dort besprochen werden sollten, hauptsächlich den Problemen des Stils gewidmet. Im Artikel hieß es, dass früher (zur Zeit des Konstruktivismus) die Architektur den Lebensfordernissen hinterher hinkte. Das zeigte sich im niedrigen Niveau der Baukultur und *"in den niedrig angesetzten Qualitätskriterien"*. Der Grund dafür lag im Streben nach Quantität auf Kosten der Qualität. Daraus folgte eine *"architektonische Primitivität"*, die *"Baukastenarchitektur"*, die durch *"vereinfachende Architekturansichten"* und *"vereinfachende Methoden der Architektur"* gewährleistet wurde. Das war eine beruhigende Kritik. Sie stellte fest, dass der Konstruktivismus zu einer zwar nicht richtigen, aber bereits überwundenen Stufe der Entwicklung der sozialistischen (also nicht nur der bourgeoisen) Architektur gehöre. Diese Erklärung der jüngsten Vergangenheit kam von ganz oben (von Stalin und Kaganowitsch) und konnte alle zufrieden stellen. Sie schloss die schrecklichen politischen Beschuldigungen (Trotzkismus, linke und rechte Abweichung) aus und brachte alle ehemaligen Konstruktivisten, das heißt die absolute Mehrheit der Sowjetarchitekten, aus der Gefahrenzone.

In dem Artikel ist das Hauptziel des Kongresses benannt: *"Die Entfaltung der künstlerischen Diskussion wird gleichzeitig die Ausarbeitung und weitere Präzisierung der einheitlichen schöpferischen Plattform der Sowjetarchitektur bedeuten... Der einheitliche schöpferische Weg meint... keinesfalls eine Angleichung der einzelnen Stilrichtungen, er bedeutet gerade umgekehrt eine riesige Erweiterung des schöpferischen Suchens und der künstlerischen Richtungen."* (34)

Eine Stileinheit bei einer gleichzeitigen Vielzahl der Richtungen ist eine für die stalinistische Terminologie typische Vermengung unvereinbarer Elemente. Die Stileinheit war eine Realität und viele Richtungen eine Illusion, die die Architekten brauchten, um sich ihre Selbstachtung zu erhalten.

\*\*\*

Vom 4. bis 9. November 1934 fand in Moskau gleichzeitig mit einer Architekturausstellung die "Erste künstlerische Beratung der Sowjetarchitekten" statt. Der Titel der Veranstaltung entsprach dem Zeitgeist. Das Wort "Diskussion" wurde allmählich aus dem Umlauf genommen. Nur Opponenten konnten diskutieren, Gleichgesinnte beraten sich. Der Vorsitzende dieser Beratung war Wesnin.

Der Hauptredner, Karo Alabjan zählte in seiner Eröffnungsrede alle Hauptsünden der Sowjetarchitekten auf. *"Einige wie z. B. die Konstruktivisten haben völlig die künstlerische Qualität der Architektur verleugnet, die anderen - Formalisten - waren vom Erneuerungswahn besessen, die dritten, der sogenannte "Klassizistischer Flügel" haben sich völlig von den Forderungen der realen Wirklichkeit abgewandt, indem sie den einzigen Sinn ihrer Arbeit in der Formpflege der klassischen Architektur sahen. Die Sowjetarchitekten sollen für einen einheitlichen Stil kämpfen und dafür müssen sie "dem ganzen klassischen Erbe die notwendige Bedeutung einräumen... Der künstlerische Umbruch kam zustande... als Ergebnis der verstärkten Aufmerksamkeit der Partei auf Fragen der Architektur ...die sich in einer Reihe der Veranstaltungen, in den persönlichen Anweisungen des Genossen Stalin und in den speziellen Äußerungen des Genossen Kaganowitsch gezeigt hat.. Das alles führte zur Abschaffung der Gruppierungen an der Architekturfront... und erleichterte ganz außerordentlich den Kampf für die Sowjetarchitektur."* (35)

Während der Beratung wurde ein neues leitendes Organ geschaffen, ein aus 35 Personen bestehendes Organisationskomitee des Verbandes der Sowjetarchitekten. Ihm gehörten führende Vertreter aller aufgelösten Gruppen und Richtungen an, mit Ausnahme der Formalisten - ASNOWA und ARU. Weder Ladowski (ARU), noch Balichin (ASNOWA) standen in der Namensliste, auch Melnikow und Leonidow nicht. In das Präsidium wurden Alabjan, Alexandrow, W. Wesnin, Zoltowski, B. Iofan, Kolli, Krükow, Tschernyschew, Schafran, Schtschuko und Schtschusew, in das Sekretariat Alabjan, Alexandrow, Zoltowski, Kolli und Krükow gewählt.

Die Beratung verlief nicht ganz glatt. *"Die Besprechung der schöpferischen Fragen... hat gezeigt wie kurzichtig die sind, die durch Scheuklappen der Gruppenglaubenssätze des gestrigen Tages daran gehindert sind, das qualitativ Neue und Bedeutende zu sehen, das die heutige Phase der Entwicklung der Sowjetarchitektur mit sich bringt."* (36). Die Namen wurden nicht genannt, man kann aber vermuten, dass die Sünder dieselben sind - Wesnins und Ginsburg. Das entspricht nicht nur ihrem persönlichen Mut, sondern auch einer bestimmten Unsicherheit Stalins in Fragen des Stils. Erst nach dem Krieg wird der Konstruktivismus zu einer feindlichen Erscheinung schlechthin erklärt, was das Schicksal der ehemaligen Konstruktivisten aber noch nicht beeinflussen wird. (37) Im Jahre 1934 wird noch ohne Korrektur eine Vielzahl der konstruktivistischen Bauten zu Ende geführt und bekommt eine positive Presse (allerdings nicht ohne dass die "Vereinfachung" der Architektur gerügt wird). Darunter auch das Gebäude des Volkskommissariat der Leichtindustrie von Corbusier in der Mjasnitskaja-Straße (erbaut 1936). Im zwölften Heft der "Architektura SSSR" (Dezember 1936) sind dazu einige Rezensionen, sowohl negative (M. Sinjowski, S. Kozin) als auch positive (N. Kolli, I. Fomin, A. Wesnin) erschienen. Alexander Wesnin hat das Gebäude sogar als "das beste im Laufe des letzten Jahrhunderts in Moskau gebaute Gebäude" bezeichnet. (38)

\*\*\*

Die Ausarbeitung der ideologischen Prinzipien der neuen Architektur wurde in der Form der regelmäßigen Beratungen weiter voran gebracht.

Vom 25. bis 28. Dezember 1934 wurde eine künstlerische Beratung zu Fragen der Synthese der "räumlichen Künste" einberufen. Die "Synthese der Künste" ist einer der Schlüsselbegriffe der sowjetischen Kunstwissenschaft, der eigentlich den Stalinstil etwa um vierzig Jahre überlebt hat. Er bedeutet, dass die Architektur unbedingt durch Bildhauerei und Malerei verziert werden sollte. Die revolutionären Denkmäler waren auch vor 1932 ein Bestandteil des zu entwerfenden Raums. Für diese Tendenz hatte der Leninische "Plan der monumentalen Propaganda" den Grundstein gelegt (1918). Konstruktivisten und Klassizisten hatten aber keine runden Plastiken zur Verzierung von Bauten genutzt. Von Anfang an begann sich die stalinistische Architektur mit einer mehr oder weniger dicken Schicht von Flachreliefs, Hochreliefs und Standbildern zu bedecken, ohne die obligatorischen Lenin- und später der Stalin-Denkmäler zu erwähnen, die in der Entwurfsperspektive beinahe eines jeden beliebigen öffentlichen Gebäudes hervorragten. Man kann sagen, dass das Erscheinen von Flachreliefs zu einem der ersten Symptome der Stalinisierung der Architektur gehört als Ausdruck des ideologischen Inhalts der Architektur. Als Hauptanstoß für "Synthese der Künste" und als vorbildliches Muster der Anwendung diente der letzte genehmigte Entwurf für den Palast der Sowjets mit dem hundert Meter hohem Lenin-Standbild ganz oben und den Standbildgruppen auf den vorgelagerten Terrassen.

Die Bilder, die die Veröffentlichung der Diskussionsvorträge begleiteten, geben eine gute Vorstellung davon, durch welche Vorbilder *"der Synthese der drei Künste"* sich die Sowjetarchitekten inspirieren lassen sollten: ägyptische Tempel, Parthenon, Erechtejon, italienische Palazzo, Fresken von Rafael. An der Diskussion haben Architekten, Maler und Bildhauer teilgenommen. Es gab natürlich keine Diskussion, alle traten für die Synthese auf, unklar blieben nur die konkreten Stilrezepte *"Während der Beratung wurde das Problem der Stilbildung, als das zentrale theoretische Problem angesehen... Allerdings konnte keiner der Vortragenden eine klare Antwort auf diese von der Beratung aufgeworfene Frage geben. Hier zeigte sich unsere noch schwache theoretische Ausrüstung auf dem Gebiet der Ästhetik, die Unfähigkeit, die Kunsttheorie mit der künstlerischen Praxis zu verbinden."* (39)

Das ist eine typische Situation in der Stalinzeit: niemand zweifelte an der Notwendigkeit einer "Synthese der Künste, es fehlte nur die theoretische Begründung. Am einfachsten hatte es Schtschusew, der einen

der Hauptvorträge zu halten hatte: *"Das Proletariat will jetzt in den schönen Häusern wohnen. Ob die Architekten wohl durch eigene Kraft diese ihnen gestellte Aufgabe lösen können?... Ich meine, dass wir allein mit architektonischen Mitteln die moderne Architektur nicht erschaffen können". (40)* Für das Hauptproblem der Sowjetarchitektur hält Schtschusew das Fehlen der *"künstlerischen Einstimmigkeit bei den Architekturgrundsätzen."*

Die Rede von Faworski (einem berühmten Maler und Grafiker) enthielt den revolutionärsten Gedanken, dass die Architektur, die sich auf Traditionen der Renaissance stützt, und die konstruktivistische Architektur, trotz ihres gegenseitigen Kampfes durchaus koexistieren können, gleich der Koexistenz vom räumlichen Fresko der Renaissance mit einer plakativen graphischen Auflösung der Wand. Die ehemaligen Konstruktivisten traten nicht so radikal auf. Alexander Wesnin meinte, indem er den Parthenon als Muster anführte, dass die Architektur und die Bildhauerei *"einander dem Stil nach entsprechen sollten, und es die Aufgabe der Sowjetarchitekten sei diesen Stil zu finden"*. Damit deutete er an, dass der Stil noch nicht gefunden ist. Moissej Ginsburg schlug vor, der Gruppe der "drei Künste" noch ein viertes Glied hinzuzufügen – die Natur.

Interessant war die in der Beratung geäußerte sowjetische Reaktion auf die faschistische Kunst. Der Maler Bela Utiz bemerkte, dass auch der Faschismus die Frage der Synthese der Künste aufzuwerfen versucht - *"All das sind aber natürlich fruchtlose Hoffnungen: es reicht zu sehen, auf welche Architekturobjekte sich die Bourgeoisie berufen kann... Es sind Kirchen und Börsen, während wir Objekte vorzeigen können wie den Palast der Sowjets, Kulturpaläste, sozialistische Städte. Dadurch wird ... die unterschiedliche Herangehensweise an das Problem der Anwendung des Erbes deutlich. Die Faschisten versuchen lediglich die Kunst des Feudalismus und der bourgeoisen Epoche zu verwerten, wir wenden sie an... die Kunst, die in den Zeiten der breiten Massenbewegungen entstanden ist ..."* (41)

Utiz hat eine früher entwickelte These wiederholt, dass die progressive Sowjetkunst das klassische Erbe nur aus den - vom marxistischen Standpunkt aus - fortschrittlichen Epochen, d. h. der des antiken Griechenlands, des alten Roms und der italienischen Renaissance heranzieht. Gotik, Barock und das bourgeoise neunzehnte Jahrhundert sind die rückschrittlichen und (uns) fremden Epochen. Daraus folgt auch eine Klassifizierung der Objekte. Gotische Kirche, Börse, Miethaus sind regressive Typen von Bauten, im Unterschied zu den progressiven: antiken Tempel und italienischen Palazzo. Während die Sowjetarchitekten Wohnhäuser entwerfen, geben sie sich bewusst Mühe, Ähnlichkeiten mit den Miethäusern des 19. Jahrhunderts zu vermeiden und ihre Häuser denen der Palazzoarchitektur anzunähern.

Der Kunsthistoriker Lazar Rempel meinte: *"Antirealismus, Neoromantismus, eine Mischung aus neuem Spiritismus mit den christlichen, vobourgeoisen und vorgeschichtlichen Formen des religiösen Bewusstseins, das mystische Pathos, eine Mischung aus Modernismus und Symbolismus, Geist des kämpferischen Militarismus und Chauvinismus zeichnet die Architektur und die Kunst der faschistischen Länder aus."* (42)

Die sowjetischen Kunsthistoriker waren durch die offensichtliche Ähnlichkeit zum Nazi-Neoklassizismus beunruhigt. Um so mehr als die stilistischen Umbrüche in Deutschland und in der UdSSR beinahe gleichzeitig stattfanden. Vom Standpunkt des sowjetischen Neoklassizismus aus ist es unmöglich zu erklären, warum die Werke von Troost und Arno Brecker schlechter waren als die von Boris Iofan und Ivan Schadr. Der sinnlose Redefluss von Rempel und die Dogmatik von Bela Utiz hatten wenig mit Kunstwissenschaft zu tun. Das Übermaß an Begriffen wirkte wie eine Ritualbeschwörung. Dem wohnte keine Logik inne, dafür aber Pathos, auf dem die marxistisch-stalinistische Ideologie fußte. Das ganze Leben der Sowjetmenschen in der stalinistischen Epoche bestand aus Ritualen, die nicht auf die Vernunft, sondern auf die Psyche gewirkt haben.

\*\*\*

In einem Leitartikel der "Architektura SSSR" (Mai 1935) waren in der kurzen Form Gebote der Sowjetbaumeister formuliert *"...Menschlichkeit soll zum Hauptprinzip unserer Architektur werden. Unsere Architektur soll munter, gesund, einfach und freudig sein, weil eben diese Züge unser sozialistisches Leben auszeichnen... Die Ausstellung von Architekturentwürfen anlässlich des Ersten Mai...zeugt davon, dass ein erster Schritt in Richtung der gesünderen, reicheren Architektur gemacht worden ist... Wir*

*können nicht mit denen übereinstimmen, die meinen, dass eine künstlerische Gestalt eines Baus nur durch den subjektiven Geschmack des einen oder anderen Architekten bestimmt wird... Wir können auch nicht die Gefahr der Manifestierung eines falsch verstandenen Klassizismus ... leugnen, der die architektonischen Formen der Vergangenheit nur mechanisch anwendet. Aber indem wir den Kampf gegen die Vereinfachung konstruktiver Art fortsetzen, müssen wir zugleich gegen das Kleinbürgertum, den Eklektizismus und die Prinzipienlosigkeit vorgehen... und von einer Reihe unserer Architekten eine künstlerische Umorientierung fordern" (43)*

Die Gestalt eines Bauwerks soll nur durch "objektive" Faktoren bestimmt werden. Deswegen wird der Kampf gegen irgendeinen "subjektiven" Geschmack geführt, ganz gleich zu welchem Stil er neigen würde. In dem von Stalin erschaffenen System war aber nur sein Geschmack objektiv.

Die "*Menschlichkeit*" nach Stalin bedeutete nicht eine Befriedigung der Bedürfnisse der Bevölkerung, zum Beispiel durch ein weites Wohnbauprogramm, sondern Pracht und freudiger Pathos der Architektur der weniger teuren Wohn- und öffentlichen Paläste, die das Gedeihen des Landes symbolisierten. "*Von der Gestaltung der öffentlichen Einrichtungen sind uns Thermen und Foren näher als die der gotischen Kathedralen.*" (44)

Im Mai 1935 fand in Leningrad eine nächste künstlerische Allunionsberatung der Architekten statt. Sie verlief glatt, was bedeutet, dass alle einander kritisierten, ohne miteinander zu diskutieren. Der Leitartikel der "Architektura SSSR" (Juni 1935) verzeichnete mit Genugtuung: "*Hier kreuzten sich die Schwerter fast aller künstlerischen Richtungen und zum ersten Mal erklang wirklich die Kritik des architektonischen Schaffens.*" Die Untergrundbahn war zum einzigen Bauwerk erklärt, "*der voll und ganz die Züge der sozialistischen Architektur verkörpert*", weil "*dessen Erschaffung direkt von dem Großen Führer der Partei, dem Genossen Stalin und seinem begabtesten Kampfgefährten, dem Genossen L.M. Kaganowitsch angeregt wurde.*" (45) Alle anderen besprochenen Bauten und Entwürfe trugen die Züge der Vereinfachung, des Eklektizismus, oder der mechanischen Nachahmung. Zu den Mängeln der Sowjetarchitektur wurden das wenig ausgeprägte Ensembledenken und eine falsche Weltanschauung einzelner Architekten gezählt, die zu den ideologischen Fehlern in der Auslegung der Baugestalt führten (46). Melnikow wurde wegen Formalismus kritisiert, die Anhänger von Sholtowski, Klassizisten Golz, Parusnikow und Kozin auch wegen Formalismus, aber einer anderen Art.

Den Worten von G. Barchin nach besaß der Konstruktivismus einige Verdienste, aber seine größten Laster – mangelnde künstlerische Ausdruckskraft, äußerste Schemenhaftigkeit der Formbildung, Verzicht auf die Plastik, künstlerische Askese - erlaubten ihm nicht die von der neuen Architektur aufgeworfenen Aufgaben zu lösen. Die Brüder Wesnin und Ginsburg nahmen an der Debatte nicht teil. In dem Leitartikel der "Architektura SSSR" (Juli 1935) wird das Bedauern zum Ausdruck gebracht, dass die "*Beratung nicht die seit langem erwartete ausführliche Kritik des konstruktivistischen Systems seitens der Vertreter und Ideologen dieser Richtung zu hören bekam.*" (47)

Im Laufe des Jahres 1935 werden in der "Architektura SSSR" mehre dem Konstruktivismus gewidmete Artikel veröffentlicht: "*Konstruktivismus und Funktionalismus*" von N. Miljutin, (Nr. 8), "*Neue Architektur*" von I. Maza, "*Architektur der Revolutionsjahre*" von R. Chiger (Nr.10-11). In ihnen wird in unterschiedlich scharfen Tönen die These wiederholt, dass der Konstruktivismus und die moderne Sowjetarchitektur nicht unter einen Hut zu bringen seien, dass der Konstruktivismus aber in der Vergangenheit auch Verdienste erworben habe, weil er viele richtige Fragen, hauptsächlich die der Beziehungen zwischen der Architektur und der Technik in aller Schärfe aufgeworfen hatte. Dank seiner Beschränktheit aber konnte er sie nicht beantworten. Ehemalige Konstruktivisten, die ihre Fehler eingesehen haben, sollte man mit Nachsicht behandeln und ihnen bei Überwindung ihrer Fehler helfen.

\*\*\*

Im Winter 1936 entwickelte sich in der UdSSR eine politische Kampagne gegen den Formalismus.. Den Anstoß dazu gaben die Artikel in der "Prawda" "Chaos statt Musik" (28. Januar), "Kakophonie in der Architektur" (20. Februar) und "Über die Pfuscher unter den Malern" (1. März). Als ein Beispiel des musikalischen Formalismus' wurde die Oper "Lady Macbeth vom Mzensker Landkreis" von Dmitrij Schostakowitsch angeführt.



Zu Pfuschern unter den Malern wurden W. Lebedew und M. Konaschewitsch gerechnet, die mit ihren Illustrationen zu Märchen von S. Marschak und K. Tschukowskij bekannt geworden waren. Man warf ihnen vor, dass sie statt freudige und helle Illustrationen zu Kinderbüchern Krüppel und Scheusale gezeichnet hätten. *„Das ist reine Illusion. Das ist Kunst, deren Hauptziel es ist, so wenig wie möglich mit der echten Wirklichkeit zu tun zu haben“* (*„Über die Pfuscher unter den Malern“*, *„Prawda“*, 1. März 1936).

Im Artikel *„Kakophonie in der Architektur“*, unterzeichnet mit dem Pseudonym DER ARCHITEKT, wurden zwei Richtungen mit einem Schlag getroffen. Einerseits wurde die *„Nachahmung der Klassiker“* kritisiert, die *„den Charakter einer unverschämten Mischung verschiedener Architektur motive annimmt“*. Andererseits wurde dem Konstruktivismus ein letzter Stoss versetzt: *„Der schädlichen Jagd nach bürgerlicher Verschönerung ist die falsche pseudorevolutionäre „Neuerung“ ebenbürtig, die kleinbürgerliche Formalisten in die Architektur einzuführen trachten. Der eifrigste von ihnen ist bestimmt der Architekt K. Melnikow, der durch das häßliche Gebäude des Kommunaldienstklubs in Stromynka „Berühmtheit“ erlangte. Viele Moskauer und Stadtgäste zucken erstaunt mit den Schultern angesichts der riesigen Betongeschwülste, aus denen der Architekt die Hauptfassade zusammensetzte, indem er es fertig brachte, in diesen Beulen die Balkone des Zuschauerraums unterzubringen“*. Im Artikel beurteilt der Autor endgültig auch das Moskauer Gebäude von Le Corbusier: *„Die Epigonen der westeuropäischen Konstruktivisten sehen die Quelle der künstlerischen Ausdruckskraft auf dem Gebiet der Architektur nur in der Konstruktion und im Material. Das macht das Gebäude oft zu einer freudlosen grauen Kaserne. Ein kennzeichnendes Beispiel dafür ist das Haus des Volkskommissariats für Leichtindustrie in der Kirow-Strasse (nach dem Entwurf von Le Corbusier), wo der Grundsatz der Formen, die Entblößung der Konstruktionen und Materialien das Gebäude zu einer seltsamen Anhäufung von Beton, Eisen und Glas macht.“* (47a).

Solche Artikel hatten gesetzgebenden Charakter. Die in ihnen formulierten Einschätzungen galten viele Jahre, wenn nicht Jahrzehnte lang. Der Schlag auf die *„Formalisten“* bedeutete einen Schlag auf individuelle Stile, die den Rahmen der vorgeschriebenen Regeln und Rezepte überschritten. Das System forderte eine Unifizierung. Im Bereich der Musik und Graphik gelang es letzten Endes nicht, einen völlig einheitlichen Stil zu erreichen. In der Architektur jedoch wurde dieses Ziel erreicht.

Um die Artikel zu besprechen war in Moskau vom 25. bis 27. Februar eine Beratung aller Moskauer Architekten zusammengerufen worden. Für die ehemaligen Konstruktivisten war endlich die Zeit gekommen, ihre Fehler entgültig zu bereuen. (48) Die stalinistische Kritik ließ für Rechtfertigungsversuche keinen Raum. Einzige Reaktion auf die Kritik konnte nur Selbstkritik sein, das heißt tätige Reue beweisen (49).

Unverzüglich änderte sich der Ton der fachlichen Presse. Im Aprilheft der *„Architektura SSSR“* ist der von Alabjan unterzeichnete Leitartikel *„Gegen Formalismus, Vereinfachung und Eklektizismus“* erschienen. Als Objekte seiner Kritik müssen die gleichen Themen herhalten, der Ton des Artikels aber wird bedrohlicher als früher – *„In unseren Reihen gibt es bis heute äußerste Formalisten. Wir tragen daran Schuld, weil wir diesen Leuten nicht mit einer rechtszeitigen Kritik geholfen haben zu verstehen, dass sie einen falschen Standpunkt beziehen.“* (50) Zwei Hauptopfer seines Artikels sind Melnikow und Leonidow. *„Der Architekt Melnikow ist ein ausgewiesener Formalist in unserer Architektur“* Am meisten gereizt wird der Verfasser durch Melnikows Wettbewerbsentwurf für das Gebäude des Volkskommissariats für Schwerindustrie in Moskau (Abb. 59). *„Melnikow sucht nach einer außerordentlichen Radikalität und Ungewöhnlichkeit, er setzt des Originellen wegen auf Originalität... Dem gleichen Geist entsprechen auch alte Arbeiten Melnikows. Dem von ihm gebauten Klub für Kommunalarbeiter fehlt das elementare Komfort, Zimmer, Garderobe und Treppen sind alle durcheinander angeordnet. Wenn man im Zuschauerraum sitzt, der mit Hilfe der Konsolen gehalten wird, hat man Angst vor Einsturzgefahr. Der Haupteingang sieht aus wie Boteneingang. Man hat das Gefühl, dass der Architekt keine menschlichen Bedürfnisse in Betracht zog, er hat den Menschen vergessen. Solange er vom falschen Standpunkt ausgeht und formalistische Methoden anwendet, kann der Architekt Melnikow zu keinem fortschrittlichen sowjetischen Architekten werden.“* (51) Es handelt sich um den berühmten Rusakow-Klub (Abb. 60), um einen der besten Werke Melnikows.

*"Einen falschen Weg schlägt auch der Architekt Leonidow ein... Wenn man Leonidow zu kritisieren beginnt, finden sich manche Leute, die meinen: `Leonidow sei ein begabter Architekt, sie aber hindern ihn bei seiner Arbeit`. Das ist schädliches Gerede ...Leonidow ist ein begabter Mensch, seine Werke aber sind untalentiert. Ein wirklich talentierter Entwurf ist nur der Entwurf, der alle ihm gestellten Aufgaben zu lösen vermag." (52)*

Die anonymen Verteidiger von Leonidow kann man sich leicht ausrechnen. Es sind Wesnins und Ginsburg, die versucht haben, ihn noch dann zu verteidigen, als er im Jahre 1930 von der WOPRA bedrängt wurde. In der neu entstandenen Situation wird diese Verteidigung noch schwieriger und gefährlicher. Die Situation hat sich quasi wiederholt, aber unter anderen Bedingungen. Als Mordwinow und Alabjan im Jahre 1930 gegen "Leonidowschtina" ankämpften, konnten sie von der Rolle eines "Parteisekretär, zuständig für Architektur" nur träumen. Im Jahre 1936 verfasst Alabjan tatsächlich Leitartikel im Namen der Partei.

Das Verhältnis Alabjans zu Wesnins ist wohlwollend. Das eben gebaute konstruktivistische Klubgebäude des Proletarischen Bezirks lobt er wegen der gelungenen funktionellen Lösung, bemerkt aber, dass *"das Problem der künstlerischen Ausdruckskraft in diesem Entwurf nicht ausreichend behandelt wird."* Von oben herab lobt er auch Ginsburg: *"In dem von M. J. Ginsburg für Tiflis gemachten Entwurf können wir einen ernsten Fortschritt und eine ernsthafte Arbeit des Architekten an sich selbst beobachten. Man könnte sicher sagen, dass Ginsburg sich sehr viel Mühe gibt um in seinem Schaffen auf eine neue, höhere Stufe aufzusteigen."* Zu gleicher Zeit aber *"leiden Wesnins und Ginsburg immer noch stark an der Simplifizierung" und "der Kampf gegen diese Simplifizierung ist unsere allerwichtigste künstlerische Aufgabe." (53)*

Die Klassizisten Holz, Sobolew, Kozin und Parusnikow werden dieser Sünde bezichtigt -*"...sie behandeln die Frage der Verwendung von Kulturerbe simplifiziert." (54) "Die schlimmste Art der Simplifizierung ist dieser Eklektizismus"* Als Simplifizierer-Eklektiker wurden Fridmann, Lowejko, Langbard genannt (55) Das einzige ohne Vorbehalt positive Beispiel ist das Schaffen von A.W. Schtussew.

Eine typische Besonderheit der stalinistischen Architekturpresse ist, dass kein einziges, auch kein rein orthodoxes Gebäude, kein einziger, auch nicht der gehorsamste Architekt von Kritik verschont blieb. Der Palast der Sowjets bildet eine einzige Ausnahme. Der Grund dafür ist verständlich, sein Verfasser war Stalin persönlich. In allen übrigen Fällen wurde die Auflistung von Vorzügen immer von einer Liste der Mängel begleitet. Das erzeugte einen Eindruck von objektiver Kritik und Schaffensfreiheit, bei der man die Stilzensur übersieht. Georgij Golz schilderte in seiner Rede den Prozess der Stilbildung ein Jahr später, an dem ersten Architektentag im Juni 1937, folgendermaßen: *"...nachdem der eine oder andere Entwurf genehmigt wird, ... entsteht eine endlose Zahl von kleinen und großen Varianten dieses Entwurfs. Wenn einige Architekten sehen, dass jemand für etwas gelobt wurde, beginnen sie ihn ohne jeden Sinn nachzuahmen." (56).*

In der Mai-Ausgabe der "Architektura SSSR" (Nr. 5, 1936) sind zwei kleine Artikel –*"Über das Wesen des Eklektizismus"* von Ivan Maza und *"Über die theoretischen Wurzeln des Formalismus in der Architektur"* von L. Rempel und T. Weiner veröffentlicht. Die Artikel liefern theoretische Begründung für den Kampf gegen den Formalismus. In Zukunft verschwinden theoretische Artikel aus der architektonischen Presse beinahe vollständig. Rein propagandistische Publikationen und Abschweifungen in die Kunstgeschichte wechseln sich ab.

\*\*\*

Im Sommer 1936 fand der erste der berühmten Moskauer Prozesse statt, ein Prozess gegen den "trozkistisch-sinowjewschen Block". Er endete mit der Erschießung von Angeklagten, mit Sinowjew und Kamenew an der Spitze. Der Leitartikel des Septemberheftes der "Architektura SSSR" unter dem Titel "Entlarven Feinde des Volkes!" ruft zur Säuberung der Architektenreihen auf. Hier werden die ersten Opfer benannt:

*"Hitleragent, Faschist und Terrorist Franz Weiz ist zu uns als Ingenieur-Architekt gekommen... Der gemeine Mörder Konstant... studierte an dem Institut für Architektur in Moskau... ist mit dem Parteibuch in der Tasche herumgegangen und hat volles Vertrauen der Kommunisten und Parteilosen genossen... die*

sein faschistisches Gesicht eines Mörders, eines Gestapoagenten nicht erkennen haben können. Im Mosoblprojekt haben sich die Mitverschwörer von Konstant eingemischt... Erinnern wir uns an die Trotzisten Lisagor und Ochitowitsch, der mit seinen trotzkistischen "Theoriechen" an der Architekturfront aufgetreten war." (57) Im weiteren werden der Hauptarchitekt der landwirtschaftlichen Allunionausstellung V. Oltarschewski, der Präsident der Architekturakademie A. Alexandrow und M. Krüchow verhaftet. Von sieben Studenten des Bauhauses, Schüler von Hannes Meier, die mit ihm im Jahre 1930 in die UdSSR gekommen waren, sind vier in der UdSSR geblieben. Alle wurden verfolgt. Nach dem Tod von Stalin ist nur einer von ihnen, Philipp Tollziner, aus dem Lager zurückgekehrt.

Im allgemeinen kann man aber sagen, dass Architekten von zielgerichteten Repressalien verschont blieben. Von den großen aktiven Architekten war keiner, sogar nicht der unbeugsame Melnikow betroffen.

\*\*\*

Die erste Tagung der Sowjetarchitekten fand im Juni 1937 statt, als der Massenterror seinen Höhepunkt erreicht hatte. Ein Leitartikel der Maiausgabe der "Architektura SSSR" beschreibt die Atmosphäre der Tagung folgendermaßen: *"der Kampf gegen trotzkistische und andere Schädlinge, Diversanten, Spione, die allgemeine Steigerung der politischen Wachsamkeit... die umfassendste Entfaltung der Selbstkritik... die Steigerung der politischen Scharfsicht – diese wichtigsten Aufgaben für das ganze Land wurden vom Plenum des ZK der VKP(b) genannt."* (58) Die Tagung selbst ist ein *"Ausdruck der kollektiven Kritik, der gemeinschaftlichen Prüfung von allem, was von uns gemacht wurde und gemacht wird, der kollektiven schöpferischen Ausarbeitung von Methoden und Formen unserer weiteren architektonischen Tätigkeit."*

Die Architektur, wie auch alles drum herum ist von "Schädlingen" durchdrungen. Sie haben Siedlungen absichtlich nicht richtig geplant, um die Bevölkerung mit Abgasen der Industriebetriebe zu vergiften. *"Eben dies war die böse Absicht, die von Schädlingen bei der Planung von Siedlung Sreduralmedstroj, Krasnouralsk, Lisischtansk gehegt wurde... in der Asowo-Tschernomorski Region standen lange Jahre an der Spitze der Planungsbehörde ein Schädling und Trotzist Malte... Einen verantwortungsvollen Posten in dem Architekturverband hatte Trotzist Alexandrow inne..."* (59)

Die Tagung fand vom 16. bis 26. Juni 1937 im Säulensaal des Unionshauses statt - im Hauptsaal des Landes. Das war eine feierliche Vorstellung, nach einem bereits erprobten Drehbuch. Teilnehmer der Tagung wurden von Delegationen eines Pionierpalastes, der Militärakademie der RKKA, der Allrussischen Theatergesellschaft, der Vertreter anderer künstlerischen Verbände und der Großbetriebe, sogar eines Verbandes der Gattinnen von Ingenieurtätigen begrüßt.

Der Vorsitzender des Rates der Volkskommissare (Sownarkom) Molotow empfing eine Delegation des Kongresses. In seiner Rede erwähnte er *"das hässliche Erbe des Architekten Mai und einiger anderer einheimischer, wenig kultivierter und der sowjetischen Gesellschaftsordnung fremder Leute."* (60) Diese Formulierung ist unheilverkündend. Sie lässt eine Gleichstellung zwischen den Begriffen "Konstruktivist" und "politischer Feind" vermuten. Soweit ist es aber nicht gekommen, obwohl das Problem der Beziehungen zwischen Konstruktivismus und neuer stalinistischer Architektur das einzige Problem geblieben ist, dass von der Tagung nicht endgültig geklärt werden konnte. Eine Veröffentlichung im noch vor der Tagung erschienenen Juniheft der "Architektura SSSR" über die bedeutendsten sowjetischen Bauten der letzten Jahre verlieh dem Konstruktivismus und dem Neoklassizismus die gleichen Rechte. Ein Drittel aller Aufnahmen zeigte konstruktivistische Bauten. Diese Bilderreihe fing mit zwei Bauten Schtschusews an: das Hotel "Moskwa" im Stil der Neorenaissance (Abb. 61) und ein konstruktivistisches Gebäude für den Volkskommissariat der Landwirtschaft. Hätte die Zugehörigkeit zum Konstruktivismus in der Vergangenheit eine politische Anschuldigung bedeutet, so betreffe sie beinahe alle Sowjetarchitekten mit Ausnahme einer kleinen Gruppe von Schülern Sholtovskijs. So weit wollte Stalin offenbar nicht gehen. Es gab einen Mangel an Architekturkadern, denn die neue Generation der Studenten, die völlig auf der Basis der "Aneignung des Erbes" erzogen wurde, war gerade am Anfang ihres Berufslebens.

In dieser zweideutigen Situation erlaubte sich Wiktor Wesnin in Verteidigung seiner früheren Überzeugungen aufzutreten. Als ehemaliger Konstruktivist und Mitverfasser Corbusiers am Haus von

Zentrsojus in Moskau erwiderte Wesnin N. Kolli in seinem Vortrag, der den Konstruktivismus als eine "Modeströmung in der Sowjetarchitektur" bezeichnete: *"Das war keine Modeströmung, sondern eine zeitgemäße Erscheinung, die durch die Notwendigkeit einer entschlossenen Überprüfung künstlerischer Positionen hervorgerufen wurde"* (61). Wiktor Wesnin versuchte die Brüder Wesnins und Ginsburg von der persönlichen Verantwortung für die Verbreitung der "Kastenhäuser", der einfachen konstruktivistischen Bebauung, zu entbinden, hatte aber damit keinen Erfolg. Der anonyme Diskussionskommentator der "Architektura SSSR" wies ihn zurecht: *"Es ist nicht zu bezweifeln, dass gerade die Konzeption des Konstruktivismus mit ihrer Ignoranz gegenüber dem ideengestaltenden Ursprung der Architektur zur Vereinfachung und Schematismus in der Arbeit des Architekten und zur einer Entstehung der "Kastenarchitektur" führte."* (62). Wesnins Argumente betrafen die Vergangenheit. Über die Gegenwart ließ sich nicht mehr streiten: *"Jetzt, - sagte Wesnin, - stehen vor uns Aufgaben, ...denen wir nur gerecht werden können, indem wir uns mit der Methode bewaffnen, die uns die bolschewistische Partei zur Verfügung gestellt hat, der Methode des sozialistischen Realismus. Nur diese Methode weist uns eine richtige ideologische Richtung...Bei dieser ununterbrochenen Bewegung vorwärts muss man jegliche Versuche diese Bewegung zu bremsen aus dem Weg schaffen, ganz gleich wie diese Bremse auch heißen mögen: Restauration, Eklektizismus, Formalismus, Simplifizierung, Konstruktivismus u.s.w."* (63).

Der Vorwurf der "Ignoranz gegenüber dem ideen-gestaltenden Ursprung der Architektur" ist praktisch unmöglich zu widerlegen, da die neue Epoche eine räumliche Idee grundsätzlich nicht für eine Idee hält. Eine räumliche Idee gehörte schon immer zu den Grundlagen "linker" Architektur. Innerhalb der stalinistischen Kunst besitzt einzig und allein eine politische Idee das Existenzrecht. Eine ideentragende Architektur hat eine solche zu sein, die die Gefühle zum Ausdruck bringt, die der politischen Idee adäquat sind, in diesem Fall Ausdruck der Feierlichkeit, des Jubels und der gehobenen Stimmung bedeutet. Professor Lew Rudnew äußerte sich auf der Tagung im Bezug zu dem von Boris Iofan entworfenen Sowjetpavillon in der Pariser Weltausstellung 1937 (Abb. 62) folgendermaßen: *"Angesichts der kapitalistischen Welt verkörpert er das leuchtende Symbol unserer freien Werktätigkeit. Gerade deswegen ist dieses Werk gut und stark... Jenes prinzipiell Neue, was in der Architektur des Sowjetpavillons zum Vorschein kommt, besteht nicht in architektonischen Formen, einzelnen betrachtet, sondern in der richtigen Herangehensweise an Lösungen... der gestellten Aufgaben"* (64).

Bei seinem Auftritt ist Ginsburg auf den Konstruktivismus nicht eingegangen, abgesehen von selbstkritischer Erwähnung seines Hauses am Nowinski-Boulevard: *"Das Hauptproblem dieses Hauses besteht darin, dass es mir nicht gelungen ist die typischen Charakteristika des sowjetischen Wohnwesens widerzuspiegeln."* (65) Statt eines Rückblicks in die Vergangenheit wandte sich Ginsburg an die Gegenwart, und zwar an den sozialistischen Realismus. Der Kommentator weiter: *"...Von den der Literatur und der Malerei eigenen gemeinsamen Definitionen ausgehend, definiert M. J. Ginsburg den sozialistischen Realismus in der Architektur als Fähigkeit, eine Wirklichkeit wahrheitsgemäß zu verstehen und wiederzuspiegeln und das, im Unterschied zum Naturalismus, nicht in ihrer zufälligen, sondern in ihrer typischsten Äußerungen und unter typischsten Umständen. Von der Sowjetarchitektur wird die Fähigkeit verlangt diese typischen Züge unserer Epoche in der Gegenwart zu finden... Erstens bestehen sie in der Fähigkeit die umgebende Wirklichkeit klar zu sehen und zu verstehen, den lebendigen Menschen dabei dialektisch, in seiner komplizierten Widersprüchlichkeit zu verstehen und zweitens um die höchste Arbeitsqualität im Namen des Menschen, im Namen der stalinistischen Sorge um den Menschen zu erreichen"* (66).

Noch kürzlich ein Konstruktivismustheoretiker beherrscht Ginsburg nun einwandfrei die Kunst der rituellen Beschwörung. Seine Worte sind voll von Metaphysik und ohne jeden Realitätssinn. Es ist unmöglich zu erraten, um welche Architektur es eigentlich geht. Es ist nur klar, dass die Sowjetarchitektur gut und richtig sein müsse. Alle abstrakten Ausführungen retteten Ginsburg jedoch nicht vor Vorwürfen - *"... die Auftritte von Ideologen des Sowjetkonstruktivismus, W. A. Wesnin und M. J. Ginsburg, während des Kongresses waren nicht selbstkritisch genug. Die letzten Arbeiten von Wesnins und Ginsburg zeugen davon, dass diese talentierten Vertreter der Sowjetarchitektur sich von den alten, falschen künstlerischen Einstellungen immer noch nicht endgültig befreien konnten. Sind der Entwurf des Hauses des Volkskommisariats für Schwerindustrie und das letzte Werk von Ginsburg, der Entwurf für das "Iswestija"-Kombinat etwa kein künstlerischer Rückfall?! Mit diesen Entwürfen treten sie schon wieder als Apologeten der konstruktivistischen Ästhetik auf. Der erste Kongress der Sowjetarchitekten, die ganze*

Sowjetöffentlichkeit äußerten sich negativ über die versimplizierenden, formalistischen und eklektizistischen Praktiken vieler Sowjetarchitekten" (67). Diese Kritik ist behutsam, dem sozialen Status der "talentierten Vertreter" droht noch nichts.

Ein Muster an Selbstkritik demonstrierte während des Kongresses der Architekt Dmitrij Tschetschulin. Er gibt sich unzufrieden damit, dass die von ihm gebaute U-Bahnstation "Kijewskaja" von niemandem kritisiert sondern nur gelobt wurde: "Die Station "Kijewskaja hat eine Reihe von Mängeln. Diese Mängel aber sind nicht besprochen worden, sie sind nicht durch den Filter der Selbstkritik gegangen und es könnte passieren, dass sie beim nächsten U-Bahnprojekt als "Vorzüge" übernommen werden."(68)

Der Theoretiker Maza beklagt sich, dass es an der "theoretischen Front" zu gemächlich zugeht: "Eine Front bedeutet einen Kampf,... aber auf dem Gebiet der Theorie gibt es gerade einen solchen Kampf, eine solche Zuspitzung nicht. Das Befriedigtsein und die Trägheit, Höflichkeit und Vorbehalte herrschen auf diesem Gebiet und führen uns schließlich zur... einer unpolitischen Einstellung. Wir brauchen eine Menge von Leuten, die einen Kampf mit den Methoden des Marxismus-Leninismus gegen alle Gruppierungstendenzen und für den sozialistischen Realismus führen würden... Die Akademie der Architektur aber befasst sich nicht mit den Fragen der Architekturtheorie, sie... wurden aus den Arbeitsplänen der Akademie von den Volksfeinden bewusst und mit schädlicher Absicht gestrichen." (69) Der zu der Zeit verbannte Theoretiker L. Rempel ist ein Freund und Schüler von Maza. Das ist gefährlich, daher übt Maza Selbstkritik: "...wir haben ein die Architektur des faschistischen Italiens anhimmelndes Buch von Rempel veröffentlicht. Ein Teil der Schuld liegt bei mir, weil dieses Thema durch das von mir geleitete Referat gegangen ist." (70)

Der Kampf gegen den Konstruktivismus nahm auf diesem Kongress abstrakte Züge an. Unter den Sowjetarchitekten hatte er keine Anhänger mehr. Versuche von Wesnins und Ginsburg, in ihren Entwürfen wenigstens einige Elemente des untergegangenen Stils zu erhalten, wurden als nur ihnen erlaubtes altersbedingtes sonderbares Verhalten betrachtet. Viel schärfer war die Kritik am aktuellen Stil, dem Klassizismus. Dawid Arkin betonte in seiner Rede, dass es in der Auslegung der Klassik zwei Schulen gibt, "die das klassische Erbe gleich falsch interpretieren. Die eine ist die "Leningrader Richtung": zu ihren Anhängern zählen begabte Architekten, die meinen, dass es nur mit Hilfe von schweren, übermonumentalen Formen möglich ist, die Macht, Kraft und Größe unserer Epoche zum Ausdruck zu bringen... Hier werden römische und andere Motive aufgegriffen, die den Wohnhäusern und anderen sowjetischen Bauten, bis hin zu den Schulen, den Charakter der übermonumentalen, bis zum Größenwahn reichenden Bauten verleihen." (71) Hier ist in erster Linie Noj Trotzki gemeint. Die zweite Schule ist eine Gruppe von Zoltowski-Schülern. "Aus der großen Kultur seines Lehrers haben sie aus irgendeinem Grund eine geschmäcklerische Herangehensweise an die Klassik; ihnen imponiert nicht die Übermonumentalität, sondern das feine ästhetische Genießen von Details; sie werden von einer erlesenen Anwendung der Proportionen, von der Feinheit der optischen Beziehungen hingerissen."(72)

Ein expressiver Monumentalismus ist also genauso schädlich wie ein kontinuierlicher "geschmäcklerischer" Palladionismus. Eine Ästhetisierung der architektonischen Elemente an sich vereinigt diese Gegenpole und verleiht ihnen ihre Schädlichkeit. Das Arbeiten an der Form, also der Formalismus, ist eben ein Mangel. Was bleibt übrig? Es bleibt wahrscheinlich ein dritter Weg. Es bleibt eine Architektur wie von Sholtovskij, die aber eben eine politische Idee zum Ausdruck bringt und keine Ansprüche einer künstlerischen Selbstgenügsamkeit stellt. Das Pathos ist zwar erforderlich, er muss aber einen Außerarchitektonischen, darstellenden Charakter haben. Eine richtige Architektur strahlt selbst keine Energie aus, sondern illustriert sie. Sie kann nicht ohne das von ihr dargestellte literarisch-propagandistische Sujet existieren. Wie Schtschusew in seinem Vortrag gesagt hat: "Unsere Heroika ist eine Heroika der freien Werkstätigkeit und sie muss als Thema in unsere sowjetische Architektur eingehen. Die Lyrik unseres freudvollen Lebens soll sich in unserer Architektur widerspiegeln." (73)

Hieraus folgt der Hang zur Stufenkompositionen, Plastiken und zu Sättigung der Architektur durch thematische Flachreliefs. Obwohl das Fehlen aussagekräftiger theoretischen Formulierungen jegliche Grundsätzlichkeit ausschloss, ließ es aber genug Platz für Stilspielereien und unverbindliche Erfindungen. Davon haben viele begabte Architekten - Burow, Wlasow, Fridmann und Golosow - Gebrauch gemacht, was die stalinistische Architektur ziemlich abwechslungsreich machte.

Sofort nach Kongressabschluss wurde Schtschusew ein mächtiger Schlag versetzt. In "Prawda" wird ein ihn beschuldigender Brief zweier Architekten seiner Werkstatt, Saweljew und Stapan, Schtschusew's Mitverfasser am Hotel "Moskwa", veröffentlicht. Der Sinn der Beschuldigungen bestand darin, dass Schtschusew sich die Urheberrechte aller in seiner Werkstatt gemachten Entwürfe angeeignet hat und die entsprechende Honorare kassierte. Daraufhin wurde er aus dem Vorstand der Moskauer Filiale des Verbandes der Sowjetarchitekten entfernt. In der "Architektura SSSR" erschien ein Artikel "*Über Würde des Sowjetarchitekten*", wo es hieß: "*Außerordentlich lehrreich ist im Fall des Akademiemitglieds Schtschusew die Tatsache, dass sich die politische Unehrllichkeit und Heuchelei, die Vernachlässigung der gesellschaftlichen und professionellen Ethik auf natürliche Weise mit der künstlerischen Prinzipienlosigkeit verbindet. Es ist allen bekannt, dass Schtschusew trotz aller seiner Begabungen kein eigenständiges künstlerisches Gesicht besitzt, oder, genauer gesagt, das Gesicht eines Eklektikers besitzt... Es genügt, die großen, nach Entwürfen Schtschusews ausgeführten Bauten miteinander zu vergleichen, um diese Prinzipien- und Ideenlosigkeit voller Anschaulichkeit zu entlarven.*" (75) Es bestehen keine Zweifel, dass die Beschuldigungen berechtigt sind. Es besteht auch keinen Zweifel, dass sie kein Grund, sondern nur ein Vorwand für den Skandal waren. Das ist eine typische stalinistische Taktik, denen an die Spitze der hierarchischen Treppe Erhobenen, ihre Verwundbarkeit zu demonstrieren. Im Jahre 1937 konnte eine Beschuldigung der politischen Unehrllichkeit und Heuchelei tödlich sein. Schtschusew blieb aber verschont

\*\*\*

Im August 1939 wird die Architekturakademie umstrukturiert und erweitert. Auf der Grundlage von drei wissenschaftlichen Referaten werden drei wissenschaftliche Forschungsinstitute eingerichtet: Institut für Architektur der Öffentlichen Bauten (Theatergebäude, Stadien etc.), Institut für Architektur der öffentlichen und industriellen Bauten und Institut für Städte- und Siedlungsbau. Die Hauptaufgabe der Akademie als einer wissenschaftlichen Anstalt ist ein "entschlossenen Kampf für den Ideengehalt unserer Architektur, ein Kampf gegen jegliche Versimplizierung und Übermaß, Eklektizismus und Stilisierung, gegen Überbleibsel von Konstruktivismus und falschen 'Klassizismus'." (76) In die Akademie wurden vierzehn neue Mitglieder aufgenommen, insgesamt waren sie jetzt zwanzig. In der Namensliste der neuen Mitglieder sind neben den ehemaligen WOPRA-Mitgliedern und Klassizisten wie Alabjan, Mordwinow, Golz, Rudnew, Iofan auch ehemalige führende Konstruktivisten Ginsburg, Alexandr und Wiktor Wesnins, Kolli und Nikolski. Von den ehemaligen Formalisten ist niemand dabei, nicht mal Ladowski wurde zu der Architekturelite hinzugerechnet.

\*\*\*

Der erste Architektenkongress markierte den Endpunkt in der Diskussion über die Wege der Entwicklung der Sowjetarchitektur. Keine weiteren prinzipiellen Änderungen der Ansichten erfolgten in Bezug auf die Stilbildung Stalins und seiner Umgebung. Das wird ersichtlich aus den Materialien eines "künstlerischen Treffens" der Architekten von Moskau und Leningrad, das am 22.-24. April 1940 stattfand. Die zentrale Aufgabe der Sowjetarchitektur, wie es im Brief des Vorstandes des Architektenverbandes an die örtlichen Organisationen des Verbandes heißt, ist der "*Übergang vom Entwerfen und die Errichtung von Einzelhäusern für ganze Ensembles.*" (77) Der Konstruktivismus ist kein Thema mehr. Er ist mit einem kurzen Satz im gleichen Brief erwähnt: "*Fruchtlosigkeit und innere Leere des Konstruktivismus hat sich deutlich genug im Laufe der Entwicklung der Sowjetarchitektur offenbart.*" (78) Karo Alabjan hatte allen Grund im Einleitungswort zu sagen: "...wir haben heute ein wahrhaft einheitliches Kollektiv von Architekten, das auf einer einheitlichen Plattform steht" (79)

Alabjan zählt die Haupterrungenschaften der Sowjetarchitektur auf. Das ist der unabänderliche Verzicht auf "*die nihilistische Herangehensweise an die Architektur*" d. h. auf den Konstruktivismus. Der Kampf gegen den Formalismus wird geführt, weil "*der Formalismus ein der Sowjetarchitektur, der Sowjetkultur, unserer ganzen Wirklichkeit fremdes Phänomen ist.*" (80) Es geht dabei nicht um den Formalismus von

ASNOWA, er ist bereits lange vergessen, sondern um den Formalismus bei der Verwendung des Klassizismus.

Errungen sind Erfolge auf dem Gebiet der Schaffung der *"der Form nach nationalen und dem Inhalt nach sozialistischen Architektur. Ein glänzendes Vorbild in dieser Hinsicht ist die Architektur der landwirtschaftlichen Allunionsausstellung."* (81)

Zu den aufgezählten Mängeln gehört das oft auftretende *"mechanische Kopieren von Details der klassischen Architektur"* (ein üblicher Vorwurf in Richtung Zoltowskijs) und das mangelnde Ensemble-Denken: *man entwirft einzelne Bauten, "...ohne an die architektonische Aufgaben zu denken, die vor der Stadt im allgemeinen stehen..."* (82)

Der Architekt Wlasow führt in seiner Rede über das Schaffen Moskauer Architekten ein wunderbares Beispiel der Zusammenarbeit von Architekten mit den Bauherren an: *"als bei der Archplan-Sitzung der Entwurf der Bebauung... der Gorki-Straße besprochen wurde, war es schwer zu sagen, ob es gut oder schlecht ist. Tatsächlich, was Genosse Mordwinow gemacht hat, war nicht schlechter als die Fassadenpanoramen, die wir gewöhnlich für den Magistrat von Moskau machen. Es war schwer zu sagen, ob es gut oder schlecht ist, weil wir uns nicht schlüssig waren, von welchem Standpunkt aus dieses Material zu betrachten ist. Und nun gab uns der Sekretär des MK und des MGK WKP(b) Genosse Schtscherbakow bei seinem Auftritt eine richtige Methode zur Einschätzung des Entwurfes... die Bezeichnung der Gorki-Straße durch Genossen Schtscherbakow als einer Triumphalstraße gibt uns die Möglichkeit uns auch den Architekturcharakter dieser Straße richtig zu erklären."* (83) (Abb. 63) Dies bedeutet, dass Fachleute solange nicht im Stande gewesen waren, den Entwurf eines Kollegen einzuschätzen, bis sich die Parteiführer Moskaus dazu geäußert hatten.

Indem Wlasow von der ensemblemäßigen Bebauung Moskaus spricht, appelliert er an eine hierarchische Ordnung in der Anwendung von Materialien für die Außenverkleidung: *"Man sollte feste Regel für die Anwendung von Materialien an den Haupt- und an übrigen Straßen Moskaus schaffen."* (84) In den Hauptstraßen müsste man wertvolle Stoffe - Natursteine und Terrakotta verwenden, andernfalls genügt Putz.

Wlasow kritisiert die Moskauer Architekten wegen ihrer zu großen Begeisterung für die frühe Renaissance mit ihrer besonderen Betonung der Fassadengestaltung: *"Statt die Frage über die Problemlösung eines Hauses richtiger zu stellen, mit dem großen Licht-Schattenspiel, mit der Plastizität... gehen wir den Weg des geringsten Widerstandes ...ohne die Architektur tief in den Straßenblock hineinzuarbeiten.... Von hier aus bleibt nur ein Schritt bis zum ideologisch falschen Verständnis von der Architektur des Hauses und der Straße."* (85)

Über den Ideengehalt der Architektur sprach in der Beratung der Architekt Dzus: *"Der tiefe Ideengehalt ist einer der obligatorischen Merkmale der Kunst des sozialistischen Realismus. Einige Genossen sind der Meinung, dass die Architektur der früheren Jahrhunderte völlig apolitisch gewesen ist. Das ist ein großer Irrtum... Tatsächlich, wie kann, sagen wir, ein Gesims, das die Epoche der Renaissance widerspiegelt, eine Epoche des Kampfes und des Sieges des Kapitalismus über den Feudalismus in Italien XV-XVI Jh., unsere sozialistische Wirklichkeit widerspiegeln?... Eine architektonische Idee ist ein Ausdrucksmittel jener sozial-politischen Idee, die wir zum Grundstein der Neugestaltung einer Magistratstraße nehmen. Können etwa die Empire-Komposition, Barock oder Renaissance auch nur einigermaßen das Wesen unserer sozialistischen Epoche widerspiegeln?... Bei uns aber verwendet ein Architekt sehr oft unrealistische Kompositionen, verziert die Häuserfassaden mit irgendwelchem Krimskrams, und meint dabei, dass es gerade der Stil der freudenvollen sowjetischen "Dur-Architektur ist. Das ist Unsinn! Das ist ein volles Mißverständnis dessen, was das Wesen des sozialistischen Realismus betrifft."* (86)

Alexander Wesnin hat sich dahingehend geäußert, dass es den Sowjetarchitekten an Zeitgeist mangelte, ohne den *"wir keine vollwertige Sowjetarchitektur schaffen können."* Wesnin spricht Tschetschulin den Zeitgeist ab und stellt ihn für den sowjetischen Pavillons von Boris Iofan in Paris fest. Er findet, dass der Entwurf für das Theater der Roten Armee von Alabjan und Simbirzew (Abb. 64) dem Zeitgeist entsprach, aber nur bis zu dem Augenblick, wo die Verfasser *"korinthische Kapitelle und verschiedene*

*Renaissanceformen hinzugefügt haben." (87) A. Wesnin erlaubte sich einen leichten Nonkonformismus, indem er erklärte, dass "indem wir das Erbe erforschen, müssen wir uns Mühe geben die ganze Architektur... von ihren Urquellen bis hin zur modernen Architektur des Westens und Amerikas, bis hin zum Konstruktivismus zu umfassen." (88)*

Die Überzeugungen von Menschen der Stalinzeit nach deren öffentlichen Aussagen einzuordnen, wäre nicht richtig. Gleichzeitig wäre nicht richtig anzunehmen, dass mehrere Jahre erzwungener Lügen und moralischen Zwanges keinen Einfluss auf ihre früheren Ansichten ausgeübt haben. Die wirklichen Überzeugungen der Kunstschaffenden der stalinistischen Kultur sind ein großes Rätsel für Historiker, die sich mit dieser Zeit beschäftigen.

Noj Trotzki, eine Zeitlang auch ein Konstruktivist, erläuterte unmissverständlich die Gründe für den Verzicht auf den Konstruktivismus: *"...solch eine monumentale Kunstgattung wie die Architektur, soll den Geist und die Idee ihrer Epoche verkörpern... Es ist der Geist der Massen, der großen Monumentalität, einer Härte, aber auch einer Lebensfreude. ...Wenn man so die Epoche versteht, wird vieles klar. Es wird klar, warum... der Konstruktivismus abgestorben ist. Der Konstruktivismus besaß die Klarheit, aber keine Kraft, keine Monumentalität, kein Pathos des sozialistischen Aufbaus." (89)*

Der Konstruktivismustheoretiker Moissej Ginsburg sprach über den Konstruktivismus überhaupt nicht, er sprach über den sozialistischen Realismus (90).

Indem Wiktor Wesnin die Arbeiten der Leningrader und Moskauer Architekten verglich, erwähnte er auch Mängel, die beide kennzeichnete: *"Unsere Sowjetwirklichkeit sprüht von großer Lebensfreude. In einer Reihe von Arbeiten der Leningrader spürt man eine gewisse Unterschätzung dieser wunderbaren Erscheinung unserer Wirklichkeit... Das aber muss zur Grundqualität der Sowjetarchitektur werden... Ich bin der Meinung, dass die Leningrader die individuelle Richtlinie ihres Schaffens verstärken sollten, ohne natürlich dem Individualismus zu verfallen... Wenn man in unserer Ausstellung Entwürfe Moskauer Architekten betrachtet, muss man eine große Stilunstimmigkeit, einen Mangel an klaren Richtlinien und große schöpferische Schwankungen einiger Verfasser feststellen." (91)* Die Lebensfreude und die Vereinheitlichung des Stils sind also zwei positive Haupteigenschaften der Sowjetarchitektur.

Boris Iofan, wie auch Wlasow, ist den Parteiführern für die kluge Leitung des Planungsprozesses dankbar: *" Die Ergebnisse unserer Suche sind Ergebnisse der Anleitung unserer Arbeit seitens der Partei und Regierung, die die besten Hoffnungen und die Weisheit des ganzen großen Sowjetvolkes verkörpern. ...bei der Errichtung des Pariser Pavillons wurden die bekannten Worte von Genosse Stalin zu Grunde gelegt, dass in der UdSSR die Arbeit zu einer Ehrensache, zur Sache des Ruhmes, der Tapferkeit und des Heldenmuts geworden ist... Bei der Betrachtung der Entwürfe für den Palast der Sowjets hat Genosse Stalin unsere Aufmerksamkeit darauf gelenkt, dass in den großen Räumen keine hängenden Kronleuchter sein sollten. Diese richtige Bemerkung brachte uns... auf einen neuen Weg zur Lösung einer Reihe von Problemen des Palastinneren." (92)*

Wie es schon der Tradition entsprach, griff Karo Alabjan in seinem Schlusswort Alexandr Wesnin an: *"A. A. Wesnin meint, die moderne Architektur der kapitalistischen Länder sei eine logische Architekturentwicklung der ganzen Menschheitsgeschichte... Die Architektur der Epoche des Kapitalismus müssen wir nach der Meinung von A. A. Wesnin als eigene Mutter der Sowjetarchitektur anerkennen. Ich bin der Meinung, es ist ein neu angestimmter Gesang alter konstruktivistischen Ideen und dieser falsche Standpunkt wird immer noch von Alexandr Alexandrowitsch geteilt." (93)*

Alabjan hatte Recht. Der von Wesnin vertretene Standpunkt enthielt Splitter alter Ansichten, aber er war so weit von Wesnins Ansichten von vor zehn Jahren entfernt, dass er weder die Lage Wesnins, noch die ideologische Einheit aller Sowjetarchitekten bedrohen konnte. Im Jahre 1940 ist der Konstruktivismus bereits eine ferne Vergangenheit. Die ehemaligen Konstruktivisten selbst haben bereits zwei Generationen von Sowjetarchitekten ausgebildet, die keine andere Architektur außerhalb der "Aneignung des Erbes" kennen, für die die in den Straßen stehenden konstruktivistischen Gebäude lediglich kuriose, historische Einzelfälle sind, die einer ernsthaften Auseinandersetzung nicht wert sind.

\*\*\*



Die theoretische Grundlage der stalinistischen Architektur zu bestimmen, ist ziemlich schwierig. Ihr positiver Teil begrenzt sich auf die Aufforderung, sich nur auf Elemente der klassischen Architektur zu begrenzen. In den nationalen Republiken der UdSSR ist es auch erlaubt, Elemente der örtlichen historischen Stile einzufügen.

Nahezu alle anderen Forderungen haben negativen Charakter. Gotik und Jugendstil, Stile des sozialen Verfalls sind zur Anwendung nicht erlaubt. Unerwünscht ist auch Barock. Westlicher Funktionalismus und hauseigener Konstruktivismus werden ausdrücklich verboten. Der erste resultiert aus einer bürgerlichen Entwicklung, der andere aus der bereits abgeschafften, Armut. Unerwünscht ist auch die konsequente Arbeit innerhalb eines einzigen Stils, sogar innerhalb des Klassizismus - es wird als eine "mechanische Nachahmung" verurteilt. Eine solche Arbeit ist zwar zulässig, um das eigene Können zu demonstrieren, kann aber kein Vorbild für Nachahmung und keine Grundlage einer künstlerischen Methode sein. Der Eklektizismus ist unerwünscht, obwohl schwer zu begreifen ist, was darunter verstanden wird, da nicht zum freien Spielen mit den Elementen der klassischen Stile ermutigt wird. In einzelnen Fällen ist es möglich, auf eine geordnete Architektur zu verzichten und nur mit Volumen arbeiten, aber dann soll die Komposition monumental und stufenförmig sein. Monumentalität und massiges Gleichgewicht sind die fast immer währenden Stileigenschaften, Ausnahmen sind selten.

Die Architektur hat ensemblesmäßig und hierarchisch zu sein. Das bedeutet, dass das Dekor und die Komposition eines einzelnen Gebäudes sich unweigerlich der Komposition des Straßenzuges, des Platzes oder der ganzen Stadt zu unterwerfen hat. Das gelingt zwar nicht immer, man sollte aber danach immer streben. Die Komposition eines einzelnen Gebäudes wiederholt in der Regel kompositorische Prinzipien des Ensembles: Klarheit der Achsen, Symmetrie, Verlagerung des Gewichts nach unten, Ausrichtung nach oben mit Hilfe von Statuen, Türmen und Turmspitzen.

Die Architektur hat einen Ideengehalt zu bieten, d. h. sie soll das sozialistische Gesellschaftsbewusstsein zum Ausdruck bringen. Zu Grunde der architektonischen Lösung kann keine räumliche Idee gelegt werden, sondern nur eine politische, eine Idee des Triumphes der Staatsordnung. Deswegen hat die Architektur feierlich, erhaben und jubelnd zu sein. Sie soll Jubel und Größe bildlich darstellen. "Eine Synthese der Künste" d. h. eine Ausschmückung der Architektur mit Plastik und Malerei ist obligatorisch. Idealerweise verschmelzen Architektur und Bildhauerei zu einer Einheit, so wie bei dem endgültigen Entwurf für den Palast der Sowjets (im Architektenjargon jener Zeit hießen die obligatorischen Statuen an den Fassaden "Dummköpfe").

Die Architektur sollte soweit anpassungsfähig sein, dass sie sich jede Verordnung von oben aneignen könnte. Daraus folgt, dass künstlerische Kontinuität schlichtweg nicht zu existieren hatte. Das ist das Hauptprinzip Stalinscher Architektur und Stalinscher Kunst überhaupt. Zum Ziel eines Architekten wird, den Geschmack von Stalin und seiner Kampfgefährten so weit zu erforschen, dass er eine richtige Lösung mit Bestimmtheit erraten kann. Der Geschmack von Stalin erwies sich als breit gefächert, daher ist auch die stalinistische Architektur einigermaßen mannigfaltig. Innerhalb des engen Rahmens der "Aneignung des Erbes" blieb genug Platz für unverbindliche Experimente mit dem Stil.

## 5.4 Neue Bauaufgaben 1930 – 1937

Der Typologie nach ist die Sowjetarchitektur viel früher stalinistisch geworden als dem Stil nach. Stilistisch gehört das steinerne Leninmausoleum (1930) noch in die zwanziger Jahre, typologisch aber kann man es für das erste Bauwerk der Stalinepoche halten. Bereits die beiden ersten Holzmausoleen hatten schon einen Kultcharakter. Es waren weniger Grabmale, als vielmehr Reliquienschreine. Sie spielten aber im politischen und ideologischen Leben der zwanzigen Jahren keine besondere Rolle. Lenin war noch nicht zum Heiligen erklärt worden und die das Mausoleum krönende Gruppe der Sowjetführer war noch nicht zu einem, von den Kampfgefährten umringten, Führer geworden. Den Status einer geweihten Allunionsstätte und eines Heiligtums bekam erst das Steinmausoleum im Jahre 1930. Der Leninkult war ein Bestandteil des Stalinkultes. Das Mausoleum wurde zur einzigen Stelle, von der sich Stalin zweimal jährlich am, 7. November und am 1. Mai, dem Volk zeigte.

Seiner Funktion nach war das Mausoleum einmalig. Erst in den 40 er Jahren begann man, zahllose Pantheons und Mahnmalfriedhöfe zu entwerfen.

\*\*\*

Anfang der dreißiger Jahre hörte man auf, an einem früher so beliebten Thema zu arbeiten wie der "Arbeiterklubs". In den zwanziger Jahren hat man eine Menge davon entworfen und gebaut. (Mitte der dreißiger Jahre wird man wieder anfangen Typenklubs zu entwerfen, aber schon in einem festen Stil Stalins.) Der Struktur nach bestand ein gewöhnliches Klubhaus aus einigen relativ kleinen Sälen und einem erweiterten eigentlichen Klubteil. Wie es Nikolai Luchmanow 1930 beschrieben hat: *"Der moderne Sowjetklub ist eine Parteischule und eine Pflanzstätte der neuen kommunistischen Lebensweise."* (1)

In der Stalinepoche beginnt die Alltagsfunktion der "Arbeiterklubs" abzusterben und die Veranstaltungsfunktion sich zu entfalten. Das kann man gut am Beispiel des Wettbewerbsprogramm für den Kulturpalast des Proletarischen Bezirks Moskaus 1930 sehen. Der Klubbereich mit einem Kinosaal für tausend Sitzplätze wird plötzlich durch einen Bereich für Massenveranstaltungen ersetzt, mit einem Saal für 5000 Sitzplätze, der eigentlich viel zu groß für ein Theater ist. Im Jahr 1930 wurde der internationale Wettbewerb für das Theater für musikalische Massenvorfürungen in Charkow ausgeschrieben, mit einem Saal für 4000 Sitzplätze. Dann begann man den Palast der Sowjets mit zwei Sälen für 6000 und 15000 Sitzplätze zu entwerfen. Im Jahre 1931 begann man (zunächst nach einem konstruktivistischen Entwurf des Architekten A. Grinberg) mit dem Bau eines Theaters in Nowosibirsk mit Sälen für 2800 und 1135 Sitzplätze. (2) (Abb. 65) Rudolf Wolters, der das allgemeine elende Hungerleben in Nowosibirsk im Jahre 1932 beschrieb, erwähnte auch das Theater: *"Das Theatergebäude, in dem diese Veranstaltungen stattfanden, war klein und häßlich und nur selten voll. Das hinderte aber die Stadt nicht, ein Riesentheater für 4000 Personen zu bauen, das schon im Rohbau fertig war. Ein unerhörter Größenwahn, der sich bitter rächen wird."* (3)

Im Jahre 1933 wurden Theater in Rostow-am-Don, Iwanowo, Swerdlowsk, Charkow, Minsk, Taschkent, Woronez, Naltschik, Alma-Ata, Gorki, Wjatka und Nowosibirsk entworfen und gebaut. (4) In Moskau werden entworfen: Theater der Roten Armee, Meierhold-Theater, MOSPS-Theater (Architekt D. Tschetschulin), Nemipowitsch-Dantschenko-Theater. Kammer- und Stanislawski-Theater werden umgebaut. 1934 wird der Wettbewerb für ein Theater in Aschkhabad ausgeschrieben.

Die verstärkte Theaterbautätigkeit, die zeitlich mit Massenverfolgungen und Massenhunger zusammenfiel, bedeutete mitnichten eine plötzlich aufflammende Liebe der Allgemeinheit zur Theaterkunst, das Niveau sank sogar Mitte der dreißigen Jahre dank der gnadenlosen Zensur in Moskauer Theatern sehr beträchtlich.

Das Sowjettheater war zuerst ein Platz zur Durchführung von Massenveranstaltungen, Festkonzerten, Kundgebungen, Kongressen, Beratungen usw., und erst dann ein Ort, an dem Theaterstücke aufgeführt werden können. In den Jahren 1929-30 haben Wettbewerbsprogramme (noch aus alter Gewohnheit) modernen funktionalen Strukturen und einer experimentellen technischen Ausrüstung von Theatern große

Aufmerksamkeit geschenkt. Ab 1933 wurden die künstlerischen Probleme auf das klassizistische Dekorieren von Fassaden reduziert.

\*\*\*

Zu den besonderen Aufgaben des neuen zentralisierten Systems der Architekturplanung zählte das *"Verwalten der architektonischen Gestaltung der neu errichteten Gebäude und der Stadtensembles"*. Schnell verändern sich die Berufsterminologie und die Typologie der städtebaulichen Objekte. Nicht die Prinzipien der Besiedlung und die Stadtstruktur wurden zu künstlerischen Aufgaben, sondern Plätze und Stadtensembles. Bereits das zweite Heft der "Architektur der UdSSR" im Jahre 1934 ist den Entwürfen der Moskauer Plätze gewidmet. G. Barchin, Iofan und Schtschuko, Tschernyschew, Meschkow, Sholtowski, Schtschusew, Ladowski erstatteten Berichte über die Arbeit ihrer Werkstätten. Vor dem Hintergrund feierlicher Monumentalensembles fällt ein moderner lebendiger Entwurf des Ordynka-Platzes von Ladowski auf.

Im vierten Heft sind grandiose Entwürfe für die Bebauung von Moskauer Kais von Schtschusew (**Abb. 66**), Grinspun (**Abb. 67**), Rosenfeld (**Abb. 68**), Melnikow (**Abb. 69**) veröffentlicht. Melnikow hat sich der allgemeinen Strömung angepasst. Sein Entwurf der Kotelnitscheskaja- und Gontscharnaja-Kais übertrifft in seiner Monumentalität den Entwurf Schtschusew's des Rostower-Kais. Der Entwurf von Ladowski (Passagierhaltestelle an der Pritschalnaja-Kai) unterscheidet sich wieder deutlich von den anderen Entwürfen. Ladowski scheint nicht besonders bestrebt gewesen zu sein sich umzuorientieren.

Im fünften Heft der "Architektura SSSR" (November 1933) wird zum nächsten Schlag gegen Ernst May ausgeholt, der sich seit 1930, zusammen mit seiner Gruppe mit der Planung von Wohnsiedlungen für Magnitogorsk, Stalinsk, Awtoströj, Nizni Tagil und einigen anderen beschäftigt. *"Der Hauptnachteil der Entwürfe May's ist die rein technische Herangehensweise an die Lösung der gestellten Aufgaben, keine vollständige Berücksichtigung der sozialen und alltäglichen Faktoren und die fehlende Aufmerksamkeit gegenüber Fragen der architektonischen Gestaltung... Diese Entwürfe zeichnen sich aus durch die Pflege der so genannten 'Zeilenbebauung' mit allen negativen Eigenschaften dieses Systems."* Schon lange fühlt sich May in der UdSSR unwohl. Rudolf Wolters, der ein Jahr früher Moskau besucht hatte, bemerkte nicht ohne Ironie in seinem im Sommer 1933 geschriebenen Buch *"Heute ist der Frankfurter Architekt May ein gefallener Star in Russland."* (6) Im Jahre 1933 verlässt May die UdSSR in Richtung Nairobi.

1937, als sich die Situation in der Sowjetarchitektur völlig stabilisiert hat, veröffentlichte die "Architektura SSSR" einen Artikel von A. Mostakow *"Das hässliche 'Erbe' des Architekten E. May"*. In dem Artikel stand: *"Hinter den demagogischen Sprüchen der Wirtschaftlichkeit, Typisierung und Sanitätshygiene versteckte E. May seine schöpferische Impotenz und die Armseligkeit seiner Ideen"* (7). May's Architektur war tatsächlich trocken und eintönig, der Hauptgrund aber ihrer Ablehnung durch die stalinistischen Führer waren seine städtebaulichen Prinzipien. Eine Straße diente May nur als Mittel der Verkehrskommunikation, für seine sowjetischen Kritiker jedoch war sie ein Ort für das Abhalten feierlicher Umzüge und Kundgebungen. Die zu Straßen gekehrten blinden Brandmauern der Baukörper entsprachen keinesfalls dem geforderten Rahmen für Massenvorfürungen. Hier war eine dichte Bebauung in Form von Kulissen notwendig. *"Durch die Zeilenbebauung vernichtet man die Straße, das bedeutet zwangsläufig, den Werktätigen die Möglichkeit der Kommunikation, Versammlungen, Demonstrationen, Massenumzüge zu nehmen.... In einer sozialistischen Stadt hat die Straße immer ein wichtiger Faktor des Stadtensembles zu sein. Das konnte der kleinbürgerliche Philister E. May nicht verstehen."* (8)

Der im Jahre 1935 genehmigte neue Generalplan für die Entwicklung Moskaus sah die Erhaltung und den Ausbau der alten Ringstruktur der Stadt vor, seine Erweiterung und eine besonders üppige Gestaltung des Zentrums der Stadt, des Palastes der Sowjets, und der führenden Hauptstraßen vor. Der Gedanke einer "Prozession in Richtung Zentrum" durchdringt die ganze stalinistische Architektur. Er hat nichts mit der Idee einer dynamischen Entwicklung des modernen Städtebaus gemein. Die stalinistische Dynamik ist immer zentripetal, sie hat ein Ziel - den zentralen Punkt, wo etwas Sakrales stattfindet, eine Begegnung von Massen mit Führern, wo ein Symbol dieser Begegnung steht - ein Monument. Hier endet die waagerechte Bewegung und beginnt eine symbolische - nach oben. Die breitesten Hauptstraßen, die üppigsten Kulissen und das höchste Monument befinden sich im Zentrum des Staates, in Moskau. Auch

alle anderen großen und kleinen Städte des Landes bis hin zu den zentralen Dörfern, von Kolchosen und Sowchosen werden nach dem gleichen Prinzip organisiert. Nur der Bedeutung der Siedlung entsprechend verändert sich die Höhe der Bauten.

Im Leitartikel des siebten Heftes der "Architektura SSSR" des Jahres 1936 wird erklärt, wie man an die Wohnarchitektur herangehen sollte. Das individuell entworfene Wohnhaus, wenn auch reich ausgestattet, hat seine Einmaligkeit und Individualität verloren. Es wird im allgemeinen als Element des Straßenensembles, des Platzes oder gar der Stadt gesehen (9).

Hier wird einer der paradoxesten Widersprüche der Stalinkultur deutlich. Einerseits beobachten wir einen Kult der berühmten Meister, den Verzicht auf Typenbauten zugunsten des Individuellen. Andererseits wird ein harter Kampf geführt gegen eine individuelle Herangehensweise an das Entwerfen, das Streben nach einer universellen künstlerisch festgelegten Architektur im Maßstab einer ganzen Stadt. Dies ist ein Scheinparadox. In der stalinistischen Kultur haben bekannte Begriffe eine andere Bedeutung. In diesem System ist ein Meister nicht der zu den eigenständigen Lösungen fähige Mensch, sondern einer, der besser als andere eine bereits vorgegebene Lösung umsetzt. Hier verbirgt sich der prinzipielle Unterschied eines totalitären stalinistischen Schaffens von dem ihm zeitgenössischen, demokratischen. Im Ideal sollte jeder Sowjetarchitekt unter gleichen Bedingungen eine gleiche hochkünstlerische Lösung bieten.

\*\*\*

Zu diesem Zeitpunkt war das Besiedlungsproblem der UdSSR nicht mehr existent. Der Desurbanist Moisej Ginsburg gibt in seinem Artikel *"Erfahrungen mit der Stadtplanung"* von 1933 Worte von Kaganowitsch wieder, der in seinem Vortrag auf dem Juniplenium des ZK WKP(b) 1931 sagte: *"...Planung einer auf der gleichmäßigen Verteilung der Produktionskräfte und der maximalen Ausnutzung aller Naturschätze aufgebauten Volkswirtschaft."* (10) Diese "gleichmäßige Verteilung" über das Land ist weder Urbanismus, noch Entstädterung, sondern etwas ganz anderes.

Die Diskussion zwischen den Urbanisten und Entstädterern wurde durch den Beschluss des Juliplenums des ZK der WKP(b) 1931 abgebrochen, ohne dass jemand zum Gewinner erklärt wurde. Im Beschluss war zu lesen: *"Die Partei wird sowohl den rechten Opportunisten, die uns zurückziehen und unseren Bau zu vereiteln suchen, als auch den "linken" Phrasendrescher, die die konkreten Bedingungen der laufenden Zeitperiode nicht berücksichtigen und in Wirklichkeit den "rechten" helfen, eine Absage erteilen."* (11). In die Lösung der Probleme des Städtebaues mischte sich die Partei früher, als in die Probleme des Stils ein.

Bereits Anfang 1932 erscheint im zweiten Heft der "Sowjetskaja architektura" (für März-April) ein Leitartikel *"Marx und die Probleme sozialistischer Besiedlung"* mit einem seltsamen Satz: *"Die Grundlage der sozialistischen Besiedlung bildet eine sozialistische, mehr oder weniger gleichmäßig verteilte Großproduktion. Sie (die Großproduktion) hat zur Folge eine mehr oder weniger gleichmäßige Ansiedlung der Menschheit auf dem Land. Der sozialistischen Produktionsweise entspricht der Besiedlungstyp, wo es keinen Platz gibt 'weder für eine dörfliche Isolierung von der Außenwelt, noch für eine widernatürliche Ansammlung von großen Menschenmassen in den Großstädten' (Lenin). Die sozialistischen Wohnsiedlungen, die an den Knotenpunkten der sozialistischen Produktion angelegt worden sind und mehr oder weniger gleichmäßig das ganze Land bedecken, lassen nur solche Menschenansammlungen zu, die den Interessen der Entwicklung der sozialistischen Produktionskräfte entsprechen..."* (12)

Dieser Satz verbirgt seltsame Dinge. Der nicht professionelle Ausdruck "mehr oder weniger regelmäßige Ansiedlung (Verteilung)" wird zweimal wiederholt. Statt von Ansiedlung der "Bevölkerung" ist von Ansiedlung der "Menschheit" die Rede, was ein offensichtlicher Fehler ist. Der Satz ähnelt einem Zitat einer Rede, wahrscheinlich von Stalin. Noch interessanter ist deren Sinn: Industriebetriebe bedecken gleichmäßig (d. h. unabhängig von Ressourcen an Arbeitskräften) das Land und die Bevölkerung wird in den genau erforderlichen Mengen geliefert. Das ist ein Prinzip des Städtebaus des GULAG, die gerade zu dieser Zeit ihre wirtschaftliche Stärke steigern. Im ganzen Land wurden Bergminen, Industriebetriebe und Kanäle angelegt, die planmäßig mit Arbeitskräften, d. h. Häftlingen, versorgt werden sollten (13).

Ein solches System der Versorgung von Industrie mit Arbeitskräften schloss das moderne Städtebau in der Form, wie es sich Ernst May vorstellte, aus, sowie überhaupt die Aufgabe des Massenwohnungsbaus auf geringstem professionellen Niveau. Die Konzentrationslager und, die ihnen architektonisch fast identischen Arbeitersiedlungen wurden ohne Beteiligung von Architekten gebaut. Die, unausgelasteten Architekten bekamen die Möglichkeit, sich den künstlerischen - in neuer Interpretation - Problemen zu widmen: einzelnen hochkünstlerischen Häusern und Ensemble. Als Rudolf Wolters, ein angeworbener ausländischer Fachmann, im Sommer 1932 nach Nowosibirsk kam, bekam er ein Zimmer in einem nach den neuen Richtlinien eben gebauten Steinhaus, das drei Meter breit, fünf Meter lang und viereinhalbe Meter hoch war.

\*\*\*

Der Zeilenbau ist von nun an mit den Ensembles und mit der Suche nach der "künstlerischer Gestalt" nicht mehr kompatibel. Iwan Maza's Artikel "Zur Frage der künstlerischen Gestalt in der Architektur" ( Heft Nr. 5 der "Architektura SSSR", 1933) legte den Grundstein für eine spezifisch sowjetische "Wissenschaft" - eine "Theorie der künstlerischen Gestalt". Der Text ist, wie fast immer bei Maza, kaum verständlich, aber die Auswahl der Bilder spricht eine deutliche Sprache: ägyptische und altgriechische Tempel.

Bis vor kurzem gab es keine eigentliche Architekturwissenschaft. Es gab einzelne Richtungen mit ihren Theoretikern und davon getrennt eine traditionelle Kunstgeschichte. Gleichzeitig mit der Abschaffung aller Richtungen wird eine zentralisierte Architekturwissenschaft gegründet. Zu diesem Zweck wird die Akademie der Architektur gegründet, als Brutstätte der neuen Wissenschaft. Zu den Aufgaben der Akademie zählen: *"Hilfe für die Umorientierung dank der vertieften Forschung und das Ausleuchten solcher künstlerischen Kernprobleme, wie das Problem der Einheit der künstlerischen und technisch-wirtschaftlichen Bestandteile eines Architekturwerkes, das Problem des Stiles einer sozialistischen Architektur, konkrete Fragen der kritischen Aneignung des architektonischen Erbes, und die Methodologie der Architekturplanung."* (14) Von nun an hat die Wissenschaft die Praxis zu leiten. Künstlerische Probleme werden von den Mitgliedern der Architekturakademie behandelt und dann zur Kenntnis aller Architekten der UdSSR gebracht mit dem Ziel, gesetzlich festgelegte Lösungen zu realisieren.

---

\*\*\*

Wie die Zeilenbebauung und die Erforschung der neuen Besiedlungstypen fiel dem Verbot auch die Entwicklung des Kleinwohnungsbaus zum Opfer. Statt städtebaulicher Strukturen mit modernen Wohnzellen (solchen wie das Wohnhaus des Volkskommissariats für Finanzen am Nowinski-Boulevard in Moskau, 1928-30) wird der Haustyp mit geschlossenem Körper, mit reich verzierten Fassaden und großen hohen Wohnungen etabliert. Aus solchen Häusern stellte man Ensembles zusammen, die die Hauptstraßen und die zentralen Plätze der Städte schmückten. Dementsprechend werden auch die staatlichen Baunormen geändert. Als Beispiel für einen gelungenen Wohnungsbau diente zunächst das Haus in der Mochowaja-Straße von Iwan Sholtovski, das 1934 fertig gestellt wurde.

Die ehemaligen Konstruktivisten O. Barschtsch und G. Zundblat erklärten die Notwendigkeit einer Umstellung auf die neuen Prinzipien des Entwerfens folgendermaßen: *früher war "...die Hauptaufgabe, die Wohnungskrise der Nachkriegsjahre durch Entwicklung von Wohnungstypen der Minimalgröße auf die schnellste Weise zu bewältigen. Dieser Umstand ließ einen bedeutenden Teil der Entwickler den Weg der maximalen Reduzierung der Wohnfläche der Wohneinheit einschlagen, manchmal auf Kosten des einfachsten Komforts. Nebentreppen wurden abgeschafft, die minimale Größe der Küche und anderer Diensträume festgelegt und die Höhe herabgesetzt.... Mit der Steigerung der kulturell - alltäglichen Ansprüche der Massen haben sich die Widersprüche verschärft, deren Ursprung im Typ einer bourgeoisen Wohnung zu finden ist, und die automatisch unter den neuen sozialistischen Bedingungen übernommen wurden."* (16) Der Artikel wird von einer Reihe von Bildern von Wohnhäusern begleitet, die schon nach den neuen Regeln angefertigt wurden. Unter den Verfassern sind Andrej Burow (**Abb. 70**), Ilja Golosow (**Abb. 71**), Wjaceslaw Wladimirow (**Abb. 72**), alle – ehemalige Konstruktivisten.

Gemäß dem neuen Dogma hatte in der Baupraxis eine *"herrschaftliche"* Wohnung den Platz einer Massenwohnung für Arbeiter übernommen. Nicht eine große Wohnung, sondern eine kleine gilt als

bourgeois. Dem Text nach könnte man glauben, dass die Wohnungsnot in der UdSSR besiegt ist und es an der Zeit ist, den Komfort zu erhöhen. Dies ist ein Vorbote des berühmten Stalinsatzes "*Das Leben ist besser geworden, das Leben ist erfreulicher geworden*". Stalin hat das später formuliert (in "Prawda", vom 22. November des Jahres 1935), aber der zynische Gedanke von plötzlich gestiegenen kulturellen Bedürfnissen der Bevölkerung, die eine reichere und schönere Architektur erfordern, lag offensichtlich seit Anfang der stalinistischen Reformen in der Luft. Er hat in der sowjetischen Kunstwissenschaft bis in die neunziger Jahre überdauert (A. Ikonnikow, A. Rjabuschin).

Im Artikel des Kommunisten Hannes Meyer "Neue Wohnhäuser in Moskau" (Nr. 12 der "Architektura SSSR", 1934, wird die Frage diskutiert, ob man das Zimmer für Hausmädchen als eine Nische neben der Küche, oder als ein separates Zimmer entwerfen soll.

Konnte sein, dass in Moskau die Schärfe der Wohnungsnot durch Massenverhaftungen und Deportationen gemildert wurde, die seit 1929 einsetzten. Aber um so schwieriger war das Leben in der Provinz. (17).

Die Umwälzungen in der Wohnungsgestaltung bedeuteten eine Entfernung des Massenwohnbaus aus dem Aufgabenspektrum der architektonischen Planung. Seit 1933 wurden fast ausschließlich Wohnhäuser gehobener Qualität für Beamte verschiedener Behörden entworfen, veröffentlicht und gebaut. Trotz formaler Ähnlichkeit mit Miethäusern des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts, unterscheiden sich die stalinistischen Wohnpaläste von den letzteren durch ihre soziale Funktion. Sie waren weniger individuelle Wohnstätten, als reiche Kasernen. Bei völliger Rechtlosigkeit aller Sowjetbürger quer durch die Gesellschaft fehlte sogar auf der Elitenebene eine innere Verbindung zwischen Wohnung und Familie. Leute wurden infolge von Auszeichnungen oder Bestrafungen einquartiert oder rausgeschmissen. Im Zuge der Terrorwellen der 30-40 Jahre wechselten viele Häuser häufig ihre Einwohner. Bei der Verhaftung eines Beamten wurde seine Familie oft mitverhaftet, und die verschonten hatten die Wohnung automatisch für eine neue Familie freizumachen. Die Gebäude hatten Kasernencharakter.

Forschungen auf dem Gebiet der neuen Wohnungstypen hatten aufgehört. Mit der "*Aneignung des Erbes*" fiel die Qualität der Grundrisse in der Wohnarchitektur. Indem Architekten reiche und erlesene Verzierungen erfanden, benahmen sie sich gleichgültig und formell gegenüber der Struktur einer Wohnung, begnügten sich mit typisierten und langweiligen Schematas.

\*\*\*

Nach 1931 veränderte sich die Hierarchie der architektonischen Themen plötzlich. Das kann man gut am Beispiel zweier Ausgaben des "Jahrbuches Leningrader Gesellschaft der Künstler - Architekten" sehen. Die XIII. Ausgabe (18) ist 1931 erschienen und illustriert das Schaffen der Mitglieder dieser Gesellschaft im Jahre 1930. Die nächste XIV. Ausgabe (19) des "Jahrbuches" erschien drei Jahre später und veranschaulicht die Tätigkeit der bereits aufgelösten Gesellschaft in den Jahren 1931 - 1934. In der Ausgabe 1931 – triumphiert noch des Konstruktivismus, leicht verändert durch die "rote Dorika" von Iwan Fomin. In der Ausgabe 1935 herrscht ein hoffnungsloser Eklektizismus.

In der XIII. Ausgabe sind 9 Prozent aller Abbildungen verschiedene Regierungsgebäude und Volkskommissariate. Im nächsten Heft gehören 27 Prozent den Regierungspalästen. Theater und Kulturpaläste teilen sich entsprechend 13 und 21 Prozent, Industrieobjekte – 42 und 13 Prozent, Wohnhäuser – 12 und 10 Prozent.

Der zunehmende Industriebau hörte auf, zu den Objekten des architektonischen Schaffens zu gehören, wie es in den zwanziger Jahren der Fall gewesen war. Der Wohnungsbau, dem ein Teil des professionellen Interesses galt, änderte sich vollständig. An Stelle der Planung von Siedlungen und Massenwohnungen traten behördliche "Häuser für Spezialisten", Platz-, Ensemble- und Kulturparkentwürfe. Zum Hauptgegenstand des Interesses der Regierung und der Finanzierung wurden verschiedene Paläste: der Sowjets, der Kultur; Regierungsgebäude und Theater.

Seit 1934 wurden folgende Regierungsgebäude entworfen und gebaut: der Palast der Sowjets des Aserbaidshans (Baku, Wettbewerb 1935, erbaut 1946, Architekt L. Rudnew) (Abb. 74), "Haus der Regierung" der UdSSR in Kiew (Wettbewerb 1935, erbaut 1938, Architekt Iwan Fomin), Haus der Sowjets in Leningrad (Wettbewerb 1936, erbaut 1940, der Architekt N. Trotzki) (Abb. 75),

Regierungspalast der Kasachischen SSR in Alma-Ata (Architekten Rubanenko und Simonow, 1939) (**Abb. 76**), Regierungsgebäude der Armenischen SSR (Architekt Tamanjan) (**Abb. 77**), Sownarkomhaus in Moskau (Architekt Langman, 1935) (**Abb. 78**). Und natürlich das Hauptgebäude des Landes - der Palast der Sowjets in Moskau.

Hierarchisch gesehen, folgten ihnen Ministerialbauten. Das Gebäude für Narkomsem (das Volkskommissariats für Landwirtschaft) wurde im konstruktivistischen Stil vom Architekten Schtschusew in den Jahren 1928-1933 erbaut, noch vor der Stilumorientierung. Man könnte vermuten, dass dieser Bau seinen Vorrang den politischen Ereignissen zu verdanken hatte - in der Zeit seiner Errichtung wurde die Kollektivierung begonnen und erfolgreich durchgeführt. In dieser Zeit wurden im ganzen Lande NKWD-Gebäude entworfen und gebaut: das Gebäude des Volkskommissariats für innere Angelegenheiten in Moskau (Architekt Langman) (**Abb. 79**), in Leningrad (Architekt N. Trotzki) (**Abb. 80**), in Swerdlowsk usw. Das Volkskommissariat für Leichtindustrie hat das für Zentrsojus geplante Gebäude von Le Corbusier übernommen. Im Jahre 1934 wurde ein Wettbewerb für das Gebäude des Volkskommissariats für Schwerindustrie ausgeschrieben. Es sollte zuerst an der Stelle des, zum Abriss vorgesehenen GUM-Gebäudes am Roten Platz gebaut werden, gegenüber dem Lenin-Mausoleum, dann, laut Bedingungen des zweiten Durchgangs des Wettbewerbs auf dem benachbarten Grundstück in "Zaradje". Dieses Gebäude sollte seiner Höhe nach, zum zweit bedeutendsten Gebäude Moskaus werden, gleich nach dem Palast der Sowjets, werden. Das entsprach der realen Bedeutung des Narkomats<sup>1</sup> in der Sowjetwirtschaft. Die Kollektivierung der Landwirtschaft diente Stalin unter anderem als Mittel, um Arbeitskräfte in die Schwer-, das heißt, in die Militärindustrie zu pumpen. Das Volkskommissariat für Schwerindustrie war das wichtigste Volkskommissariat des Landes und der Hauptverbraucher der von GULAG gelieferten Arbeitskräfte. Seine Gebäude hatten die industrielle und technologische Macht des Landes zu symbolisieren. Das Gebäude des Volkskommissariats für Schwerindustrie wurde nicht gebaut, aber der Wettbewerb wurde zum zweiten, nach dem Wettbewerb für den Palast der Sowjets, Anlauf für die Entwicklung eines neuen Stils und einer neuen Symbolik.

Es wird auch mit dem Bau von Militärpalästen begonnen. 1933 baut Schtschusew ein - noch konstruktivistisches - Gebäude für die Militärische Transportakademie. Lew Rudnew entwirft 1933 im eigenen romantischen Stil und baut auch Gebäude für das Volkskommissariat der Verteidigung (**Abb. 82**) und die Frunse-Militärakademie (**Abb. 83**).

Es werden Sanatorien entworfen und gebaut. Boris Iofan baut das Regierungssanatorium in Barwicha (**Abb. 84**). Es wurde 1933 noch im alten, dem Konstruktivismus nahen Stil, entworfen und 1936 gebaut. Sanatorien des Narkomtjzproms werden in Sotschi (Architekt I. Kuznezow, klassizistisch) (**Abb. 85**) und in Kislowodsk (Architekt Ginsburg, ein Mischstil mit deutlichen konstruktivistischen Zügen) (**Abb. 86**) gebaut. Im Jahre 1927 baut Schtschusew in Mazesta ein konstruktivistisches Sanatorium (**Abb. 87**) und im Jahre 1936 entwirft er ein klassizistisches, sehr feierliches Sanatoriums "Pszyrzcha" an der Stelle des einstigen Nowoafon-Klosters in Abchasien (**Abb. 88**). Der Architekt Merzanow schafft es noch, ein sehr großes konstruktivistisches Sanatorium der RKA (der Roten Armee) in Sotschi zu bauen (**Abb. 89**).

Ende der dreißiger Jahre nimmt das Bauen von Kulturpalästen zu. Sie entstehen in vielen Großstädten. Im Unterschied zu Arbeiterklubs der zwanziger Jahren waren die stalinistische Kulturpaläste Orte für Massenveranstaltungen und nicht für individuelle Unterhaltung und Erholung.

Einen besonderen Platz nimmt in der Sowjetarchitektur die Errichtung und die architektonische Gestaltung der Kanäle ein. Vor dem Krieg wurden der Belomorobaltijskij Kanal (zwischen dem Weißen Meer und der Ostsee, 1930-1932) und der Moskwa-Wolga- Kanal (1932-37) gebaut. So wie Straßen und Plätze die Rolle eines Bühnenbildes bei Massenumzügen zu spielen hatten, so hatten auch die Kais und andere hydrotechnische Einrichtungen eine Rolle der Monumentaleinrahmung für die Fortbewegung auf dem Wasser zu spielen. Daher rührt die große Bedeutung, die Stalin der Architektur von Schleusen und Kais beimaß.

1935 wurde die erste U-Bahnlinie in Betrieb genommen. Die U-Bahn wurde zum zweit wichtigsten Propagandamittel in Moskau neben der Errichtung des Palastes der Sowjets und zur ersten Einrichtung, die einen praktischen Sinn für die Bevölkerung hatte. Weil die U-Bahn als ein notwendiges

---

<sup>1</sup> Narkomat – Volkskommissariat (Narodnyj kommissariat, Ministerium)

Verkehrsmittel erkannt wurde, hatten U-Bahnstationen noch eine weitere wichtige psychologische Rolle zu spielen. Sie wurden als Paläste mit einer reichen, kostspieligen Ausstattung entworfen. Sie hatten die Fürsorge der Partei um die Menschen zu symbolisieren und damit den Mangel an Massenwohnungsbau und sonstigem sozialen Wohl auszugleichen. Jeder Moskauer wusste, dass er täglich einen extra für ihn gebautem Palast betreten konnte. Das hat Bewunderung und Dankbarkeit hervorgerufen, in einer Zeit, in der ein harter Alltag in Kommunalwohnungen als Norm empfunden wurde.



## 5.5 Der neue Stil 1933 – 1937

1933 hatte Stalin Architekten unterschiedlicher Generationen und zwei verschiedener Subkulturen in seinem Dienst. Unter den Architekten, die vor der Revolution ausgebildet wurden, waren Vertreter aller Richtungen: die Konstruktivismusführer Wesnins, Ginsburg, Melnikow, der führender Formalist Ladowskij, die Klassizisten Sholtowski, Fomin sowie die Eklektiker Schtschuko und Schtschusew, die erfolgreich in jedem beliebigen Stil arbeiten konnten. Sie waren in ihrer politischen Loyalität und dem Streben nach Staatsaufträgen vereint, da es private Aufträge nicht mehr gab. Für diese Leute war aber eine künstlerische Idee wichtiger als eine politische. Die letztgenannte haben sie als eine Gegebenheit, als einen unvermeidlichen Preis für die Möglichkeit ihrer Berufsausübung akzeptiert.

Ende der dreißiger Jahre aber ist ein Typ des Architekten entstanden, der ganz unter dem Sowjetregime erzogen wurde. Für die Jüngeren war die künstlerische Prinzipientreue weniger ausschlaggebend als die Parteidisziplin. Diese Leute leiteten zuerst die WOPRA und dann den Verband der Sowjetarchitekten. Die jungen disziplinierten Architekten, die bis dahin in ihrer Mehrheit der Avantgarde anhängen, änderten ihre Ansichten augenblicklich. Widerstand war zwar sinnlos, aber es gab auch kaum jemanden, der dazu gewesen bereit wäre. Von den großen war nur Leonidow dazu bereit.

1933 beginnen im ganzen Lande architektonische Hybride zu entstehen: Gebäude, die konstruktivistisch begonnen und während der Bauarbeiten oder sogar nach Fertigstellung neoklassizistisch umgestaltet wurden.

Die frühstalinistische Architektur aus den Jahren 1932-1935 ("Postkonstruktivismus", nach S. Chanmagomedow) umfasst eine große Anzahl von Bauten verschiedenen Typs. Die Zeitschrift "Architektura SSSR" von 1933-36 ist voll von Entwürfen aller Typen:

- a) Einfache Hybride, wie das Hotel "Moskwa",
- b) Mutante – Versuche der einstigen linken Architekten, den Auftrag Stalins zu erfüllen, ohne endgültig mit den gewohnten stilistischen und kompositorischen Verfahren zu brechen. Eine Menge solcher Projekte wurde in den Wettbewerben Mitte der dreißiger Jahre gezeigt und relativ wenig davon verwirklicht. Die Mutantenproduktion wurde von Wesnins und Ginsburg angeführt.
- c) Einige wenige, in sich stimmige Entwürfe, deren Verfasser gelungen war, sich ohne sich zu verkrüppeln der Zeit anzupassen.
- d) Parallel zu den stilistischen Zwischenvariationen entstehen schon im Herbst 1933 einige Entwürfe, die den zukünftigen reifen stalinistischen Stil vorwegnehmen. Es sind Werke von Schtschusew, Alabjan, Mordwinow und ihren zahlreichen Nachahmern.

\*\*\*

*"Die Architektur ist darstellend. Nach der jüngsten Periode grundsätzlicher Gegenstandslosigkeit in der Malerei, Bildhauerei und Architektur haben wir das begriffen. Vor der Architektur steht eine hohe Aufgabe – die Ideen des Sozialismus, des Kommunismus widerzuspiegeln, also ist die Architektur gestaltbildend.... In der letzten Zeit beobachten wir in der Architektur eine rege Bewegung in Richtung Plastizität und Maßstäblichkeit, auf diesem Weg aber treffen wir auf die Frage des Kulturerbes... Worin besteht die einnehmende Kraft einer Säule, warum beobachten wir heute eine solche Verbreitung dieses architektonischen Prinzips?... dank der Säule gewinnt das architektonische Werk an Volumen. Eine Säule ist eine Keimzelle des Gegenstandes, die einem architektonischen Raum zugrunde liegt. Die Hässlichkeit des Jugendstils, Hässlichkeit des Konstruktivismus liegt in der mangelnden Gegenständlichkeit der Architektur..." (1)*

Wir, d. h. Sowjetarchitekten und –Künstler, haben begriffen, dass die Architektur darstellend ist. Warum haben wir es begriffen? Weil uns dazu die künstlerische Entwicklung geführt hat? Nein, diese Wahrheit hat sich uns allen, plötzlich und gleichzeitig, offenbart, ab jetzt beginnt eine richtige künstlerische Entwicklung. Unsere Aufgabe ist eine Lösung zu finden, wobei uns die Antwort bereits bekannt ist. Zu diesem Thema hat Schtschusew vor einem Jahr ganz offen Stellung bezogen: *"Es ist klar geworden, dass es für die Verwirklichung der Aufgaben der Regierung notwendig ist, der Architektur die Möglichkeit einer weiteren künstlerischen Entwicklung durch vertiefte Erforschung und Anwendung des Erbes der vergangener Jahrhunderte zu eröffnen."* (2) Zwei Jahre später präzisiert er: *"Die Idee der öffentlichen Einrichtungen, wie Thermen, Forums ist uns näher, als die Idee gotischer Dome... Der Sowjetarchitektur ist die Architektur des antiken Roms oder der Renaissance näher, als die Architektur der dekorativen und prachtvollen Epochen wie Barock und Rokoko..."* (3)

Während der Architekt eine "darstellende und gestaltbildende" Architektur entwirft, kommt er zu einem bestimmten Ergebnis nicht durch den Prozess eigener innerer Entwicklung, sondern versucht im voraus das Ergebnis zu erraten, gestützt auf das Verständnis der Psychologie seines Auftraggebers. Wenn es jedoch dem Künstler gelingt sich zu überzeugen, dass der Geschmack des Auftraggebers seinem eigenen Geschmack entspricht, dann kehrt in die Kunst die Aufrichtigkeit zurück, verschwindet aber die Persönlichkeit. Die ganze Geschichte der Stalinkunst ist eine Geschichte des Persönlichkeitsschwunds. Stalin ist es gelungen beinahe das ganze Land an die Überlegenheit und Vorbildlichkeit seines sowohl politischen, als auch künstlerischen Geschmacks glauben zu lassen. Für die wenigen aber, die sich ihre Persönlichkeit erhalten konnten, blieb nur ein Ausweg - Zyniker zu werden.

\*\*\*

Es ist ziemlich leicht das erste große sowjetische Hybridgebäude zu finden, das zum Opfer des stilistischen Wandels wurde. Es ist das Hotel der Moskauer Sowjets (das zukünftige Hotel "Moskwa"). Hinter der dekorativen Fassade Schtschusew's ist es schwer, die ursprüngliche konstruktivistische Struktur zu erraten. Der Wettbewerb für das Hotel fand 1931 statt. Keiner von acht Entwürfen wurde akzeptiert. Im Jahre 1932 fand ein zweiter beschränkter Wettbewerb statt, an dem sich drei Teilnehmergruppen beteiligten, von denen die von Saweljew und Stapran den Sieg davontrugen. In der "Sowjetskaja architektura "( Nr. 4, 1933, S. 13) war, neben dem Material über das Theater in Rostow-am-Don von Schtschuko und Gelfreich, ein Artikel von Saweljew und Stapran veröffentlicht. Der Artikel wurde von einer Aufnahme des begonnenen Hotels mit Baugerüst und zwei Perspektivzeichnungen begleitet: eine, zuvor genehmigte konstruktivistische Variante und eine schnell angefertigte neue, neoklassisch umgekleidete. (Abb. 90) Diese Variante fand man nicht befriedigend, und übertrug Schtschusew das Entwerfen von neuen Fassaden. (Abb. 91) Entscheidungen dieser Größenordnung oblagen damals nur Stalin persönlich. In dem Artikel von A. Nekrasow "Das neue Gebäude des Mossowjet-Hotels" ("Architektura SSSR", Nr.2, 1935) wird die Dynamik der Gestaltentwicklung verfolgt: *"Der Entwurf des Jahres 1932 ist... in den Formen der schon überwundenen Richtung gehalten, die man den Konstruktivismus zu nennen pflegt. Zu den Fehlern dieses Entwurfs zählt eine asymmetrische Dynamik, die die Monumentalität des Ganzen stört. Noch intensiver wurde diese Dynamik durch die Abstützung des Gebäudes auf "Streichhölzer" und den Verzicht auf ein Sockelgeschoss."* Zu anderen Fehlern wurden der "Verzicht auf den Ausdruck von Massivität" und die sich unter einem rechten Winkel kreuzenden Glaswände und glatten Wände gezählt. In der überarbeiteten Variante des Jahres 1933 "zeichnete sich bereits ein Kampf um die Massivität ab", obwohl die Komposition im allgemeinen erhalten blieb. Positive Wandlungen sind: die Stelle der "Streichhölzer" haben "solide Prismen" eingenommen, es tauchten Basreliefs und Plastiken auf. Die Wand hat Vorsprünge und Vertiefungen bekommen. *"Die Zersplitterung des glatten Kastens war bereits gewissermaßen ein Kampf um die Plastizität."* (4) Ein Jahr später veröffentlicht A. Nekrasow noch einen Artikel über das Hotel "Moskwa", in dem er daran erinnert, dass *"die Verneinung des Realismus in der Architektur sich in erster Linie in der Ablehnung der Massivität äußert, der konkreten Gewichtigkeit der Baukunst. So war es auch mit der Mystik der Gotik, mit dem Traum der muslimischer Baukunst, mit der Metaphysik des Barocks, mit dem "Rationalismus" des Konstruktivismus."* Schtschusew's Fassaden lassen den Verfasser auch nicht völlig zufrieden: *"Obwohl die Verfasser der 'konstruktivistischen' Komposition entronnen sind, haben sie das konstruktivistische Verständnis der Masse nicht überwunden... als ein Wiederhall der rein konstruktivistischen Baukunst ist auch die Verwendung von Risaliten anzusehen, die den oberen Wandrand nicht erreichen..."* (5)

Tatsächlich, nichts erinnert an dem reich mit den Renaissance-motiven geschmückten Riesengebäude an seine konstruktivistische Ursprünge. Die Artikel von A. Nekrasow zeigen, welche Ideologie der Absage an den Konstruktivismus zu Grunde lagen und wie akribisch seine winzigsten Merkmale an neuen Bauten von der stalinistischen Kritik entlarvt wurden. Der intuitive Hang zur Massivität (oder ihrem Symbol), zu Standfestigkeit, Symmetrie und Pracht war im Dogma des stalinistischen System vorprogrammiert. Und so hat ein dem System innerlich nicht ausgelieferter Mensch auf das Hotel "Moskva" reagiert, ein Mensch mit einer anderen Mentalität: *"Ein Poem der Ekstase. Das Baugerüst fiel und die Baukonturen des neuen wunderschönen Gebäudes sind in die Höhe geschnellt. Zwölf viereckige Säule empfangen uns in der Eingangshalle. Es gibt so viele Möbel, dass man irritiert wird. Der Flur verliert sich in der Ferne. Die Muse führte diesmal die Hand eines Vollidioten"* (6)

Ilja If, von dem die oben genannte Zitate stammt, irrte sich. Schtschusew war kein Idiot, er tat nur so. Er war ein Psychologe und Kenner seiner Auftraggeber. Um so mehr als der Auftraggeber gleichzeitig sein Mitverfasser war. Stolz hat Schtschusew selbst im Jahre 1935 geschrieben: *"An der Arbeit an Entwürfen für das Lenin-Mausoleum und für das Hotel des Moskauer Sowjet... nahmen Vertreter der Regierung aktiv teil und nach ihrer Anweisung hatte ich einige wesentliche Details zu ändern."* (7)

\*\*\*

Unter den Wettbewerben der dreißiger Jahre, mit denen an der künstlerischen Methode der stalinistischen Architekten gefeilt wurde, war der Wettbewerb für das Gebäude des Volkskommissariats für Schwerindustrie der wichtigste. Die Wettbewerbsvorentwürfe sind in der zehnten Nummer der "Architektura SSSR", 1934 veröffentlicht. Sie illustrieren eine neue Methode des schöpferischen Denkens der Sowjetarchitekten. Die veröffentlichten Entwürfe werden durch eine Gemeinsamkeit vereint – fast alle haben keine Vergangenheit, keine Wurzeln. Keiner von ihnen wäre als Ergebnis einer individuellen künstlerischen Entwicklung entstanden. Alle Teilnehmer haben die Erfahrung, die sie im Zusammenhang mit dem Palast der Sowjets gemacht haben, verinnerlicht: sie listen verschiedene Varianten auf, in dem Versuch die Meinung der Juroren- d. h. Stalins zu erraten. Der Schwierigkeitsgrad der Aufgabe wird dadurch gesteigert, dass einerseits "das Erbe angeeignet" und die Attribute der historischen Architektur eingebunden werden müssen, andererseits ist das einzige mustergültige Beispiel der Architektur der Zukunft - der Palast der Sowjets – der ohne Säulenordnung auskommt. Er drückt Dynamik und Monumentalität durch reinen Raumumfang aus. Außerdem soll das Gebäude des Volkskommissariats für Schwerindustrie ein Symbol der Industrialisierung sein und hat die Aufgabe, die Errungenschaften der Technik auszudrücken oder darzustellen. In seinem Kommentar zu den Ergebnissen des Wettbewerbs schrieb El Lissizky: *"Nach dem Verzicht auf die so genannte 'funktionelle', 'konstruktivistische' 'Kastenbauarchitektur' schien es, dass die Klassik zum Gesetz der Architekturform erklärt wird, wobei die Klassik in ihrer überreifen, überladenen Form übernommen wird. In den vorhandenen Vorentwürfen sehen wir das Schaukeln des Stilpendels in die entgegengesetzte Richtung. Die meisten Arbeiten könnte man als amerikanisch-wolkenkratzerischen Eklektizismus einstufen."* (8)

Tatsächlich erinnert die Mehrzahl der Entwürfe von P. Golosow (Abb. 93), Korschunow und Zubin (Abb. 92), Zaslavskij, Fridman (Abb. 96), Fidman (Abb. 97) mehr oder weniger an die ausgeschmückten amerikanischen Wolkenkratzer (oder an den Entwurf für den Palast der Sowjets von Hamilton). Die Brüder Wesnins wurden bei ihrem Entwurf von Ginsburg konsultiert (Abb. 94), Ginzburg und Lisagor ihrerseits von Wesnins (Abb. 95). Beide Entwürfe sind beinahe identisch - vier Türme, unten durch einen mehrstöckigen Stylobat und oben durch Brücken vereint. Vom Konstruktivismus blieb der Stil der Einzelteile, die flächendeckende Verglasung und das Metallskelett. Von der neuen Epoche blieb die - Monumentalität, eine klare Symmetrie, eine Gewichtsverlagerung nach unten, Skulpturen und Basreliefs. Beide Entwürfe erweckten den Eindruck, dass sie ohne Hoffnung auf Erfolg gemacht worden sind. Konstruktivistisch gesehen, stellen diese Entwürfe eine Bewegung weder nach vorne, noch nach hinten dar, sondern irgendwohin seitwärts, in eine Sackgasse. Eine paradoxe Situation: konstruktivistische Bauten, darunter auch die von Wesnins werden immer noch ohne Änderungen fertiggebaut, bei dem Entwerfen aber ist ein vollwertige Konstruktivismus nicht mehr möglich. Die Leitfiguren dieser Bewegung, die sich den Positionen ihrer jüngsten Gegner nicht vorbehaltlos anschließen wollten, sind gezwungen, sich mit der sinnlosen und im voraus stümperhaften Arbeit zu beschäftigen.

Zwei hervorragende Arbeiten wurden beim Wettbewerb eingereicht - von Melnikow (**Abb. 98**) und Leonidow. (**Abb. 99**) Über sie äußerte sich Lissizky so: *"...eine Gruppe von unbestrittenen Künstlern fühlt sich in die Aufgabe ein, macht sich in ihr heimisch und baut an der Gestalt, aber die Ausdrucksmittel dieser Gruppe leiden an einem Sprachfehler. Melnikow, der gleich ein fertiges Ding herstellen will, überlädt es mit einer solchen Zahl von Geschmacklosigkeiten und Provinzialismen, dass der Künstler einem leid tut. Der andere, Leonidow ist der einzige, den Zeichnungen nach zu beurteilen, der eine Einheit des neuen Komplexes zu finden versucht... geht nicht über den Rahmen einer Theaterinszenierung hinaus..."*(9) Lissizky hat Recht, aber es bleibt die Frage, woher kommt plötzlich das Unvermögen sich auszudrücken, unter dem Melnikow und Leonidow vorher nicht gelitten haben. Der Entwurf von Melnikow ist wirklich seltsam. Er besitzt alle von der Epoche verlangten Qualitäten - Pathos, Monumentalität, äußerste Begeisterung, in den Himmel steigende Treppen, eine "Synthese der Künste" in Form von riesigen Atlasse, dabei einen gut durchdachten Grundriss und eine ausgefeilte Komposition. Dieses Gebäude wurzelt nicht in der Architekturgeschichte, hat keine Vorläufer, aber auch keinen Stil, der in der Sprache der Epoche als "Aneignung des Erbes" bezeichnet wird. Er hat keine Ähnlichkeit mit Bekanntem. Melnikow hat seine Variante der totalitären Architektur erschaffen, deren urige Stilbarbarei der Unmenschlichkeit der aufgestellten ideologischen Aufgabe entsprach. Dieses Produkt hat sich unter jedem Gesichtspunkt als ungenießbar erwiesen, darunter auch vom Standpunkt des Kleinbürgertums aus, der der Parteiführung eigentlich zugrunde lag.

Während man den Entwürfen von Wesnins und Ginsburg den inneren Widerstand ansieht, so ist im Entwurf von Melnikow eine restlose moralische Hingabe zu spüren, eine Bereitschaft alles außer den aufgezwungenen Stil zu akzeptieren. Diese Bereitschaft hat Stalin nicht erwidert. In seinem System war Individualität eine Sünde, die auch nicht durch ideologische Loyalität zu entschuldigen war.

Leonidow's Entwurf stellte einen absoluten Gegensatz zu dem von Melnikow dar. Seine drei Türme sind nicht monumental, zumindest nicht im stalinistischen Sinne des Wortes. Sie sind schlank, aufwärts gerichtet und passen sich, trotz ihrer Riesenhöhe, in die Skyline Moskaus ein. Man merkt ihm an, dass die besonderen Bedingungen die Stilbildung geprägt haben. Dieser Bau besitzt auch keine "Wurzel". Dem Konstruktivismus hat Leonidow nicht ganz abgeschworen, er hat ihn mit Plastik verdünnt, aber mit einer absolut neuen, die nichts gemeinsames mit der "Aneignung des Erbes" hat. Die einzigen Hinweise auf diese, für alle Architekten obligatorische, These sind die wunderschönen Zeichnungen Leonidow's, wo er beharrlich zu beweisen versucht, dass sein Projekt ganz harmonisch mit den "Zwiebeln" der Wasilij-Blazennyj-Kathedrale koexistieren kann. Trotz der augenscheinlichen Genialität ist der Entwurf auch ein Produkt der besonderen Bedingungen dieser Epoche. Wäre Leonidow nicht gezwungen gewesen, wenn auch glücklos, den obligatorischen ideologischen Aufgaben Rechnung zu tragen, so hätte er es ganz anders entworfen.

Unter den anderen Entwürfen ist der Entwurf von Iwan Fomin, der sich immer treu blieb, leicht zu erkennen. Eine leichte Gerüststruktur, mit schlanken Doppelsäulen verziert, leichte Kessonwände, sogar die Bögen, ähnlich den Triumphbögen, sind äußerst leicht. Eine kennzeichnende dynamische Plastizität. Das Hauptzugeständnis an die Epoche - schlanke asymmetrischen Türme, von oben bis unten bedeckt mit Basreliefs. Fomin, als einziger unter den Verfassern, ist sich seiner Sache mehr oder weniger sicher und versucht nicht etwas ganz neues zu erfinden.

Keiner der Entwürfe wurde prämiert. 1936 fand die zweite Etappe des Wettbewerbes statt, die auch keine Entscheidung brachte. Es geschah dort nicht mehr Unerwartetes. Es gab einige Varianten von Wolkenkratzern (von Mordwinow (**Abb. 100**), Iofan (**Abb. 101**), Fridman (**Abb. 102**), Schtschuko und Gelfreich (**Abb. 103**)), Palasteklektik von Schtschusew. Der Entwurf von Wesnins ist nun ganz aussichtslos. (**Abb. 104**) Der auf dem Stylobat stehende Stufenturm mit einem sternförmigen Grundriss ist bar sowohl eines konkreten Stils wie auch einer kompositorischen Dynamik. Mechanisch miteinander verknüpften unsinnige Volumen, eine moderne Stilistik noch erhaltend aber kompositorisch und geistig schlicht wertlos. ("Architektura SSSR", Nr. 6, 1936) Preise wurden wieder niemandem zuerkannt. Es gab auch keine weiteren Wettbewerbsversuche. Stalin hat seine Absicht, das Volkskommissariat für Schwerindustrie zu bauen, fallen lassen. Man kann vermuten, dass sogar der Palast der Sowjets allein zu einer schweren Last für die Sowjetwirtschaft geworden ist, deren Hauptaufgabe weniger das Bauen, sondern vielmehr die militärische Aufrüstung gewesen ist. Für andere Megabauvorhaben reichten die

Ressourcen einfach nicht aus. Es entsteht der Eindruck, dass viele Wettbewerbe und Projekte der dreißiger Jahre nicht das tatsächliche Bauen zum Zweck hatten, sondern lediglich einer Stilentwicklung dienten.

Zu solchen Entwürfen kann man den im Jahre 1933 gemachten Entwurf für das Rundfunkhaus (**Abb. 106**) in Moskau rechnen (Architekten Duschkin, Mordwinow, Solomonow. Das Gebäude musste natürlich das größte Europas sein - mehr als vierzig Studios sollten darin Platz finden. Das Vorbild ist leicht zu erkennen - der Palast der Sowjets. Es ist eine Stufenkomposition, bestehend aus Pylonen mit Spitzen, gewissermaßen ein Vorläufer der nachkriegszeitlichen Moskauer Hochhäuser.

Zur Gruppe der totgeborenen architektonischen Unterfangen gehört auch der Wettbewerb für den Palast der Technik in Moskau. Sehr charakteristisch ist für diese Zeit die Bestimmung des Gebäudes: *"Der Palast der Technik muss die Masse mit den Errungenschaften der modernen Technik auf dem Gebiet der Industrie, Landwirtschaft, des Verkehrswesens, der Telekommunikation ausstatten, die Vorteile der sozialistischen Planwirtschaft im Vergleich zur Wirtschaft der kapitalistischen Länder verdeutlichen, die Arbeit vernichten und versklaven, während sie in der UdSSR eine Sache der Ehre, des Gewissens und des Heldentums ist."* (**10**) Der Wettbewerb wurde ein halbes Jahr vor dem ersten Wettbewerb für das Volkskommissariat der Schwerindustrie durchgeführt und das kann man ihm sofort anmerken. Fast alle veröffentlichten Entwürfe des ersten sind zeitgenössischer und freier, dem Stil und der Komposition nach, als Entwürfe des zweiten. Sogar Schtschusew's Entwurf hat trotz des verordneten Dekors etwas vom konstruktivistischen Rhythmus seiner vier Pylontürme erhalten.

Man muss anmerken, dass, obwohl in der Sowjetarchitektur die Übergangsphase zwischen dem Konstruktivismus und dem stalinistischen Empire in den Jahren 1932-1935 ("Postkonstruktivismus", nach Chan-Magomedow) leicht zu erkennen ist, beinahe von Anfang an auch Entwürfe entstanden, die den reifen stalinistischen Stil Ende der dreißiger und sogar den der zweiten Hälfte der vierziger Jahre vorweggenommen haben. Die Entwürfe für die Bebauung des Rostower Kais von Schtschusew und des Smolensker Kais von Rosenfeld ("Architektura SSSR", Nr. 4, 1934) demonstrieren bereits den prachtvollen Palaststil, der für die Siegesarchitektur der Nachkriegsjahre so typisch werden sollte.

\*\*\*

Besonders schnell wurden Theater zu Tempeln. Unter den Illustrationen zum Artikel von Krutikow "Entwurf und Bau von Theatern in der UdSSR" ("Architektura SSSR", Nr. 3, 1934) gibt es nur noch einen konstruktivistischen Entwurf (aus dem Jahr 1931) - das Theater in Nowosibirsk vom Architekten A. Grinberg (**Abb. 65**) (abgesehen vom bereits gebauten Theater in Rostow-am-Don der Architekten Schtschuko und Gelfreich). Alle anderen Theater - Meierhold-Theater von Schtschusew (**Abb. 108**), Nemirowitsch-Dantschenko-Theater von Krutikow und Popow (**Abb. 109**), Theater in Ivanovo von Vlasow (**Abb. 110**), das Bolschoj Operntheater in Charkow von Trozenko, Peti und Rusinow (**Abb. 112**), das Bolschoj Theater in Sverdlovsk von Fridman und Gluschtschenko (**Abb. 111**), Theater in Wjatka von A. Arkin (**Abb. 113**) - stellen monumentale Auftragskompositionen dar.

Das Theater in Nowosibirsk erlitt das gleiche Schicksal wie das Hotel "Moskwa". Die Geschichte seiner Entstehung ist kompliziert und für die damalige Zeit typisch. Es wurde im Jahre 1928 zuerst als multifunktionaler Komplex als "Das Haus der Wissenschaft und Technik" gedacht. *"Es wurde beschlossen das modernste, das weltgrößte Theater zu bauen, das die Kraft und Bedeutung Sibiriens symbolisieren sollte."* (**11**) Zuerst hatte man vor, einen der fünf prämierten Entwürfen im Wettbewerb für das Theater in Rostow-am-Don verwirklichen. Dann wurde das Projekt einem überzeugten Konstruktivisten, Professor an der Moskauer Architekturhochschule A. Grinberg übertragen. 1930 entwarf er ein Gebäude, das in sich ein Museum, eine Bibliothek, ein Forschungsinstitut, eine Gemäldegalerie und ein Theater mit zwei Sälen für 2800 und 1135 Sitzplätze aufnehmen sollte. Der große Saal wurde mit einer dünnen Kuppel überdacht. Für das Theater wurde eine absolut neue Bühnenmechanik entwickelt (von M. Kurilko und G. Bardt) (**Abb. 114**). *"Das Parkett konnte sich auf die Bühne verlagern, wobei es zu einer Zirkusarena wurde, die sich ihrerseits in einen Swimmingpool für Wasserpantomimen verwandeln konnte... Die Kuppelfläche konnte als Projektionswand eines Planetariums dienen."* (**12**) Als Konzeptgrundlage musste der für die zwanziger Jahre typische Traum von Massenvorstellungen unter Einbeziehung des Publikums erhalten (eine Idee, die von Bulgakow im "Hundeherz" in der Chorgesangszene verspottet wurde). 1931 begann man mit dem Bau. 1932 findet die Kultur- und Stilrevolution statt und auch der Prozess einer

Rückumwandlung eines revolutionären Theaters in ein normales stalinistisches. Der Entwurf von Grinberg wurde Schtschusew und Sholtowski zur Begutachtung zugeleitet, unter Mitwirkung von Golz und Tschernyschew. Die Experten empfahlen das Theater im klassischen Geiste umzuarbeiten. Grinsberg hat den Ratschlag abgelehnt und war damit aus dem Spiel. 1933 wurden zwei Wettbewerbsrunden veranstaltet, die zweite unter Beteiligung der Moskauer Stararchitekten Golz, Schtschuko und Gelfreich. Den Zuschlag hat Golz bekommen. Letztendlich übergab man den Entwurf für weitere Veränderungen in die Schtschuko-Werkstatt, wo der Architekt Birkenberg ihn im Geiste der frühstalinistischen vereinfachten Klassik - mit Säulenportiken, Basreliefs, Plastiken umgearbeitet hat. Von der konstruktivistischen Komposition blieb wenig übrig (**Abb. 115**). Diesen Bau hielt man ideologisch für so wichtig, dass das Theater während des Krieges fertiggebaut wurde, dabei verschwanden auch die Reste der Revolutionsromantik aus dem Dekor, die Klassik wird ruhiger und erhabener - eine Nachkriegsklassik.

Im Jahre 1934 entwirft Schtschusew das Theater in Taschkent (**Abb. 116**), *"das durch Reichtum und Pracht seiner Formen erschüttert."*(**13**) Das Theater hat man noch vor dem Krieg zu bauen begonnen und erst 1947 vollendet. Dabei hatte Schtschusew in die Architektur das nationale Kolorit einzubringen. Er hat es sich einfach gemacht - die einstigen Halbkreisbögen hat er zu den Spitzbögen und die Plastiken, die den Portikus krönten, zu einer Minaretnachahmung umgestaltet. Es ist schließlich eine "der Form nach nationale und dem Inhalt nach sozialistische" Architektur entstanden.

Im Jahre 1934 wird der Wettbewerb für das große Theater in Aschkhabad ausgeschrieben. Die Geschichte seines Entwurfs ist auch sehr typisch. 1933 beschließt die Regierung Turkmenistans, dass die Hauptstadt der Republik nicht ohne ein sehr großes, mit drei Sälen ausgestattetes Theater bleiben kann. Eine spezielle Abordnung reist nach Moskau und Leningrad und gibt mit viel Mühe Wettbewerbsentwürfe bei Fomin und Minkus, Schtschusew und Schtschuko mit Gelfreich in Auftrag. Die Meister haben zur Zeit außerordentlich viel zu tun. Fomin arbeitet zu diesem Zeitpunkt gleich an elf Entwürfen, Schtschusew auch an elf. (**14**) Dieser Wettbewerb wurde der letzte in der Reihe von großen Theaterbauwettbewerbe der Stalinepoche. Die Grundrichtlinien sind bereits vorgezeichnet. Nach dem Vorbild des Palastes der Sowjets wurde *"das Theatergebäude als geographisches und kulturelles Zentrum der Stadt angesehen..."*(**15**) Den ersten Preis bekam ein prunkvoller, eklektischer, im nationalen Geist stilisierter Entwurf von Schtschuko und Gelfreich. (**Abb. 117**) Der Entwurf von Schtschusew (**Abb. 118**) ist noch prunkvoller und eklektischer, aber dem Volumen und der Anzahl der Räume nach zu groß geraten. Der einfachste und eleganteste, ohne pseudonationale Stilisierungen war der Entwurf von Fomin und Minkus. Das hat seine Niederlage unausweichlich gemacht. (**Abb. 119**) Aber natürlich ohne Basreliefs und Standbilder auf dem Dach, und zwischen den Säulen ging es auch hier nicht.

Einige Male arbeiten Schtschuko und Gelfreich den Entwurf um. Der Umfang des ganzen wird kleiner und das Theater bekommt nur einen Saal. Die Erdarbeiten beginnen und es stellt sich heraus, dass für den Bau kein Geld vorhanden gibt. Moskau hat es abgelehnt Turkmenien zu finanzieren. Die Geschichte endet mit der Einsetzung 1937 einer Kommission zu Untersuchung *"ergebnisloser Ausgaben... beim Bau...des Theaters in Aschkhabad."* (**16**) Das erste Theater wurde in Aschkhabad erst nach dem Krieg gebaut.

Die vielen Architekturwettbewerbe der dreißiger Jahre, die ergebnislos im Sande verliefen, haben durchaus ihre erzieherische Rolle gespielt. Gegen 1934-35 waren Grundmethoden und Verfahren der Entwicklung stalinistischer Architektur von allen Sowjetarchitekten, auch in der Provinz verinnerlicht.

Die Architekten Grigorij und Michail Barchins (vor kurzem noch Konstruktivisten) entwerfen 1934 das Große Staatstheater in Minsk. Als Inspirationsquelle dient hier das kaiserliche Rom. Das Hauptvolumen besteht aus einem Stufenzylinder. Von einer Seite wird an ihn ein mächtiges Dreibogenportal angedockt, von einer anderen ein Säulenportikus. Vor dem Theater befinden sich Tribünen mit einem Lenindenkmal. *"Das Theatergebäude wird als ein architektonisches Denkmal verstanden, das die Erfolge an allen Fronten des sozialistischen Aufbaus der BSSR widerzuspiegeln hat."*(**17**)

Einen besonderen Platz unter den Sowjettheatern nimmt das Theater der Roten Armee von Alabjan und Simbirzew ein. Im Jahre 1932 hat man begonnen es zu entwerfen, im Jahre 1934 hat man das Projekt genehmigt, 1940 - vollendet. Der Grundriss des Gebäudes ist in Form eines fünfzackiges Sternes angelegt. Die gleiche Form haben auch in ihrem Grundriss die vielen Säulen, die das Gebäude umkreisen. Es gibt eine Legende, dass Kaganowitsch bei einer Besprechung des Entwurfes den vor ihm auf dem Tisch

stehenden sternförmigen Glasaschenbecher nahm, ihn mit einem Bleistift nachzeichnete und sagte: "So soll es sein!" Auch, wenn es nur eine Legende ist, so konnte es sich durchaus abgespielt haben. Jedenfalls kam eine solche architektonische Lösung, in Anbetracht des vorigen künstlerischen Schaffens Alabjan's, völlig unerwartet.

In der stalinistischen und überhaupt in der sowjetischen Architekturkritik galt das Theater der Roten Armee als Musterbeispiel für die Schaffung einer architektonischen Gestalt, für die Verschmelzung vom klassischen Erbe mit sozialistischem Ideengehalt. Dieses Gebäude gehört tatsächlich zu einer kleinen Gruppe von Entwürfen, die den Geist der Sowjetarchitektur auf eine vollkommene Weise zum Ausdruck bringen. Hier koexistiert eine Klassik (Korinthische Ordnung) organisch mit einer absolut originellen Planstruktur. Eine barbarische Idee in einer tadellosen klassischen Ausführung. Außerdem sind hier eine dreirangige Stufenform und eine reichliche "Synthese der Künste" vorhanden, die leider nicht ganz verwirklicht ist. Ganz oben sollte ein Rotarmist mit noch einem Stern in der ausgestreckten Hand stehen, an den Spitzen der einzelnen Zacken und über dem Eingang sollten sich zahlreiche Standbildergruppen befinden. Man könnte nicht viele Bauwerke nennen, in denen sich der Geist dieser Epoche so rein ausdrückt – der Palast der Sowjets, die sowjetischen Pavillons in Paris und in New York. Sie haben eins gemeinsam – dass das Architektonische nicht ihre Hauptaufgabe ist. Alle stellen etwas Abstraktes dar – einen Sockel unter dem Standbild oder ein politisches Symbol. Und sie erinnern daran, dass sich hinter den Architekten eine anonyme Person mit einer machtvollen Einbildungskraft verbirgt, die von keinen professionellen architektonischen Stereotypen und Regeln eingeschränkt ist.

\*\*\*

Sehr typisch ist auch die Geschichte vom Entwerfen der Leninischen kommunistischen Hochschule (Komwus) in den Worobjov-Bergen von Arch. A. Wlasow. 1930-1931 wurden dafür zwei geschlossene Wettbewerbe veranstaltet. Im Ergebnis wurde ein sehr schöner konstruktivistischer Entwurf von Wlasow genehmigt ("Architektura SSSR", Nr. 7, 1934) (**Abb. 121**) Als man gerade ein zickzackförmiges Wohngebäude fertiggestellt hat, brach die "Stilumorientierung" aus. Den restlichen Teil des Gebäudes begann Wlasow neu zu entwerfen, da der Konstruktivismus keine "*...hochqualitative, inhaltvolle Architektur ist, die der Bestimmung und der Bedeutung des Gebäudes der leninschen, kommunistischen Hochschule entsprechen würde*" liefern könne. (**18**) Wlasow hat für den Entwurf acht Varianten gemacht. Die ersten vier stellen die Variationen zu den Themen der Frührenaissance dar, "*...deren Ergebnis ist, dass an der Stelle, wo Komwus zu entstehen hat, sehen wir Entwürfe für eine italienische Villa.*" (**19**) In der fünften Variante taucht auf der Achse des Gebäudes eine Senkrechte, in Form einer Leninfigur auf. "*...dem allgemeinen Gedanken des Architekten nach erinnert das Ensemble der fünften Variante an die Athener Akropolis.*" (**20**) In der sechsten Variante verwandelt sich die Statue in einen Turm und die Komposition wird kompakter. In der siebten Variante sehen wir eine Tempelkomposition mit einem viereckigen Turm und der Statue an seiner Spitze. In der achten Variante wird der Turm zu einem mehrstufigen und auf den Stufen tauchen Standbilder auf. (**Abb. 122**) Hier haben wir den Stalinstil in seiner Blütezeit. Dafür brauchte Wlasow etwa zwei Jahre. Wlasow ist einer der begabtesten Sowjetarchitekten. Ihm ist es zu eng im Rahmen der üblichen Stilbildung. Er, wie auch viele anderen Architekten, sucht nach einem Spielraum. Das Komwus-Gebäude wird nicht gebaut. Wlasow begnügt sich damit, dass er 1936 die Eckteile des Zickzackgebäudes mit einem komplizierten und feinen System von Türmen, Loggien und mit einem weit herausragenden Gesims verziert, das an die Architektur der pompejanischen Wandmalerei erinnert. (**Abb. 123**) Eine Zeit lang wird das Gebäude als Wohnhaus benutzt, später aber der WZSPS übergeben. (**21**)

Es ist zweifelsfrei, dass die Arbeit Wlasows an diesem Entwurf ein vollwertiger schöpferischer Prozess ist. Aber das ist ein unnatürlicher, ein erzwungener Prozess. Wlasow bewegt sich in eine bestimmte Richtung, weil alle anderen versperrt sind. Es ist schwer sich vorzustellen, wie seine künstlerische Entwicklung verlaufen wäre, hätte es 1932 keine Stilumorientierung gegeben. Auf seinem Gewissen lastet die prunkvolle und pompöse Bebauung Kreschtschatiks in Kiew nach dem Krieg. Im Jahre 1957, nachdem Stalins Stil von Chruschtschow abgeschafft wurde, schuf Wlasow einen sehr modernen und eleganten Entwurf für den Palast der Sowjets in Moskau. Das ist ein absoluter Gegensatz zu dem, was er früher gemacht hat. Nach 1955 haben alle Sowjetarchitekten noch einmal den Stil gewechselt, Wlasow aber schien - im Unterschied zu vielen anderen -, mit Vergnügen zur Ästhetik seiner Jugend zurückzukehren.

Einer der größten Wettbewerbe Mitte der dreißiger Jahre war der Wettbewerb für die Regierungszentrale in Kiew. Zuerst, im Frühjahr des Jahres 1934 wurde ein geschlossener Wettbewerb ausgeschrieben, an dem sechs Arbeitsgruppen teilnahmen. Fünf davon waren aus der Ukraine und eine aus Moskau - die Brüder Wesnins. Die Regierungszentrale sollte sich an dem hohen Dnjepr-Ufer um einen Platz herum befinden, "dabei sollten die ZK KP(B)U- und SdVK-Gebäude zusammen mit einem Lenin-Denkmal das Ensemble dominieren." Es wurden Projekte für sechs fast ausschließlich symmetrische "Schloß-Park-Ensembles" eingereicht. Wesnins Entwurf stellte etwas einem Triumphbogen ähnliches dar. **(Abb. 124) (22)** Wie es vom Rezensenten bemerkt wurde, hatte *"das zentrale Monument (das Lenin-Denkmal) in allen Entwürfen keine ihm zukommende Bedeutung und Aussagekraft verliehen bekommen"*. **(23)** An der zweiten Runde des Wettbewerbs nahmen außer Wesnins auch andere Stararchitekten aus der Hauptstadt teil. Das waren Iwan Fomin, Alabjan und Tschetschulin. Auch einige Arbeitsgruppen aus Kiew waren dabei. Der Palastcharakter wurde in der zweiten Runde weiter verstärkt, das Lenin-Denkmal war größer geworden. Wesnins verzichteten auf den Bogen **(Abb. 125)**. In ihrem Entwurf steht ein sehr hohes Lenin-Denkmal auf dem Platz, umrahmt von zwei im Grundriss gleichen asymmetrischen Gebäuden, aber gemeinsam eine symmetrische Komposition bildend. Der Rezensent bemerkt: *"...die architektonische Gestalt ist immer noch durch eine konstruktivistische Ausdruckslosigkeit des Gebäudes gekennzeichnet, eingeschlossen in ein trockenes Stahlbetonnetz"* **(24)**. Dieser Entwurf von Wesnins, wie auch der aller anderen seit 1932, machen den Eindruck körperlicher Anstrengung und des mangelnden Interesses an der Arbeit. Es scheint, sie gehen nur ihrer Pflicht nach. Die Wesnins halten hartnäckig am konstruktivistischen Stil und einer eigenen Raumdynamik fest. Bei den architektonischen Volumen verzichten sie auf die Nutzung historischer Stile, unterwerfen sich aber in ihren Entwürfen der klassischen Symmetrie. Ihre Methode ist zum Scheitern verurteilt. Sie kann weder dem hohen Auftraggeber imponieren, noch ihnen selbst gefallen, wenn man den Gedanken zulässt, dass sie in der Tiefe ihrer Seele Konstruktivisten geblieben sind.

Der Entwurf von Tschetschulin ist ungeschickt und - wie immer bei ihm – ein schlecht gezeichneter Palast. Das Postament mit der Leninstatue wird direkt über dem Bogenportikus des Haupteinganges aufgetürmt **(Abb. 126)**.

Der Entwurf von Alabjan ist ein mehrstöckiger aufgerissener Ring **(Abb. 127)**. Im Riss, auf einem Podium in Form eines fünfzackigen Sternes (ein Widerhall seines Theaters der Roten Armee) befindet sich eine große Leninstatue. Dem Entwurf von Alabjan merkt man noch Reste einer freien Formbeherrschung und das Fehlen eines übermäßigen Prunks einer früheren Zeit an.

Der freiste und natürlichste ist der Entwurf von Iwan Fomin. Er stellt eine für Fomin übliche dynamische Komposition mit zwei Türmen dar, ähnlich den konstruktivistischen, eine nicht völlig symmetrische und mit einer relativ kleinen Leninstatue. Das ist einer der wenigen Entwürfe, bei dem sich eine Leninstatue der Architektur unterordnet, und nicht umgekehrt. Unter den Schwachstellen des Projekts wurde folgendes registriert: *"...mit Geschmack ausgearbeitete Gebäudegestalt - eine Gestalt des alten Italiens und gar nicht eine der Sowjetischen Ukraine. Türme und Treppen werden zu asketisch interpretiert, Balkons an den Türmen und Seitenvorsprüngen sind zu intim... Das Denkmal ist zwischen zwei Türmen eingezwängt wenig ausdrucksstark"* **(25)**. In diesem Entwurf macht Fomin einen Schritt nach vorne, man kann ihn schon nicht mehr der Simplifizierung beschuldigen – er setzt eine richtige Ordnung ein: einfache Säulen, keine Doppelsäulen also, mit Basen und Kapitellen, ein normales Entablement.

Bis zum Jahr 1938 wurde, bereits nach Fomins Tod, nur ein Gebäude von dem ganzen Komplex nach seinem Entwurf verwirklicht - das Haus für das Volkskommissariatsrat (Sownarkom) der Ukraine **(Abb. 129) (26)**. Die Handschrift Fomins - Dynamik, schlanke Halbsäulen an der nach innen gebogenen Fassade, ein machtvolles glattes Entablement. Aber nach roter Dorik sieht es nicht aus.

Der im Jahre 1936 durchgeführte Wettbewerb für das Lensowjetgebäude in Leningrad konnte als Demonstration der völligen künstlerischen Einheit der sowjetischen Baumeister dienen **(27)**. Das Baugrundstück befindet sich am südlichen Stadtrand, wo in Zukunft das neue Stadtzentrum entstehen sollte. Das Gebäude des Lensowjets sollte das wichtigste Bauwerk dieses Zentrums werden, eine Art sowjetischer "Winterpalast". Die Ähnlichkeit wurde noch dadurch betont, dass der Platz, am dessen Rand



sich das Gebäude befand, halbrund angelegt wurde, ähnlich dem Dworzovaja-Platz. Mitten auf dem Platz, vor der Lensowjets-Fassade befindet sich statt der Alexandersäule das Lenindenkmal. Zu beiden Seiten des Platzes dachte man, das "Haus der roten Armee und der Kriegsmarine" sowie den "Palast der Jugend" zu unterbringen. Verwirklicht wurde nur das Lensowjetgebäude nach einem Entwurf des Architekten Trotzki.

Der Wettbewerbsjury wurden neun Palastkomplexe vorgestellt. Die Verfasser – Noj Trotzki (**Abb. 130**), Ewgenij Levinson und Igor Fomin (**Abb. 131**), G. Simonow und B. Rubantschik, L. Iljin und A. Lapirow, L. Rudnew und O. Munz, A. Gegello (**Abb. 132**), Katonin und Lukin, Langbard - haben noch vor kurzem verschiedene Richtungen innerhalb der Architektur repräsentiert, einige von ihnen haben sich für den Konstruktivismus begeistert, andere waren retrospektive Romantiker gewesen, aber unter ihnen gab es keinen einzigen Klassizisten aus der Zeit vor der Stilumorientierung. Wir sehen hier jedoch neun klassizistische Kompositionen. Sie unterscheiden sich voneinander teils durch Komposition, teils durch die Behandlung von Details, aber niemals dem Stil nach. Nur der Entwurf von Ewgenij Levinson und Igor Fomin (Iwan Fomin Sohn), der dem Stil nach an die Architektur von Iwan Fomin erinnert, tut sich etwas hervor. Iwan Fomin aber reicherte seine simplifizierte und dynamische Klassik nie mit einer solchen Anzahl von pompösen Einzelheiten und Verzierungen an.

Den Zuschlag erhielt Noj Trotzki. Trotzki neigte zum Klassizismus, obwohl auch er eine Phase der Neigung zum Konstruktivismus durchlaufen hat. Die stalinistische Stilrevolution ist mit seinem eigenen Entwicklungsvektor zusammengefallen. 1931, am Vorabend der Umorientierung hat er ein klassizistisch-konstruktivistisches NKWD-Gebäude in Leningrad entworfen und gebaut (zusammen mit Ol und Gegello). Das Lensowjetgebäude ist der nächste Schritt in Richtung eines vollwertigen und sehr monumentalen Klassizismus. Es erinnert etwas an die Deutsche Botschaft in Sankt-Petersburg von Peter Behrens, ist aber viel erhabener und grandioser. Trotzki hat seinen Sieg verdient. Sein Entwurf unterschied sich von den anderen nicht nur durch seine Klarheit, Einfachheit und die talentierte, zeichnerische Ausarbeitung von Einzelheiten, sondern, was viel wichtiger ist, durch die Natürlichkeit seines Stils, eines nicht erzwungenen, wie bei beinahe allen anderen. Der Wettbewerb für das Lensowjetgebäude hat für die nächsten zwei Jahrzehnte das Antlitz von sowjetischen Regierungsbauten bestimmt. Sogar nach der Abschaffung des Klassizismus 1955 setzte man die Praxis fort, die Partei- und Regierungsgebäude unter offensichtlichem Einfluss dieses Bauwerks zu bauen. Man könnte sagen, dass Trotzki den inneren Geist und den Stil des stalinistischen, d. h. des totalitären Klassizismus tiefer aufgefasst hat, als Sholtovski.

\*\*\*

Einer der letzten großen Wettbewerbe der dreißiger Jahre war der Wettbewerb für den Entwurf des Sowjetpavillons auf der Weltausstellung in Paris 1937. (**28**) Er ist auch dadurch interessant, dass an ihm neben Iofan, Schtschuko und Gelfreich, Alabjan und Tschetschulin auch Ginsburg und Melnikow teilgenommen haben.

Der Entwurf des Siegers Iofan ist überall bekannt. Das ist weniger ein Gebäude als ein Postament für die Skulptur "Der Arbeiter und die Kolchosbäuerin" von der Bildhauerin Wera Muchina. Der Entwurf von Iofan war wirklich der beste von allen, genauer gesagt, der einheitlichste und der originellste. (**Abb. 133**) Eine resolute Idee, die Architektur einem pompösen Standbild unterzuordnen, wurde erfinderisch und konsequent realisiert. In der Dynamik der Stufenkomposition erkennt man den letzten Nachhall der vorangegangenen romantischen Epoche. Aber in der Skulptur spürt man die Statik einer neuen Zeit. Die Figuren stehen fest auf dem Postament, sie streben nicht vorwärts, sondern nach oben. Beim nächsten Pavillon von Iofan, auf der Weltausstellung 1939 in New York wird die Statik, multipliziert mit Bewegung nach oben, überwiegen. Es ist schwer zu sagen, ob der Pavillon in Paris gut ist oder schlecht. Es entspricht dem Land und der Epoche und kann Begeisterung oder Abscheu hervorrufen, je nach dem wie man zu dem Land oder zur Epoche steht. Eigenen architektonischen Wert besitzt der Pavillon nicht. Er sieht wie ein Spielzeug aus Papiermache oder Pappe aus, beraubt eigener Maßstäblichkeit und Bedeutung. Zu Iofan's Ehre kann man ihm anrechnen, dass er einer der seltenen Sowjetarchitekten war, der es verstanden hat, sich selbst und der eigenen Variante eines einfachen Klassizismus treu zu bleiben. Weder an dem Regierungwohnhaus in Moskau (1931), noch am Palast der Sowjets, noch an beiden

Pavillons gibt es die üblichen sowjetischen Vorgaben oder auch nur ein einziges Kapitell. Was sowohl etwas über die Charakterstärke Iofan's, als auch über die Geschmacksbreite Stalins aussagt.

Alabjan mit Tschetschulin (**Abb. 134**) und Schtschusew (**Abb. 135**) haben Varianten des bereits herausgebildeten Sowjetklassizismus vorgelegt - Stufenkompositionen mit den Spitzen. Der Entwurf von Schtschuko und Gelfreich (**Abb. 136**) mit einem hohen rechteckigen Turm, verziert mit Sowjetsymbolen, erinnert ein wenig an den Entwurf des deutschen Pavillons von Albert Speer, direkt gegenüber dem Sowjetpavillon. Der Entwurf von Speer ist aber klarer und einheitlicher.

Melnikow hat eine dynamische Komposition, bestehend aus zwei Bogenreihen, gezeigt, die bar jeden Stils, darunter auch eines eigenen sind. (**Abb. 137**)

Den bedrückendsten Eindruck macht der Entwurf von Ginsburg (**Abb. 138**). Das ist weder Konstruktivismus, noch Klassizismus, noch überhaupt etwas durchdachtes. Das Gebäude sieht aus wie ein Alptraum - ein Väschen, zusammengesetzt aus Kelchblättern, jedes Kelchblatt auf dünnen Beinchen - Säulchen. Auf den Kelchblättern - fünfeckige Sterne - Embleme. In den Rissen zwischen den Kelchblättern ragen Stücke von vielschichtigen Gesimsen und Statuen empor. Oben - eine Rosette aus einer Schicht von Kelchblättern. Im Großen und Ganzen ähnelt alles einer Beerdigungsurne. Der Entwurf von Ginsburg ist so geschmacklos, dass er eher aussieht wie eine Verspottung der gestellten Aufgabe. Dieser Entwurf zeigt den Wendepunkt im künstlerischen Schaffen eines Architekten, der sich einerseits nicht treu bleiben konnte und es andererseits nicht verstanden hat, sich den anderen anzupassen.

Den Wettbewerb für den Sowjetpavillon auf der internationalen Weltausstellung 1939 in New-York, an dem Wesnins, Iofan, Alabjan, Levinson und Ivan Fomin teilnahmen, hat wieder Iofan gewonnen. (**29**) Sein Entwurf stellte einen unterbrochenen Ring mit feierlichen Propyläen und einem Amphitheater im Inneren dar. Innerhalb der Unterbrechung steht ein hoher Pylon mit der Figur eines Arbeiters, der in der nach oben ausgestreckten Hand einen fünfzackigen Stern hält. Die Höhe insgesamt - 70 Meter. Es ist wieder eine Papparchitektur, ohne Gefühl für einen Maßstab, verziert mit Pilastern und unzähligen Basreliefs und Standbildergruppen. Der Plan ist aber witzig gedacht und passt zu keiner der klassischen Schemen. Man spürt einen Widerspruch zwischen den professionellen Einfällen zur Raumstruktur und der groben Gestaltung. In der Fachliteratur wird der Pavillon mit den nicht weniger groben Texten beschrieben: *"Zu Grunde der Architektur des UdSSR-Pavillons liegt eine tiefe politische Idee, die mit den Worten des ersten Paragraphen der Stalinschen Verfassung ausgedrückt ist... 'UdSSR ist ein sozialistischer Arbeiter- und -Bauernstaat'. Diese Idee ist in der Architektur umgesetzt, deren jeder Teil ist... vervollständigt und vertieft die Hauptgestalt, eine politische Idee. Die Macht der Werktätigen drückt sich vor allem in der Statue des Arbeiters aus, der einen roten brennenden Stern trägt, ein Sinnbild der Vereinigung der Werktätigen der gesamten Welt. Das Sowjetvolk... zeigt der ganzen Menschheit den Weg zur Befreiung. Das wird der Besucher des Pavillons vom ersten Moment an fühlen, vom ersten Anschauen des Pavillons und bis zum Besuch seiner letzten Halle."* (**30**)

Sehr charakteristisch ist die Überzeugung, dass jeder beliebige Besucher der Ausstellung diese Architektur mit den Augen eines Sowjetmenschen sehen wird, für den Pathos und Jubel in Angesicht der Macht ein natürlicher Seelenzustand ist. Gegen Ende der dreißiger Jahre war es Stalin gelungen, innerhalb des Landes eine Einheit zwischen der künstlerischen Kultur und den Bevölkerungsmassen herzustellen, eine Umerziehung durch Angst, gemischt mit Begeisterung.

Die stalinistische Architektur deklarierte eine Rückkehr zur Aneignung des Erbes der Vergangenheit. Das war eine Lüge, die allen Teilnehmern des Prozesses der "Aneignung des Erbes" bewusst war. Während der "Aneignung" waren alle grundlegenden Prinzipien, auf denen die Architektur sowohl der Vergangenheit, als auch der Gegenwart gebaut wurde, zerstört und eine normale Berufsethik abgeschafft. Die Kunstgeschichte mutierte. Die künstlerische Entwicklung wurde in der UdSSR zuerst unterbrochen, dann nahm sie pathologischen Charakter an. Die stalinistischen Baumeister begannen, trotz der scheinbaren Universalität des neuerworbenen Klassizismus in ihrer eigenen, bis heute nicht gänzlich entzifferten Sprache, zu sprechen.

\*\*\*

Der letzte Vorkriegswettbewerb war der für das Gebäude einer Panorama "Erstürmung Perekops" (das war ein Kampf im Bürgerkrieg). Die Materialien zur zweiten Runde sind in der Aprilnummer der "Architektura SSSR" 1940 veröffentlicht. Alle Teilnehmer, einschließlich der berühmten wie Burow (**Abb. 140**), Gelfreich (**Abb. 142**), Akademiemitglieder Golz (**Abb. 141**) und Nikolski (**Abb. 143**), haben als Vorbild römische Mausoleen und das Kolosseum genommen. Es herrschte eine übergreifende Stileinheit. An diesem Wettbewerb ist zweierlei interessant. Erstens, trotz voller Gesinnungsgleichheit *"keinem von den Verfassern ist es gelungen, eine endgültige Gestalt der Panorama zu finden."* (**31**) Seit der Zeit des Wettbewerbs für den Palast der Sowjets ist das ein Merkmal einer erzieherischen Maßnahme. Stalin lässt einfach seine Architekten einen neuen Gebäudetypus entwickeln. Zweitens, es ist bemerkenswert, dass drei Monate vor Kriegsbeginn eine *"präzedenzlose Aufgabe gestellt wird, ein monumentales Denkmal für heroische Siege der Roten Armee zu entwerfen."* (**32**) Stalin hat niemals etwas dem Zufall überlassen. Wenn er ausgerechnet im Frühjahr 1941 ein Denkmal zu Ehren der Militärsiege entwerfen lässt, dann bedeutet das, dass eben diese Siege geplant waren.

\*\*\*

Der stilistische Rahmen der stalinistischen Architektur Mitte der dreißiger Jahren war breit genug. Die offizielle Methode der "Aneignung des Erbes" hat eine Vielzahl von Variationen, vor allem am Anfang, zugelassen. Das war der einfache monumentale Klassizismus, manchmal mit Elementen des Konstruktivismus. Dazu gehören Bauten von Langman, Noj Trotzki, Rudnew, Iofan. Die "Rote Dorik" von Fomin hatte sich zum Zeitpunkt seines Todes 1936 zu einem normalen, nicht simplifizierten Klassizismus entwickelt. Das sind auch der "palladianische" Klassizismus von Sholtowski und seiner Schüler, der pathetische Eklektizismus von Schtschusew und seiner Nachfolger, eine prachtvolle, mannigfaltige und erfinderische Architektur der Wohnhäuser der Architekten Rosenfeld, Iocheles, Burow und anderen, des virtuellen Pseudokonstruktivismus von Wesnins und Ginsburg, der in den Wettbewerbsentwürfen zu finden war, aber nie über das Entwurfsstadium hinausging. Erst nach dem Krieg hatte sich der Stil so weit gebildet, dass ihm die Variabilität der Lösungen verloren ging. Moskauer Hochhäuser sind von verschiedenen Architekten entworfen, aber architektonisch unterscheiden sie sich kaum voneinander.

Eine scheinbare Mannigfaltigkeit kann eine Illusion der künstlerischen Freiheit vermitteln, wenn man nicht weiß, dass sie eine Folge eines endgültigen und sofortigen Verbots der zeitgenössischen Architektur war. Es gibt sicherlich auch eine Möglichkeit eines natürlichen Übergang vom Konstruktivismus zum Klassizismus. So wurden zum Beispiel, in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre Holz, Parusnikow und Kozin, Schüler von Alexander Wesnin zu treuen Anhängern Sholtovski's. Ein bewusster Verzicht auf ein konstruktivistisches Verständnis von Raum, Form und Konstruktion zugunsten einer Ordnungsgestaltung ist aber ein seltener Fall. Diesen Weg sind nur wenige gegangen. Da aber alle Konstruktivisten und Rationalisten in der UdSSR auf Ihre Ansichten auf einmal verzichteten und anfangen, sich mit der Klassik zu beschäftigen, wird offensichtlich, dass von keiner natürlichen künstlerischen Entwicklung die Rede sein kann.

Dieser Ansicht sind auch Gegner der alten Garde der sowjetischen Architekturhistoriker. Professor A. Ikonnikow meint, dass der stalinistische Neuklassizismus der gleichen Natur ist, wie der zeitgenössische westeuropäische (französische, amerikanische), und dass der Untergang des Konstruktivismus durch mangelnde Nachfrage zu erklären ist. *"Die Avantgarde hatte auch keine Unterstützung seitens des Massenzuschauers. Das letzte... ist durch den Zuzug in die Städte von großen Massen von Dorfbevölkerung zu erklären, die in den Prozess der Urbanisierung eingezogen worden sind. Für Stadtbewohner der ersten Generation haben Stereotypen und Werte der Dorfkultur noch lange ihre Bedeutung behalten, die sich auf Erkennbarkeit der Gestalt, auf etwas traditionelles und gewohnheitsmäßiges orientierten."* (**33**) Das, was Ikonnikow eine Urbanisierung nennt, ist eine Massenflucht in die Städte der hungernder Bauern, Opfern einer brutalen Kollektivierung. Den Wechsel des architektonischen Stils konnten sie natürlich nicht beeinflussen. Überhaupt konnte ja in der stalinistischen Sowjetunion keine einzelne soziale Schicht gesellschaftliche Ereignisse beeinflussen. Eine Bewertung eines jeglichen künstlerischen Ereignisses fand nur ganz oben statt.

Wie tief die oberen Parteiführer in die Fragen der Architekturverwaltung eindringen, kann man nach den Aussagen von Lasar Kaganowitsch beurteilen. 1943 bestimmt er in einem Brief an seine Tochter, die

Architektur studierte, den Unterschied zwischen den zwei führenden sowjetischen Architekten - Sholtowski und Schtschusew. *"Sholtowski ist kein Führer der sowjetischen Architektur, kein Ideengeber. Er sieht nicht alles neue, aber er ist ein reiches Antiquarium voll mit Werten, ...ihn jedoch zum Führer der sowjetischen Architektur zu machen darf man nicht, es ist sogar schädlich. Der Führer und der Inspirator der sowjetischen Architektur wird noch kommen."* (34) Der Nachteil von Sholtowski sei seine Treue zum eigenen Stil. Er sei wertvoll als ein wandelnder Behälter von fachmännischer Meisterschaft, aber nicht mehr.

*"Schtschusew ist dagegen ein Eklektiker... er ist ein praktischer Geschäftsmann; als er sich überzeuete, dass die sowjetische Architektur auf die besten Elemente des alten Erbes nicht verzichten wird, und dass klassische Formen eingesetzt werden, setzte er seine außergewöhnlichen Fähigkeiten ein (oder, um sich grober auszudrücken, "passte er sich an", was bestimmt nicht beleidigend gemeint ist)." (35)* Die Meinung von Kaganowitsch ist die Meinung von Stalin. Die Beurteilung ist, so muss man sagen, vollkommen treffend. Die Führer respektierten Sholtowski, aber mit ihm war es schwieriger. Schtschusew war ein umgänglicherer, bequemerer und ein wenig respektierter Typ von Mensch.

Fomin und Sholtowski, deren Richtungen noch vor dem Herannahen der Stalinära entstanden, fanden sich unerwarteter Weise nach der Stilumwandlung im Lager der Sieger. Trotzdem waren sie einem ständigen kritischen Druck unterworfen, mit dem Zweck, sie auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen und ihre Persönlichkeiten zu nivellieren. Bei allen Pluspunkten ihrer Stile aus der Sicht neuer Forderungen besaßen Fomin und Sholtowski auch Eigenschaften, die von der stalinistischen Kultur nicht geduldet werden konnten - künstlerische Prinzipien. Ehemalige Konstruktivisten verzichteten, als sie mit der "Aneignung des Erbes" begonnen hatten, auf ihre alten Prinzipien, erwarben aber keine neuen. Das Prinzip der neuen Epoche war ein Verzicht auf alle künstlerischen Prinzipien. Die Hauptlosungen – "Aneignung des Erbes" und "die der Form nach nationale und dem Inhalt nach sozialistische Architektur" besaßen keinen künstlerischen Inhalt. Sie waren mit Absicht so verschleiert formuliert, damit die Führung voller Deutungs- und Handlungsfreiheit erhalten blieb. Die künstlerische Hauptmethode der stalinistischen Architekten war nicht der mystische "Sozialistischer Realismus", sondern eine Methode der Versuche und Fehler. Begünstigt werden konnten die unterschiedlichsten Stilvariationen mit Rückbesinnung auf Klassik, wichtig war nur, dass dahinter keine künstlerischen Prinzipien gestanden haben. Der Stil durfte sich nicht immanent, nach seinen eigenen Gesetzen entwickeln. Architekten hatten sich nach einer allgemeinen Vorstellung am Geschmack des Hausherrn zu orientieren. Die Folge daraus - das Fehlen von Individualität bei einer großen Variabilität einzelner Lösungen. Nach den Worten von Wladimir Papernyj kennt *"die Kultur 2" (stalinistische –D. Ch.) keine Autorschaft, jeder Verfasser kann nur besser oder schlechter ein im Voraus vorgegebenes Resultat abliefern... Individualität... ist nicht jedem erlaubt., sie ist hierarchisch verteilt. Ganz oben befindet sich ein Mensch, er ist lebendig, individuell, er hat einen Namen, er beherrscht das Wort – sinngemäß wie er das geheime Wissen um richtige Wörter beherrscht. Unten befinden sich Kollektive von namenlosen, unpersönlichen und blinden Mechanismen. Eine Idee von Autorschaft hat in diesem System keinen Platz, da sogar der an der Spitze der Pyramide stehender Mensch kein Verfasser ist, er besitzt lediglich das Wissen."* (36)

Die Kritik, sowohl positive, als auch negative, war unvorsehbar. So wurde Schtschusew 1937 angegriffen, 1947 - Sholtowski (37). Ewgenija Ginsburg erinnert sich daran, dass es im Gefängnis, in dem sie von 1937 bis 1939 Jahre einsaß, eine Regel gab: jeder Häftling kam zweimal jährlich in den Karzer, unabhängig davon, ob er die Ordnung verletzt hatte oder nicht. (38) Diese erzieherische Regel hatte offenbar ihre Gültigkeit für das ganze Land.

Eine Besonderheit der (nach dem Ausdruck von S. Chan-Magomedow) *"postkonstruktivistischen"* Architektur besteht darin, dass sie keine Vergangenheit hatte. Der Prozess des Stilwechsels war in der kürzesten Zeitspanne vollzogen worden und nicht durch eine innere Entwicklung bedingt. Das Gefühl eines relativ langen Überganges vom Konstruktivismus zu der Neoklassik wird dadurch erweckt, dass noch bis zum Jahre 1936 konstruktivistische Bauten zu Ende gebaut wurden, allerdings waren sie alle bis einschließlich 1932 entworfenen gewesen. Tatsächlich aber war der stalinistische Stil in allen seinen Varianten bereits 1933-34 auf dem Papier entwickelt.

Ein enger Kreis von der Führung nahe stehenden Architekten hat Musterwerke geschaffen, an denen sich ihre weniger gut gelittenen Kollegen zu orientieren hatten. Zwischen der künstlerischen Bedeutung eines

Werkes und dem hierarchischen Status seines Verfassers bestand eine deutliche Verbindung. *"Mit dem Erscheinen der Akademiemitglieder und Preisträger entfiel die Notwendigkeit jeglicher theoretischen Ausarbeitungen, Formulierungen, Untersuchungen des Wesens und Stils des sozialistischen Realismus oder des National-Sozialismus: zu den ästhetischen Vorbildern wurde das, was von den Trägern der höchsten Staatstitel und Auszeichnungen erzeugt wurde."* (39)

## 6 Epoche der Stilstabilisierung 1937-1941

Bis zum Anfang des zweiten Weltkrieges wurde die sowjetische Architektur völlig einheitlich, d. h. sie hatte sich praktisch und theoretisch als Stil herausgebildet. Jetzt lösten alle Architekten zusammen gemeinsame Aufgaben, alle hatten dieselben künstlerischen Neigungen. Es wurde eine berufliche Hierarchie gebildet, die mittels der Militärdisziplin bekräftigt wurde, was die Parteileitung der Architektur wesentlich erleichterte. Ein Dutzend Architekturgenerale, die Zutritt nach oben hatten und berechtigt waren, die Anweisungen Stalins und seiner Gehilfen zu interpretieren, kontrollierten die gesamte Bautätigkeit des Landes.

Die Intellektuellen, die Fachkenntnisse und eine raffiniertere und breitere Kultur als die wenig gebildeten Bevölkerungsschichten besaßen, waren bereits physisch und psychologisch vernichtet. Die von den Repressalien verschonten und zur Berufstätigkeit zugelassenen alten Spezialisten hatten eine Umerziehung hinter sich und kannten ihren Platz, wie auch ihre Möglichkeiten. Die Breite der Weltanschauung der neuen stalinistischen Intellektuellen, die aus den "sozialverwandten" Gesellschaftsschichten rekrutiert wurden, unterschied sich von der der weniger gebildeten Bevölkerungsgruppen nicht (oder sollte sich nicht unterscheiden). Ein stalinistischer Intellektueller durfte keine Ansprüche auf selbständiges geistiges Suchen auf irgendeinem Gebiet erheben, außer in seinem Fachgebiet nach engen Vorgaben. Allen Sowjetbürgern, denen eine vorgekaute, geistige Kost geboten wurde, sollte eine primitive begeisterte Denkweise eigen sein. Architektur, Malerei, Spielfilme, Theateraufführungen wurden nach festen Regeln verfasst. Den Autoren stand es frei, ihre Sujets und deren Gestaltung zu variieren, ohne den kanonisierten geistigen Inhalt ihrer Produktion anzutasten.

Am Anfang des zweiten Weltkrieges war die Erinnerung an den Konstruktivismus, sowie an das Vorhandensein irgendeiner modernen Architektur außerhalb der UdSSR völlig abgeschafft. Die berufliche Welt war durch das Territorium der UdSSR begrenzt. Innerhalb der unbezwingbaren sowjetischen Grenzen wurde unter Leitung der Partei eine besondere, einzigartige Architekturwelt geschaffen. Die theoretische Hauptthese der Architektur im Stil des "sozialistischen Realismus" und der "schöpferischen Erschließung des klassischen Erbes" definierte eigentlich keine Rezepte oder Arbeitsmethoden. Sie begrenzte nur das Spektrum der Stilentlehnungen und der künstlerischen Interessen der Architekten. In der praktischen Arbeit sollte man sich nach den Mustergebäuden richten, die, nachdem sie von der Regierung gebilligt worden waren, zu einer Verkörperung des "sozialistischen Realismus" im Bereich der Architektur wurden. Solche Mustergebäude, die das ganze typologische Spektrum umfassten, wurden meistens zwischen 1935 und 1940 entworfen und gebaut.

Zum Mustertyp von öffentlichen Gebäuden wurden das Gebäude des Obersten Sowjets der UdSSR (Ukraine) in Kiew (Architekt Sabolotnyj, 1939) (**Abb. 144**), das Gebäude der Hochschule für Parteigeschichte in Tiflis (Architekt Schtschusew, 1938) (**Abb. 145**), das Haus der Sowjets in Leningrad (Architekt Trotzki, 1940) und das Gebäude des Ministerrates der USSR in Kiew (Architekt Iwan Fomin, 1938). Ein typisches Ministerium oder eine Parteizentrale war ein palastartiger Bau mit mehreren Stockwerk hohen Säulen.

Die Mustertypen für Theatergebäude waren: das Theater in Taschkent (Architekt Schtschusew, 1934, beendet 1947), das Rote-Armee-Theater in Moskau (Architekten Alabjan und Simbirtzew, 1934-1940), das Musik- und Dramatheater in Sotschi (Architekt Tschernopjatow, 1938) (**Abb. 146**) und das Theater in Duschanbe (Architekten D. Bilibin, W. Golli, S. Sacharow, 1939-1946) (**Abb. 147**). Als Prototyp eines stalinistischen Standardtheaters diente in der Regel ein antiker Tempel mit einem Fronton und einem Portikus.

Als Muster der Wohnhäuser dienten in erster Linie die sehr feierlichen Gebäude des Architekten Mordwinow in der Gorki- und der Kalushskaja-Strasse in Moskau (**Abb. 148**). Stalinistische Wohnhäuser waren grundsätzlich anders als die öffentliche Gebäude. Hier waren formale Versuche und Freiheiten im Stil zugelassen, solange sie keinen prinzipiellen Charakter annahmen und zu keinem künstlerischen System wurden. Aus diesem Grund wurde das Haus des Architekten Sholtowski in der Mochowaja-Strasse nicht zum Vorbild. Sholtowski wurde gleichsam ein individuelles Recht auf schöpferische Verirrungen offiziell zugestanden. Seine Schüler besaßen nicht dieses Recht: *"Indem I. W. Sholtowski Werke von großer formeller Vollkommenheit schafft, richtet er sich hauptsächlich nach*

*den Mustern der italienischen Renaissance und interpretiert Palladio. Dieser Weg ist die Sache der persönlichen künstlerischen Neigungen des Meisters. Die Nachfolger von Sholtowski geraten in den geschlossenen Kreis der Renaissanceformen, die fern der Gegenwart und der modernen Architektur sind, wenn sie ihren Lehrer nachahmen.“ (1)*

Ende der 30-er Jahre begann man die Säulenordnung aus der Wohnarchitektur zu vertreiben: ”Die Anwendung der Säulenordnung für die architektonische Bearbeitung von Wohnhäuserfassaden bewährte sich offensichtlich nicht. Die inhaltvolle Architekturgestalt der Säulenordnung ist dem intimeren Charakter eines Wohnhauses nicht eigen. Die Säulenordnung ist am besten für die Regierungs- und öffentlichen Gebäude geeignet. In allen Fällen, wenn die Architektur den Eindruck der Gehobenheit und Feierlichkeit zu fördern hat, ist die Säulenordnung ein würdiges Werkzeug in den Händen der sowjetischen Architekten.“ (2)

In der Mitte und in der zweiten Hälfte der 30-er Jahre wurden Wohnhäuser mit verschiedenen dekorierten Fassaden in Moskau und St.-Petersburg, sowie in anderen großen Städten gebaut. Das waren die Häuser der Architekten: S. Rosenfeld (Moskau, Meyerstrasse, 1934, (Abb. 149) Krasnoprudnaja-Strasse, 1937 (Abb. 150), Leningradskoje Chaussee, 1939 (Abb. 151), Moshajskoje Chaussee, 1940), I. Weinstein (Moskau, Tschkalow-Strasse, 1935-1938) (Abb. 152), A. Burow und B. Blochin (Moskau, Bolschaja Poljanka, 1938 (Abb. 153), Leningradskoje Chaussee, 1940 (Abb. 154)), G. Golz (Moskau, Bolschaja Kaluschskaja Strasse, 1939-1940) (Abb. 155), D. Tschetschulin (Bolschaja Kaluschskaja Strasse, 1940) (Abb. 156), G. Efimowitsch (Leningradskoje Chaussee, 1937) (Abb. 157), E. Iocheles (Moskau, Nikitskij Boulevard, 1937) (Abb. 158), I. Golosow (Gorki, Oktjabrskaja Strasse, 1938) (Abb. 159), E. Lewinson und I. Fomin (Leningrad, Schtschemilowka, 1937-40 (Abb. 160), Newa-Kai, 1938-40 (Abb. 161)), A. Ol und S. Browtzew (Leningrad, Awtowo, 1936-40) (Abb. 162) und M. Ussejnow (Baku, Wohnhaus ”Busunneft”) (Abb. 163).

Die Kompositionsversuche bei der Planung von Wohnhäusern liefen meistens auf das Verbinden der verschiedenen Elementen der Renaissance-Architektur hinaus, wobei die Fantasie der Architekten ausschließlich auf die Erarbeitung der Fassaden gerichtet war. Die Wohnungen wurden meistens banal und pragmatisch geplant und der Fassadenarchitektur angepasst. Die Architekten interessierten sich nicht für eine räumliche Struktur der Wohnungen. Noch vor dem Krieg wurden Typenwohnungen diskutiert und aktiv geplant: *”Das Jahr 1939 war das letzte Jahr, in dem eine individuelle Planung von Wohnungen und Wohneinheiten zugelassen war. Ab 1940 wurde begonnen, ausschließlich Wohnhäuser nach Typenprojekten zu bauen“ (3)*. Es gab keinen inneren Widerspruch zwischen den Typengrundrissen und den individuell geschmückten Fassaden. Die ganze üppige Vielfalt der stalinistischen Architektur war nur eine Illusion von individuellen Lösungen räumlicher Aufgaben. Hinter dem angeblich freien und leichtsinnigen Spiel der Fassadenelemente steckte ein einheitliches und streng von oben kontrolliertes Verfahren des räumlichen Denkens, das für alle verbindlich war. Als Vorbilder der stalinistischen Wohnhäuser können italienische Palazzos gelten.

In den Nationalrepubliken wurden nationale Motive in der Architektur zugelassen und sogar gefordert. In Baku, Tiflis, Erewahn und Taschkent wurden dieselben Paläste und Palazzo mit Elementen der örtlichen traditionellen Architektur, nämlich mit Spitzbogenarkaden, Türmchen, Erkern, Malereien u. a. dekoriert.

Die architektonischen Körper einer stalinistischen Vorkriegsstadt wurden von drei Arten von Bauten gebildet: Paläste (Ministerien und Parteizentralen), Tempel (öffentliche Gebäude wie Theater, Klubs, Bibliotheken) und Palazzos (Wohnhäuser). Paläste, Tempel und Palazzos wurden in Ensembles gruppiert, die Stadtzentren bildeten. Ein Gebäude individuell zu planen, ohne sein Dekor mit der Architekturkomposition der ganzen Straße in Einklang zu bringen, wurde als Nachteil angesehen.

1937 wurde der Bau des Moskwa-Wolga-Kanals (1947 ”Moskaukanal” genannt) beendet. Im Unterschied zum Belomoro-Baltijskij Kanal, der eine rein technische Einrichtung blieb, war der »Moskaukanal« architektonisch gestaltet. Er stellte ein einheitliches Ensemble dar, das an der Wolga mit riesigen Lenin- und Stalinskulpturen (Bildhauer S. Merkurow) (Abb. 164) seinen Anfang nahm und in Moskau mit dem prachtvollen Palast von der Chimki-Anlegestelle (Architekt Ruchljadew) (Abb. 165) endete. Schleusen und Pumpenanlagen wurden im Stil der russischen Architektur Ende des XVIII. - Anfang des XIX. Jahrhunderts dekoriert und reichlich mit Statuen, Basreliefs, Aufbauten und ideologischen Symbolen geschmückt. (Abb. 166)

Der Bau der U-Bahn war ganz von der Idee eines Palast-Ensembles durchdrungen. In der Architektur der ersten Stationen (1935) war noch der Einfluss der vorangegangenen Stilepoche zu spüren. Die Corbusier'schen Motive sind in der Eingangshalle der U-Station Kirowskaja (**Abb. 167**) vom Architekten N. Kolli zu sehen (Kolli war Mitverfasser bei Le Corbusiers beim Entwurf des Zentrsojusgebäude). N. Ladowskij gelang es, die Eingangshalle der U-Station "Krasnyje Worota" (**Abb. 168**) (in Form eines Trichters) und das Interieur der U-Station "Dzershinskij-Platz" (**Abb. 169**) zu entwerfen, beinahe ohne sich an den führenden Stil anzupassen. In beiden Entwürfen war eine Raumdynamik spürbar, die für Ladowskij typisch ist, für die reife stalinistische Architektur jedoch völlig untypisch war. Offensichtlich unter dem Einfluss Ladowskijs wurde die Eingangshalle der U-Station "Dzershinskij-Platz" (Architekt I.Lowejko) (**Abb. 169**) in Form von zwei Trichtern entworfen. Noch expressiv, was für den stalinistischen Stil nicht typisch ist, waren die nicht verwirklichten Entwürfe von Ilja Golosow für die U-Station "Krasnyje Worota." (**Abb. 171**) Im verwirklichten neoklassischen Interieur der unterirdischen Hallen der U-Station "Krasnyje-Worota" des Architekten Iwan Fomin ist noch die Konsequenz und die Ernsthaftigkeit der Stilanwendung spürbar. (**Abb. 172**) In den U-Bahnstationen der nächsten Linien wurden konstruktivistische Züge prinzipiell beseitigt. Die Phantasie der Architekten überschritt nicht den Rahmen des Experimentierens mit Elementen des Klassizismus' und allerlei Stilisierungen.

Im August 1939 wurde die Allunionslandwirtschaftsmesse in Moskau eröffnet. Der Verfasser des Lageplanentwurfs und der erste Chefarchitekt der Messe war Wjatscheslaw Oltarzewskij, bis zu seiner Verhaftung im selben Jahr. Die Aufgabe der Messe war es, die höchsten Errungenschaften der sozialistischen Landwirtschaft zur Schau zu stellen. Die Messe stellte ein Palast- und Parkensemble dar. Die Notwendigkeit, in der Architektur die Errungenschaften der Nationalrepubliken zu verkörpern, führte zu einem unbegrenzten Eklektizismus. Einmütig und mit einer Art hysterischer Begeisterung verletzten die Architekten die Gesetze aller bekannten historischen Stile, sowohl der klassischen als auch der nationalen. So stark, wie in der Architektur der Allunionslandwirtschaftsmesse kam einer der Hauptzüge der stalinistischen Architektur, der Verzicht auf alle Prinzipien, auf Traditionen und sogar derjenigen Stile, die offiziell als die besten erklärt worden waren, wohl nirgends zum Ausdruck. Gleichzeitig war das auch der Verzicht auf jede wirklich innovative formale Suche, weil sie das Erfassen des *erschlossenen*, doch abgelehnten historischen Materials forderten. Die Beachtung dieser Bedingungen (die in diesem Fall die obligatorischen Suchen nach neuen Formen und Kompositionen einschlossen) führte dazu, dass sogar ganz vernünftige und kulturelle Architekten (Schtschuko, Gelfreich (**Abb. 173**), E. Lewinson (**Abb. 174**) u. a.) grobe und üppige Dekorationen entwarfen. Es war dieselbe Tendenz, die beim Entwerfen des Palastes der Sowjets zutage getreten war. Diese Architektur überraschte tatsächlich die einfachen Leuten, für die sie bestimmt war.

Die Stilrichtung, die mit dem Entwurf des Palastes der Sowjets der Architekten Iofan, Schtschuko und Gelfreich gekennzeichnet ist, entwickelte sich bis zum Krieg praktisch nicht weiter. Die Architektur des Palastes hatte sich sehr früh heraus gebildet. Der Skizzenentwurf wurde vom Baurat des Palastes der Sowjets am 19. Februar 1934 genehmigt. (4) Die Planung dauerte mehrere Jahre, Einzelheiten, Höhe, Stufenanzahl, Form (eine der Turmvarianten war rechteckig und nicht rund) änderten sich, aber die prinzipielle Lösung blieb unverändert. Ein stufenartiger Turm mit einer Führer-Skulptur ohne offensichtliche Merkmale der Ordnungsarchitektur existierte im Bewusstsein der sowjetischen Baumeister als eine einzelne Erscheinung in vollem Einklang mit der ursprünglich deklarierten Einzigartigkeit dieses Gebäudes. Alles, was in Moskau nach 1934 entworfen und gebaut wurde, wurde gleichsam vor dem Hintergrund des Palastes der Sowjets wahrgenommen, entfernte sich aber stilistisch immer weiter von ihm. Stilistisch verwandt waren dem Palast der Sowjets die sowjetischen Pavillons in den internationalen Messen in Paris (1937) und New-York (1939). Ihr Verfasser war ebenfalls Boris Iofan. Offensichtlich unter dem Einfluss der Architektur des Palastes der Sowjets wurde das Theater in Minsk vom Architekten I. Langbard entworfen (1938). (**Abb. 175**) Aber der vereinfachte Klassizismus Langbards, der auch seinen anderen Gebäuden eigen war (Regierungsgebäude der Belorussischen SSR (**Abb. 176**) und das Rote-Armee-Haus in Minsk, 1937 (**Abb. 177**)), wurde Mitte der 30-er Jahre bereits als archaisch wahrgenommen. So äußerte sich ein Zeitgenosse über das Rote-Armee-Haus: "Der Architekt konnte den Kompromiss zwischen einem strengen Konstruktivismus und zurückhaltend-klassizistischen Verfahren nicht vermeiden." (5) Auch über den Palast der Sowjets hätte man das sagen können, wenn er nicht so überdimensional gewesen wäre und keine Kompositions-idee gehabt hätte, die gleichermaßen sowohl dem Konstruktivismus, als auch dem Klassizismus fremd ist. Außerdem war Kritik am Entwurf des Palastes der Sowjets im



Prinzip unmöglich. Der Palast war die Verkörperung des Architekturwillens von Stalin selbst. In diesem Fall wurden offensichtliche Abweichungen von den vorgeschriebenen Regeln zu den Vorteilen: *„Die wertvollsten Architektureigenschaften des Palastes der Sowjets sind gerade die Einfachheit und die Klarheit seiner ganzen Architekturidee; in dieser Komposition ist alles einer Idee untergeordnet, und zwar der eines Lenin-Gebäudedenkmal; ...nichts in der Architekturkomposition widerspricht der Hauptvertikalachse des Gebäudes und der einheitlichen Ausrichtung der Architekturmassen und -körper, nämlich hinauf, in die Höhe, ... dieser Vertikaldynamik sind alle Glieder der Hauptkörper untergeordnet, die dem Gebäude eine rhythmische Bewegung verleihen, ... die die großen strengen Formen der Fassade wiedergeben und dasselbe Hauptkompositionsmotiv verstärken.“*(6) Es ist leicht zu bemerken, dass in diesem Zitat aus einem anonymen Leitartikel des Juliheftes der *„Architektur der UdSSR“* von 1939 eine Architektur beschrieben wird, die sich von der, die für alle anderen sowjetischen öffentlichen Gebäude einzig möglich war, unterschied. Keine *„Erschließung“* des Erbes. Statt dessen Dynamik und Expression, die der Vorstaliniepoche eigen waren und Mitte der 30-er Jahre so gut wie abgeschafft worden waren. Noch mehr, es war eine Dynamik, die mit abstrakten, nicht darstellenden Formen, mit reinen Architekturkörpern ausgedrückt wurde. Selbst die Lenin-Skulptur vom Bildhauer Merkurow fiel stilistisch aus der uniformierten und realistischen sowjetischen Plastik Ende der 30-er Jahre heraus. Skulpturgruppen auf Gebäudestufen schmückten die Architektur nicht, sie unterstrichen eher ihre Selbständigkeit und Askese, was eine schwerwiegende Sünde im Hinblick auf die obligatorische und gesetzlich festgelegte *„Synthese der Künste“* war.

Das Entwerfen des Palastes der Sowjets war im großen und ganzen 1939 beendet. Nach dem Ergebnis zu urteilen, gingen seine Verfasser einen ganz anderen Entwicklungsweg, als die anderen sowjetischen Architekten. Zum Vergleich - die *„Grosse Halle“*, ein riesiger Kuppelsaal, der von Albert Speer für Berlin in derselbe Zeit entworfen wurde und der dieselbe ideologische Rolle in der Hauptstadt des Dritten Reiches spielte, entsprach stilistisch der Gala-Architektur der nationalsozialistischen Ensembles. Der vollendete Entwurf des Palastes der Sowjets zeigte beim Beginn der Bauarbeiten (Winter 1938-1939) wesentliche stilistische Unterschiede zu den übrigen Hauptbauten der Zeit. Eigentlich war er bereits vor Beginn der Bauarbeiten moralisch veraltet. Vielleicht auch damit (obwohl nicht nur damit) könnte man erklären, warum Stalin die durch den Angriff Hitlers unterbrochenen Bauarbeiten nach dem Krieg nicht fortsetzen wollte.

Nach dem Krieg wurde der nicht realisierte Palast der Sowjets in sieben Moskauer Wolkenkratzer verkörpert. Ihre Architektur hatte schon einen ganz anderen, zeitgemäßen nachstalinistischen Charakter. Die Gliederungen wurden feiner, es erschienen ausgeprägte Simse, Ordnungselemente, Balustraden und ein reicher Dekor.

\*\*\*

Die Ergebnisse der Entwicklung der stalinistischen Architektur vor dem Krieg wurden im oben erwähnten *„Künstlerischen Treffen der Architekten Moskaus und Leningrads“* im April 1940 zusammengefasst. Seit der Umorientierung der sowjetischen Architekten im Frühling 1932 waren knapp 8 Jahre vergangen. Aber für die Beratungsteilnehmer war diese Gestaltungsperiode ferne Vergangenheit (7).

Zwischen den Kulturschaffenden und der Parteiführung bahnten sich *„Schüler-Lehrer-Beziehungen“* an. Der Schüler macht die Hausaufgabe, legt sie dem Lehrer vor und wartete auf eine Note. Eine Diskussion zwischen ihnen war unmöglich aufgrund der absoluten Weisheit des Lehrers und eines völligen Erfahrungsmangels des Schülers. Die professionelle Erfahrung, die der Schüler bekommen hatte, bevor der Lehrer seine Pflichten übernahm, war nutzlos. Eine schlechte Erziehung hindert daran, neue, richtige Kenntnisse in sich aufzunehmen. Die Idee der Entwicklung vom Konstruktivismus zur Erschließung des klassischen Erbes, die die sowjetischen Kunstwissenschaftler Ende der 80-er/Anfang der 90-er Jahre fleißig ausgearbeitet haben, hätte den Teilnehmern des Architekturlebens Ende der 30-er Jahre wild und ketzerisch erscheinen müssen.

Die Schüler wurden zum ewigen Lernen verurteilt, weil die Hoffnung, irgendwann die Weisheit des Lehrers zu erreichen, von vorn herein ausgeschlossen wurde. Die Lehre konnte nie in eine selbständige professionelle Tätigkeit übergehen. Das einzige, womit der Schüler rechnen konnte, war der Klassenälteste zu werden und dem Lehrer bei der Auslegung des Faches zu helfen. Jeder Schüler,

sogar der älteste und der verdienteste wie etwa Sholtowski, konnte wegen seiner Fehler bestraft werden.

Für die Lösung einer vom Lehrer vorgegebenen Aufgabe erhielt der Schüler nicht nur Vorgaben, sondern auch die Lösungsmethode. Er war verpflichtet, der Logik des Lehrers zu folgen. Die besten Schüler waren die, die, indem sie die Aufgaben mit Hilfe einheitlicher Methoden lösten, zum selben Ergebnis kamen. A. Wlasow, ein bester Schüler und der Klassenälteste, weist in seinem Vortrag auf die Nachteile der Organisation des Lehrvorganges hin: *„... wir wissen, was die Aufgabe eines Bezirksarchitekten ist. Dort wird die Etagenanzahl, die Grenze der Baufluchtlinie und der Bebauung für ein konkretes Haus bestimmt... Aber in dieser Aufgabe steht im Grunde genommen nichts über die Architekturkomposition der Straße im ganzen. In der Aufgabe ist sogar nicht angegeben, ob das Haus ein dominierendes oder ein untergeordnetes Gebäude hinsichtlich der Neben- und aller anderen Häuser ist. Das Ergebnis solcher Architekturplanung wurde gerade die Bebauung der Meschtschanskaja Straße. Selbst die Farben dieser Häuser wurden nicht bestimmt. Während das Haus von Scherfedinow grau ist, ist das Haus von Frolow gelb und das Haus von Sobolew mehrfarbig. Während ein Haus flach ist, hat das andere, z. B. das von Sobolew, ein tiefes Helldunkel. Der Rhythmus dieser Häuser ist auch verschieden...“* (8) Laut der These Wlasows, soll die Architekturaufgabe im Ideal die Komposition, die Farbe und den Rhythmus jedes einzelnen Gebäudes im voraus bestimmen. Im Grunde genommen soll ein Haus in Zusammenarbeit mit der Genehmigung der ganzen Straßenkomposition entworfen werden. Einem Architekten bleibt es lediglich vorbehalten, technische Aufgaben zu lösen, deren Lösung bereits bekannt ist.

Im Vortrag des Professoren L.Iljin *„Schöpfung der Architekten Leningrads“* hieß es auch, dass es notwendig sei, die für die ganze Stadt einheitlichen stilistischen Entscheidungen zu treffen und einzelne Architekten zu verpflichten, sie einzuhalten: *„Wir schätzen die Renaissancekultur höher, als das Barock, wir müssen jedoch hinsichtlich unserer Maßstäbe auf die Errungenschaften der Barock-Raumkompositionen setzen, die mehr entwickelt, uns näher und nötiger sind.“* (9)

Die Frage, in welchem Stil zu bauen sei, werde einmal für die ganze Stadt entschieden. Die Disziplin bei der Stilentscheidung sei nicht weniger wichtig, als die Stilentscheidung selbst: *„Die Leningrader können weiter zwei Wege gehen: ein Weg ist der, den es bei uns hauptsächlich im XVIII. und Anfang des XIX. Jahrhunderts gab, als jede Generation einheitlich baute, wodurch heute Leningrad eben gekennzeichnet ist, und der andere Weg ist der Weg vom Ende des XIX. Jahrhunderts, der Weg des Individualismus, des Missklanges, der die richtige Entwicklung der Stadtarchitektur verhinderte. Ich glaube, dass es nicht nötig ist, zwischen den beiden Wegen zu wählen. Uns ist unser Weg klar.“* (10)

Für einen stalinistischen Architekten ist die Epoche des Klassizismus' nicht nur wegen des Stils, der unzweifelhaft gut zur stalinistischen Kultur passt, anziehend, sondern auch wegen der dem Klassizismus innewohnenden Disziplin. Die Jugendstilepoche ist nicht nur wegen des Stils, der für den sowjetischen Klassizisten zum Symbol der Geschmacklosigkeit und Abnormität wurde, schlecht, sondern in erster Linie wegen ihrer Unvoraussagbarkeit, ihres Individualismus', der inneren Freiheit, der Unmöglichkeit, alle zu verpflichten, sich einheitlichen Regeln unterzuordnen und Ensembles zu bauen. Die Zukunft der sowjetischen Architektur sieht Professor Iljin in der Verstärkung der Gesinnungsgleichheit: *„Die Anzahl der künstlerischen Richtungen in Leningrad ist wohl kleiner, als in Moskau. In den neuen Ensembles sind jedoch manchmal wesentliche Unterschiede zu spüren. Man muss das Einheitlichkeitsgefühl beim Aufbau einer Stadt stärken.“* (11).

Der Sinn des Ausdrucks *„die künstlerischen Richtungen“* änderte sich in 8 Jahren völlig. Iljin meinte verschiedene Verfahren der Kompositionszusammenstellung aus den gleichen renaissance-klassischen Architekturelementen. In Moskau sind sie wirklich anders als in Leningrad. Die neue Moskauer Architektur war gewissermaßen extremistischer. Sie war weniger an Stadttraditionen gebunden. Stalin stellte den Architekten die Aufgabe, das Gesicht Moskaus zu ändern und ein neues Orientierungssystem, sowie eine neue Gestalt der kommunistischen Hauptstadt der Welt zu schaffen. Darum drangen sie erbarmungslos vor allem ins Zentrum vor. Der Abriss des Christus-Erlöser-Doms und sein Austausch gegen das Palast der Sowjets wurde zum Präzedenzfall, der den Moskauer Architekten freie Hand ließ.

Das historische Zentrum Leningrads blieb verhältnismäßig unverletzt. Sowjetische Ensembles wurden hauptsächlich am Stadtrand gebaut. Der Versuch, ein neues Stadtzentrum in Moskau zu errichten,

dessen Kern das Gebäude des Hauses der Sowjets (Architekt N. Trotzki, 1940) bilden sollte, scheiterte letzten Endes. Das stalinistische Leningrad fiel mit dem zaristischen St.-Petersburg territorial nicht zusammen. Die Architektur der Stadt blieb erhalten, da Leningrad keine Hauptstadt war.

\*\*\*

Es ist interessant, dass eine relative Vielfalt der zur Benutzung zugelassenen Kompositionsverfahren von den stalinistischen Architekten (von vielen wohl auch aufrichtig) damals als eine unbegrenzte Schaffensfreiheit empfunden wurde. Der Stilrahmen war breit genug, um eine Illusion des Kampfes zwischen den verschiedenen "künstlerischen Richtungen" zu schaffen. Gleichzeitig wurde die Epoche vor 1932 mit ihrem tatsächlichen Richtungskampf bereits nach 8 Jahren als die Zeit der Unfreiheit und künstlerischer Begrenzungen wahrgenommen. Kornfeld schrieb 1940 in einem Artikel *"Über unsere künstlerischen Meinungsverschiedenheiten"*: *"Der Niedergang des asketischen konstruktivistischen Kodex' wurde als Öffnung in die Schöpfungsweite nach einer langen Periode der Askese empfunden. Es öffneten sich hinreißende Dimensionen von Kunst der Vergangenheit, unermessliche Werte, die die Menschheit geschaffen hat."* (12) Damit war gemeint, dass bösen Kräfte die sowjetischen Architekten vor 1932 dran gehindert hätten, das Erbe der Vergangenheit zu schätzen. Und nur der Regierungsbeschluss, "das Erbe wiederzubeleben", öffnete ihnen die Augen und befreite ihre künstlerischen Kräfte.

Kornfeld glaubte, dass die schöpferische Freiheit nach der *"Erschließung des Erbes"* gewachsen war. Der Euphorie über das *"freudige Treffen mit der Kunst der Vergangenheit" der Jahre 1932-35, folgte eine Periode der Analyse: "die Verfahren des analytischen Denkens, die sich in der Periode der funktionalen Architektur herausbildeten, wurden auf die kritische Erschließung der vorherigen Kulturen übertragen. Der Kreis dieser Kulturen, zuerst durch die Antike und Renaissance begrenzt, erweiterte sich allmählich und umfasste schließlich die ganze Weltarchitektur. Das Interesse am Erschließen der historischen Vergangenheit der UdSSR-Völker vertiefte sich; die Landwirtschaftsmesse stellte die ersten Ergebnisse der Erschließung dieser unerschöpflichen Schatzkammer des Volksgutes zur Schau."* (13)

Diese Periodisierung ist ziemlich genau. Der Konstruktivismus wurde im Namen der Rückkehr zu den ewigen Antike- und Renaissancewerten vernichtet. Diese verloren ihrerseits ziemlich schnell das Monopol auf die theoretische Richtigkeit und machten einem unbegrenzten Eklektizismus und einer Stilisierung Platz, die von den Architekten als Schaffensfreiheit empfunden wurden.

Die von Kornfeld auch erwähnten Meinungsverschiedenheiten laufen auf folgendes hinaus. Die Moskauer Architekten zogen es vor, den Palazzo-Kompositionen zu folgen, und zwar betonten sie die Selbständigkeit der Wand mit einer horizontalen Gliederung in drei Teilen. *"Bei den einheitlichen Prinzipien der Wandarchitektur der Wohnhäuser sind die Moskauer Architekten zu individualistisch und ignorieren oft nicht nur das Straßen- und Platzensemble, sondern auch die Architektur der anliegenden Häuser."* (14) Die Leningrader bevorzugten ihrerseits, für verschiedene Gebäudetypen eine einförmige, vertikale Fassadenkomposition, eine große Ordnung wie für das Haus der Sowjets des Architekten N. Trotzki: *"In solch einer Auffassung der Komposition liegt schon eine Gefahr der Langeweile."* (15) Kornfeld, indem er über Vor- und Nachteile beider Betrachtungsweisen redet, schlägt sich mehr auf die Seite der Moskauer, die *"indem sie auf den philosophischen Standpunkten der Renaissance-Architektur beharren, mehr Freiheit und Unabhängigkeit aufweisen und ganz moderne Dinge schaffen..."* (16)

Der Hauptgrund der beruflichen Meinungsverschiedenheiten sei das, was beim Entwerfen einer Wohnhausfassade moderner und "dialektisch" richtiger ist: eine klassische Ordnung mit einem vertikalen Säulenrhythmus, oder die Wand eines italienischen Palazzos mit der Horizontalgliederung in drei Teile? Solche theoretischen Fragen versetzten die sowjetischen Architekten in Aufregung und ließen sie im Sommer 1940 leidenschaftlich diskutieren.

\*\*\*

Die vielleicht komplizierteste Frage bei der Erforschung der sowjetischen, insbesondere der stalinistischen Architektur ist die, ob die Verfasser von Artikeln und die Teilnehmer der theoretischen

Diskussionen aufrichtig waren. Dabei geht es nicht nur um Theorien, sondern auch um ihre Entwürfe. Die Authentizität bei der Erarbeitung und Anwendung der Kunstsprache ist ein wichtiger Aspekt der künstlerischen Analyse. Ein Stil (die Sprache des Architekten) kann klischeehaft sein, wenn er aufgezwungen ist, wenn die wahre Sprache des Architekten anders ist. Die Sprache der stalinistischen Architekten in der Blütezeit des Stils war eine gemeinsame. Aber war sie ihre eigene? An die vollkommene Ehrlichkeit der führenden sowjetischen Architekten zu glauben ist ebenso schwer, wie an ihre vollkommene Heuchelei.

Mit einiger Wahrscheinlichkeit kann man die wirklichen künstlerischen Ansichten von drei Patriarchen der stalinistischen Architektur, nämlich Iwan Sholtowski (1867-1959), Alexej Schtschusew (1873-1949) und Iwan Fomin (1872-1936) rekonstruieren. Alle drei waren zum Zeitpunkt der Revolution bekannte Architekten, Akademiker, Neoklassiker.

Iwan Fomin schrieb wenig und nahm selten an den theoretischen Diskussionen der 20-er und 30-er Jahre teil. Die moderne Architektur beeinflusste ihn insofern als er seinen eigenen Weg der Klassikmodernisierung erfand, und zwar ihre Vereinfachung und Dekorablehnung. Mit den Konstruktivisten sympathisierte Fomin offensichtlich. Bei der Stilwende 1932 war Fomin in einer günstigen Lage, er passte sich nämlich gut dem neuen sowjetischen Stil an, der bisweilen ein Zwischenstil war. Seine "proletarische Klassik" zeigte gleichsam einen würdigen Weg des Rückzuges von dem verbotenen Konstruktivismus zur "Wiederbelebung des Erbes". Sehr schnell erwies es sich aber, dass die vereinfachte Klassik die neuen Auftraggeber nicht zufrieden stellte. Fomin machte eine Kehrtwende zu einer nicht vereinfachenden vollwertigen Neoklassik (unterirdische Hallen der U-Bahnstation "Krasnye Worota", 1935 und das Gebäude des Ministerrates der USSR in Kiew, 1938). Dieser Weg war zweifellos erzwungen und unorganisch. Fomin starb 1936, ohne die Zeit der völligen Aufblühen des Staatsstils zu erleben und übte im Grossen und Ganzen wenig Einfluss auf die stalinistische Architektur aus, viel weniger, als Schtschusew und Sholtowski.

Iwan Sholtowski war ein konsequenter Feind der neuen Architektur. Er schrieb 1940 im Artikel "Über einigen Baukunstprinzipien" folgendes: "... im Verlauf der ganzen Architekturentwicklung sehen wir den Kampf zwischen einer tektonischen Wand und einer "illusorischen". Alle Versuche der modernen westlichen Architektur wurden auf die endgültige Beseitigung der Wand gerichtet. Darum sind die Werke dieser Architektur eine beißende Karikatur der Kunst. Dem Konstruktivismus fehlt jegliche tektonische Logik und einfache Vernunft. Die Architektur von Le Corbusier ist die Verneinung der Kunst, die Verneinung der Wohnlichkeit, wobei die Wände mit durchscheinenden Schirmen aus Eisen und Glas ausgetauscht werden. ...ein beliebiger Beseitigungsversuch (hier handelt es sich um die Wandbeseitigung...) ist meiner Meinung nach dem Stil, der in unserem Land triumphieren muss, feindselig und fremd. Dieser Stil muss monumental sein, wobei seine Monumentalität keine Schwere bedeutet, sondern Stilleichtigkeit." (17)

Die Aussagen Sholtowskis sind nicht gerecht. Er wurde zur Dekorativtekonik des Klassizismus' erzogen und war einfach nicht imstande, die Ästhetik, Tektonik und Emotionalität der neuen Architektur zu verstehen. Der Protest Sholtowskis ist jedoch ein seltener Fall einer künstlerischen, d. h. einer redlichen Kritik des Konstruktivismus'. Er benutzt keine, wie das viele ehemalige Konstruktivisten zu machen pflegten, sinnlosen Klischees wie "erzwungene Askese" und "bourgeois Wesen" des Konstruktivismus'. Sholtowskis Entwürfe und Bauten waren (unter verschiedenen Gesichtspunkten) nicht gelungen, aber nicht verlogen. Er heuchelte und passte sich weniger als andere an. Der ideale Klassizismus Sholtowskis wurde schließlich nicht zum führenden sowjetischen Stil und Sholtowski verhehlte kaum seine Gereiztheit darüber. "Die Monumentalität als Stilleichtigkeit" ist dem entgegengesetzt, was sein in mancher Hinsicht erfolgreicher Kollege Alexej Schtschusew machte. Der nächste Satz aus demselben Artikel bezieht sich, wie es scheint, direkt auf Schtschusew und seine zahlreichen Nachfolger: "Das Streben zur Verschönerung, zur Überlastung der Fassade mit den süßlichen Konditoreielementen ist kein Stil, sondern ein spießbürgerliches Überbleibsel, wie es sie leider in unserer Architektur noch öfters gibt." (18)

Über die fachliche Redlichkeit Schtschusew gibt es wenig Zweifel. Er war ein talentierter Stilist und ein lustiger Zyniker. Bis Schtschusew die Möglichkeit hatte, selbst seinen Stil zu wählen, schuf er Werke in verschiedenen Stilen, die jedoch erstklassig waren - die Kirche des Martha- und Marienklosters in Moskau (1908-1912) (Abb. 178), der Entwurf des Zentraltelegrafengebäudes in Moskau (1925), das Gebäude des Volkskommissariats für Grund und Boden in Moskau (1928-1933),

das Leninmausoleum (1924-1930) (**Abb. 179**) Er mochte den Konstruktivismus und verstand ihn, obwohl sein Verhalten gegenüber dem Konstruktivismus wohl von der allgemeinen Popularität des neuen Stils in der Mitte der 30-er Jahre beeinflusst gewesen sein muss. Schtschusew schwamm nie gegen den Strom. Seit dem Zeitpunkt, als Stalin die Architektur unter seine Kontrolle stellte, passte sich Schtschusew den vorherrschenden Wertschätzungen an. Es gelang ihm, sie früher als andere zu erraten. Der vulgäre Eklektizismus der stalinistischen Bauten von Schtschusew, nämlich das Hotel "Moskwa" (1930-1935), das Theatergebäude in Taschkent (1947) u. a., sind nicht Widerspiegelungen seiner Ansichten, sondern der des Auftraggebers. Artikel und Vorträge Schtschusews aus dieser Zeit sind immer orthodox und voll mit der politischen Standardrhetorik jener Zeit: *"Wie ein roter Faden zieht sich durch die Partei- und Regierungsbeschlüssen im Bereich der Architektur die Anweisung, dass die Errichtung einer inhaltvollen, wahrheitsgemäßen sozialistischen Architektur, die die Größe der Epoche auszudrücken hat, zwei Hauptwege gehen soll, und zwar den Weg der Erschließung des klassischen und volkstümlichen Architekturerebes und den Weg der technischen Errungenschaften. ... Das künstlerische Niveau der westeuropäischen Architektur sank beträchtlich im Zusammenhang mit dem gesamten Verfall der künstlerischen Kultur in den Ländern des Kapitals."* (**19**) Schtschusew stellt sich um, ohne dabei innere Schwierigkeiten zu empfinden, aber auch ohne die Notwendigkeit zu empfinden, an die von ihm proklamierten Thesen zu glauben. Für Menschen, die von Natur aus nicht so zynisch waren, war die Notwendigkeit immer zu heucheln eine Tragödie. Diesen Weg ging die nächste Generation der sowjetischen Architekten, so die Brüder Wesnin, Ginsburg, Ladowskij, Krinskij u.a.

Die konstruktivistischen und formalistischen Führer hatten noch vor der Revolution Zeit gehabt, die Schule des Klassizismus' kennen zu lernen und später bewusst auf sie zu verzichten. Sie schufen die Ethik und die Ästhetik der neuen Architektur. Für sie war ein bewusster Rückweg zum Klassizismus verschlossen. Wie aber oben beschrieben, stimmten sie angeblich - in ihren mündlichen und schriftlichen Kundgebungen - vollkommen der führenden Theorie zu, konnten sich jedoch nicht zwingen, wirklich die neue Stilsprache zu sprechen. Die Schöpfungen der ehemaligen konstruktivistischen Führer sehen in den 30-er/40-er Jahre wie ein konsequenter künstlerischer Niedergang aus.

Viel einfacher war es für ihre Schüler, die Generation der sowjetischen Studenten der 20-er Jahre, sich in den stalinistischen Stil und die stalinistische Kultur einzufügen. Sowohl die ehemaligen RAPP-Mitglieder, als auch die ehemaligen Konstruktivisten hatten ausschließlich sowjetische Lebenserfahrung. Die Gesellschaftsdisziplin und die Treue der führenden Ideologie waren für sie natürlich, von Jugend an angeeignet. Für die meisten von ihnen ging der Stilwechsel schmerzlos vor sich und wurde nicht zur Ursache künstlerischer Tragödien. Gerade diese Generation schuf in erster Linie den stalinistischen Stil. Besonders gut ging es dabei einer kleinen Gruppe von erklärten Klassizisten, Nachfolger Sholtowskis wie G. Golz, L. Poljakow, I. Sobolew, G. Sacharow. Sie mussten sogar nicht umstellen. Der Triumph der stalinistischen Neoklassik war ihr persönlicher Triumph.

Die Literaturwissenschaftlerin Lydia Ginsburg, Zeitgenossin dieser Ereignisse, schrieb 1935 folgendes über die Besonderheiten der sowjetischen künstlerischen Mentalität: *"N.N. sagt: "Ein Mensch muss arbeiten, um zu leben; um anständig zu leben, muss er fachkundig arbeiten; um fachkundig zu arbeiten, muss er gewissenhaft arbeiten, d. h. die herrschenden Ansichten teilen."* (**20**) Die Worte von Ginsburg beziehen sich auf die Literaturarbeit, aber dasselbe kann man über beliebige andere künstlerische Tätigkeiten unter Stalin sagen. Um mit sauberem Gewissen zu schöpfen, muss der Künstler sich selbst überzeugen, dass der einzige ihm erlaubte Stil richtig sei, und keine Gewissenbisse haben, wenn er gezwungen wird, den Stil zu wechseln. Denen, die nur eine sowjetische Erziehung hatten, gelang dies besser als ihren älteren und erfahreneren Kollegen.

Ende der 50-er Jahre fragte man den Architekten Weinstein, den Erbauer von zwei majestätischen Häusern in der Tschkalow-Strasse in Moskau, die 1935-1938 im Stil der italienischen Palazzos gebaut wurden: "Sie sind bestimmt ein überzeugter Nachfolger Sholtowskis?" "Nein - antwortete er, - ich bin ein alter Konstruktivist". Das ehemalige ASNOWA-Mitglied, der Architekturhistoriker A. W. Bunin sagte einmal in einem Privatgespräch 1961 oder 1962, dass seiner Meinung nach, der letzte echte Stil in der russischen Architektur das Empire wäre. (**21**).

\*\*\*

Die Gemeinheit der sowjetischen Architektur der 2. Hälfte der 30-er Jahre ist der Triumph. Triumphal sind die neuen Stadtensembles und einzelne Häuser. Triumphbogenartig werden die Schleusengebäude des Moskwa-Wolga-Kanals gestaltet (der hydrotechnische Komplex in der Stadt Uglitsch, Architekten W. Petrow und S. Birukow (**Abb. 181**), der hydrotechnische Komplex in der Stadt Rybinsk, Architekten D. Sawitskij und M. Spektorow (**Abb. 182**)). Der Triumph und die Prosperität der sowjetischen Wirtschaft werden durch die Hallen der Allunionslandwirtschaftsmesse symbolisiert. Feierlich und triumphal sind die U-Bahn-Stationen.

Das ist bisweilen ein etwas abstrakter Triumph, der sich auf innenpolitische Errungenschaften bezieht. Es wird die Größe des Landes, die Größe seiner Institutionen, die Größe Stalins selbst besungen.

Am 21. Dezember 1939 wurde Stalin 60 Jahre alt. Fast das ganze Dezemberheft der "Architektur der UdSSR" wurde diesem Ereignis gewidmet. Stalin wurde der Ehrentitel eines "Helden der sozialistischen Arbeit" verliehen. Es wurden Preise und Stipendien im Namen Stalins gestiftet. Die bekanntesten sowjetischen Architekten berichteten über ihre Begegnungen mit Stalin. Das Akademiemitglied Wiktor Wesnin erinnerte sich an die Rede Stalins in der Sitzung im Kreml am 14. Juli 1934, die der Planung Moskaus gewidmet wurde: *"In lebendigen, prägnanten und ihrer Tiefe und Einfachheit nach bewunderungswerten Worten gab uns Iossif Wissarionowitsch nicht nur Anweisungen, wie die Hauptstadt rekonstruiert werden soll, sondern auch darüber, wie man eigentlich arbeiten muss, nämlich planen, entwerfen, bauen."* (**22**)<sup>36</sup>

Professor Gelfreich erinnerte sich daran, dass *"der Genosse Stalin ab dem Zeitpunkt, als die Idee über den Bau des Palastes der Sowjets entstand, unmittelbar an allen Sitzungen des Baurates teilnahm und mit einer ihm eigenen Einfachheit und genialen Scharfsichtigkeit alle bei der Planung entstandenen Probleme löste."* (**23**)<sup>37</sup>

Das Akademiemitglied Alexej Schtschusew erzählte über den Auftritt Stalins im Kreml in der abschließenden Sitzung im Frühling 1935, die der Genehmigung des Planes Moskaus gewidmet wurde: *"Ich erinnere mich gut an seine imponierende Gestalt, erinnere mich daran, wie er, seine Pfeife in der Hand, den Entwurf, der mit einem ausführlicheren Berichtsschreiben und Zeichnungen vorgelegt wurde, eingehend erörterte... Er äußerte sich nicht nur zu den Fragen über die neuen Stadtgrenzen, ... sondern analysierte auch eingehend die Fragen der Planung der einzelnen Straßen, Fragen der Breite dieser oder jener Strasse, dieses oder jenes Platzes... Äußerst wichtig waren die Bemerkungen des Genossen Stalin über die gesamte Verschönerung der Stadt, über die Häuserhöhe in diesen oder jenen Strassen und Plätzen, über Straßenpflaster und Parkanlagen."* (**24**)

Diese mit dienerischer Schmeichelei angefüllten Artikel sind seltene Zeugnisse der tatsächlichen Teilnahme Stalins an der Planung von führenden Bauten der Epoche. Im Artikel von J. Kornfeld "Architektur der stalinistischen Fünfjahrpläne" wurde das Verzeichnis der besten Werke der sowjetischen Architektur aufgeführt: *"Die Moskauer U-Bahn und der Moskwa-Wolga-Kanal, UdSSR-Hallen in den internationalen Messen in Paris (Arch. Iofan) und in New-York (Arch. Iofan und Alabjan); die Regierungsgebäude in Baku (Arch. Rudnew), Tiflis (Arch. Kokorin) (Abb. 183), Suchumi (Arch. Schtschuko und Gelfreich) (Abb. 184), Erewan (Arch. Tamanjan), in Kiew (Arch. Fomin und Abrosimow) und Moskau (Arch. Langman und Tscharikower); das Haus der Sowjets in Leningrad (Arch. Trotzki); das Theatergebäude in Erewan (Arch. Tamanjan) (Abb. 185) und das Rote-Armee-Theater (Arch. Alabjan und Simbirzew); die Zentralstadien in Moskau (Arch. Kolli) (Abb. 186) und in Leningrad (Arch. Nikolskij) (Abb. 187), die RKKA-Sanatorien in Sotschi (Arch. Miron Merzanow) und in Kislowodsk (Arch. Ginsburg); das Marx-Engels-Lenin-Institut in Tiflis (Arch. Schtschusew); das Gebäude des Stalin-Autowerkes in Moskau (Arch. Popow) (Abb. 188); Wohnhäuser, Schulen, Kindergärten..."* (**25**).

Der Artikel wurde außer den Aufnahmen der genannten Entwürfe noch mit den Aufnahmen des Dneproges-Damms (Arch. Wesnin), dem Palast der Sowjets, dem Rote-Armee-Haus in Minsk (Arch. Langbard), dem Filmtheatergebäude in der Stadt Stalino (Arch. Teplitzkij), dem Sommertheater beim Stalingrader Traktorenwerk (Arch. Litwinow) (**Abb. 189**), dem "Dynamo"-Stadium in Tiflis (Arch. Kurdiani) (**Abb. 190**), dem Kulturhaus in Kujbyschew (Arch. T. Katzenellenbogen und N. Trotzki) (**Abb. 191**), von Wohnhäusern in Moskau (in 1. Meschtschanskaja Strasse, Arch. Bumashnyj), Leningrad (Schtschemilowka, Arch. Lewinson und Fomin), Tscheljabinsk (Arch. Maksimow) (**Abb. 192**) und Gorkij (Arch. M. Lubofeew) (**Abb. 193**) illustriert.

Unter den Verfassern der besten sowjetischen Bauten gab es ziemlich viele ehemalige Konstruktivisten, das einzige Gebäude jedoch, das man als ein konstruktivistisches bezeichnen kann, war das RKKK-Sanatorium in Sotschi des Architekten Merzanow. Merzanow war, nebenbei gesagt, der Architekt der Datscha Stalins (**Abb. 194**), die ihrem Stil nach ganz funktionalistisch war.

Kornfeld betont die persönliche Teilname Stalins am Stilwechsel und an der Planung der wichtigsten Objekte: *„Die weisen Ideen Stalins darüber, dass die Kunst der Sache des Sozialismus dienen sollte, ... dass die Kunst des sozialistischen Realismus’ fortschrittlich sei, wurden zum Dogma der Kunst... Deutlich formulierte Ideen und Ziele der Kunst gaben den Anstoß zum neuen Aufschwung der schöpferischen Energie. Die von den Kanons und Dogmen der Askese, der Sinnlosigkeit und formalistischer Ideenlosigkeit in der Kunst geschaffenen Dämme stürzten ein... Ästhetische Probleme gewannen an großer Bedeutung in der Architektur... Bald danach ging das Architekturdenken einen umfassenden Weg der Synthese eines tiefen ideologischen Inhaltes mit einer vollblutigen Gestaltung. Zum ersten ausgeprägten Ausdruck dieses Strebens wurde der endgültige Entwurf des Palastes der Sowjets (Arch. Iofan, Gelfreich und Schtschuko). Der Genosse Stalin leitete unmittelbar die Arbeiten an diesem Entwurf.“* (**26**)

## 7. Patriotische Architektur 1941 – 1945

Der Schock, den das sowjetische Volk nach dem Angriff der Wehrmacht am 22. Juni 1941 erlitt, war nicht nur mit der Tatsache des Kriegsbeginns selbst verbunden – an den Kriegszustand hatte man sich bereits gewöhnt - sondern damit, dass dieser Krieg gegen die Regeln begonnen hatte. Die Kämpfe wurden nicht auf fremdem, sondern auf dem eigenen Territorium geführt, wobei die Rote Armee Niederschläge erlitt und sich zurückziehen musste.

Der Verteidigungskrieg veränderte nicht nur den Verlauf der Architekturentwicklung, sondern auch die Thematik und sogar den Stil. Es änderte sich der emotionale Inhalt der sowjetischen Propaganda und folglich auch der der Architektur. Der früheren Idee siegreicher, „unter wenigen Verlusten und auf fremdem Territorium“ errungener Triumphe folgte die Idee eines zukünftigen Heldentriumphes, der durch unzählige Opfern zu erkaufen war. Die Palasttriumphalität machte vorübergehend einer Gedenktriumphalität Platz. Die Vorkriegstriumphalität neigte zur römischen Klassik - erinnern wir uns an den Wettbewerb für das Gebäude des Panoramas „Der Sturm von Perekop“ (Frühling 1941). Die neue Opfertriumphalität neigte zu archaischen Mustern der Gedenkarchitektur, nämlich Hügelgräbern, stufenartigen Pyramiden, ägyptischen Grabmälern, hölzernen Friedhofskirchen. Der Neoklassizismus, der bereits vor dem Krieg einerseits vom Eklektizismus Schtschusew's, andererseits von verschiedenen Varianten der „Nationalarchitekturen“ ausgewaschen wurde, verlor während des Krieges beinahe seine Bedeutung.

Eine starke geistige Erschütterung öffnete den Weg für eine Romantik wie in den 20-er Jahren. Es ist u. a. vielleicht auch damit zu erklären, dass die Parteiführung die Kontrolle über die Architektur für einige Zeit gelockert, und das Fehlen solider Baustoffe die Fantasie bei den Architekten und eine Vielfalt von Lösungen provoziert hatte. 1941 entwarf und baute Alexej Schtschusew einen Trophäenpavillon im Gorkij-Park in Moskau. (**Abb. 195**) Das war ein mit einem leichten Dreigelenkholzbogen überdeckter Hangar. Darüber erhob sich eine hölzerne Skelettkonstruktion, die den Eingang zu einer Art Triumphbogen machte. Das Gebäude erinnerte ein wenig an die durchsichtige Skelettkonstruktion des Eingangsbogens der Allunionslandwirtschaftsmesse in Moskau 1923 des Architekten Sholtowsk. (**Abb. 196**) Das Gebäude von Sholtowski war ein Experiment, ein vorsichtiger Schritt in Richtung neuer Architektur und gleichzeitig eine Herausforderung an sie: eine rein konstruktivistische Form, die auf antiken Formen und Proportionen basierte. Das Gebäude von Schtschusew war auch ein Experiment, ein vorsichtiger Schritt zurück zum Konstruktivismus, ein Schritt, der schließlich doch ein Einzelschritt blieb.

Der Bau größerer Objekte wurde eingestellt und die Architekten wurden in der ersten Zeit nach Kriegsbeginn für die notwendigsten technischen Arbeiten eingesetzt, nämlich für die Gebäudetarnung, Vermessung der Architekturdenkmäler, die hätten zerstört werden können, den Bau von provisorischen Wohnhäusern und den Abtransport von Werken und Militärbauten nach Osten. Das war eine Tätigkeit, die gleichsam außerhalb der künstlerischen Aufgaben lag. Aber bereits 1942 begannen Wettbewerbe für verschiedene Grabmale, Gedächtnisbauten, Siegesdenkmäler und Triumphbogen. Im April 1942 fand das X. Plenum des Vorstandes des Verbandes der sowjetischen Architekten statt. In seinem Beschluss, betitelt mit *„die Aufgaben der Architekten während des großen vaterländischen Krieges“*, war unter anderem zu lesen: *„... das Plenum hält es für notwendig, die Erarbeitung der schöpferischen Fragen der sowjetischen Architektur fortzusetzen (Nationalform in der sowjetischen Architektur, die Fragen der Architekturgestaltung von Städten und Kolchosen, Verkörperung der Gestalten des Grossen Vaterländischen Krieges in der Monumentalkunst u.a.)“* (1)

Das in den 30-er Jahren gebildete Wertesystem setzte voraus, dass ideologische und propagandistische Objekte wesentlich wichtiger, als alltägliche und utilitarische sein sollten. Während des Krieges, ungeachtet der riesigen Zerstörungen, verstärkte sich dieses System lediglich. Der ehemalige Leiter der Leningrader Konstruktivisten Professor Alexander Nikolskij verbrachte den ersten Blockadewinter 1941/1942 in Leningrad. Hier sind Fragmente aus seinem Tagebuch für 1942: *„5. November... Ich nahm mir vor, eine Reihe von Denkmälern zu entwerfen, und zwar Gedenkstätten für Kämpfe um Leningrad. Ein im vollen Sinn räumliches Kollektivdenkmal für Kämpfe im Umkreis Leningrads. Der Hauptumfang ist die Dominante,*



rings um ihn befinden sich Gedenkstätten - Satelliten, mit kennzeichnenden Zügen verschiedener in Architekturformen ausgedrückter Waffengattungen... 22. Januar... Im Laufe von 3 Wochen starben laut Statistik 40 Architekten, Mitglieder des Architektenverbandes. Das sind zwei Personen pro Tag. Todesfälle erschüttern nicht mehr... Man darf jedoch die Stadt nicht aufgeben... Ich glaube fest an die baldige Aufhebung der Belagerung und denke darüber nach, Triumphbögen für das Eintreffen der Helden, nämlich der die Stadt befreienden Heere, zu entwerfen. Ein Fachmann soll immer bereit sein, und ich bereite mich vor, ohne auf Antrieb von außen, ohne auf Aufträge zu warten... Ich glaube, es wäre richtig, die Bögen unter Berücksichtigung des Fehlens von allem: Werkstoffen, physischer Kraft bei den Arbeitern zu entwerfen... Deshalb habe ich provisorische Triumphbögen als Kombinationen von riesigen 20 Meter hohen Fahnen, bogenartig dekoriert, erfunden... Außerdem, habe ich die Idee, einen Bogen aus Furnierholz mit einer Furnierholzfigur im Soldatenmantel und einen Barrikadebogen zu errichten. Ein Barrikadebogen ist eine Wand (aus Furnierholz) quer über die Strasse gestellt, mit Bögen für die Fahrbahnen und Bürgersteige mit Kanonen, Granatwerfern und Figuren mit einem Banner und Fahnen oben." (2) (Abb. 197)

Dieses Dokument ist ein treffendes Beispiel von der Wandlung einer fachlichen und gesellschaftlichen Mentalität eines früher ernst zu nehmenden Architekten. Es handelt sich nicht allein nur um die kennzeichnende Banalität der Architekturideen von Nikolskij. Die mit den fahnentragenden Arbeitern und Kanonen geschmückten Bogen waren der Gemeinplatz stalinistisches Dekors. Nikolskij kommt es nicht einmal in den Sinn, über die Wiederherstellung der zerstörten Häuser, über den Bau kostengünstiger Wohnungen nachzudenken, woran ein normaler Architekt unter solchen Bedingungen denken sollte. Man baute wenig Wohnhäuser vor dem Krieg, man wird auch nach dem Krieg wenig bauen. Sogar an der Schwelle des Hungertodes ist Nikolskij sicher, dass die Furnierholzpropaganda gerade das sei, was das Volk braucht, das, womit sich ein Fachmann zu beschäftigen hat, das, was sicher gefragt und bestellt wird.

Im April 1942 organisierte die Moskauer Abteilung des Architektenverbandes einen "Freundschaftswettbewerb für die Entwürfe der dem großen Vaterländischen Krieg gewidmeten Monumente". Man hatte folgende Themen vorgeschlagen: "Den für die Heimat gefallenen Helden", "Den Helden der Verteidigung Moskaus", "Den furchtlosen Partisanen, Kämpfern mit den Besetzern", "Den Stachanowarbeitern, die die Siegeswaffe geschmiedet haben", "Den Feldherren der Roten Armee", "Der Freundschaft der sowjetischen Völker, dem Bollwerk des Kampfes und Sieges" u a. (3). Im ersten Heft des Sammelbandes "Architektur der UdSSR" (1942) wurden einige Entwürfe des ersten Durchgangs veröffentlicht. Im zweiten Heft des Sammelbandes (1943) wurden die Entwürfe des zweiten Durchgangs veröffentlicht. Fast alle Themen sind abstrakt und nicht an einen konkreten Platz oder ein Ereignis gebunden. Es geht eine bereits gewohnte Durcharbeitung von für die zukünftige Massenverwendung bestimmter Mustergebäudetypen vor sich. Wir sehen verschiedene Varianten von Stein- und Holzobelisken mit Sternen und Bannern, Soldatenfiguren auf Postamenten, Triumphbögen, Stilisierungen in der Art russischer Holzarchitektur und mit Kolonnaden umgebene Hügelgräber. (4) Die stilistische Vielfalt war noch nicht besonders groß, und die Entwürfe wurden skizzenartig in Eile ausgeführt. (Abb. 198 - 200)

Im Herbst 1942 (nicht später als Oktober) wurde der "Allunionswettbewerb für die Entwürfe der den Helden des Grossen Vaterländischen Krieges gewidmeten Monumente" ausgeschrieben. Es wurden nur 10 Themen vorgeschlagen: das Pantheon der Helden des Grossen Vaterländischen Krieges, das Pantheon der Partisanen des Grossen Vaterländischen Krieges, den heldenmütigen Verteidigern Leningrads, den heldenmütigen Verteidigern Moskaus, den heldenmütigen Verteidigern Sewastopols, den 28 Panfilow-Helden, den 8 Wolokolamer-Komsomolzen, der Heldin der Sowjetunion Partisanin Soja Kosmodemjanskaja, das Massengrab der Helden des Grossen vaterländischen Krieges, einem Helden des Grossen Vaterländischen Krieges (ein Denkmal an der Grabstätte). (5)

In den Entwürfen dieses Wettbewerbes sind die Versuche zu spüren, über den Rahmen der neoklassischen und altrussischen Stilisierungen hinauszugehen. Den ersten (Arch. G. Sacharow, S. Tschernyschow) (Abb. 201) und den zweiten (Arch. N.Gajgarow, P. Skokan) (Abb. 202) Preis zum Thema "das Pantheon der Helden des Grossen Vaterländischen Krieges" bekamen zwei sehr ähnliche Entwürfe: die hohen runden Pyramidenhügelgräber, unten mit Bogenfassaden umgeben. Im Entwurf, der den ersten Preis bekam, steht eine Figur an der Spitze eines Hügelgrabs.

Im Entwurf des Museums des Grossen Vaterländischen Krieges von Lew Rudnew (**Abb. 203**) wurde ein solider Turm mit einer Kuppel ohne offensichtliche Stilmerkmale, ganz mit Basreliefs und Plastiken bedeckt, dargestellt. Vor dem Turm befanden sich Panzer und Figuren.

Der Entwurf des Denkmalmuseums der Verteidigung Moskaus von Ilja Golosow (**Abb. 204**) hatte auch keinen offensichtlichen Stil. Vor dem Hintergrund eines Stückes der stilisierten Kremlmauer stand ein niedriges Stufenpostament, das entfernt dem Leninmausoleum ähnelte. Auf ihm stand eine Soldatenfigur, die einen geflügelten Drachen tötete. Daneben befand sich ein runder Turm mit einer Flamme oben, aus dem Turm guckten rechteckige Kisten mit Basreliefs hervor.

Das Partisanenpantheon von Nikolaj Kolli (**Abb. 205**) war ein steinerner Zylinder mit mehrstufigen Bogenöffnungen, in dem sich Urnen befanden.

Das Partisanenpantheon von W. Krinskij (**Abb. 206**) stellte eine runde Stufenpyramide mit schrägen Wänden und einem dekorativen Mauerwerk dar. Hier war eine direkte Verknüpfung an die altamerikanische Architektur zu sehen.

Eine noch unverhohlene Erinnerung an die Azteken-Architektur (wie übrigens auch an die altägyptische) war der Entwurf des Monumentes "Die Stalingrader Epopäe" von Andrej Burow (1944). Das war eine riesige, betont geometrische Stufenpyramide, ganz mit Basreliefs bedeckt.

Ilja Golosow, Lew Rudnew, Wladimir Krinskij, Andrej Burow waren sehr begabte und expressive Architekten. Sie fühlten sich in dem erstarrten Rahmen des stalinistischen Vorkriegsstils eingeklemmt. Sie versuchten als erste, sich in unbetretenes Territorium vorzuwagen. Die Kriegssituation gab ihnen diese Möglichkeit. Der plötzliche Wechsel ideologischer Vorgaben führte zu Stilschwankungen.

\*\*\*

Der ideologische Kult um für politische Ideale gefallene Helden war vor dem Krieg nicht vorgesehen. Sowjetische Siege wurden als freudige Befreiungszüge geplant, die unter "geringen Verlusten" errungen werden sollten. Tatsächliche Verluste, wie z. B. die während des finnischen Krieges, wurden verschwiegen. Wie es scheint, blieben die alten ideologischen Rahmen noch einige Zeit nach dem deutschen Angriff wirksam. Darum zeichnete Nikolskij im Winter 1941/42 im blockierten Leningrad nicht Gefallenendenkmäler, sondern Triumphbögen. Die Macht begriff aber bald, welche propagandistische Bedeutung die Gedenkarchitektur hat, und begann Wettbewerbe für allerlei Grabmäler, Pantheons und Ehrenmuseen zu organisieren. Man begann Triumphbögen, darunter auch provisorische Holzbögen mit den unerwartetsten Formen und Konstruktionen gegen Ende des Krieges in großer Zahl zu entwerfen. Indem Stalin die Grabmalentwürfe bestellte, ging er von einer seiner gewöhnlichen, zynischen Berechnungen aus. Für ihn waren Soldatenleben nicht mehr wert, als Häftlingsleben. Diese und jene vergebete er millionenfach. Für die einfachen Leute jedoch bedeutete die Anerkennung des Verdienstes der Gefallenen, das Gefühl, dass der eigene mögliche Tod nicht vergeblich sei, und vor allem das Gefühl von der Gerechtigkeit dieses Krieges, sehr viel. Kriegsgedenkstätten waren der einzige Bautyp, mit denen die Sowjetbürger echte menschliche Gefühle verbanden.

Die Architekten gerieten in eine für sie ungewöhnliche Situation. Die Aufsicht seitens des Hauptauftraggebers des Landes ließ für einige Zeit nach, und es gab keine fertigen Muster für Gedenkbauten. Die Schärfe und Emotionalität der neuen Themen drängte die Architekten zu stilistischen und formalen Versuchen. Es erwies sich jedoch, dass das Versuchsfeld sehr eng und mit Fallen umgeben war. Man durfte den emotionalen Inhalt der reinen Architekturformen nicht benutzen. Das hätte einen Rückfall in die Formalismussünde bedeutet. Die künstlerischen Möglichkeiten des griechisch-römischen Erbes wurden noch vor dem Krieg ausgeschöpft. Altrussische Stilisierungen passten schlecht zum Thema der Gedenkstätten. Stilisierungen in der Art traditioneller Kirchenarchitektur konnten als Anlass zu Beschuldigungen wegen fremder Ideologie dienen, obwohl die orthodoxe Kirche während des Krieges formal rehabilitiert worden war. Es blieb übrig, entweder an die Architektur der alten Welt, nämlich der ägyptischen, assyrischen, amerikanischen zu appellieren, oder etwas zu gestalten, das keinerlei Vorbildern ähnelte. Der Wunsch, einen

ganz und gar neuen Stil zu schaffen, der der neuen Epoche und den neuen Gefühlen entsprechen würde, ergriff viele führende Architekten. A. Mordwinow entwarf 1943 einen seltsamen Triumphbogen für Moskau (**Abb. 207**), einen dünnen, parabolisch-gitterartigen und dabei ganz mit Dekor bedeckt. Ein leichter Bogen stützte sich auf schwere Postamente mit Skulpturgruppen. K. Alabjan erfand für den Entwurf der Wiederherstellung von Kreschtschatik in Kiew einen nicht weniger seltsamen trapezförmigen Triumphbogen, der von drei Reihen kleinerer Bögen durchgeschnitten wurde. (**Abb. 208**) Er sah archaisch und naiv aus. Dabei fehlte ihm wie absichtlich jedes Merkmal des "klassischen Erbes". A. Burow entwarf, wie bereits erwähnt, eine geometrische Stufenpyramide für Stalingrad. Ein anderer Entwurf von Burow für Stalingrad, der "Entwurf des Ruhmestempels" (1943-44) (**Abb. 209**), stellte eine aus rippenartigen Parabelbogen gebildete Tempelkuppelkomposition dar. Sie hatte überhaupt keinen Zusammenhang mit den vorhandenen Stilen. Der überzeugte Klassizist I. Sobolew entwarf das "Gedenkstättenmuseum für die heldenmütigen Verteidiger Moskaus." (**Abb. 210**) Das war ein niedriger runder Turm mit Bogenportalen, den ein sehr hoher Kegel krönte, der einem umgekehrten Trichter gleich war. Oben stand eine Statue. Das Gebäude glich einem Kinderspielzeug. Kein Spur vom Klassizismus. Der Architekt M. Olenew erfand ein "Partisanenpantheon" (1943) in Form eines naiv in der Art der altrussischen Architektur stilisierten Turmes mit einer kegelförmigen Krönung. (**Abb. 211**) Lew Rudnew entwarf 1943 ein "Museum für den Vaterländischen Krieg" am Roten Platz in Moskau (**Abb. 212**), an der Stelle von GUM und Zarjadje, dort, wo 1934 der Bau des Gebäudes des Volkskommissariats für Schwerindustrie geplant war. Der Entwurf Rudnew's veranschaulicht gut, wie sich die stalinistische Architektur im Laufe von 8 bis 9 Jahren veränderte. Die Wettbewerbsentwürfe des Gebäudes des Volkskommissariats für Schwerindustrie, sogar die schlimmsten, drückten wenigstens eine Raumidee aus, hatten einen emotionalen Inhalt. Rudnew entwarf dagegen etwas in der Art von riesigen Messebuden, nämlich eine Zusammensetzung von palastartigen Gebäuden ohne jeglichen Stil und Ausdruck, mit Figuren, Zinnen, Fahnen und allerlei Verzierungen dicht bedeckt. Das war um so verwunderlicher als Rudnew einer der temperamentvollsten und besonders expressionistisch gestimmten sowjetischen Architekten war.

\*\*\*

Der stalinistische Stil, der sich vor dem deutsch-sowjetischen Krieg herausbildete, verschwamm und mutierte während des Krieges. Das ist gut aus den Wiederherstellungsentwürfen der zerstörten Städte ersichtlich.

Am 29. September 1943 wurde ein Ausschuss für Architekturangelegenheiten beim Volkskommissariat der UdSSR gebildet. Die Aufgabe der neuen Instanz war, die gesamte Architekturplanungstätigkeit im Land zu kontrollieren. Der Vorsitzende des Präsidiums des Obersten Sowjets der UdSSR (der dekorative Präsident) Michail Kalinin befiehlt in einem Brief vom 27. November 1943 an den Ausschussvorsitzenden A. Mordwinow: *"Der neue Bau eröffnet große Möglichkeiten für das Schaffen von wirklich sozialistischen Städten mit großen künstlerischen Ensembles und detailliert durchdachten Wohnhäusern, die modernen Forderungen völlig entsprechen."* (6)

Nicht alle waren damals einverstanden, die Wiederherstellung der zerstörten Städte mit Ensemblebauten zu beginnen. Andrej Burow schlug in seiner Rede im XI. Plenum des Vorstandes des Architektenverbandes der UdSSR am 16. August 1943 vor, die gesamte Großbautätigkeit für 5 Jahre einzustellen und mit dem Massenbau von billigen Wohnhäusern nach amerikanischer Technologie anzufangen: *"Zur Hauptmaßnahme der ersten Stufe der Lösung dieses Problems soll das Erlernen der USA-Erfahrung und der Ankauf in den USA von einer Reihe von Werken für die Herstellung von kleingeschossigen Wohnhäusern aus vorgefertigten Baukonstruktionen werden."* (7) Solch ein "antipatriotischer" Vorschlag war nur deshalb möglich, weil die USA vom "imperialistischen Aggressor" vorübergehend zum Freund und Alliierten wurden. Aus den USA wurden in großer Menge Lebensmittel, Munition, Kraftfahr- und Flugzeuge eingeführt. Burow hatte wohl gehofft, dass sich die Zusammenarbeit auf dem Militärgelände in eine Zusammenarbeit auf dem Gebiet der Zivilwirtschaft verwandelt. Eine vergebliche Hoffnung.

Nicht erst der Krieg verursachte das Problem des Massenwohnungsbau. Noch 1932, ganz am Anfang der Reform des sowjetischen Stils, schrieb Walter Schwagenscheidt, ein deutscher Architekt aus der Gruppe von Ernst Mey, über die Zukunft der sowjetischen Architektur: *"...die Sowjet-Union kann auf lange Zeit nur*

*primitive Baracken bauen. Material und Kraft, die sie haben, müssen sie auf den Industriebau verwenden.*” (8) Schwagenscheidt machte sogar den Entwurf einer ”Baracke für den wachsenden Aufbau”. In der ersten Phase war das ein Raum mit Schlafstätten für 222 Personen. In der dritten Phase war das eine ”vollendete Kulturbaracke” mit Toiletten, Waschbecken und Schlafzimmern mit Betten für 100 Personen. (9) (Abb. 213) Sowohl Schwagenscheidt (1932) als auch Burow (1943) gingen davon aus, dass die Regierung an der Lösung des Wohnproblems interessiert sei. Beide irrten sich. Weder vor, noch nach dem Krieg plante Stalin, dieses Problem auf eine zivilisierte Weise zu lösen.

Am 10. Dezember 1943 veröffentlicht Kalinin einen Artikel in der Zeitung ”Iswestija” (”Nachrichten”) unter dem Titel ”Die große allgemeine Volksaufgabe”. Kalinin erklärte, wie Städte wiederherzustellen sind: ”Der Feind hat uns große Zerstörungen zugefügt. Einige Städte, wie z. B. Stalingrad sind fast völlig zerstört, und wir sind gezwungen, sie wieder aufzubauen. Und so entsteht unvermeidlich die Frage, wie zu bauen ist. Man könnte Gebäude einfach aufgrund ihrer alten Pläne wieder errichten, man könnte aber auch eine Umplanung machen. Wir meinen, ....dass wir in erster Linie die Zweckmäßigkeit der alten Planung zu revidieren haben. Was den Wohnbau selbst betrifft, so muss man hier streng zwischen den Forderungen, die an provisorische und ständige Wohnhäuser gestellt werden, unterscheiden. Und wenn wir bei provisorischen Häusern auf diese oder jene Bequemlichkeiten verzichten könnten, so müssen Dauerbauwerke ungeachtet der Kriegsumstände kulturell anspruchsvoll gebaut werden. Es mag uns entgegen gehalten werden, dass eine neue Planung der Städte den Bau sehr erschweren und sogar verzögern könnte, und dass diese Maßnahme ziemlich aufwändig sei. Ganz damit einverstanden, meine ich trotzdem, dass es zu machen sei... Für die Entwurfserarbeitung fehlt im Moment nichts; über Architekturkräfte verfügen wir ausreichend, und darum muss man für diese Sache ohne Geiz Geld ausgeben... Die Regierung legt viel Wert auf die Erhöhung der Architekturqualität, auf die Gewährleistung von staatlichen Leistungen der Architektur- und Planungsarbeiten...” (10)

Auf den ersten Blick scheinen diese Anweisungen vernünftig zu sein. In der stalinistischen Kultur hatten jedoch die Wörter sehr oft ihren eigenen Sinn, der sich von dem allgemein gebräuchlichen unterschied. Wir haben schon gesehen, dass die ”Erhöhung der ”Architekturqualität” im stalinistischen Wertesystem die Schaffung einer üppigeren und reicheren, einer ”schöneren Architektur” bedeutete. Ebenso bedeutete die ”zweckmäßige Stadtplanung” im Mund Kalinins die Schaffung von Gala-Ensembles auf Zentralplätzen und eine ”triumphale” Gestaltung der Zentralstraßen. Die Gegenüberstellung von ”Dauerbauten” und ”provisorischen” war eine offensichtliche Fiktion. Sowohl vor, als auch sofort nach dem Krieg gab es kein Bauprogramm für billige, oder zumindest komfortable, ”zivilisierte” Massenwohnhäuser. Es gab faktisch so gut wie keine provisorischen Wohnhäuser. Baracken ohne jegliche Bequemlichkeiten wurden für Jahrzehnte gebaut. Mit normalen Wohnungen in ”Dauerhäusern” wurde lediglich die Partei- und Bürokratieelite versorgt. Solche Häuser waren Bestandteile der Stadtensembles. Der Artikel von Kalinin bedeutete die eindeutige Verordnung, alle Bemühungen auf die Umplanung der zerstörten Städte nach dem Muster des Generalplans Moskaus 1935 zu konzentrieren. Das Ziel der Umplanung war der Bau von neuen Ensembles.

Indem die Architekten grandiose Planungsarbeiten in Angriff nahmen, stießen sie auf ein anscheinend längst gelöstes Problem: in welchem Stil sollte man entwerfen? Die in der Kriegszeit begonnene patriotische Kampagne stellte die ”russischen” Stile der ausländischen Klassik fast gleich. Es zeigte sich außerdem, dass ohne die permanente Kontrolle der Obrigkeit, die vorgibt, nach welchen Plänen die Bauentwürfe zu machen sind, die so mühsam geschaffene Theorie der sowjetischen Architektur sich als nicht funktionsfähig erwies. Die führenden Staatspersönlichkeiten waren 1942-1944 fast ausschließlich mit Kriegs- und Politikproblemen beschäftigt. Unter den Architekten zeichneten sich Unstimmigkeiten ab. ”Es war zu dieser Zeit für die überwältigende Mehrheit der Architekten klar, dass für den Wiederaufbau und die zukünftige Entwicklung der sowjetischen Baukunst das Architekturerbe zu nutzen sei. Nur eins war nicht klar: welches Erbe und wie es in der modernen Architekturschöpfung zu nutzen sei. Eine große Gruppe der Architekten setzte hauptsächlich auf das russische Erbe und war nur in dem Punkt anderer Meinung, ob die Formen der Nationalarchitektur des XVII. Jahrhunderts oder die des russischen Klassizismus zu benutzen seien bzw. ob diese Formen zu überarbeiten sind. Die andere Gruppe der Architekten setzte auf die Architekturformen der italienischen Renaissance. Sowohl diese, als auch jene Ansicht über die Erschließung des Erbes entstanden im Kampf gegen die Verneinung der Rolle der Traditionen in der Architektur, die im Westen proklamiert

wurde.“ (11) Der Konflikt zwischen zwei Stilisierungsrichtungen war in Abwesenheit der obersten Jury nicht lösbar.

Die neue Situation drängte viele führende Architekten zu dem Versuch, die vor dem Krieg herausgebildeten Planungsverfahren zu ändern. Andrej Burow, der Hauptarchitekturdissident damaliger Zeit, beschrieb dieses Verfahren spöttig in einem 1943 veröffentlichten Artikel *„Auf dem Weg zur neuen russischen Architektur“*: *„Man nehme ein Blatt Papier und schreibe der Reihe nach darauf: 1) Lebensfreude, 2) Industrialisierung, 3) Erschließung des Erbes, 4) national der Form nach, 5) sozialistischer Inhalt, 6) Synthese der Künste usw. Solange der Entwurf gezeichnet wird, liegt dieses Papier auf dem Tisch; wenn der Entwurf fertig ist, siehe man das Verzeichnis durch. Dann nimmt man einen roten Stift und prüft die Ausführung des Entwurfes: 1. Lebensfreude? - das Gebäude ist weiß - abgehakt. 2. Industrialisierung? - alle der 200 Wohnungen, Fenster, Treppen und Türen sind gleich - abgehakt. 3. Das Erbe? - es gibt einen Renaissancesims - abgehakt. 4. National der Form nach. - Russische Fensterverkleidungen (oder azerbajdzanische, wird das Haus in Baku gebaut) - abgehakt. 6. Synthese? - Figuren in Mänteln oder Badehosen je nach Klima – abgehakt.“* (12)

Burow war keineswegs gegen die oben genannten Forderungen. Er rief nur dazu auf, sie schöpferisch zu erfassen. Die Leidenschaft Burows war gegen die Verwendung der Architektur der italienischen Renaissance gerichtet, die er für eine antitektonische hielt. Burow erfand selbst neue Baumaterialien. Er forderte von Kollegen, beim Entwerfen tektonische und künstlerische Materialienbeschaffenheiten zu berücksichtigen und überhaupt *„modern“* zu entwerfen. *„Die Architektur soll inhaltsreich, plastisch, tektonisch und modern sein. Neue tektonische Formen sollen ein Ergebnis neuer moderner Vorstellungen über die physisch-mechanischen Eigenschaften der neuen und alten Materialien unter Arbeitsbedingungen in modernen Konstruktionen sein. Eine neue plastische Form, eine skulptur-polychrome, soll ihren Anfang aus der Umwelt, aus der Volkskunst nehmen.“* (13) Wie die *„moderne“* Architektur aussehen sollte, wusste Burow wohl nicht. In jedem Fall gelang es ihm nur schlecht, das konstruktivistische Prinzip der Material- und Konstruktionswahrhaftigkeit mit dem offiziellen Konstruktivismusverbot und dem für die stalinistische Architektur obligatorischen ideologischen Pathos zu verbinden.

Viele andere Architekten bemühten sich auch, den Galastensembles eine vor dem Krieg fast verloren gegangene Individualität beizubringen.

In der zweiten Hälfte des Jahres 1944 wurden an der Architekturakademie künstlerische Ateliers gegründet, die Generalpläne einzelner Städte zu erarbeiten begannen. Das wichtigste Objekt war - kraft seines Namens - Stalingrad. Mit der Planung Stalingrads beschäftigte sich das Atelier von Karo Alabjan, wie auch viele andere Architekten. Mit dem Generalplan von Smolensk beschäftigte sich Golz. Schtschusew plante Nowgorod und Istra. Lew Rudnew beschäftigte sich mit Woronez. Nikolaj Kollj plante Kalinin und Minsk. Moisej Ginzburg arbeitete an der Planung der südlichen Krimküste und Sewastopols. Boris Iofan plante Noworossijsk. Andrej Burow plante Jalta. Alexander Wlasow plante Kiew. Dabei wurden für die wichtigsten Ensembles, z. B. für die Bebauung der Hauptstrasse Kiews Kreschtschatik Wettbewerbe organisiert. Die Anweisung Kalinins, kein Geld und keine Zeit für das künstlerische Entwerfen von Ensembles zu sparen, führte dazu, dass während des Krieges ebenso ausführliche und kraftraubende Perspektiven wie in der Friedenszeit entworfen wurden.

In den Städtebauentwürfen der Kriegszeit ist eine hysterische Utopie zu spüren. Planungslösungen sind in der Regel mehr oder weniger einander ähnlich: Palastensembles mit Galatreppen, Galastraßen, die in Plätzen mit Türmen münden, terrassenartig zum Wasser abgestufte Parkanlagen usw. Es entstehen die unerwartetsten Architekturformen. Die Architekten phantasieren so leidenschaftlich, als ob sie wussten (wahrscheinlich, wussten sie das wirklich), dass man ihnen bald diese Möglichkeit nimmt. Sie erfinden neue Formen, versuchen, sich von den vor dem Krieg kanonisierten Mustern zu entfernen und gleichzeitig alle vor dem Krieg festgelegten Stilverbote zu befolgen. Oben wurden bereits die Stalingrader Entwürfe von Burow (eine Stufenpyramide und ein Tempel aus parabelförmigen Rippen) und der von Alabjan (ein trapezförmiger Triumphbogen) erwähnt. Lew Rudnew entwarf das Zentrum Stalingrads wie eine Komposition aus romantischen Attrapperuinen ohne einen klaren Stil. (Abb. 214) Der Entwurf der Rekonstruktion der Uferstrasse Stalingrads aus dem Atelier von Boris Iofan erinnert an eine mehrfach

verkleinerte Komposition des Palastes der Sowjets in Moskau. (**Abb. 215**) Statt des Hochteils mit der Leninskulptur krönt sie ein Obelisk.

Moisej Ginzburg arbeitete für das Zentrum Noworossijsk einen eigenartigen Tempelkomplex aus. Eine lange Galaallee führt von einem Platz mit Regierungsgebäuden zu einer abgestumpften Stufenpyramide. Auf dem flachen Gipfel befindet sich - wie bei den Azteken - ein Tempel mit Säulen. Neben der Pyramide steht eine hohe Triumphsäule, die wie die Pyramide eine Schichtstruktur hat. Unten ist ein Säulenportikum, oben steht eine Skulptur. (**Abb. 216**)

Im Zentrum Noworossijsk' entwarf Boris Iofan einen Tempelkomplex mit einer zum Meer führenden Galaallee (**Abb. 217**). Sie war mit Gebäuden mit Portiken bebaut, ging durch einen kleinen Triumphbogen und endete am Wasser mit zwei Triumphsäulen, die oben mit Marinewahrzeichen geschmückt waren. In der Komposition war ein seinem Stil nach ganz neuartiger mehrstufiger Turm. Im ersten Rang gab es runde Bullaugenfenster, etwas höher befand sich eine dreistöckige portikumartige Galerie, noch höher ein spitzer Obelisk, und ganz oben, auf einer Kugel eine schwebende Figur mit einem Segelschiff in den ausgestreckten Händen. Alles in allem erinnerte es an eine naive Kinderzeichnung.

Ein Schüler Sholtowski's, der gebildete Ästhet Georgij Golz, entwarf 1944 die Bebauung der Kreschtschatik-Strasse in Kiew im Stil des hypertrophierten italienischen Barocks - überall Arkaden verschiedenster Formen und Dimensionen, Kolonnaden und Skulpturen (**Abb. 218**). Auf dem Platz befand sich ein rechteckiger Turm, der einer Kampanilla ähnelt, aber mit Arkaden, Skulpturen und Basreliefs übersättigt. Der Turm wurde von einem runden dreistufigen Türmchen mit Arkaden gekrönt, auf dem zwei übereinander angeordnete kugelförmige, blasenartige Kuppeln mit Spitze aufeinander saß. Der Entwurf des "Panoramas der Verteidigung Sewastopols" (**Abb. 219**) von Golz war gleichzeitig sowohl palladianisch als auch grob, mit Bögen, ungewöhnlichen dekorativen Ornamenten, vielen Skulpturen sowohl auf dem Gebäude selbst, als auch ringsherum.

Nikolaj Kolli entwarf im Zentrum von Minsk ein Barockensemble. (**Abb. 220**) Wieder Skulpturen, Kolonnaden und eine obligatorische Kampanilla.

Es war so, als ob die Architekten miteinander wetteiferten, wer aus den bekannten Architekturdetails die unerwarteteste und unmöglichste Komposition schaffen wurde. Nicht nur die Romantiker mit einer konstruktivistischen Vergangenheit wie Iofan, Burow und Ginzburg, sondern auch die orthodoxen Klassizisten aus der "Schule Sholtowski's" versuchten, von den geregelten palladianischen Rezepten in den Expressionismus zu flüchten.

Es gab aber auch Ausnahmen. Andrej Burow hat es in seinem Entwurf der Rekonstruktion Jaltas fertiggebracht, ohne Triumph- und Gedenksymbole auszukommen. (**Abb. 221**) Verhältnismäßig zurückhaltend ging Aleksej Schtschusew an den Entwurf der Rekonstruktion Nowgorods. (**Abb. 222**)

Fast nichts aus dem während des Krieges Entworfenen wurde realisiert. Es scheint auch, dass die Architekten keine Hoffnung auf die Realisierung ihrer Entwürfe hatten. Es war unmöglich, dass sie die Widersprüche zwischen ihren utopischen Architekturphantasien und realen Bedürfnissen und Möglichkeiten des zerstörten Landes nicht sahen. Andererseits legte die Erfahrung der 30-er Jahre nahe, dass die unglaublichsten Entwürfe verwirklicht werden konnten, wenn sie dem Führer gefielen. Jeder konnte damit rechnen, dass gerade er Glück haben würde.

\*\*\*

Mit der Planung der Dorfhäuser beschäftigte sich während des Krieges das Atelier Sholtowski's. Es wurden Häuser mehrerer Typen ausgearbeitet. Einzelne Häuser mit Ein-, Zwei- und Dreizimmerwohnungen und "Häuser des Blocktyps, die in einem Gebäude 8, 12, 16 und mehr Wohnungen umfassen, die insgesamt große Komplexe, "Phalanster", bilden". (**14**). In den Häusern mit 1 bis 4 Wohnungen waren keinerlei sanitäre Bequemlichkeiten vorgesehen. In "Phalanstern", zu denen Klubzimmer, Geschäfte, Wäschereien usw. gehörten, waren Wasserleitung und Kanalisation vorgesehen. Die Planung der "Phalanstern" war

offensichtlich ein Versuch, amerikanische Erfahrung im Bau von Reihenhäusern auf sowjetischem Boden zu nutzen, was die Autoren selbst im Artikel erwähnten **(15)**. Sie erinnerte zum Teil an die Städtebauideen und die Erarbeitung von Wohnzellen Ende der 20-er Jahre. Unerwartet war, dass diese Arbeit ausgerechnet Sholtowski leitete, dem, wie es scheint, derartigen Ideen fern war.

Stilistisch überschritten die Dorfhäuserentwürfe sowohl von Sholtowski, als auch von anderen Architekten (B. Barchin, A. Nikolskij u. a.) nicht den Rahmen der Variationen zum Thema traditioneller Dorfarchitektur mit Spitzdächern, Schnitzfensterverkleidungen, Firsten und Fensterläden. Manchmal unterschieden sich die Entwürfe Sholtowski's im Dekor der kleingeschossigen Dorfhäuser: er führte antike Tempelmotive ein, wie im Entwurf des Kolchosverwaltungsgebäudes (1944), **(Abb. 223)** oder unklare barockeuropäische Verzierungen und Malereien, wie im Wohnhaus an der Station «Zelesnodoroshnaja» bei Moskau (1945). **(Abb. 224)**

Andrej Burow entwarf 1943-1944 Reihenhäuser für die südlichen Gebieten der UdSSR **(Abb. 225)**. Dank der flachen Dächern und einem sehr zurückhaltendem Dekor ergab sich bei ihm ein fast konstruktivistischer Entwurf. Die Realisierung dieses Entwurfes (wie auch der "Phalansters" Sholtowski's) war übrigens von vorn herein unmöglich. Sie bedurfte einer entwickelten Wohnbauindustrie und vor allem, ganz anderer Sozialbedingungen, als es sie in der stalinistischen UdSSR gab.

1944 wurde der "Wettbewerb für die Entwürfe von Fassaden vorgefertigter Schlackebetonhäuser" ausgeschrieben.<sup>1</sup> Typenhäuser wurden für den Bau in Russland, in der Ukraine und in Weißrussland bestimmt. Daraus ergab sich das Wettbewerbsziel: *"Die Schaffung von Architekturfassaden und die Gestaltung von Architekturelementen soll auf der Architektur der Volkshäuser basieren, sowie auf nationale Stile seines Dekors und auf andere Kunstarten, die sich auf den Gebieten des Steinbaues (Zentralgebiete Russlands, Weißrusslands und der Ukraine) herausgebildet haben."* **(16)** Hier ist das architektonische Prinzip formuliert, das sich später, in den Zeiten Chruschtschows und Breschnews weit verbreitete - Typenhäuser sollten mit einem pseudonationalen Dekor geschmückt werden.

Die stalinistische Architektur war überhaupt kaum auf den kleingeschossigen Dorfbau anwendbar. Sie wusste nicht, wie sie mit ihm umgehen sollte. Dorfhäuser passten schlecht zu den obligatorischen Gala-Ensembles. Und tatsächlich waren Grossdemonstrationen im Dorf nicht möglich. Ohne sie aber hatte die stalinistische Baukunst keinen Sinn.

\*\*\*

In den 30-er Jahre war der persönliche Briefwechsel mit ausländischen Kollegen, Freunden oder Verwandten für sowjetische Leute lebensgefährlich. Während des Krieges hielt es Stalin jedoch für nützlich, die Wiederherstellung kultureller Verbindungen zwischen der UdSSR und den westlichen Ländern, die plötzlich von Klassenfeinden zum "Antifaschistischen-Block-Alliierten" wurden, zu simulieren **(17)**.

Die Versuche, informelle Beziehungen zum Westen anzuknüpfen, mussten wohl (natürlich unter der Kontrolle und im Auftrag des NKWD) in verschiedenen Richtungen unternommen werden. Darunter auch von Architekten.

Im Mai 1942 wurde der "Appell der V. Tagung der Architekturakademie der UdSSR an die fortschrittliche Architekturweltöffentlichkeit" angenommen. Er beinhaltete neben den Verfluchungen an die "blutrünstigen deutsch-faschistischen Vandalen" und Aufrufen zur Freiheit und Demokratie auch einen solchen Aufruf: *"Architekten und Bauer Englands und Amerikas! In euren Ländern, wie auch in der UdSSR, werden intensiv Verteidigungswerke gebaut. Reduziert Planungstermine, spart Mittel, beschleunigt das Tempo der Inbetriebsetzung der Werke, die Siegeswaffen schmieden!"* **(18)** Nach 10 Jahre Isolation wandten sich die sowjetischen Baumeister mit ihren sowjetischen Vorstellungen an ihre westlichen Kollegen, die für die letzteren von vorn herein unverständlich waren. Anders konnte es nicht sein. Denn die Angst der

---

<sup>1</sup> "Aus der Geschichte der sowjetischen Architektur 1941 - 1945", Moskau, 1978, S. 125)

Architekturakademieleiter vor den eigenen Kontrollinstanzen, die den Text bewilligten, war größer als die Angst davor, im Westen wie Idioten auszusehen.

Am 25. Dezember 1942 schrieb Moisej Ginzburg einen persönlichen Brief an seinen alten Bekannten Walter Gropius. Der Text des Briefes ist bürokratisch verfasst, voll mit sowjetischen propagandistischen Klischees und gleichzeitig verlogen: *„Ich, wie auch viele von meinen Freunden, wären froh, uns mit Ihren letzten Werken bekannt zu machen und zu erfahren, woran Sie im Moment arbeiten. Ungeachtet der riesigen Bemühungen, die unsere Heimat für die Vernichtung des Faschismus und für den endgültigen Sieg unternimmt, interessieren wir uns für die Schöpfungen unserer Freunde und sind selbst voller schöpferischer Pläne und Ideen. Ich würde mich sehr freuen, wenn Sie diesen Brief beantworten und wenn wir uns gegenseitig von allen künstlerischen Interessen, die auch heute den sowjetischen Architekten bewegen, berichten könnten.“* (19) Der Brief war offensichtlich im Auftrag des NKWD und für alle Fälle geschrieben worden. Die Architekturkontakte mit dem Westen interessierten Stalin 1942 (wie übrigens auch später) weniger als Wirtschafts-, Geschäfts- und Wissenschaftskontakte.

Im Herbst 1944 erhielt Boris Iofan, als Vorsitzender des Ausschusses für Kontakte mit der Internationalen Architektenvereinigung bei WOKS (Allunionsgesellschaft für kulturelle Kontakte mit dem Ausland) einen Brief vom Generalsekretär der Vereinigung *P. Vagox* vom 20. September 1944, mit der Information über die erste Sitzung des ZK der Vereinigung im befreiten Paris unter Vorsitz von August Perré. (20) Am 15. März beantwortet David Arkin den Brief von *Vagox*. Sein Brief ist ebenso bürokratisch verfasst und verlogen, wie der Brief von Ginzburg an Gropius 1942: *„Die Jahre des beispiellosen Kampfes, der großen historischen Tragödien, die zwischen unserem letzten Treffen vor 10 Jahren in Paris und dem heutigen Tag liegen... Gestatten Sie mir, Ihnen zu sagen, dass Ihre Moskauer Freunde sich freuen werden, mit Ihnen unsere alten künstlerischen Kontakte wiederherzustellen.“* (21)

Es kann sein, dass die sowjetischen Kulturschaffenden im tiefsten Inneren tatsächlich hofften, dass die Freundschaft mit den Alliierten zur Liberalisierung des Regimes und zur Wiederherstellung der Kontakte mit dem Ausland nach dem Krieg führen werde. So wurde Burow 1943 erlaubt, die amerikanische Wohnungsbauerfahrung in der Presse zu propagieren.

Im folgenden, als diese unnatürliche Freundschaft sich wieder in eine natürliche Feindschaft wandelte, wurden viele Teilnehmer der „internationalen Kontakte“ in irgendeiner Weise bestraft. Michoels wurde auf Befehl Stalins in einem inszenierten Verkehrsunfall 1948 umgebracht. Itzik Fefer wurde nach einem Schauprozess zusammen mit den anderen Mitgliedern des Jüdischen Antifaschistischen Komitees 1949 (?) hingerichtet. Moisej Ginzburg (post mortem), Boris Iofan, David Arkin, Andrej Burow wurden neben anderen zu Hetzopfern der „antikosmopolitischen“ Kampagne 1949. Die Gründe für die Verfolgungen waren sowohl ihre jüdische Herkunft, als (oder) auch ihre Sympathie zur westlichen Architektur in der Vergangenheit.



## 8. Epoche der Reife. 1945-1953

### 8.1 Spätstalinismus – Sozialistischer Realismus 1945-1953.

Nach dem Krieg verloren die alten Politbüromitglieder wie Woroschilow, Molotow, Mikojan, und Kaganowitsch ihren Einfluss und wurden in den Hintergrund gedrängt. Die ersten Rollen spielten jetzt die "jungen" Politbüromitglieder, nämlich Zdanow, Berija, Malenkow, Bulganin und Chruschtschow. Es gibt Gründe anzunehmen, dass Stalin kurz vor seinem Tode eine neue "Parteireinigung" nach dem Muster der 30-er Jahre vorbereitete. Zu ihrem Opfer sollte die "alte Garde" werden.

Unter den "jungen Schülern" Stalins ging dauernd ein Kampf um die Macht zwischen zwei Gruppen vor sich, und zwar zwischen der Gruppe von Malenkow und Berija und der sogenannten Leningrader Gruppe, von Zdanow geleitet. Stalin förderte die Rivalität in seiner nächsten Umgebung, das half ihm, die Situation besser zu kontrollieren.

Zuerst hatte Zdanow Erfolg. Es gelang ihm, Malenkow in den Augen Stalins zu kompromittieren und selbst zum zweiten Mann im Land zu werden.

Nach dem Tode Zdanows (31.08.1948) begann der sogenannte "Leningrader Prozess". Die Zdanow nahen Personen wurden von allen Posten abgesetzt und verhaftet. 1950 wurde eine große Gruppe der Anhänger Zdanows mit dem Politbüro-Mitglied Woznesenskij an der Spitze hingerichtet.

Konflikte in den oberen Machtschichten, die in der Regel unbemerkt und unerklärlich für nicht eingeweihte blieben, spiegelten sich in den ununterbrochenen politischen Kampagnen und Diskussionen wider, die das wissenschaftliche und kulturelle Leben der UdSSR erschütterten. Nach Zdanow wurde Suslow für die Ideologie im ZK zuständig. (1)

Ideologische Nachkriegsreinigungen der Kunst begannen 1946 mit der von Zdanow vorbereiteten ZK-Verordnung über die Zeitschriften "Zvezda" und "Leningrad". Die Zeitschriften wurden wegen der Veröffentlichung der ideologisch schädlichen Erzählungen von Michail Zoschtschenko und der Gedichte von Anna Achmatowa beschuldigt. Achmatowa und Zoschtschenko wurden sofort aus dem Schriftstellerverband ausgeschlossen und verloren die Möglichkeit, ihre Werke zu veröffentlichen. Sie wurden jedoch nicht verhaftet. Dadurch unterschieden sich in der Regel die Opfer der Reinigungen der Kunst von den Opfern der Parteireinigungen. Sie ersten existierten weiter, um mit ihrem Schicksal die Kollegen an die Gefahr künstlerischer Verirrungen zu mahnen und ohne die Hoffnung zu verlieren, dass man ihnen verzeihen werde.

Den Literaturrepressalien folgten die musikalischen. Im Februar 1948 erschien die "Verordnung des ZK über die Oper *"Die große Freundschaft"* von Wano Muradeli". Dort war zu lesen, dass diese Oper " ...ein sowohl in musikalischer, als auch in inhaltlicher Hinsicht lasterhaftes und antikünstlerisches Werk ist... Der Komponist hat den Reichtum der Volksmelodien, ... Lieder, Gesänge und Tanzmotive nicht benutzt... Die Oper erweckt den falschen Eindruck, dass kaukasische Völker wie Georgier und Osseten dem russischen Volk damals feindlich gesonnen waren, was historisch falsch ist, weil es Inguschen und Tschetschenen waren, die die Volksfreundschaft verhinderten."(2)

Einzelne Repressalienwellen wälzten sich auf Musikkritiker, Film- und Theaterschaffende. Anlässe und Opfer für die Kritik wurden willkürlich gewählt. Der einzige Sinn der Kritik bestand darin, Angst einzujagen. Funktionäre beliebigen Ranges mussten eine völlige Unsicherheit vor der Gefahr empfinden, die im voraus zu erraten praktisch unmöglich war. Hier sind einige Beispiele von Titeln aus der Zeitung "Sowjetische Kunst" 1949: "Die sowjetische Musikwissenschaft von den bourgeois Kosmopoliten entscheidend reinigen", "Die antipatriotische Gruppe der Theaterkritiker auf den Kopf schlagen", "Gegen den Kosmopolitismus und Formalismus in der Musiktheorie und -Kritik", "Der Feind der sowjetische Kultur Gurwitsch" (3). "Gegen den Kosmopolitismus in der Kunstwissenschaft", "Der aufgedeckte Verleumder Maljugin", "Apologeten des bourgeois Zirkus"

**(4)**, *"Ein in Ästhetik vernarrter Antipatriot Warschawskij"* **(5)**, *"Gegen den Kosmopolitismus in der Architekturwissenschaft und Kritik"*, *"Das politische Chamäleon Cholodow (Mejerowitsch)"*, *"Aus der Sicht eines vaterlandslosen Kosmopoliten."* **(6)**

Vor diesem Hintergrund, entwickelte sich nach dem Krieg die sowjetische Architektur.

## 8.2 Neue Architekturtheorie

Nach der Beendigung des Krieges bestimmten zwei Faktoren die Entwicklung der sowjetischen Architektur. Der erste, der für das ganze Land gemeinsam war, waren die ununterbrochen statt findenden ideologischen Kampagnen gegen den Formalismus, Kosmopolitismus, die "Anbiederei beim Westen", u. a. Gleichzeitig wurde die Idee der besonderen historischen Verdienste des russischen Volkes deklariert, sowie seine Überlegenheit in allen Wissenschafts-, Kunst- und Technikbereichen über die anderen Völker, auch über die übrigen Völker der Sowjetunion.

Der zweite, rein fachliche Faktor war die bis ins Fanatische reichende Idee des Ensemblestädtebaues. Das Prinzip der obligatorischen Unterordnung der Architekturgestalt eines einzelnen Gebäudes unter die ganze Straßenkomposition entstand zusammen mit der stalinistischen Architektur. 1935 wurde der neue Generalplan Moskaus genehmigt. Der Plan sah die weitere Entwicklung der Radial- und Kreisstruktur Moskaus vor, der Palast der Sowjets sollte zum Zentrum Moskaus werden. Die Verfasser des 1988 veröffentlichten Artikels "Die Stadt und die Meister" Margarita Astafjewa-Dlugatsch und Jurij Woltschek schrieben mit Recht, dass *"eins der Ergebnisse der Arbeit am Generalplan 1935 die Auffassung der Stadt als Summe großer, gleichzeitig zu bauender Ensembles war. Diese Auffassung, die zu einem gewissen Zeitmerkmal wurde, ließ sich in buchstäblich allen Äußerungen der Moskauer Baumeister erkennen, die in irgendeiner Weise an der Erarbeitung des Generalplans beteiligt waren."*

(1) Weiter wurden u. a. A. und W. Wesnin zitiert, die schrieben, dass *"heute vier Hauptfragen für einen Architekten am bedeutensten sind: 1. - die Architekturerekonstruktion des Zentrums Moskaus, 2. - die Straßenbebauung gemäß den neuen Fluchtlinien, 3.- Rekonstruktion der Plätze und 4. - das Einschließen von zu rekonstruierenden und neuen Gewässern ins Stadtensemble Moskaus und seiner Umgebung."* (2) Die Artikelverfasser schlugen vor, die Meinung der Brüder Wesnin für das Ergebnis ihrer eigenen künstlerischen Entwicklung zu halten, sowie die Konzeption der Entwicklung Moskaus selbst für das Ergebnis der schöpferischen Bemühungen der formalen Verfasser des Generalplans, der Architekten W. Semjenow und S. Tschernyschow. Beide Vermutungen sind falsch. Die 1935 bereits "umerzogenen" Brüder Wesnin legten eine vollkommen unprofessionelle, jedoch die einzig obligatorische Meinung des Hauptauftraggebers als ihre eigene dar.

Die Aufgabe, Moskau in ein aus Ensembles bestehendes Gesamtensemble zu verwandeln, wurde 1935 formuliert, man begann aber mit der tatsächlichen Realisierung erst nach dem Krieg. Vor dem Krieg wurden noch einzelne Gebäudetypen, oft sehr individuelle, erarbeitet. Erst nach dem Krieg formierte sich im ganzen Ausmaß das Prinzip des "Ensemblestädtebaus", das die völlige Unterordnung des einzelnen Gebäudes unter die Komposition und den Stil des gesamten Ensembles voraussetzte. Der "Ensemblestädtebau" und die "Planung der Typenwohnhäuser", mit denen beabsichtigt wurde, Ensembles zusammenzustellen, wurden zu Hauptthemen der Veröffentlichungen in der Fachpresse. Der Kunstwert einzelner Gebäude wurde ganz in den Zusammenhang mit ihrer Rolle in einem Ensemble gestellt.

Die Begriffe "Architekturtheorie" und "sowjetische Städtebauwissenschaft" wurden fast zu Synonymen. Im Leitartikel des Oktoberheftes der Zeitschrift "Architektur und Bau" 1947 wurde folgendes erklärt: *"Unsere Architekturtheorie und die sowjetische Städtebauwissenschaft sind der bourgeoisen Wissenschaft so hoch überlegen, wie auch die Praxis des sowjetischen Städtebaus und der Architektur der Architekturpraxis der bourgeoisen westlichen Länder überlegen ist, wo die Wörter "Städtebauer", "Baumeister" im Grunde genommen längst ihre reale Bedeutung verloren haben."* (3)

Es ist interessant, dass der Kampf gegen den modernen Architekturstil praktisch aufhörte. Er begrenzte sich auf wenige verächtliche Erwähnungen des Verfalls des westlichen Konstruktivismus. Dafür erschienen regelmäßig umfangreiche Artikel über die Utopie und Aussichtslosigkeit des westlichen Städtebaus. Sie wurden manchmal im mitleidigen Ton verfasst. Die sowjetischen Autoren hatten sogar Mitleid mit den westlichen Städtebauern, die keine Möglichkeit hatten, ihre im Prinzip nicht schlechte Ideen aufgrund des Privateigentums an Grund und Boden zu realisieren. Die Situation im Westen wurde als katastrophal dargestellt - Elendsviertel, Überbevölkerung, Armut, gesundheitswidrige Verhältnisse, Gedrängtheit in der städtische Bebauung. Unter kapitalistischen Bedingungen sei es von vorn herein unmöglich, diese Probleme zu lösen: *"Die Schlussfolgerungen, die englische und*

amerikanische Architekturtheoretiker und -praktiker aus dem Widerspruch zwischen den Möglichkeiten der modernen Wissenschaft und realen Bedingungen des Städtebaus ziehen, sind äußerst paradox. Ihrer Meinung nach seien nur die Unvollkommenheit der urbanistischen Organisation der Stadt und das Dominieren der Rudimente der alten Stadtarchitektur eigentlicher Grund und Ursache aller Unglücke der Menschheit. Von hier an sei es nur ein Schritt bis zur Propagierung einer Umgestaltung der Welt mit Hilfe der Architektur... So werden Architekturentwürfe als Allheilmittel gegen alle Unglücke angeboten." (4) Der Gedanke, dass soziale Probleme irgendwie anders als mit Hilfe einer Revolution zu lösen sind, klang für sowjetische Ohren wie eine offensichtliche Dummheit. Der Autor dieses Zitates, das Korrespondenzmitglied der Architekturakademie der UdSSR N. Bylinkin stellte weiter fest, dass "in Amerika und England statt zusammenfassender Werke im Bereich des Städtebaus lediglich einzelne technische Probleme im Überfluss erarbeitet werden, deren Bedeutung offensichtlich übertrieben wird, um die Aufmerksamkeit des Volkes von den allgemeinen Grundfragen der Stadtentwicklung abzulenken." (5)

In der UdSSR gab es wenig zusammenfassende Werke im Bereich des Städtebaus, sowie auch keinerlei Werke, die einzelnen fachlichen Problemen gewidmet waren. Die wenigen herausgegebenen Bücher wurden, wie wir weiter unten sehen werden, sofort einer vernichtenden Kritik unterzogen. Das spielte allerdings weder eine Rolle, noch wurde es wahrgenommen. Die sowjetischen Architekturwissenschaftler benahmten sich so, als ob die Architekturtheorie bereits erarbeitet, allen gut bekannt und in die Praxis eingeführt war. Im Grunde genommen war es wohl auch so. Die sowjetische Städtebaupraxis wurde von der Geschmackszensur der Parteiführung (d. h. Stalin) geregelt, und die Städtebauthorie bestand aus einigen obligatorischen und schwer verständlichen Deklarationen und Parolen, die sich von Artikel zu Artikel wiederholten: "Die größte theoretische Errungenschaft der sowjetischen Architektur besteht darin, dass ihre allumfassende, zentrale Idee die Idee der stalinistischen Sorge um die Menschen ist. Das ist der Hauptgrundsatz der sowjetischen Architektur." (6) "Ohne Ideologie gibt es keine Kunst... die sowjetische Architektur ist mit dem ideologisch-theoretischen Leitsatz ausgestattet, der den Weg zum wahren Fortschritt der Architektur der UdSSR-Völker begleitet hat." (7) "Die sowjetische Architekturideologie ... ist eine Schöpfung der sowjetischen Ideologie, die als einzige imstande ist, den objektiven Verlauf der Geschichte, die historischen Bedürfnisse der Gesellschaftsentwicklung vom wissenschaftlichen Standpunkt aus zu erklären... Der Realismus und der optimistische Charakter sind die untrennbaren Kennzeichen der sowjetischen Baukunst, ... die theoretischen Ansichten und die praktische Arbeit der sowjetischen Baumeister verbinden sich zu einer logischen Wissenschaft, die an der Schaffung einer neuen Gesellschaft, einer neuen Mentalität und Ästhetik aktiv beteiligt ist." (8)

Es scheint, dass hier nur eine Kleinigkeit fehlte, und zwar diese "logische Wissenschaft" auf dem Papier zu fixieren. Das erwies sich jedoch in der Atmosphäre der Nachkriegs-UdSSR als praktisch unmöglich. Die allgemeine Einstellung, ideologische Fehler aufzudecken, machte jeden beliebigen Versuch, etwas positiv zu formulieren, aussichtslos. Wobei je professioneller ein Buch geschrieben wurde, desto mehr hatte der Verfasser Chancen, in die ideologische Ketzerei zu geraten. Sogar das vorgeschriebene "Erlernen des klassischen Erbes" wurde gefährlich.

1947 wurde das Buch "Der Städtebau" (Verfasser W. Skwarikow, L. Iljin, A. Bunin, N. Poljakow) im Verlag der Architekturakademie herausgegeben. Es wurde selbstverständlich unter Berücksichtigung aller damals geltenden Verbote und Vorschriften geschrieben. Die politische Situation änderte sich aber zu schnell. Es kam die Zeit des Kampfes mit dem Formalismus und der "Anbiederei beim Westen". Am 17. Januar 1948 erschien in der Zeitung "Sowjetische Kunst" ein anonymer Artikel "Über die falsche Konzeption des Buches "Der Städtebau". Die Verfasser wurden wegen des Fehlens einer marxistischen Klassenanalyse der Städtebaugeschichte beschuldigt: "Man schlägt dem Leser vor, an das Vorhandensein eines abstrakten staatlichen Städtebaues zu glauben, der über dem Klassenkampf, außerhalb dieses Kampfes, außerhalb der Politik stehe... Der planmäßige und sozialistische Charakter des sowjetischen Städtebaues wird in eine Reihe mit der regulären Planung der kapitalistischen Städte gestellt." (9) Die Verfasser hätten westliche Entwürfe, insbesondere den Plan des "Grossen New-York" unzureichender Kritik unterzogen: "Kein Wort über die unüberwindlichen Hindernisse, auf welche man bei der praktischen Verwirklichung des Projektes stieß." (10)

Der Artikel in der "Sowjetischen Kunst" wurde zum Anlass für eine Hetzjagd in Fachkreisen. In der Akademie der Architektur fand eine zweitägige Diskussion über das Buch statt: *"Es wurde einstimmig beschlossen, dass das Buch der marxistischen Fassung der Städtebaugeschichte nicht entspricht und seinem Wesen nach formalistisch ist."* (11) Laut Kritiker A. Michajlow ist *"die Konzeption, auf der das Buch "Der Städtebau" basiert, bourgeoisen Quellen entnommen. Die bourgeoisen Wissenschaftler teilen, indem sie danach streben, dem Klassenprinzip bei der Betrachtung der Städtebauepochen auszuweichen, den ganzen Städtebau in zwei abstrakte Formen ein: eine "irreguläre" und eine "reguläre"... Diese formale Konzeption hat die Verfasser zu den schwersten Fehlern geführt."* (12) Die Fehler bestünden unter anderem auch darin, dass die Bedeutung des russischen Städtebaues *"verschwiegen"* würde, *"während im XVIII. Jh. und am Anfang des XIX. Jh. der fortschrittlichste russische Städtebau Vorrang vor dem westlichen Städtebau hatte. Die Verfasser... konnten nicht zeigen, was der russische Städtebau der Weltkultur beigebracht hat"* (13). Der Antipatriotismus der Verfasser bestünde auch darin, dass *"der Eindruck erweckt wird, dass der bourgeoise Städtebau ... die Rekonstruktionsmaßnahmen, die der kapitalistischen Stadt aus der Sackgasse helfen werden, ... erfolgreich verwirklicht wird. Das ist grundlegend falsch... Wir, die sowjetischen Architekten, dürfen uns nicht durch die an die große Glocke gehängten Projekte täuschen lassen, sondern wir müssen ihr wahres Wesen aufdecken lernen."* (14)

Die Verfasser büßten. N. Poljakow erklärte unter anderem: *"Ich erkenne die Richtigkeit der Kritik unseres Buches an... der Hauptgrund des Misserfolges besteht darin, dass die Verfasser marxistisch ungenügend gebildet sind. Ein marxistisch gebildeter Mensch hätte solche Fehler, die wir zugelassen haben, nicht zulassen dürfen."* (15)

In der Diskussion wurden weitere Opfer ausersehen: *"vor sieben Jahren wurde das Buch von D. Arkin "Architekturgestalten" herausgegeben. Dieses Buch wurde bis heute keiner Kritik unterzogen, obwohl es von Anbiedereien an die westeuropäische Kultur durchdrungen ist."* (16) In der darauf folgenden Zeit wurde Arkin einer der *"Hauptkosmopoliten"* der sowjetischen Architektur.

Im Februarheft von "Architektur und Bau" 1948 wurde dem Buch von A. Zires "Die Kunst der Architektur" ein Schlag versetzt (A. Zires, "Die Kunst der Architektur", Moskau, 1946). Der Verfasser eines großen, auf vier Seiten kritischen Artikels B. Fajans deckt die "formale Methode" von Zires auf: *"... Das Buch macht den Leser nicht mit dem lebendigen historischen Verlauf des Kampfes und Wechsels einer Architekturerscheinung mit der nächsten bekannt, mit dem Verlauf und Wechsel, der vom sozialen Leben der Menschheit, sowie von ihrem Klassenkampf bestimmt wird, ... sondern führt in die begrenzte Sphäre formaler Begriffe, die künstlich vom realen, die Kunst schaffenden Leben isoliert sind."* (17) Mit anderen Worten, Zires schreibe zu viel über die Architektur und zu wenig über den Klassenkampf. Ein weiterer wichtiger Fehler Zires bestehe auch darin, dass er gleichermaßen wohlwollend über alle Stile einschließlich der Gotik schreibe: *"Die formale Methodologie führte Zires ... zum Kosmopolitismus, der dem sowjetischen Menschen nicht eigen ist... Wenn ein sowjetischer Wissenschaftler aufhört, sich bei der Bewertung der Kunsterscheinungen als ein sowjetischer Bürger, als ein Tribun seines Volkes, sein Kulturvertreter zu empfinden, ... wenn er, sich mit der formalen Analyse dieser oder jener Kunstwerke beschäftigend, die fortschrittlichen Ideen seiner Gesellschaft auf einmal aus seinem Bewusstsein ausschließt... so beraubt er sich der Möglichkeit, den zu betrachtenden Stoff richtig zu bewerten."* (18)

Die Architekturkritik stieg auf ein neues Niveau. Jetzt waren sogar die vor kurzem scheinbar sicheren, mehr oder weniger fachmännischen Erforschungen der Architekturgeschichte derselben Epochen, die früher als fortschrittlich anerkannt waren, in Gefahr. Die Analyse der Architekturgeschichte mit Hilfe von Kunstbegriffen sei eine "formale Methode", die unvermeidlich zum Kosmopolitismus führe.

Im Juni 1948 veröffentlichte die Zeitung "Sowjetische Kunst" den Artikel *"Das minderwertige Werk"* über das Buch eines der ältesten sowjetischen Architekten Grigorij Barchin "Theaterarchitektur". Die Kritik war ausgesprochen marxistisch, z. B.: *"Indem Professor Barchin über die Mailänder Scala schreibt,... erklärt er die Architekturlösung der Säle als ein Rangsystem mit ununterbrochenen Reihen isolierter Logen mit den Forderungen des temperamentvollen italienischen Charakters. Hier handelt*

*es sich aber um einen tiefgreifenden Antagonismus zwischen dem demokratischen Parterre und seinen aristokratischen Nachbarn, den Logenbesitzern." (19)*

Die meisten kritischen Artikel über die Architektur in der "Sowjetischen Kunst" waren anonym. Es ist jedoch anzunehmen, dass einige von ihnen von Jurij Sawizkij geschrieben oder inspiriert wurden, der höchstwahrscheinlich die Architekturabteilung der Zeitung leitete. (20) 1947 wurde das Buch von Sawizkij *"Moskau. Eine architekturgeschichtliche Skizze"* herausgegeben, und im Oktoberheft der "Architektur und Bau" erschien eine vernichtende Rezension des Architekten Peremyslow über dieses Buch unter dem Titel *"Ein missgelungenes Buch über die Architektur Moskaus"*. Die Schuld Sawizkij bestünde darin, dass er die Aufmerksamkeit hauptsächlich *"der formal-abstrakten Analyse der Gebäudearchitektur, der Beschreibung ihrer Fassaden schenkt, ... die Idee der stalinistischen Sorge um die Menschen, die eine Grundlage des sowjetischen Städtebaues ist, nicht mit Hilfe konkreter Beispiele verdeutlicht."* (21) Das sollte bedeuten, dass Sawizkij zu viel und zu friedlich über die Architektur selbst schreibe, während *"die Hauptpflicht des Buchverfassers darin bestand, die Realisierung der von der Partei und Regierung gestellten Aufgaben der Hauptstadtrekonstruktion zum Ausdruck zu bringen... Der Leser hat mit Recht zu erwarten, dass der Verfasser des Buches ... über die Gebäude, dessen Ideeninhalt entweder ignoriert oder in ausdruckslose, primitive Formen gekleidet worden ist, vom Gesichtspunkt einer echt marxistischen Parteikritik beurteilt."*(22)

Sawizkij beschimpfte zwar den Konstruktivismus, jedoch unzureichend für das Jahr 1949. Mehr noch, er finde im Konstruktivismus *"einen Wunsch, den neuen sozialen Auftrag in früher nie existierenden Formen auszudrücken"* Der Rezensent ist zornig: *"Wie bekannt, hat der kosmopolitische Konstruktivismus ... seinen verderblichen Einfluss auf den einzelnen sowjetischen Architekten ausgeübt. Hier und da sind in den Mockauen Strassen ... finstere und freudlose Bauten erschienen, die ihrer Gestalt nach hässlich und ihrem Inhalt nach erbärmlich sind... J. Sawizkij irrt sich zutiefst, wenn er als das Hauptkennzeichen des Konstruktivismus seinen angeblichen Neuerungscharakter hervorhebt, denn der Fehler der formalistischen Natur des Konstruktivismus liegt in einer Vernachlässigung der materiellen und geistigen Anforderungen der sowjetischen Menschen."* (23)

Hier sehen wir eins der Hauptprinzipien der totalitären Kritik: eine Erscheinung, die als negativ anerkannt wurde, kann keine positiven Seiten haben. Der "Neuerungscharakter" ist ein positiver Begriff, und damit wurde er dem Konstruktivismus von vorn herein entzogen.

Noch ein Fehler von Sawizkij war: er deutete den Begriff *"klassisch"* falsch: *"Die Klassik erscheint vor dem Leser entpersönlicht, "außernational", von ihrer Volksquelle losgelöst. J. Sawizkij erwähnt nicht einmal die große und fruchtbare Rolle, die das große Nationalerbe der klassischen russischen Architektur in der Entwicklung der sowjetischen Architektur spielte."* (24) Sawizkij schrieb sein Buch vor 1947 als die Kampagne für die Überlegenheit alles Russischen begann. Wie oben beschrieben, wurde Mitte der 30-er Jahre gerade die griechisch-römische Architektur (neben dem russischen Klassizismus) zu dem Erbe erklärt, das die sowjetischen Architekten zu erlernen hatten. Damals erstreckte sich der Begriff *"die klassische Architektur"* auch auf die westeuropäische Klassik. 1949 konnte dann nur noch die russische Nationalklassik als echte Klassik gelten, die angeblich vollkommen selbständig entstanden war. Ohne diese ideologische Wendung vorzusehen, verfiel Sawizkij der kosmopolitischen Sünde: *"Der Verfasser ... begeht einen prinzipiellen Fehler, er zeigt nicht die ausdrucksstarke Eigenartigkeit der russischen Baukunst und schätzt die Entwicklung der russischen Architektur als ein Ergebnis der Erschließung europäischer Architekturstile ein."* (25)

Sawizkij war im Kreis der sowjetischen Architekturkritik einer unter Gleichgesinnten. Er schrieb sein Buch unter Berücksichtigung aller damals geltenden ideologischen Regeln. Jedoch war weder er, noch jemand anders imstande vorauszuahnen, wie diese Regeln in ein oder zwei Jahren sich ändern würden. In dieser Situation wurde eine konsequente Erforschung der Architekturgeschichte und Architekturtheorie unmöglich. Es fehlten klare theoretische Orientierungspunkte.

\*\*\*

Im Dezember 1947 fand die VIII. Tagung der Architekturakademie der UdSSR statt. Die Situation glich einer Stille vor dem Sturm. Noch waren alle Schauspieler auf ihren Plätzen. Der Präsident der Akademie Wiktor Wesnin hielt einen Vortrag *"Die sowjetische Architektur und ihre nächsten Aufgaben"*: *"Der Vortragende umriss die besonderen Kennzeichen der sowjetischen sozialistischen Architektur, die sie von der Architektur des vorrevolutionären Russlands und der kapitalistischen Länder unterscheiden."* (26)

Der Vize-Präsident der Akademie Karo Alabjan hielt einen Vortrag über die Erfolge und Unzulänglichkeiten der Akademietätigkeit. Unter den letzten wurde *"die übermäßige Begeisterung für historische Forschungen auf Kosten von Erarbeitung der Fragen zur Geschichte und Theorie der sowjetischen Architektur"* genannt. (27) Man kann in diesem Punkt die Akademiemitglieder verstehen: historische Forschungen sind zwar auch ein "Minenfeld", jedoch sicherer, als die metaphysische "Theorie der sowjetischen Architektur".

Über das Entwerfen und den Bau der Hochhäuser äußerte sich der anerkannte Spezialist auf diesem Gebiet, das Akademiemitglied Boris Iofan. Er erklärte, dass *"an die Hauptprinzipien der sowjetischen Architektur zu denken sei, die beim Entwerfen des Palastes der Sowjets formuliert wurden: "Monumentalität, Einfachheit, Gesamtheit und Eleganz."* (28)

N. Bylinkin hielt einen Vortrag über den bourgeoisen Städtebau: *"Indem der Vortragende den reaktionären und pseudowissenschaftlichen Charakter der im Ausland herausgegebenen Bücher und Artikel über den Städtebau betonte, wies er darauf hin, dass diese Werke das Ziel verfolgen, die unlösbaren Widersprüche der kapitalistischen Stadt, den Klassencharakter dieser Widersprüche zu verhehlen."* (29). Im Februarheft von "Architektur und Bau" wurde der anonyme Leitartikel "Die Krise der modernen Städtebauwissenschaft" veröffentlicht. Das musste der oben genannte Vortrag von N. Bylinkin gewesen sein. Mit außerordentlicher Bosheit schrieb der Verfasser über die Bücher von Saarinen *"Die Stadt, ihre Entwicklung, ihr Verfall und ihre Zukunft"* und Patrik Abercromby *"Städte- und Dörferplanung"*. Die Kritik war ausgesprochen marxistisch, genauer gesagt eine, die die Stalinisten für eine marxistische hielten: *"Der utopische und demagogische Charakter aller modernen Arbeiten auf dem Gebiet des modernen Städtebaues ... ist von dem leidenschaftlichen Wunsch verursacht, die Welt, in der die wohlhabenden Klassen so gemütlich leben, zu retten ... Besonders verhasst ist dem amerikanischen Professor der revolutionäre Kampf des Proletariats ..."* (30) Der Artikelverfasser war darüber empört, dass die bourgeoisen Wissenschaftler die UdSSR nicht einmal erwähnt hatten: *"Die grandiose Erfahrung des Städtebaues in der UdSSR, die alle der Bourgeoisie so "verfluchten" Fragen beantwortet hat, wo der Städtebau als eine reale praktische von der wahren Wissenschaft beeinflusste Tätigkeit existiert, ... diese Erfahrung fand keinen Niederschlag in diesen Büchern. Die Verfasser haben vor ihren Lesern verheimlicht, dass im Laufe von 30 Jahren in unserem Land die funktionalen, technischen und architekturkünstlerischen Städtebauprobleme zum ersten Mal theoretisch erarbeitet und praktisch verwirklicht worden sind."* (31)

Das alles stimmte nicht. Es gab nach wie vor keine sowjetische Städtebauwissenschaft. Mehr noch, die sowjetischen Baumeister empfanden gar kein Bedürfnis nach ihr. Das System der Auslese der "einzig richtigen" Lösungen funktioniert auch ohne die Wissenschaft perfekt.

\*\*\*

Die Verordnung des ZK der WKP(b) vom 10. Februar 1948 "Über die Oper "Die große Freundschaft" von Wano Muradeli diente als ein Signal, den Kampf gegen den Formalismus in allen Bereichen des kulturellen Lebens zu beginnen. Die Schlagrichtung im Architekturbereich wurde wie immer durch einen anonymen Artikel in der Zeitung "Sowjetische Kunst" vorgegeben. Im Artikel "Die Formalismusüberbleibsel in der Architektur" (6.März 1948) wurden die Hauptobjekte der Kritik genannt: *"Nachahmungen des westeuropäischen Formalismus und Konstruktivismus, die sich so markant in der Schöpfung von Ladowskij, Melnikow, Ginsburg u. a. ausgedrückt, sind insofern in den Augen des sowjetischen Volkes diskreditiert, als die Verbreitung von Werken solcher Art bei uns unvermeidlich scheitern muss. Weitaus komplizierter ist das Auftreten der formalistischen Elementen in den Bauten und Entwürfen, wo sie unter der Maske der klassischen Formen erscheinen .... Sie*

werden aus zwei Quellen gespeist. Die erste ist die Loslösung vom realen Bau und das Unverständnis der ... Neigungen und Bedürfnisse des sowjetischen Volkes, und die zweite ist die Verbreitung der Überzeugung vom Vorhandensein von gewissen außergeschichtlichen und außersozialen Schönheitskanons in einer aktiven und einflussreichen Strömung in der sowjetischen Architektur (der sogenannten "Schule Sholtowskijs"). ... Diese Überzeugung hat ihn (Sholtowskijs) mehrmals zu einer scharfen Trennung zwischen Form und Inhalt des Gebäudes geführt (das Haus in der Mochowaja Str., der Entwurf des Druckereigebäudes der Zeitung "Iswestija"). ... die Architekturakademie hat bis heute keine tiefgreifende, erschöpfende marxistische Beurteilung einer Reihe von falschen Ansätzen in der "Theorie Sholtowskijs" abgegeben, nämlich einer ganzen Reihe von idealistischen Behauptungen über Schönheitskanons, die angeblich nicht von der geschichtlichen Entwicklung und dem sozialen Wesen der Kunst abhängen." (32)

Im März 1948 versammelte sich das "Baumeisteraktiv der Hauptstadt" zum Zweck der Entlarvung von Formalisten in den eigenen Reihen. Der Hauptvortragende, der Vorsitzende des Architekturausschusses beim Ministerrat der UdSSR G. Simonow schenkte der Kritik Sholtowskijs und seinen Schülern die größte Aufmerksamkeit, nannte aber auch andere Namen: "Der bedeutende Meister unserer Architektur B. Iofan ... ist in seinen letzten Arbeiten nicht frei vom Pseudoerneuerertum, sowie vom Einfluss der modernen westlichen dekadenten Architektur (der Entwurf des Wachtangow-Theaters, der Entwurf des Zentrum von Noworossijsk). Nach einem formal-ästhetischen Schemata wurden auch manchmal Architekturbauten in Moskau errichtet. So, ... wurde dem Grundriss des Zentralen Rote-Armee-Theaters (Arch. K. Alabjan, W. Simbirzew) die Fünfsacksternform zugrunde gelegt. Dieses formalistische Verfahren hat hohe überflüssige Ausgaben beim Bau verursacht..." (33). "Die Begeisterung für die rein formale Seite zeigte sich in den Entwürfen einer Reihe von Städten (Sewastopol – G. Barchin, Jalta – A. Burow)." (34)

Der Hauptschlag der "Aktion" richtete sich gegen Sholtowskijs und seine Schüler: "Die Schule Sholtowskijs, wie das aus den Vorträgen von G. Simonow, W. Sarabjanow, S. Rosenfeld, K. Alabjan, B. Rubanenko, P. Abrosimow, A. Popow-Schaman, W. Skwarikow, G. Klutscharew, I. Maza und vielen anderen ersichtlich ist, basiert in der Frage der Erschließung des klassischen Erbes unserer Architektur auf falschen schöpferischen Standpunkten... Die Nachfolger Sholtowskijs stützen sich auf die pseudowissenschaftliche Theorie des berühmten-berühmten "goldenen Schnittes", sowie auf die "Theorie über das Vorhandensein ... einer gewissen "ewigen" Schönheits- und Harmonie ... Mit diesem Quatsch verdirbt man die Köpfe unserer Architekturjugend... Das natürliche Ergebnis des formalistischen Weges, den die Nachfolger Sholtowskijs eingeschlagen haben, ist das Massenfiasko ihrer lebensfremden Entwürfe, ihr blutleeres Entwerfen auf dem Zeichenbrett. Sie haben vergessen, dass das russische Volk, vom Nationalstolz erfüllt, echte klassische Baumuster im Laufe von vielen Jahren geschaffen hat, indem es ohne "kanonische" Ordnungen der griechisch-römischen Architektur auskommen konnte und eigene Nationaltraditionen und Architekturprinzipien entwickelt hat." (35).

Die Angriffe auf die Schule Sholtowskijs waren so unerwartet, dass seine Nachfolger sie für ein Missverständnis hielten und sich zu verteidigen begannen: "Die Erklärungen der einzelnen Vertreter dieser Gruppe, nämlich G. Sacharow, M. Bartschsch, L. Pawlow, J. Schewerdjaew u. a. zeugen davon, dass sie an den Erfolgen der sowjetischen Architektur nicht interessiert sind. Indem diese Gruppe ihre völlige politische Kurzsichtigkeit und fehlende Vorbereitung in Fragen der marxistischen Theorie bewiesen hat, tarnte sie ihre tatsächlichen Ansichten mit Gerede über Architekturgrundkenntnisse ... Wir müssen diesen Genossen helfen, sich über ihre Fehler klar zu werden." (36). Besonders zornig war der Verfasser des Artikels in "Architektur und Bau" über Grigorij Sacharow, der "...mit einer demagogischen Rede auftrat, deren Sinn auf die Lobpreisung von allem, was von der Schule Sholtowskijs gemacht wird, und auf eine wahllose Verleumdung der Arbeit beinahe aller sowjetischer Baumeister hinauslief ... Auf der Bühne stand ein Individualist, der sein Recht auf die formale "Kunst", sein Recht, ohne Staats- und Öffentlichkeitskontrolle zu schaffen, verteidigte." (37)

\*\*\*

Es sah danach aus, dass in der Architektur sowie in der Politik ein Machtwechsel vor sich ging. Im Politbüro schob Stalin zu dieser Zeit die Führer der alten Generation beiseite oder degradierte sie. In



der Architektur richtete sich die ideologische Kritik ebenfalls gegen die ehemals führenden Personen der Vorkriegsarchitekturelite. Es ging nicht um die Ausscheidung der ergebnsten – alle waren ergebn. Die Kaderrotation war für Stalin einfach der Normalzustand eines funktionierenden Verwaltungssystems. Es lohnt sich hier noch einmal zu bemerken, dass die Strukturänderungen in der Architektur (und in der Kultur überhaupt) weniger blutig, als in der Politik waren. Geheime Ermordungen, Hinrichtungen oder einfach Verhaftungen kamen praktisch nicht vor.

Der Verfasser der Entwürfe von Kultgebäuden der Vorkriegszeit (der Palast der Sowjets, die sowjetischen Messehallen in Paris und New-York) Boris Iofan, der verantwortliche Sekretär des Verbandes der sowjetischen Architekten und der Vize-Präsident der Architekturakademie Karo Alabjan, der Patriarch und der "ausgebildeteste sowjetische Architekt" Iwan Sholtowskij (alle drei waren Mitglieder der Architekturakademie) standen ganz oben in der Architekturhierarchie. Ein Angriff auf sie konnte allein von Stalin veranlasst werden. Ebenso wie allein Stalin persönlich derjenige sein konnte (wie unten dargelegt), der den 1946 gestorbenen Moisej Ginzburg zu den Sündern zählte, und über den die ehemaligen konstruktivistischen Kollegen, die Brüder Alexander und Wiktor Wesnin, jedoch beschützend ihre Hände hielten.

Nach dem Krieg wurde Stalin offensichtlich gleichgültig gegenüber der Idee zur Errichtung des Palastes der Sowjets, obwohl er sie formal nicht aufgab (sie existierte bis 1960). Folglich sanken die Aktien von Iofan. 1947 befahl Stalin, die Planung von acht Wolkenkratzern zu beginnen, die angeblich eine Komposition zusammen mit dem Palast der Sowjets bilden sollten. Die Verteilung der Aufträge für diese Entwürfe, die Stalinpreise versprachen, war eine Prestigesache. Iofan begann die Skizzen des MGU (Moskauer Universität)-Gebäudes auf den Lenin-Bergen zu erarbeiten. Diese Skizzen sind der verwirklichten Entwurfsvariante äußerst ähnlich. 1948 wurde der Entwurf jedoch Lew Rudnew übergeben, zu dem auch der größte Teil der Arbeitsgruppe von Iofan übertrat. (38). Der Status von Iofan fiel steil ab. Die Ursache war wahrscheinlich auch die jüdische Herkunft von Iofan, da diese Zeit die antisemitische Kampagne in der UdSSR gerade in vollem Gange war.

Karo Alabjan war immer ein äußerst gehorsamer Architekturbeamter. Dessen ungeachtet wurde er in der Funktion als Vize-Präsident der Architekturakademie für alle erdachten ideologischen Irrtümer der sowjetischen Architekturtheorie verantwortlich gemacht. Stalin pflegte sogar die Ergebnsten zu opfern, wenn das vom taktischen Gesichtspunkt aus erforderlich war (Das Schicksal von G. Jagoda, M. Kolzow). Das der Armenier Alabjan von wichtigen Architekturposten abgesetzt wurde, entsprach ebenfalls dem zur Zeit entfesselten Kampf für die Priorität alles russischen. Es mag sein, dass im Sturz Alabjans der Vorfall eine Rolle spielte, der im Essay "Karo Alabjan" von J. Sawizkij beschrieben worden ist: *"Ich erinnere mich an eine Episode beim Entwerfen der Moskauer Hochhäuser. Unter den erwähnten Verfassern war auch Alabjan. Berija, der für die Kontrolle über die Entwürfe zuständig war, beorderte alle Verfasser zu sich. Am Ende der Sitzung las er den Protokollentwurf vor, in dem gesagt wurde, dass die Hochhäuser besonders wirtschaftlich sein werden. "Wirtschaftlich werden diese Gebäude nicht sein", sagte Alabjan fest. "Doch", unterbrach ihn Berija, böse mit seinen Kneifergläsern blinkend. Seitdem wurde Alabjan nicht mehr zu den Sitzungen eingeladen. Er wurde aus dem Projekt ausgeschlossen."* (39) Sawizkij hält diese Episode für ein Beweis der Prinzipentreue Alabjans. Das stimmt natürlich nicht. Die Karriere Alabjans war mit Prinzipientreue unvereinbar. Höchstwahrscheinlich sagte er das ohne richtig nachzudenken. Aber diese Episode ist nicht nur wegen der Erwiderung Alabjans interessant. Es ist anscheinend in der Presse auch die einzige Erwähnung der Tatsache, dass das Politbüromitglied Lawrentij Berija, der damals für die Staatssicherheit zuständig war und die Erarbeitung der Atombombe leitete (und der im Dezember 1953 hingerichtet wurde), sich auch mit der Organisation des Baus der Moskauer Hochhäuser beschäftigte. Wohl dank der glänzenden organisatorischen Fähigkeiten Berijas wurden bis zum Jahr 1953, also in kürzester Zeit, sieben der acht Wolkenkratzern gebaut.

Der Herabsetzung des Status Alabjans folgte die Abwertung seiner Werke. Das Gebäude des Rote-Armee-Theaters mit seinem Fünfsacksterngrundriss gehörte noch vor kurzem zum goldenen Bestand der sowjetischen Architektur und unterlag keinerlei Kritik. Jetzt wurden die Verfasser (wie wir eben gesehen haben) des Formalismus beschuldigt (allerdings nicht unbegründet). Es gibt zudem eine Architekturlegende, dass die seltsame Idee, den Theatergebäudegrundriss in einem Fünfsackstern zu

zeichnen, nicht von Alabjan oder Simbirzew stammte, sondern vom Volkskommissar für Verteidigung Klim Woroschilow, der die Entwurfsausführung leitete.

Was die Konzeption Sholtowskijs betrifft, so hatten die stalinistischen Theoretiker, wie A. Michajlow, alle Gründe, sie für eine feindliche Erscheinung zu halten. Sie war eigentlich die einzige seit den 20-er Jahren erhalten gebliebene künstlerische Theorie, die rein theoretische Begriffe benutzte und schlecht zur sinnlosen pseudomarxistischen Rhetorik passte, mit der die Architekturgeschichte und -theorie unter Stalin ausgewechselt wurde. Andererseits war die Theorie Sholtowskijs, wie wir sahen, in den 30-er Jahre legalisiert, so das ein unerwarteter Angriff auf sie nur schwer logisch zu erklären ist. Ebenso wie die unerwartete, ohne jegliche Erklärungen erfolgte Rückkehr Sholtowskijs auf den Architekturolymp Anfang 1950. Seine Schüler, wie z. B. G. Sacharow, wurden noch früher mit Auszeichnungen geehrt.

Es mag sein, dass als Anlass für die Kritik ein Zusammenstoß Sholtowskijs mit einem der bedeutenden Parteifunktionäre diente, z. B. mit Alexander Schtscherbakow (1901-1945), der 1938-1945 der erste Sekretär des Moskauer Stadt- und Gebietspartei Komitees war. Noch vor dem Krieg wurde Sholtowskij beauftragt, das Gebäude des Moskauer Sowjets (das ehemalige Haus des General-Gouverneurs Moskaus, Arch. M. Kazakow, Ende des XVIII. Jh.) zu rekonstruieren und aufzubauen. Es ist bekannt, dass Sholtowskij 18(!) Entwurfsvarianten zwischen 1939 und 1944 machte. (40) Es gibt die Legende, dass der Auftraggeber einmal selbst den Bleistift nahm und Säulen auf dem Entwurf Sholtowskijs zu zeichnen begann, um zu zeigen, wie zu bauen sei. Angeblich lehnte Sholtowskij den Auftrag mit folgenden Worten ab: *"Ich bin ein alter Mann und ich will nicht, dass man über mich sagt, das ich derjenige war, der das Haus des Moskauer General-Gouverneurs verdorben hat"*. Ob dies stimmt oder nicht, ist schwer zu sagen, es ist eine Tatsache, dass Dmitrij Tschetschulin nach Sholtowski mit dem Entwerfen beauftragt wurde, der das Gebäude 1947 umbaute.

Es ist auch schwer zu verstehen, warum der verstorbene Ginzburg zu den ideologischen Feinden gezählt wurde, die noch lebenden Brüder Wesnin (Wiktor starb 1950 und Alexander 1959) dagegen aber geschützt wurden. Während Alexander, der keine hohen Posten bekleidete, doch manchmal im Formalistenverzeichnis erwähnt wurde, tauchte der Name seines Bruders Wiktor niemals darin auf. Die Brüder Wesnin hatten nicht nur dieselbe "sündige" konstruktivistische Vergangenheit wie Ginzburg, Wiktor Wesnin bekleidete dazu beinahe alle hohen Posten in der sowjetischen Architekturhierarchie: ab Mai 1932 war er der Vorsitzende des Organisationskomitees des Verbandes der sowjetischen Architekten, 1936 bis 1949 der Präsident der Architekturakademie der UdSSR, ab 1947 das Verwaltungsmitglied des Verbandes der sowjetischen Architekten. Er war der direkte Vorgesetzte von Karo Alabjan und musste folglich die Verantwortung für alle Sünden seiner Untergebenen tragen.

1933 wurden die Wesnins und Ginzburg zusammen zu Leitern eines der Entwurfsateliers der Moskauer Sowjets, das später ins Architekturatelier des Volkskommissariats für Schwerindustrie verwandelt wurde. Danach trennten sich ihre Wege. *"Die Zusammenarbeit mit M. Ginzburg dauerte bis 1936, bis die Wesnins sich wegen Meinungsverschiedenheiten zur Entwicklung der sowjetischen Architektur von distanzierten."* (41). Über das Wesen dieser Meinungsverschiedenheiten zwischen den ehemaligen Führern des Konstruktivismus schreibt der Verfasser des Buches über Wesnins kein Wort. Der Konflikt könnte aber vielleicht erklären, warum ihre Schicksale und Nachkriegsreputationen so unterschiedlich verlaufen sind.

\*\*\*

Ende 1948 verschärfte sich die Situation weiter. Am 18. September veröffentlichte die Zeitschrift "Sowjetische Kunst" den Vortrag von N. Bylinkin *"Die nächstliegenden Aufgaben der Architekturwissenschaft"* in einer der nächsten Diskussionen in der Architekturakademie (?). Bylinkin wies auf *"zwei Strömungen, die der Praxis der sowjetischen Architekten widerstehen"* hin. (42) Die erste Strömung seien die ehemaligen Konstruktivisten Ginzburg, A. Wesnin und A. Burow, die *"versuchten, die formalistischen Konzeptionen über die selbstgenügsame Entwicklung der Architektur,*

*über die Konstruktion ... als angeblich formbildende Hauptfaktoren auszurufen und zu verteidigen"* indem sie die Bedeutung des klassischen Erbes nur verbal anerkannten.

Die andere Strömung sei die Schule Sholtowskijs. "Gemeinsam sei beiden Richtungen ihr idealistischer Charakter...". Die Architekturakademie sei daran schuld, dass sie *"die Verstärkung der Standpunkte der idealistischen Schule Sholtowski's übersehen hat."* Karo Alabjan, der selbst in Gefahr war, griff Boris Iofan an: *"... das Werk des Akademiemitglieds Iofan verdient ernste Kritik. Sie ist kosmopolitisch, nährt sich nicht von der reichsten Quelle der Architektur der UdSSR-Völker, sondern aus westeuropäischen und amerikanischen Quellen."* Es erwies sich in der Diskussion, dass es auch Dissidenten gibt, die sich über die Notwendigkeit, ihre Fehler anzuerkennen, nicht klar geworden sind. Der längst als Architekt vergessene Iwan Leonidow, jetzt Chefredakteur des Verlages der Architekturakademie *"hat die Chance für Kritik an den ernstesten, vom Verlag begangenen Fehlern, nicht benutzt, sondern sich am Gängelband oberflächlicher vulgärer Analogien zwischen Biologie und Architektur führen lassen."* Der unverbesserliche Idealist Iwan Leonidow musste wohl versucht haben, mit den Kollegen eine längst von ihnen vergessene menschliche Sprache zu sprechen. Burow habe sich selbst unzureichend kritisiert: *"Die sowjetische Architekturöffentlichkeit erwartet schon lange von A. Burow, einem talentierten Menschen, der jedoch viele grobe Fehler unter dem Einfluss der modernen amerikanischen Praxis begeht, dass er seine Fehler ehrlich analysieren wird."* (43)

Nicht nur für Architekten wankte der Boden unter den Füßen. Unter den Malern gab es ebenso Ketzer, und zwar Formalisten und Naturalisten. Der Formalismus wurde bei den Schülern von Petrow-Wodkin, d. h. bei Traugott und Tyrsa entdeckt, der Naturalismus bei den Schülern von Isaak Brodskij, d. h. Kukrynikse (Das Bild "Tanja"), W. Serow ("Der Einzug Alexander Newskijs in Pskow"), Plastow ("Heumahd") und Wassilij Jakowlew.(44).

\*\*\*

Die Sprache der ideologischen Artikel wurde immer schärfer, die Liste der Kosmopoliten immer länger. Es tauchten erneut anscheinend vergessene alte Sünden auf.

Das Februarheft von "Architektur und Bau" 1948 wurde der Zerschlagung des Kosmopolitismus in der Architektur gewidmet. Dort erschien ein sowohl der Form, als auch dem Sinn nach schrecklicher Artikel *"Die Träger des bourgeois Kosmopolitismus und des Ästhetentums in der Architekturwissenschaft und -kritik aufdecken"*. Im Artikel war zu lesen: *"Jede Äußerung der Kriecherei und Anbiederei bei der verfaulenden kapitalistischen "Zivilisation" ... wird von sowjetischen Leuten mit Empörung wahrgenommen und als das schwerste Verbrechen gegen die sozialistische Heimat zornig von ihnen getadelt... Eine Gruppe der vaterlandslosen Kosmopoliten greift die sowjetische Architektur schon viele Jahre lang an, ... versucht hartnäckig eine Bresche zu schlagen, über die die der sowjetischen Architektur fremden Einflüsse eindringen könnten... Sie rufen die sowjetischen Baumeister auf, den Amerikanern nachzuzufolgen, deren Praxis sie lobpreisen und verfälschen"* (45). Hier sind in erster Linie die Artikel Burows im Sammelband "Architektur der UdSSR" aus der Kriegszeit gemeint: *"Die schädlichsten Schreiben Burows stellen ihn auf eine Stufe mit den böswilligen Verleumdern, mit den Antipatrioten, die den sozialistischen Städtebau, sowie die sowjetische Architektur mit feindlichen Zielen herabsetzen."* (46)

Unter den Kosmopoliten waren die ehemaligen Konstruktivisten, Mitglieder der Redaktion der Zeitschrift "Moderne Architektur" (OSA,1926-1928), nämlich M. Ginzburg, R. Chiger, A. Burow, M. Barschtsch. Der anonyme Verfasser zitierte spöttisch ihre Artikel Ende der 20-er Jahre, die in der Tat vor dem Hintergrund der sowjetischen Lebensrealität Ende der 40-er Jahre wild anmuteten. Die Brüder Wesnin wurden nicht erwähnt.

Ende der 20-er Jahre half R. Chiger den konstruktivistischen Theoretikern der OSA erfolgreich, die Angriffe der "proletarischen WOPRA-Architekten" abzuwehren, da er die demagogische "marxistische" Sprache beherrschte. Ende der 40-er Jahre bezeichneten ihn dieselben WOPRA-Funktionäre (A. Michajlow, K. Alabjan, A. Mordwinow), die zur Allunionsarchitekten geworden waren, als einen "Formalisten, verdorbenen Ästheten und Kosmopoliten". In der Zeit der kurzfristigen

Freundschaft mit Amerika hatte Chiger unvorsichtigerweise amerikanische Trailer-Siedlungen für Landwirtschaftsarbeiter gelobt. Jetzt sollte er dafür zahlen: *"Und diese primitiven Wohnungen, diese fahrbaren Gefängnisse für die Arbeiter, diese schrecklichen Siedlungen, die aus fast abgedichteten kleinen Käfigen bestehen, ... empfiehlt Chiger der sowjetischen Architektur, die von Humanismus, von tiefer Sorge um den Menschen durchdrungen ist."* (47) Barackensiedlungen, in denen die UdSSR-Bevölkerung überwiegend wohnte, existieren im Bewusstsein der sowjetischen Architekten quasi nicht. Den amerikanischen Trailer-Siedlungen stellten sie steinerne, reich geschmückte Komforthäuser gegenüber, die in den Zeitschriften abgebildet wurden und die in der Tat nicht einmal dafür reichten, um wenigstens alle sowjetischen Führungskräfte zu versorgen.

*"Kosmopolitisch ihrem ganzen Wesen nach ist auch die formalistische Schule Sholtowski's ... Die Gruppe Sholtowski's verneint völlig den Ideengehalt und die nationale Eigenart der sowjetischen Architektur... Sholtowski hat eine Gruppe der Gleichgesinnten um sich versammelt (Barschtsch, Sundblat, Sacharow, Schewerdjaew u.a.), die zusammen mit ihrem "Lehrer" und Theoretiker der "Schule" Gabritschewskij die Praxis der sowjetischen Architektur herabsetzen und die Prinzipien des sozialistischen Realismus missachten."* (48) Gabritschewskij, der, wie wir bereits wissen, für sein Buch "Städtebau" bestraft wurde, veröffentlichte 1946 unvorsichtigerweise ein Werk unter dem Titel "Iwan Wladislawowitsch Sholtowski als Architekturtheoretiker." Damals war es erlaubt, jetzt aber stellte sich heraus, dass *"... der im Idealismus verknöcherte Formalist und Kosmopolit Gabritschewskij zu beweisen versucht, dass die "so genannte Theorie Sholtowskij's keinesfalls der Katechismus einer kleinen Gruppe der Eingeweihten, sondern eine lebendige künstlerische Methode ist."* (49)

Viel Aufmerksamkeit wurde in dem Artikel auch dem Kosmopoliten David Arkin, dem Direktor des Institutes für Architekturtheorie und -geschichte an der Architekturakademie der UdSSR geschenkt. Er sei *"... ein dünnkelhafter und höchst prinzipienloser Geschäftemacher, dem die Interessen der russischen, sowie der sowjetischen Kultur nichts wert sind, ein Pseudogelehrter, der mit all seinen Wurzeln auf dem fauligen Grund der falschen bourgeoisen kosmopolitischen "Kunstwissenschaft" verankert ist."* (50) Arkin wurden alle seine Bücher und Artikel der 20-, 30- und 40-er Jahre angekreidet, die selbstverständlich unter verschiedenen Gesichtspunkten geschrieben wurden, die der offiziellen, gerade geltenden ideologischen Einstellung entsprachen. David Arkin versuchte immerhin, einen rein professionellen Sinn in seinen Arbeiten aufrecht zu erhalten. 1949 hieß dies "formalistische Perversionen", die ihn schuldig werden ließen.

In diese Gefahr geriet auch der äußerst gehorsame Dogmatiker und angepasste Iwan Maza: *"Seine Artikel sind formalistisch, riechen oft nach Scholastik."* (51) Iwan Maza war ein alter ungarischer Revolutionär, er war kein Jude wie Arkin und viele ehemalige Konstruktivisten, er war auch kein Amerikafreund wie Burow. Die Beschuldigungswelle ging im wesentlichen an ihm vorbei. Als Kosmopoliten und Formalisten wurden noch N. Brunow, A. Zires, M. Kruglowa, S. Kaufmann genannt.

Fast alle Kosmopoliten hätten sich in der Architekturakademie gesammelt. Die Verantwortung dafür trüge Karo Alabjan: *"Antihistorismus und Formalismus, die Propaganda des Kosmopolitismus stoßen auf keinen ernsthaften Widerstand seitens ihres Leiters... K. Alabjan"*. (52)

Der Artikel in der "Sowjetischen Kunst" vom 19. März 1949 "Gegen den Kosmopolitismus in der Architekturwissenschaft und -kritik" betonte die besondere Rolle Ginsburgs: *"In der Architekturwissenschaft und -kritik hantierten lange Zeit die Apologeten der kapitalistischen Architektur... Ihr geistiger "Urvater" war Professor M. Ginzburg, der traurigen Ruhm erlangte."* In die bereits bekannte Liste der Kosmopoliten (A. Burow, A. Gabritschewskij, I. Maza) wurden neue jüdische Namen eingetragen, und zwar Axelrod und Pasternak. K. Alabjan wurde als der ehemalige Vize-Präsident der Architekturakademie bezeichnet. Ihm wurde besonders die Schuld an einer unsachkundigen Leitung der Zeitschrift "Architektur der UdSSR" gegeben: *"Als der verantwortliche Redakteur von "Architektur der UdSSR" machte er die Zeitschrift zu einem Diskussionsforum für verleumderische Aussagen über die sowjetische Architektur."* (53) Alabjan hatte gewiss niemals eine eigene, von den Ansichten der politischen Führung abweichende Meinung. Vom Standpunkt des Jahres 1949 aus sahen aber viele Artikel in der "Architektur der UdSSR" aus den 30-er und Mitte der

40-er Jahren ideologisch wirklich befremdlich aus. Um so mehr, dass der stellvertretende verantwortliche Redakteur, solange die Zeitschrift existierte, der "entlarvte Kosmopolit" D. Arkin war.

Arkin wurde mit einem Porträt im Märzheft 1949 von *"Architektur und Bau"* unter dem Titel *"Der Ideologe des Kosmopolitismus in der Architektur"* "gewürdigt". Der Verfasser, der Architekt Peremyslow, zählte auf vier Zeitschriftseiten alle ideologischen Sünden Arkins im Laufe von 30 Jahren ab 1920 auf. Außer den eigenen Werken sollten auch alle "antipatriotischen" Verlautbarungen, die unter der Ägide des Institutes für Architekturtheorie und -geschichte, dessen Direktor Arkin war, auf sein Gewissen gehen. Es zeigte sich, dass das Institut, solange es existierte, kein korrektes Buch herausgegeben hatte. Der Artikel endete mit folgenden Worten: *"Die Analyse der 'Literaturproduktion' von Arkin zeigt die ganze Falschheit und Doppelzüngigkeit dieses Antipatrioten und Kosmopoliten. Es ist schwer zu bestimmen, in welcher Rolle Arkin mehr geschädigt hat, als ein 'Gelehrter' oder als ein 'Organisator' der Wissenschaftsarbeit und -kritik ... Es ist eins klar: sowohl in dieser, als auch in jener Rolle hat er der Sache der Entwicklung der sowjetischen Architektur beträchtlichen Schaden zugefügt..."* (A. Peremyslow, *"Der Ideologe" des Kosmopolitismus in der Architektur D. Arkin.*) (54)

Im selben Märzheft von *"Architektur und Bau"* wurde der Artikel des Architekten M. Rzjanin veröffentlicht, der der Tätigkeit des Institutes für Architekturtheorie und -geschichte gewidmet wurde. Rzjanin zählte alle Nachteile seiner Tätigkeit auf, sowie alle Feinde und Kosmopoliten, die dort Zuflucht gefunden hatten. (55)

Insbesondere wurde auf Alabjan abgezielt: *"... der ehemalige Vize-Präsident der Architekturakademie der UdSSR K. Alabjan hat die staatliche Linie in der Architektur nicht durchgesetzt, unterstützte eine Gruppe ... der bourgeoisen Kosmopoliten... und vertuschte die Kritik an den Unzulänglichkeiten ..."* (56)

Bald darauf wurde Rzjanin selbst zum Direktor des Institutes.

\*\*\*

Im Februar 1949 fand im Zentralhaus der Architekten in Moskau eine Diskussion über die neuen Häuser, die in Moskau gebaut wurden, statt. Das war eigentlich eine gegen Sholtowskij gerichtete Kampagne, da eins der drei Häuser, das in der Bolschaja Kaluschskaja Strasse, von ihm entworfen wurde. Es war ein großes Wohnhaus, zurückhaltend gestaltet, mit einer Horizontalgliederung und einem reichen, elegant gezeichneten Sims. Im großen und ganzen trat es aus der Gesamtmasse der sowjetischen Architekturproduktion nicht besonders hervor, allerdings waren seine Proportionen feinerer als gewöhnlich ausgearbeitet. Den Teilnehmern der Diskussion wurde aber das klare Ziel gestellt (57).

Zu dieser Diskussion wurden Hauseinwohner eingeladen, die *"... dem Architekten gegenüber eine Reihe von ernsten und gerechten Forderungen erhoben haben... Die Hausbewohner haben darauf hingewiesen, dass die Zimmer ungünstig angeordnet sind, es sehr schwer ist, in ihnen Möbel aufzustellen, dass die Fenster und Türe unbequem entworfen sind... Eine vierköpfige Familie kann in einer solchen Wohnung nicht bequem wohnen... Das Esszimmer ist der Küche zugefügt und bildet mit ihr ein Ganzes."* (58) Der letzte Vorwurf ist sehr merkwürdig, wenn man berücksichtigt, dass Sholtowskij in diesem Haus fast nur Zweizimmerwohnungen geplant hatte.

Nach den Texten der Artikel zu beurteilen, nahm die Hetze gegen Sholtowskijs solange wie irgendwelche Zeitgenossen Zeichen ihres Nachlassens zeigten, die erlaubten, auf einen glücklichen Ausgang zu hoffen, zu. In den Stalinzeiten ging der Widerstand der offiziellen Hetzwelle selten straflos aus.

\*\*\*

Am 24. Mai 1949 starb der dreimalige Stalinpreisträger Alexej Schtschusew. Der Ministerrat der UdSSR fasste den speziellen Beschluss *"Über die Verewigung des Andenkens an das ordentliche Mitglied der Architekturakademie der UdSSR A. W. Schtschusew"*. Die Granatnyj-Gasse in Moskau wurde in Schtschusew-Strasse umbenannt, seinen Namen bekam das Architekturmuseum, es wurden Schtschusew-Stipendien gestiftet. Die Witwe Schtschusews bekam eine einmalige Geldunterstützung in Höhe von 15 000 Rubel und eine Rente auf Lebenszeit in Höhe von 500 Rubel pro Monat. Dieselben Renten bekamen auch der Sohn und die Tochter Schtschusews. (59) Die beispiellosen Ehren, die dem Namen Schtschusews im Moment der äußersten Erniedrigung Sholtowski's erwiesen wurden, zeigen deutlich, wen die sowjetische Regierung für den besten und talentiertesten sowjetischen Architekten hielt. Im Artikel von A. Michajlow "Der hervorragende Baumeister der sowjetischen Epoche", der dem Andenken Schtschusews gewidmet war, war darüber direkt zu lesen: *"A. W. Schtschusew war zweifelsohne der größte Baumeister der sowjetischen Epoche."* (60) Laut A. Michajlow hatte Schtschusew Ende der 40-er Jahre alle Tugenden, d. h. er war immer ein Kosmopolitismusgegner, entwickelte progressive russische Nationaltraditionen, neigte zum Ensemblestädtebau. Über die konstruktivistischen Bauten Schtschusews wurde kein Wort gesagt. Er wurde als der "Verfasser der ersten klassischen Architekturmuster des sozialistischen Realismus" bezeichnet. Schtschusew nahm in der sowjetischen Architektur denselben Platz ein, den Majakowski in der Literatur einnahm, ebenfalls auf Befehl Stalins und post mortem.

\*\*\*

Im Frühjahr 1949 ließ die Hetzjagd allmählich nach. Der Ton der kritischen Artikel wurde milder. Die Hauptkosmopoliten wurden von ihren hohen Posten entlassen, arbeiteten jedoch ungestört weiter. Alabjan wurde z. B. zum Leiter eines üblichen Entwurfsbüros, das sich mit der Planung des Leningradskij-Bezirk Moskaus beschäftigte. Es scheint, dass nicht einmal jemand verhaftet wurde.

Die Architekturpresse stellte sich von der Feindesverfolgung auf die Lobpreisung von Errungenschaften um. Im April wurden Stalinpreise für Architektur den Verfassern von allen acht Wolkenkratzern verliehen. Darunter war auch der Sholtowski's Anhänger Leonid Poljakow. Die Wolkenkratzer waren die Idee von Stalin, darum galten sie bis zu seinem Tode als die höchste Errungenschaft der sowjetischen Architektur. Wie früher der Palast der Sowjets, wurden sie bereits im Entwurfstadium für einmalige Meisterwerke erklärt: *"Bereits heute ist klar, und nach der Beendigung des Baues der Hochhäuser wird das zur unbestreitbaren Tatsache, dass von allen Architekten, die das Territorium in der Nähe von den Hochhäusern bebauen werden, eine außerordentliche Meisterschaft, ein wahrer Aufschwung der Architekturkunst erforderlich sein wird ... Nur meisterhaft ausgeführte, erstklassige Werke der ideenreichen, volkstümlichen und optimistischen sowjetischen Architektur, können ein Ensemble zusammen mit diesen wunderschönen eigenartigen Bauten bilden."* (61)

Der Artikel von M. Zapenko *"Der sozialistische Realismus ist die Methode der sowjetischen Baukunst"* im Novemberheft 1949 *"Architektur und Bau"*, dem das letzte Zitat entnommen ist, fasste gleichsam die ideologischen Kämpfe der letzten drei Jahre zusammen. Der Verfasser erwähnte sie in der Vergangenheitsform: *"Die Aufdeckung der kosmopolitischen Tendenzen seitens der Parteipresse ... war eine große Hilfe, die die Partei an der gesamten Front der sowjetischen Kultur geleistet hat... Die Kritik der formalistischen Verirrungen in der Architekturpraxis einzelner Baumeister (Lewinson, Burow, Barschtsch), Umstellung der Lehr- und Erziehungstätigkeit in der Architekturhochschule Moskau, die Annäherung der Wissenschaftstätigkeit der Architekturakademie der UdSSR und der Architekturakademie der Ukrainische SSR an den Forderungen der Architekturpraxis, die Kritik der theoretischen und praktischen Fehler der Schule Sholtowskijs, das alles sind wichtige Marksteine in der steten Entwicklung der Architektur des sozialistischen Realismus."* (62)

Worin genau die Methode des sozialistischen Realismus selbst bestehe, darüber schreibt Zapenko sehr verschwommen. Es wird nur klar, dass diese Methode *"breiter, reicher und inhaltvoller als der einfache Stilbegriff ist"* und dass sie *"ohne die progressiven Traditionen der Architektur der Vergangenheit unter der Bedingung ihrer künstlerischen Umarbeitung abzulehnen... die Baumeister mit einem tiefgreifenden Wissen über die Bedürfnisse der sozialistischen Gesellschaft bewaffnet und somit die unerschöpflichen Möglichkeiten für den Fortschritt unserer Kunst öffnet."* (63) Auch sei der

Kampf gegen *"den Formalismus, den Eklektizismus, das Epigonentum, den Rückfall in die Vergangenheit, den Verlust der Selbständigkeit, die kosmopolitischen Tendenzen und die Anbiederei bei der ausländischen Architektur"* zu verstärken. (64)

Das sind im wesentlichen alle theoretischen Errungenschaften der sowjetischen Architekten, die aus der Reihe der ideologischen Kampagnen resultierten. Was die Geschichte der Architektur betraf, so nehme dort die sowjetische Baukunst einen besonderen Platz ein: *"Die sowjetische Architektur übertrifft in ideologisch-künstlerischer Hinsicht unendlich die moderne bourgeoise Architektur, die keine Gegenwart und, was entscheidend ist, keine Zukunft hat. Die Überlegenheit der sowjetischen Baukunst über die Armseligkeit der Architektur der bourgeoisen Welt ist absolut und unbestreitbar; die höchste Stufe in der Weltarchitekturgeschichte ist unsere sowjetische Baukunst... Von der bolschewistischen Partei, vom größten Genie der Menschheit - dem Genossen Stalin - geführt, wird die sowjetische Architektur die wunderschönste Architektur, die jemals auf Erden existierte."* (65)

Es ist anzunehmen, dass sich die Zeitgenossen (zumindest einige) sich mit einigem Humor oder sogar mit Abneigung dieser propagandistischen Rhetorik gegenüber verhielten. Es waren wohl kaum viele Architekten, die ernst meinten, dass ihr Schaffen tatsächlich die höchste Stufe der Weltarchitekturentwicklung sei. Es ist andererseits jedoch klar, dass die jungen sowjetischen Architekten jener Zeit ihrer Ausbildung und den ihnen während des Studiums beigebrachten künstlerischen Prinzipien völlig vertrauten. Die Mehrheit sah die höchsten Architekturerrungenschaften in der Vergangenheit, in der Antike, sowie in der Renaissance. Die moderne Architektur, sowohl die westliche, als auch die einheimische (aus den 20-er Jahren) wurde aus dem fachlichen Bewusstsein ausgeschlossen. Sie wurde als seltsame Abweichung empfunden, die im Jenseits existierte und keiner Diskussion standhielt.

\*\*\*

Ideologische Kampagnen wurden gleichzeitig auf verschiedenen Kunst- und Wissenschaftsgebieten durchgeführt und konnten äußerlich einander sehr ähnlich sein. Es gab jedoch auch grundsätzliche Unterschiede, z. B. war der Kampf gegen die Kosmopoliten in der Biologie, der im August 1949 begann, ein Zusammenstoß einer echten Wissenschaft (Genetik) mit der pseudowissenschaftlichen "Mitschuren-Biologie" des Akademitglieds Trofim Lysenko.

In der Architektur gab es seit Ende der 20-er Jahre keine entsprechende Theorie. Es wurde im Wesentlichen um nichts gekämpft. Die Angriffe gegen die Schule Sholtowskijs hinderten ihn und seine Schülern nicht, viele Aufträge zu verwirklichen und Stalinpreise dafür zu bekommen. Die vernichtende Kritik beinahe aller Bücher über die Architekturgeschichte und den Städtebau hinderten ihren Verfassern (A. Bunin, N. Brunow) nicht, weiter an der Moskauer Architekturhochschule zu unterrichten. Die konkreten Ergebnisse der Aktionen waren der Wechsel in der Leitung der Architekturakademie der UdSSR (Alabjan) und des Institutes für Architekturgeschichte und -theorie (D. Arkin), sowie die Beförderung auf leitende Posten neuer gewissenloser Personen wie M. Rzjanin.

\*\*\*

Am 8. März 1950 bekam eine Gruppe sowjetischer Architekten Stalinpreise für das Jahr 1949. Die Preise wurden, wie bekannt, von Stalin selbst verteilt. Unter den Preisträgern waren die Schüler Sholtowskijs G. Sacharow und Zinaida Tschernyschowa (für die U-Bahn-Station "Kurskaja"), L. Poljakow (für die U-Bahn-Station "Kaluschskaja") und Sholtowski selbst für das Wohnhaus in der Bolschaja Kaluschskaja Strasse. Es war dasselbe Haus, das noch vor einem Jahr wegen zahlreicher Nachteile von der Presse geschmäht wurde.

Von nun an durfte man über sein Haus nur Positives schreiben. Im Leitartikel des Märzheftes von "Architektur und Bau" 1950 war zu lesen: *"Diese Arbeit des ältesten sowjetischen Architekten wurde im vorigen Jahr heftig diskutiert... Während dieser Diskussion wurde die Kritik einzelner fehlerhafter theoretischer Ansichten I. Sholtowski's auf diese praktische Arbeit des Meisters erstreckt. Darum nahm die Kritik einen falschen Charakter an... Eine falsche einseitige Stellung zur Einschätzung des*

*Werkes Sholtowskijs nahm auch die Zeitschrift "Architektur und Bau" im Redaktionsbericht über diese Diskussion ein ... Die Veröffentlichung dieses Berichtes war ein ernster Fehler der Zeitschrift." (66)*

In der Zeitung "Sowjetische Kunst" vom 12. Februar 1949 war über das Haus in der Kaluschskaja Strasse zu lesen: *"Die Bequemlichkeiten der Einwohner wurde einem schönen Sims geopfert. Während des Entwerfens wurden die Suchen nach der schönen Form, die mit der Bestimmung des Hauses organisch verbunden wäre, ausgeschlossen... Sholtowski opferte die wahrhaftige Gestalt eines Wohnhauses... Neben dem üppigen und reichen Sims sind die Wohnungen wirklich arm geworden... Sholtowski reduziert die Hausgröße visuell,... Er gibt den entscheidenden Teilen einen riesigen Maßstab, der mit dem Maßstab des Hauses nichts gemeines hat... Wenn die Apologeten I. Sholtowski's dazu neigen, das alles als Klassizismus zu bezeichnen, was ist dann als Formalismus in der Architektur zu bezeichnen?" (67)*

Ein Jahr später hatte das Haus von Sholtowski keine Nachteile mehr. Alles an ihm war gut: sowohl die Struktur des ganzen Hauses, als auch die Wohnungen, die Proportionen, das Dekor. Der Nachfolger Sholtowskijs G. Oschtschepkow schrieb triumphierend in einem Artikel *"Eine vollwertige Architekturlösung eines Wohnhauses"...* *"Zum größten Bedauern wurde bis heute keine Arbeit von I. W. Sholtowski veröffentlicht, wo seine Sichtweise ausführlich dargelegt wäre... Es kam manchmal dazu, dass die über das Schaffen des Meisters berichtenden Artikel ... nichts mit den wahren grundsätzlichen Einstellungen Sholtowski's zu tun hatten. In frischer Erinnerung sind die beleidigenden Kritiken des hervorragenden Werkes von I. W. Sholtowski's, nämlich dem Wohnhaus in der Bolschaja Kaluschskaja Strasse, durch inkompetente und unbewanderte "Kritiker." (68)*

Das Beispiel der Hetze gegen und die nachfolgenden Rehabilitation Sholtowskijs zeigt, welche Eigenschaften die stalinistische Architekturkritik besitzen sollte. Sie konnte keinesfalls auf etwas, das einigermaßen an eine folgerichtige Theorie erinnerte, basieren, weil man niemals von vorn herein sicher sein konnte, wen man in Zukunft zu beschimpfen hatte und wofür. Theoretische Grundsätze bestimmten nicht die künstlerischen Ansichten der Kritiker, sie waren vielmehr das Ergebnis der Analyse von oben geleiteter und folglich fehlerfreier Bewertungen. Theoretische Annahmen waren so unkonkret wie möglich zu formulieren, indem man nach Möglichkeit wissenschaftliche Begriffe überhaupt vermied und statt ihrer die Terminologie der marxistischen Philosophie benutzte. So sei z. B. die Architektur des sozialistischen Realismus eine Architektur, bei der die Form dem Inhalt entspreche, die nationalen klassischen Traditionen eingehalten werden, das Prinzip des Ensemblestädtebaus und der sozialistischen Ideologie zutreffend ausgedrückt sei und die stalinistische Sorge um den Menschen anschaulich werde. Sich konkreter auszudrücken war gefährlich. Erstens hätte das als Äußerung des "Formalismus" interpretiert werden können und zweitens könnte sich erweisen, dass irgendein weiteres mit dem Stalinpreis gekröntes Meisterwerk diesen konkreten Kriterien nicht entspricht.

Eine sowjetische Architekturtheorie zu schaffen, war von vornherein unmöglich, aber das Fehlen der Theorie wurde den Theoretikern aus der Architekturakademie ständig zur Last gelegt: *"Die sowjetischen Baumeister warten darauf, dass ihr Wissenschaftszentrum ihnen eine richtige Einstellung für ihre vielseitige schöpferische Tätigkeit gibt. Sie warten auf die vollwertigen Arbeiten über den sozialistischen Realismus in der Architektur, über die Erschließung des klassischen Erbes, über die Architekturkomposition... Im Laufe von Jahren wurde kein ernstes Werk über theoretische und ästhetische Fragen der sowjetischen Architektur herausgegeben." (69)*

Man durfte in der Theorie keine Fehler machen, doch selbst eine akribische Einhaltung von Regeln garantierte nicht, dass man nicht in Probleme geraten konnte. 1951 geriet M. Rzjanin in eine sehr unangenehme Situation. 1949 hatte er eine wichtige Rolle bei der Zerschlagung der Leitung des Institutes für Architekturgeschichte und -theorie gespielt und war selbst zu seinem Direktor und zum ordentlichen Mitglied der Architekturakademie der UdSSR geworden. 1950 wurde sein Buch *"Denkmäler der russischen Baukunst"* herausgegeben, und am 14. Juli 1951 erschien in der Zeitung "Sowjetische Kunst" der Artikel *"Ein Buch, das die Geschichte der russischen Baukunst verdreht"*. Die Verfasser, L. Petrow und W. Zirkulew, erappten Rzjanin dabei, das er die Architekturgeschichte nicht marxistisch betrachtete und sich in den Werken Lenins nicht auskennt.(70).



Rzjanin schrieb ein Entschuldigungsschreiben an die Redaktion der "Sowjetischen Kunst": "... *Ich habe unverzeihlicher Weise so einen groben Fehler begangen, indem ich den Begriff des "revolutionären Liberalismus" statt des "revolutionären Demokratismus" anwandte... Im glühenden Bestreben, meine Fehler zu verbessern und meine Schuld wieder gutzumachen, habe ich bereits diese Arbeit in Angriff genommen. Ich möchte meiner Dankbarkeit der Architekturöffentlichkeit für die Kritik Ausdruck geben...*" (71)

Diese Entschuldigung half nicht und so fand am 13. August eine öffentliche Diskussion über das Buch von Rzjanin statt. Die Liste seiner Fehler wurde länger (72). Rzjanin entschuldigte sich, aber unzureichend. Oder das Auditorium bekam Anweisung, keine Nachsicht mit ihm zu üben: "*Die Rede von M. Rzjanin, in der er keine ernste Analyse der von ihm begangenen Fehler vorbrachte, befriedigte die Diskussionsteilnehmer nicht.*" (73)

Der Skandal um das Buch von Rzjanin veranschaulicht den Charakter, den Sinn und die Rethorik der kunstwissenschaftlichen Diskussionen in der spätstalinistischen Periode. Die Architekturgeschichte im wissenschaftlichen Sinn hatte aufgehört zu existieren. Mehr oder weniger aufrichtig konnte man sich nur mit der uralten Architektur beschäftigen, jedoch nicht mit der europäischen, sondern der mittelasiatischen, indischen und japanischen. Die Perioden der Architekturgeschichte, die in die Kategorie des "klassischen Erbes" passten (antike und altrussische Architektur, europäische und russische Klassik), oder aber die aus dem "klassischen Erbe" ausgeschlossen wurden (Gotik), wurden zum Betätigungsfeld von Scharlatanen.

\*\*\*

Bereits vor dem Krieg waren direkte Beziehungen zwischen den sowjetischen und westlichen Architekten abgebrochen worden, aber die Zeitschrift "*Architektur der UdSSR*" veröffentlichte nach wie vor die Rubrik "*Aus den ausländischen Zeitschriften*". Ab 1948 existierte in der Zeitschrift "*Architektur und Bau*" nur noch die Rubrik "*Architektur in den Ländern der Volksdemokratie*." Auf die moderne westliche Architektur reagierte die sowjetische Presse, nachdem die antikosmopolitische Aktion begonnen hatte, überhaupt nicht, abgesehen von regelmäßigen Beschimpfungen des westlichen Städtebaus. Bei Le Corbusier wurde eine Ausnahme gemacht. 1950 erschien in der Zeitung "*Sowjetische Kunst*" ein Artikel von N. Pekarewa, der dem vor kurzem in Marseille von Le Corbusier gebauten Wohnhaus, der berühmten "*Marseiller Einheit*" gewidmet wurde. 15 Jahre früher verhielt sich die sowjetische Architektur gegenüber Le Corbusier durchaus zweideutig. Jetzt war ihr Verhalten eindeutig negativ (74).

Pekarewa machte sich darüber lustig, dass in der Eingangshalle eine spezielle Tür für Beerdigungen vorgesehen war, als sterbe es sich in diesem Haus besser als es sich in ihm leben ließe. Der Artikel ist mit einer Karikatur illustriert: aus dem Haus von Le Corbusier, das, nicht wahrheitsgetreu beschrieben ist, fährt ein Leichenwagen heraus. Der Artikel von Pekarewa war eine Demonstration des völligen Fehlens der Architekturkritik in der stalinistischen Architekturwissenschaft. Anfang der 30-er Jahre wollten und konnten die echten Neoklassizisten (wie Sholtowskij), dem künstlerischen konstruktivistischen System ihr eigenes, klassisches, gegenüberstellen. 1950 konnten, noch wollten die stalinistischen Theoretiker der Architektur von Le Corbusier etwas vernünftiges gegenüberstellen, statt dessen wurden unsinnige Beschwörungen und Spötteleien vorgebracht.

\*\*\*

Zwischen 1950 bis Ende 1953 fanden keine prinzipiellen Änderungen oder ideologischen Auseinandersetzungen in der sowjetischen Architekturwissenschaft statt. Die schon eingeübten Formulierungen gegen Formalismus, die Verstärkung von Kritik und Selbstkritik, die Benutzung der Nationaltraditionen und die Verstärkung des Ensemblestädtebaues wurden vertieft. Unter den theoretischen Neuheiten ist die von Stalin ausgehende Idee zu erwähnen, Moskau mit 8-14-stöckigen Hochhäusern zu bebauen, um einen Kompositionshintergrund für die acht Wolkenkratzer zu schaffen, die das städtebauliche Bild verändert haben.

Erst im Herbst 1952 wurde das erste und letzte grundlegende Werk auf dem Gebiet der Geschichte und Theorie der sowjetischen Architektur herausgegeben, und zwar das Buch von M. Zapenko *"Über die realistischen Grundsätze der sowjetischen Architektur."* Man kann natürlich M. Zapenko nur bedingt für den Verfassers des Buches halten. Er formulierte die Ergebnisse der vorangegangenen Aktionen. Das Erscheinen dieses Buches war ein Zeichen einer bestimmten ideologischen Stabilität. Der Verfasser legte die geprüften und eingefahrenen theoretischen Prinzipien dar, ohne von einem unerwarteten Angriff durch Kollegen oder die politische Führung auszugehen. Das System hatte sich stabilisiert, das dauerte jedoch nicht länger als ein paar Jahre. Eine unerwartete und plötzliche Veränderung des gesamten Systems der sowjetischen Architekturprinzipien nach dem Tode Stalins, sowie den Tod Stalins selbst sah niemand voraus.

Der gesamten Theorie wurde die stalinsche Bestimmung der sozialistischen Kultur zugrunde gelegt: *"Genosse Stalin sagte: "Proletarisch ihrem Inhalt, national ihrer Form nach, so ist die allgemein menschliche Kultur, in die der Sozialismus führt. Die proletarische Kultur hebt die Nationalkultur nicht auf, sie gibt ihr die Form." (75)* In Bezug auf die Architektur sollte das bedeuten: *"Die Methode des sozialistischen Realismus in der Architektur wird vor allem von der Fortschrittlichkeit des Ideengehaltes bestimmt. Der sozialistische Realismus ist kein Stil, sondern eine Methode; als eine Methode ist er ein weiterer und reicherer Begriff, als nur ein gewöhnlicher Begriff des Architekturstils. Die Methode des sozialistischen Realismus setzt keine festen formalen Merkmale und Verfahren voraus, sie lehnt die Verfahren beliebiger Stile aus der Vergangenheit nicht ab, die geschickt und schöpferisch auf die modernen Bedingungen der Kulturentwicklung der sozialistischen Nationen angewendet werden... Die Methode des sozialistischen Realismus enthält keine Spuren von Klassenbegrenztheit, die ... mehr oder weniger den beliebigen historischen Stil der Kunst der Vergangenheit bestimmt hatte. Darum sind die schöpferischen Möglichkeiten dieser Methode unbegrenzt; sie eröffnen noch von keinem bisher erkannte Horizonte der schöpferischen Entwicklung der einzelnen Persönlichkeit, sowie die Befriedigung der Bedürfnisse der Gesellschaft insgesamt." (76)*

Wie alles, was von Stalin erdacht wurde, ist diese Formulierung spitzfindig und sehr bequem anzuwenden. Ihr Autor musste kein Idealist sein, der sich gegenüber Wörtern und Ideen aufrichtig verhält, sondern lediglich ein Zyniker, der die Neigung eingeschüchterter Menschenmassen zu Mythen und Gehorsam benutzte. Zum "fortschrittlichen Stil der Vergangenheit" konnte jeder beliebige Stil werden, der der Parteiführung gefiel. "Der fortschrittliche Ideengehalt" ist eine noch trübere und willkürlichere Formulierung. Diese Methode erlaubte einem beliebigen Parteibeamten die Architektur zu leiten, ohne von ihm irgendwelche fachlichen Kenntnisse zu fordern. Mehr noch, die fachliche Kenntnisse standen im Kurse viel niedriger, als die einem Parteifachmann eigene mystische Fähigkeit, das Ideenreiche vom Ideenlosen zu unterscheiden. Die Universalität dieser Methode hatte sich jahrelang bewährt, bis 1954 Chruschtschow das ganze stalinistische System der künstlerischen Präferenzen im Handumdrehen ruinierte. Der Stil änderte sich, allerdings wurde die Methode der Durchsetzung beibehalten und forderte noch nicht einmal grundsätzliche Korrekturen der Formulierungen.

\*\*\*

Die vorrevolutionäre Periode der russischen Architektur wurde von Zapenko dargestellt als ein Zusammentreffen der gesunden, auf russische Nationalformen ausgerichtete Tendenzen (A. Schtschusew) mit *"unverhohlenen modernistischen"* (F. Schechtel, M. Peretjatkowitsch) und *"modernistisch-klassischen"* (F. Lidwal, W. Schtschuko). (77) In beiden Fällen sei der Hauptfeind der Jugendstil. Bereits in dieser Zeit wäre die russische Architektur, wie es sich herausstellte, mit dem Kosmopolitismus verseucht: *"Der Kosmopolitismus im Bereich der Architektur führte dazu, dass nicht nur alte klassische Formen, sondern auch verschiedenste Stile aller Epochen und Völker sich allgemein verbreiteten." (78)*

Die vorstalinistische Periode der sowjetischen Architektur wurde von Zapenko als *"ein erbitterter Kampf der realistischen, von einzelnen Meistern geleiteten Richtung mit der formalistischen konstruktivistischen Richtung von M. Ginzburg, N. Ladowskij, I. Leonidow, K. Melnikow u a. bezeichnet. ... Die Grundlage des Formalismus ist die reaktionäre idealistische Philosophie, die im*

Gegensatz zum marxistischen philosophischen Materialismus voraussetzt, dass in der Natur und Gesellschaft nicht die Materie, sondern die Ideen das Primäre sind... Nach der Meinung der Idealisten hängen diese Ideen und das Bewusstsein nicht von der realen Welt ab, sondern existieren an und für sich. Aus einer derartigen Philosophie folgt, dass künstlerische Ideen und Gestalten auch nicht von dem realen Gesellschaftsleben abhängen, sondern "für sich" und "in sich" existieren, wie "die Kunst für die Kunst." (79) Hieraus folgte: dass beliebige, künstlerische Richtungen und Theorien, d. h. solche, die sich für die Form und ihren emotionalen Gehalt interessieren, Formalismus seien, und damit etwas, das keiner Achtung und Erlernung wert sei. Als ein besonders treffendes Beispiel der "absurden formalistischen Übungen" führte Zapenko "das III. Internationale Denkmal" von Tatlin an.

Über die Tätigkeit der Architekturgesellschaften der 20-er Jahre äußerte sich Zapenko ironisch und geringschätzig: "Die theoretischen Plattformen dieser Gruppen kann man nur als formalistische und ihren Kampf nur als einen scheinbaren und nicht prinzipiellen bezeichnen." (80) Unter anderen konstruktivistischen Theoretikern (R. Chiger, A. Burow u.a.) hebt Zapenko Ginsburg hervor: "Das Geschreibsel Ginsburgs ist bestimmt mit dem Architekturkosmopolitismus verbunden... Sein Gefasel hatte nur bei einem kleinen Grüppchen von Architekten einen vorübergehenden Erfolg, die sich damals von der Last der bourgeoisen Ideologie noch nicht befreit hatten... Von welcher Gemeinsamkeit der "internationalen Architektursprache" konnte die Rede sein, wenn in der bourgeoisen Welt der Wohnungs-, Gesellschafts- und andersartige Bau nach wie vor der Profitsucht dient..., in der sowjetischen Gesellschaft aber dient er dem Volke... Der Appell zu einer außerklassigen, außernationalen, "allgemeinmenschlichen Architektur ... zieht sich wie ein roter Faden durch das gesamte Geschreibsel Ginsburgs und seiner Nachfolger hindurch..." (81) Die Brüder Wesnin, die in der Tat nicht weniger als Ginsburg am Konstruktivismus "schuld" waren, erwähnte Zapenko nicht, dafür schenkte er den "schädlichen" Artikeln von Gabritschewskij Anfang der 30-er Jahre viel Aufmerksamkeit.

Im Kapitel, das formal den Ereignissen 1925/1932 gewidmet wurde, versuchte Zapenko nicht einmal die Chronologie der Ereignisse einzuhalten. Es wurden eigentlich keine Ereignisse geschildert. Es wurden die willkürlich ausgewählten konstruktivistischen Bauten und deren Verfasser beschimpft. Als eine Illustration des äußersten Formalismus wurden die Perspektiventwürfe des Gebäudes vom Volkskommissariat für Schwerindustrie von I. Leonidow und K. Melnikow angeführt. Wobei die Entwürfe, die für den Wettbewerb 1934 gemacht wurden, auf 1932 datiert waren. Das war kaum ein zufälliger Fehler, sondern eine bewusste Fälschung. Gemäß dem Schema von Zapenko wurde der konstruktivistische Formalismus gerade 1932 von der "realistischen Architektur" besiegt, deren Entwicklungschronologie nach 1932 auch in keiner Weise bestimmt wurde. Und was besonders interessant ist, die Geschichte des Entwerfens des Palastes der Sowjets wurde ebenso wenig erwähnt. D. h. gerade das Hauptdatum der sowjetischen Architekturgeschichte, nämlich das Jahr 1932, das mit dem Wettbewerb für den Palast der Sowjets verbunden ist, wurde in keiner Weise erklärt. Im ganzen Buch gibt es keine einzige Erwähnung vom Palast der Sowjets. Wenn man berücksichtigt, welche eine außerordentliche Rolle der Palast der Sowjets in der sowjetischen Vorkriegsarchitekturmythologie spielte, kann man nur eine Schlussfolgerung ziehen: das Thema des Palastes der Sowjets wurde von Stalin mit einem Tabu belegt.

Den Konstruktivismus kennzeichnete Zapenko mit folgenden Merkmalen: "reaktionäre ideologische Grundlage, Apologie der Ästhetik der verwesenden Kultur der bourgeoisen Gesellschaft, Kosmopolitismus der Architekturform, d. h. die Verneinung der nationalen Verschiedenheiten in der Architekturschaffung, Verneinung des fortschrittlichen Erbes der vorherigen Architekturperioden und dessen völliges Ignorieren beim praktischen Bau, Fetischisierung der Technik, ... als einer Kraft, die dem Menschen nicht dient, sondern über ihnen steht, Formalismus der künstlerischen Methode, subjektive und angeblich ästhetische Ausführung der Architekturform." (82) Obwohl "der Konstruktivismus der Sache der Entwicklung unserer Architektur keinen geringen Schaden zugefügt hat..." (83) hätte er die gesamte Situation wenig beeinflusst: "es gab keine ideologische Vorherrschaft der Konstruktivisten in unserem Land und diese könnte es auch nicht geben." (84)

Indem Zapenko die reife stalinistische Architektur beschrieb, betonte er die Überlegenheit der eklektischen "modernen" Varianten der neoklassischen Kompositionen unter Einbeziehung von

verschiedenen "Nationalelementen" über den konsequenten Klassizismus Sholtowskijs und seiner Nachfolger. D. h. er betonte die Überlegenheit der *"kritischen Erschließung der Vergangenheit"* über die *"Nachahmung der Vergangenheit"*. Als ein treffendes Beispiel der ersten Einstellung diene das von Zapenko hoch geschätzte Gebäude des Hauses der Sowjets in Baku von den Architekten L. Rudnew und O. Munz. Dieses Gebäude wurde vor dem Krieg entworfen und 1949 fertiggebaut. Es war ein riesiger, üppiger Palast, aus Arkaden auf mehreren Stockwerken zusammengestellt. *"Das Gebäude ist ein neues eigenartiges Beispiel einer Synthese im modernen Monumentalbau der klassischen Prinzipien und besonders prägnanten Kennzeichen der nationalen Baukunst."* (85)

Ein entgegengesetztes Prinzip drücke das Theatergebäude in Sotschi vom Architekten K. Tschernopjatow (1937) aus. Es war eine sorgfältige und gewissenhafte Übung zum Thema eines antiken Tempels. Nach der Meinung von Zapenko, *"ist der Verfasser an die Aufgabe der Erschließung des künstlerischen Erbes als ein Kopist herantreten... Die künstlerische Gestalt... basiert auf einem Element, und zwar auf der korinthischen Säule... Es ist unmöglich, angesichts eines großen sowjetischen Theaters in der Form eines riesigen altgriechischen Tempels, dessen Gestalt unserer sowjetischen Wirklichkeit ganz und gar nicht entspricht, nicht verblüfft zu sein."* (86) Tschernopjatow hätte 1937 gegen einige Regeln der reifen stalinistischen Architektur verstoßen, und zwar: er hätte seine Komposition nicht mit den rein sowjetischen Symbolen bzw. dem Dekor bereichert (Vernachlässigung des Ideengehaltes), die klassische Komposition zu sorgfältig wiedergegeben ("kopiert") und als das Hauptelement die korinthische Säule benutzt (Benutzung des ausländischen "klassischen Erbes" statt des einheimischen). In dieser Weise kritisierte Zapenko auch die anderen Werke der stalinistischen Baukunst.

Die absolute Höhe der künstlerischen Entwicklung der sowjetischen Architektur und ein Symbol des Sieges über den Formalismus seien die Moskauer Hochhäuser: "Man stelle sich neben einem beliebigen Moskauer Gebäude irgendeinen Epigonenbau mit gewöhnlichen äußeren Attributen der formal zu verstehenden Klassik vor, um die ideologische und künstlerische Hilflosigkeit der Personen deutlich zu verstehen, die die Größe und Kraft der Architektur nur in Kolonnaden und Portiken sehen." (87)

Die Hauptschlussfolgerung von Zapenko lautete: *"Wie unterschiedlich auch immer in ihren äußerlichen Formen die Architektur formal sei, z. B. Jugendstil, Konstruktivismus, angeblich klassische Archaik, so bleibt das Wesen des Formalismus doch immer das gleiche... Unter Berücksichtigung des gesamten betrachteten Materials lässt sich feststellen, dass die Äußerungen des Formalismus in der sowjetischen Architektur folgendes bedeuten:*

- *Verneinung des sozialen Charakters der Architektur: in der Praxis bedeutet das den Verzicht auf die Schaffung ideenreicher künstlerischer Gestalten... und deren Integration mit Gestalten der "ewigen Architektur";*

- *Verneinung des nationalen Charakters der Architektur: in der Praxis bedeutet das die Ignorierung der großen Traditionen der russischen Baukunst, sowie der anderer UdSSR-Völker...*

- *Anerkennung eines kosmopolitischen, d. h. eines außersozialen und außernationalen Charakters der Architektur: in der Praxis bedeutet das eine mechanische Entlehnung nationalfremder Architekturformen...*

- *Anerkennung des Primates der Form über den Inhalt: in der Praxis bedeutet das die Ignorierung der Forderungen, die an die Architektur als eine materielle Notwendigkeit und als ein Mittel zur Befriedigung ästhetischer Bedürfnisse der Menschen unserer Gesellschaft gestellt werden; der Austausch dieser Forderungen mit der individualistischen, formal-ästhetischen Formbildung führt zu ... einem unrealistischen Inhalt der Architekturgestalten und -formen." (88)*

Es ist leicht festzustellen, dass diese Beschuldigungen hauptsächlich gegen den zuletzt kritisierten Feind gerichtet sind, nämlich gegen die Schule Sholtowskijs, die das Vorhandensein einer "ewigen" Architektur anerkannte und die "nationalfremden", d. h. antiken und italienischen Architekturformen "mechanisch entlehnte". Die persönliche Rehabilitation Sholtowski's änderte nichts an dieser prinzipiellen Bewertung.

\*\*\*

In der Geschichte der stalinistischen Architektur lässt sich eine interessante Gesetzmäßigkeit feststellen: die Ungewissheit, die Unsicherheit, sogar die Gefährlichkeit der theoretischen Schlussfolgerungen färbte nicht auf die Sicherheit der laufenden Beurteilung konkreter Bauten ab. Einige Einschätzungen veränderten sich (wie oben beschrieben) im Laufe der Zeit, die Stilentwicklung insgesamt hatte jedoch eine bestimmte Tendenz und Deutlichkeit. Die Architekten hatten keinen Zweifel, was für eine Architektur zu diesem oder jenem Zeitpunkt gefragt war. Das lässt sich damit erklären, dass die Architektur fest von der Hand eines Menschen (bzw. Leute) geleitet wurde, der gut wusste, was er wollte bzw. was ihm mehr und was weniger gefiel. Die Theoretiker versuchten aber diese Bewertung in einer mehr oder weniger fachlichen Sprache zu begründen. Die Theorie beeinflusste die Praxis in keiner Weise. Umgekehrt, die Praxis, die ständig von Neuerungen genährt wurde, wie z. B. der Idee, die Moskauer Wolkenkratzer zu bauen, stellte die Theoretiker vor schwer zu lösende akademische Probleme.

Die Nachkriegssituation in der sowjetischen Architektur illustriert dieses Bild sehr gut. Der Gegensatz zwischen der in einzelne sinnlose ideologische Bruchstücke zerfallenden Theorie, die die Realität vergaß und letztendlich nichts erklären konnte, und dem einheitlichen spätstalinistischen Architekturstil war offensichtlich. Dieser Stil hatte eine genaue Entwicklungsrichtung, die ständig durch die Verteilung von Stalinpreisen korrigiert wurde.

### 8.3 Der Stil. 1948 - 1953

Sofort nach dem Krieg verschwand aus der sowjetischen Architekturpraxis das Thema der Gedenkstätten, wie Pantheons, Massengräber usw. fast ganz. Aber das Problem der Versorgung der gesamten Bevölkerung mit Mindestkomfortwohnungen wurde auch nach dem Krieg nach wie vor nicht angegangen. Der meist verbreitete Typ von Arbeiterwohnungen blieben Baracken. Für die gesellschaftliche Mittelschicht (wie z. B. Ingenieure, niedrige Vorgesetzte) wurde eine Typenplanung von Kleingeschosshäusern mit Wohnungen entwickelt. Die Wohnungen waren zunächst für je eine Familie geplant, wurden aber in der Regel von Anfang an zu Kollektivwohnungen **(1)**.

Den Hauptplatz in der Hierarchie der Architekturobjekte (und im Bewusstsein der Architekten selbst) besetzten nach wie vor wiederherzustellende oder neu zu planende Regierungspaläste, Bahnhöfe, Theater und reiche Wohnhäuser. Die künstlerische Disziplin in den Architektenreihen wurde schnell wieder hergestellt, und die Tendenz zur selbständigen Formschöpfung, die sich während des Krieges abgezeichnet hatte, entschlossen unterbunden. Dies ist gut aus einem der wichtigsten Nachkriegsarchitekturwettbewerbe, nämlich dem Wettbewerb für das Haus der Sowjets in Stalingrad, ersichtlich. Das völlig zerstörte Stalingrad wurde nicht nur mit dem Namen Stalins, sondern auch mit dem grandiosen Kriegessieg assoziiert. Unter den wiederherzustellenden Städten war es das wichtigste Objekt.

Dem Wettbewerb, an dem einige hochgestellte sowjetische Architekten teilnahmen, wurde ein im 3. Heft von "Architektur und Bau" 1947 veröffentlichter Artikel von Lew Rudnew gewidmet. Die städtebauliche Lösung des Zentrums Stalingrads oblag Alabjan. Das Grundstück lag seitlich des Platzes, entlang der Helden-Allee, die zur Wolga-Uferstrasse führte. Alle der eingereichten Entwürfe waren einander sehr ähnlich. Das waren mehr oder weniger üppige Kompositionen mit Kolonnaden, Pylonnaden, Bögen und einem obligatorischen Turm. Fast alle Türme waren stufenartig angelegt und mit einer Spitze versehen. Von der romantischen Gesinnung der Kriegszeiten blieb praktisch nichts. Die Entwürfe unterschieden sich im wesentlichen durch die Kompositionen der Hauptfassaden: bei den einen war sie symmetrisch (L. Poljakow) **(Abb. 226)**, bei anderen asymmetrisch (G. Golz, N. Kollu, N. Bylinkin, P. Steller und W. Lebedew) **(Abb. 227 - 230)**. Keine dieser Varianten konnte man, laut Rudnew, für gelungen halten. Der Stadtarchitekt Stalingrads W. Simbirzew "hat zwei gleichwertige, durch einen Bogen und einen Turm mit Spitze verbundene Gebäude an die Stelle der Helden-Allee gestellt. Solch eine Lösung ist noch weniger überzeugend." **(2) (Abb. 231)** Warum diese Lösung nicht überzeugend ist, wird nicht klar. Sholtowski legte drei Entwürfe vor, wobei er jeden Entwurf zusammen mit einem seiner Schüler machte, nämlich mit G. Sacharow, M. Barschtsch und J. Schewerdjaew **(Abb. 232 - 234)**. Alle drei Entwürfe sind mehr oder weniger symmetrisch und ähneln eher Festungen mit Türmen als Palästen. Rudnew lobte sie, allerdings nur mäßig **(3)**.

Über die Preise wurde kein Wort erwähnt. Hier stoßen wir wieder auf eine bereits aus der Vorkriegszeit bekannte Situation. Die Parteiführung, die wohl irgendwelche vorläufige künstlerische Hinweise gegeben hatte (sonst hätten die Ergebnisse nicht so gleichartig ausfallen können), musste noch keine Wahl treffen. Der Wettbewerb wurde zu einer gewöhnlichen Lehrübung, die keiner zu erfüllen verstand, obwohl fast alle Teilnehmer Akademiemitglieder waren. Dabei wurde Rudnew anvertraut, die Ursache des Misserfolges zu erklären, und zwar dass der Ideengehalt der Gestalt nicht gefunden worden sei: «Das Hauptkriterium bei der Bewertung eines Entwurfes ist natürlich der Ideengehalt der Architektur. Die gesamte Architektur der Heldenstadt Stalingrad und in erster Linie die Gestalt des Hauses der Sowjets sollen bei den Zuschauern Gefühle von Freude, frohen Mut und Optimismus erwecken. In der architektonisch-künstlerischen Gestalt des Hauses der Sowjets sind die Hauptzüge unserer Staatlichkeit wiederzuspiegeln. Die Gestalt des Hauses der Sowjets soll von der Unverbrüchlichkeit der sowjetischen Gesellschaftsordnung und von seinem demokratischen Charakter zeugen. Die Architektur des Hauses der Sowjets soll zugleich fundamental und leicht, zurückhaltend und streng sein, sie soll Züge wie Würde und Sachlichkeit, Erhabenheit und Bescheidenheit beinhalten.» **(4)**

Warum die eingereichten Entwürfe dieser Eigenschaftenliste nicht entsprachen, erklärte Rudnew indes nicht. Es scheint aber, dass das insgesamt negative Ergebnis des Wettbewerbes weder von ihm selbst,

noch von den Wettbewerbsteilnehmer als eine Katastrophe empfunden wurde, sondern eher als eine Norm. Die Formel *«der richtige Stil = der richtige Ideeninhalt»* macht jede professionelle Kritik unmöglich. Die Architekten sind von vorn herein nicht imstande zu beurteilen, ob der «Ideeninhalt» richtig oder falsch sei, denn das ist das Primat der Partei, d. h. Stalins. Stalin aber muss, wie es scheint, die Entscheidung einfach aufgeschoben haben, wodurch die Architekten in eine Sackgasse gerieten. Der Wettbewerb erinnerte die während des Krieges tapfer gewordenen Architekten bloß an Verhaltensmaßregeln und Disziplin, erbrachte aber nichts. *«Die Lage ist so, dass wir weder imstande sind, die Bebauung des Zentralplatzes in Angriff zu nehmen, noch den Entwurf des Hauses der Sowjets umzusetzen, weil die Frage, wo dieses größte Gebäude zu bauen ist, noch nicht beantwortet ist...»* (5)

Die scheinbare Rätselhaftigkeit der Juryposition (wenn man die Meinung Rudnews für die der Jury halten kann) widersprach der eindeutigen Stileinheit der eingereichten Entwürfe. Es gab keine Stilverschiedenheit. Lediglich die Entwürfe Sholtowskijs hoben sich vor dem Hintergrund eines banalen und gleichgültigen Eklektizismus aller anderen Entwürfe durch ihre Romantik und ihr Temperament hervor, die Sholtowski in der Regel nicht eigen waren. Sie hätten dem zum Expressionismus neigenden Rudnew gefallen können. Es ist jedoch eher wahrscheinlich, dass das wohlwollende Verhalten Rudnews gegen die in allen Punkten seltsamen Entwürfe Sholtowskijs durch den Status Sholtowskijs Anfang 1947 bestimmt wurde. Ein Jahr später, als Sholtowski in Ungnade fiel, wurden dieselben Entwürfe anders bewertet: *«Viele der Arbeiten dieser Schule lösen tiefes Erstaunen aus und erheben entschiedenste Einsprüche... Zu derartigen Arbeiten, in denen die lasterhaften falschen Voraussetzungen besonders prägnant zur Schau kommen, sind auch die Entwürfe des Hauses der Sowjets in Stalingrad zu zählen... Man kann nicht behaupten, dass sich die Verfasser keine ideologischen Aufgaben gestellt hätten. Diese Ideen sind aber vollkommen falsch. Da die Stadt keine deutlich ausgeprägte Architekturtraditionen hat, entwerfen die Verfasser das Gebäude in einem konstruktivistischen (!? - D. Ch.) Pseudoerneuerungsgeist. Dem Gebäude wird der ausgeprägte Charakter einer Festung verliehen, und in einigen Entwürfen einer mittelalterlichen Festung, da Stalingrad eine Heldenstadt, eine Festungsstadt sei. Solch ein vulgärer Vorschlag traf natürlich nicht nur keinerlei Unterstützung, sondern wurde entscheidend abgelehnt... Die Verfasser solcher Werke geraten, indem sie den Ideeninhalt der Architektur vernachlässigen, zu einer typisch bourgeoisen Architekturauffassung.»* (6) Um konstruktivistische Züge in den Entwürfen Sholtowskijs zu finden, musste man eine sehr große Einbildungskraft besitzen. Das Wort «Konstruktivismus» spielt in diesem Text die Rolle eines abstrakten negativen Klischees. «Konstruktivistisch» bedeute hier «besonders schlecht».

\*\*\*

Bis 1947 erfuhr der vor dem Krieg gebildete stalinistische Stil keinen besonderen Wandel. Es wurden hauptsächlich die vor dem Krieg entworfenen oder bereits mit dem Bau begonnenen Gebäude fertiggestellt, wie das Theater in Taschkent von Alexej Schtschusew und das Haus der Sowjets in Baku von Lew Rudnew und Wladimir Munz.

Gleich nach dem Krieg machte Schtschusew einen Rekonstruktions- und Erweiterungsentwurf des NKWD-Gebäudes am Dzerzinskij-Platz (früher und heute Lubjanskaja Platz) in Moskau. Das Gebäude wurde 1948 fertiggestellt (**Abb. 235**). Der riesige Palastblock verschluckt das alte TschK-OGPU-NKWD-Gebäude, das ehemalige Hotel der Versicherungsgesellschaft «Rossija», das Ende des XIX Jahrhunderts gebaut wurde. Schtschusew selbst nannte den italienischen Palast des XV. Jh. *Palazzo Canceledria* in Rom als seine Inspirationsquelle. (7) Laut den damaligen Regeln wurde die Funktion des Gebäudes nie offen erwähnt. In der Zeitschrift «Architektur und Bau» war über diese Arbeit Schtschusews folgendes zu lesen: *«Hier wurden den Baumeistern die schwersten Aufgaben gestellt, und zwar die Erhabenheit eines Gebäudes im Administrativ- und Palaststil auszudrücken, seine demokratische Grundlage zu betonen, dieses Gebäude mehrstöckig zu gestalten und seine Individualität und selbständige Bedeutung im Zentralensemble Moskaus zu bewahren.»* (8) Der Baumeister selbst äußerte sich in privaten Gesprächen einfacher über dieses Gebäude: *«Man hat mich gebeten, eine Folterkammer zu bauen. Na und, ich habe ihnen eine lustige Folterkammer gebaut.»* (9)

Der Allunionswettbewerb für die besten gebauten Gebäude 1947 demonstrierte schon bekannte Vorbilder, und zwar Tempel, Paläste und Palazzos. Der erste Preis in der Kategorie der öffentlichen Gebäude wurde dem Kulturpalast in Zlatoust (Arch. M. Bratzew) (**Abb. 236**) verliehen. Das war ein zweistöckiger klassischer Palast mit Portikum und Fronton, geschmückt mit Basreliefs und Wandmalereien. Es ist zu bemerken, dass sich in der Provinz der stalinistische Stil dank der niedrigeren Etagenzahl milderte, mehr menschliche, oft dem echten Klassizismus nahen Züge gewann. Das betrifft sowohl öffentliche Gebäude, als auch Wohnhäuser. In einem zwei- oder dreistöckigen Wohnhaus war es schwer, denselben Pomp und dieselbe Kompositionskompliziertheit zu erreichen wie in acht- oder zehnstöckigen Palästen, die gerade in Moskau gebaut wurden - in der Mozajskoje-Chausee (Arch. S. Rozenfeld) (**Abb. 237**), Sadowo-Triumfalnaja-Strasse (Arch. S. Rozenfeld und A. Suris) (**Abb. 238**), Gorkij-Strasse (Arch. A. Zukow) u. a. (**10**) (**Abb. 239**)

Der Artikel «30 Jahre der sowjetischen Architektur», der das 13. Jubiläumshft von «*Architektur und Bau*» 1947 einleitete, wurde fast ausschließlich mit Gebäuden im reifen stalinistischen Stil der zweiten Hälfte der 30-er Jahre und nur mit wenigen nach dem Krieg gebauten Gebäuden illustriert (so z. B. mit dem umgebauten Gebäude des Moskauer Sowjets, Arch. D. Tschetschulin). (**Abb. 240**)

Der Artikel zeugte von patriotischem Stolz (**11**). Der Stil dieses Textes, aufgeblasen und dünkelfhaft, entspricht dem Stil und dem emotionalen Inhalt stalinistischer Nachkriegsarchitektur, deren wichtigste Bauten noch bevorstehen.

Besonders stolz war der Verfasser des Artikels auf die Mannigfaltigkeit der stalinistischen Architektur (**12**).

Es ist schwierig, dem im Prinzip nicht zuzustimmen. Innerhalb des stalinistischen Stiles war der Bereich der zulässigen Varianten ziemlich breit. Die Palette der stilistischen Entlehnungen war umfangreich und gab eine Illusion von Schaffensfreiheit. Von wahrer Schaffensfreiheit unterschied sich die Atmosphäre der stalinistischen Kultur dadurch, dass es verbotene Themen gab, über die zu denken, geschweige denn zu sprechen gefährlich war. Im ganzen Land standen Gebäude, die in den verbotenen Stilen, nämlich im Jugendstil bzw. Konstruktivismus gebaut worden waren. Man durfte sie nicht merken. Man durfte sie nicht analysieren. Man durfte sie noch nicht einmal mit den in den erlaubten Stilen gebauten Gebäuden vergleichen. D. h. den Architekten (und Architekturhistoriker) war es generell verboten, über die Gesetze und Gesetzmäßigkeiten der Stilbildung nachzudenken. Es war verboten zu versuchen, die Architekturgeschichte zu verstehen. Versuche, ernsthaft über Berufsprobleme nachzudenken, waren mit der Loyalität zu der führenden Berufsideologie und einer erfolgreichen Berufstätigkeit unvereinbar.

Dabei war es nicht möglich und auch nicht nötig, das Bedürfnis völlig zu unterdrücken, über den Sinn seiner Tätigkeit nachzudenken. Man durfte es im Rahmen erlaubter bzw. halberlaubter Diskussionen befriedigen. Stalin hielt nicht zufällig zwischen den beiden einzig legalen Architektengruppen, d. h. zwischen den Eklektikern, Nachfolgern Schtschusews, und den Klassizisten, Nachfolgern Sholtowskijs, das Gleichgewicht. Der Unterschied zwischen ihnen verschwand praktisch in den 40-er Jahren, beide Gruppen machten dasselbe. Gleichzeitig unterhielt allein das Vorhandensein von zwei Gruppen ein für das Berufsbewusstsein äußerst nötiges Gefühl einer künstlerischen Opposition. In Wirklichkeit aber existierten der raffinierte Ästhet Georgij Golz, der zum Expressionismus neigende Boris Iofan, der schlichte Eklektiker Dmitrij Tschetschulin und der zur barocken Schnörkelhaftigkeit neigende S. Rozenfeld in einem Stilraum und entsprachen perfekt den verschiedenen Seiten der vielfältigen Neigungen Stalins. Als äußerste Form der Opposition unter Stalin können die sehr aufrichtigen und sehr naiven Entwürfe und Tagebuchüberlegungen von Andrej Burow aus den 40/50-er Jahren gelten, die allerdings in ihrer Reife und ihrem Geschmack weit von den Arbeiten des jungen und talentierten Konstruktivisten Burow Mitte der 20-er Jahre entfernt sind.

\*\*\*

In dem im Zusammenhang mit dem 30-jährigen Jubiläum der Revolution herausgegebenen Bildband «30 Jahre sowjetischer Architektur. RSFSR» (Moskau, 1950) wurden hauptsächlich Vorkriegsbauten



im stalinistischen Stil abgedruckt. Unter ihnen gab es einige konstruktivistische Gebäude: das «Prawda»-Verlagsgebäude in Moskau, Arch. P. Golosow, 1935 (**Abb. 241**), die Planakademie in Moskau, Arch. D. Razov, 1937 (**Abb. 242**), das NKWD-Gebäude in Swerdlowsk, Arch. Antonow und Sokolow, 1933, sowie halbkonstruktivistische, klassikartig-dekorierte Gebäude: das Wohnhaus in Swerdlowsk, Arch. P. Oranskij 1936, der «Prawda»-Verlagsklub, Arch. N. Molokow und N. Tschekmotajew, 1937 (**Abb. 243**) (**13**), die sich allesamt zufällig eingeschlichen hatten. Die bedeutendsten sowjetischen konstruktivistischen Bauten waren weder in dieser, noch in anderen Veröffentlichungen vorhanden. Darüber braucht man sich nicht zu wundern. Weder im Einleitungsartikel des Bildbandes, noch in Jubiläumsartikeln von «Architektur und Bau» wurde jedoch die größte Errungenschaft der sowjetischen Vorkriegsarchitektur erwähnt, der Entwurf des Palastes der Sowjets von Iofan, Schtschuko und Gelfreich. Nur im Artikel von A. Prokofjew «30 Jahre der Bauindustrie» war zu lesen, dass die Bauarbeiten am Palast der Sowjets *«eine wichtige Rolle in der Entwicklung der sowjetischen Bauindustrie gespielt hatten.»* (**14**). Darüber, dass sie wieder aufgenommen wurden, wurde kein Wort erwähnt.

Es wäre logisch anzunehmen, dass die Probleme der Wiederherstellung des während des Krieges zerstörten Landes den Bau des Palastes der Sowjets in den Hintergrund geschoben haben. Eine andere Erklärung ist jedoch wahrscheinlicher.

Am 28. Februar 1947 wurde in der «Sowjetischen Kunst» der Beschluss des Ministerrates der UdSSR vom 13. Januar 1947 «Über den Bau mehrgeschossiger Häuser in Moskau» veröffentlicht: *«... die Proportionen und Umrisse dieser Gebäude sollen originell sein und zur historisch entstandenen Stadtarchitektur und zum Umriss des zukünftigen Palastes der Sowjets passen. Dementsprechend sollen die zu entwerfenden Gebäude die Muster der ausländischen mehrgeschossigen Häuser nicht wiederholen.»* (**15**) Gemäss dem Beschluss wurde der Entwurf von acht Hochhäusern umgehend begonnen. Die Moskauer Wolkenkratzer, die formal dazu bestimmt wurden, die Idee des Palastes der Sowjets kompositionell zu unterstützen, begruben sie buchstäblich unter sich. Dabei wurde die Idee vom Bau des Palastes der Sowjets bis zum Anfang der 60-er Jahre offiziell nicht aufgehoben. Der Prozess des Entwerfens ging sowohl unter Stalin, als auch unter Chruschtschow weiter.

\*\*\*

Die erste endgültige und genehmigte Variante des Palastes der Sowjets, wird auf 1937 datiert. (**Abb. 244**) 1937 wurde mit der Erarbeitung des technischen Entwurfes und gleichzeitig mit dem Bau begonnen. 1939 waren die Fundamente fertig und es wurde mit der Montage des Stahlskelettes begonnen. Die Gesamthöhe des Gebäudes inklusive Leninfigur sollte 416 m betragen. 1942 wurden die Stahlkonstruktionen demontiert und für den Bau von Eisenbahnbrücken benutzt. Noch früher, im Herbst 1941, wurden aus den zur Montage vorbereiteten Stahlkonstruktionen Panzersperrigel für die Verteidigung Moskaus hergestellt. (**16**) Damit war der Bau eingestellt worden, die Projektierung ging jedoch weiter. 1941 wurde Boris Iofan zusammen mit einer kleinen Gruppe von Architekten, Malern, Bildhauern und Ingenieuren, sowie mit dem gesamten Archiv nach Swerdlowsk evakuiert. Dort setzte die Gruppe *«gemäss der im Dezember 1941 erteilten Anweisungen der Direktivbehörden die Kompositions- und Entwurfsarbeiten am Palast der Sowjets fort.»* (**17**) Unter «Direktivbehörden» war natürlich Stalin selbst gemeint. Nur er konnte es sein, der einen bereits genehmigten Entwurf zu ändern befahl. Gegen Herbst 1943 bereitete die Gruppe Iofans eine neue, die sogenannte «Swerdlowskvariante» des Entwurfes vor. Es wurden Zeichnungen, ein Modell im Maßstab 1/100 und eine riesige Perspektive 3 x 5 m ausgefertigt. (**Abb. 245**).

Die Proportionen des Gebäudes änderten sich. Aus der Komposition verschwand allmählich die der neuen Zeit uneigene Dynamik. Die drei Stufen des unteren rechteckigen Teils verwandelten sich in zwei. Der Unterbau und das Eingangsportal wurden höher, feierlicher und monumentaler. Aus dem Hochteil verschwanden die rippenartigen Pylonen mit den Skulpturgruppen. Im Unterbau des Hochteils, in einer Höhe von 100 m, erschien ein aus 15 m hohen Figuren bestehender Gurt: *«Die Figuren waren als Gestalten der Titanen der Großen Sozialistischen Oktoberrevolution, der Erbauer des Sozialismus’, der Helden des Bürger- und des Grossen Vaterländischen Krieges gedacht.»* (**18**) Während des Krieges wurden Wandmalerei-, Mosaik- und Basreliefsfragmente, manchmal im

Maßstab 1:1 entworfen und hergestellt, hauptsächlich mit Kriegsheldensujets. Iofan selbst machte Skizzen für Figuren von Marx und Engels (**Abb. 246**), die der St.Peter-Figur vor dem Sankt Petrus Dom in Rom sehr ähnlich waren.

Nach dem Krieg, als die Idee, Wolkenkratzer zu bauen, aufkam, erhielt Iofan den Befehl, das Gebäude des Palastes der Sowjets zu verkleinern. 1947 bis 1956 fertigte er sechs Varianten von verkleinerten Entwürfe an. In der Variante 1947-48 reduzierte sich die Gebäudehöhe auf 320 m und der Umfang von 7,5 auf 5,3 Mio. m<sup>3</sup>. 1949 blieb die Höhe zwar unverändert, der Umfang reduzierte sich dagegen auf 4,3 Mio. m<sup>3</sup>. 1952-53 wuchs das Gebäude bis auf 411 m, verkleinerte sich aber im Jahr 1953 auf 353 m. 1953-54 bereits nach dem Tode Stalins, verkleinerte es sich bis auf 246 m, dann wuchs es 1956-57 wieder bis auf 270 m an.

Diese Veränderungen spiegelten sicherlich nicht so sehr den schöpferischen Prozess Iofans wider, als vielmehr den Gedankenlauf Stalins. Man kann versuchen, ihn zu rekonstruieren. Der Palast der Sowjets passte in seiner vorherigen Variante durchaus nicht zum sich nach dem Krieg herausgebildeten Staats- und Ideologiesystems der UdSSR. Erstens sah das stalinistische Regime die großen Massenversammlungen nicht mehr vor. Die Regierung erschien zweimal im Jahr, und zwar während der Demonstrationen am 1. Mai und 7. November, vor dem Volk. Das war völlig ausreichend. Für die Funktion des Staatsapparats waren die riesigen, für 21 und 6 Tausend Menschen berechneten Säle einfach nicht nötig. Es wäre unmöglich, sie zu benutzen. Der Zutritt der Bevölkerung in das Innere von Staatsbehörden, sogar solcher auf niedrigster administrativer Ebene, wurde nicht nur nicht gefördert, sondern mit Hilfe von Passierscheinen und einem riesigen Wachpersonal verhindert. Alle Elemente der Staatsordnung und -verwaltung waren in mysteriöses Dunkel gehüllt.

So ist es logisch, dass als erster Schritt der Entwurfsumarbeitung das Fassungsvermögen des großen Saals vom 21 bis auf 12 Tausend Menschen und des kleinen vom 6 bis auf 4,5 Tausend Menschen, sowie die Höhe der Leninfigur bis auf 60-56 m reduziert wurden (die Variante 1947-48). **(19)**

Die Tatsache, dass 1950-1952 der Palast der Sowjets erneut bis auf 411 m wuchs, lässt sich mit der Ressourcenfreisetzung nach der Beendigung des Baues der Moskauer Wolkenkratzer und mit neuen Strategieplänen Stalins erklären, über die man letztendlich aber nur spekulieren kann.

Mit einem hohen Grad an Wahrscheinlichkeit kann man behaupten, dass Stalin 1953 eine neue politische Säuberung durchzuführen plante, während derer alle alten Staatsführer untergehen sollten. **(20)** Die Nachkriegsvarianten des Palastes der Sowjets wurden leider nicht veröffentlicht, deshalb ist es unmöglich, über die bildlichen Entwurfsänderungen zu urteilen. Es ist nur klar, dass in den bis zu seinem Tod gebliebenen Jahren Stalin den Bau des Palastes der Sowjets nicht mehr ernst nahm.

Dass die Gebäudehöhe 1953-56 bis auf 246-270 m reduziert wurde, passt zum Vorgang der Stilreformierung unter Chruschtschow und des Sterbens der Idee des Palastes der Sowjets in ihrer ursprünglichen Variante. Die veröffentlichte Skizze von Iofan 1956 stellt etwas in der Art von einem untersetzten Ziggurat ohne Dynamik und Harmonie dar. (**Abb. 247**) *«Die Figur »steigt« von ihrem gewaltigen Postament auf einen kleinen Podest neben dem Eingang »herab« und nimmt vor dem Hintergrund des Obelisk Platz, der die Vertikaldominante der Komposition bildet.»* (ebd., S. 117) **(21)** Über das Ende der Geschichte des Entwerfens des Palastes der Sowjets wird im nächsten Kapitel berichtet.

Das Entwerfen dauerte bis zum Tode Stalins und noch einige Zeit darüber hinaus an, es ist aber klar, dass das Schicksal des Palastes der Sowjets bereits 1947 entschieden war. Stalin erlaubte sich, sich mit den Bildern des Palastes der Sowjets zu amüsieren, alle Ressourcen setzte er aber für den Hochhäuserbau ein, die in kürzester Zeit entworfen und gebaut wurden.

Gleichzeitig wurde, wie oben bereits erwähnt, der offizielle Status Iofans rapide herabgesetzt. Im dritten Heft von «Architektur und Bau» 1947 wurde ein Artikel von Iofan *«Architekturprobleme des Hochhäuserbaues»* veröffentlicht. Hier galt er noch als der sowjetische Fachmann auf dem Gebiet der Hochhauskompositionen. Iofan nannte zwei Argumente, warum die Wolkenkratzer in Moskau zu

bauen seien. Erstens *«gibt dies die Möglichkeit, ihre (Moskaus - D. Ch.) Architektursilhouette zu verbessern, die großen Kompositionszentren des Stadtensembles zu schaffen»* (22) Zweitens *«werden die Hochhäuser, deren Höhe zwischen der der allgemeinen Bebauung und der des Palastes der Sowjets liegt, die Silhouette der Stadt bereichern, die Grundlage ihrer Raumkomposition schaffen.»* (23) Später wurde das zweite Argument nicht mehr in Publikationen erwähnt, dafür das erste zusätzlich theoretisch begründet. Dieser Begründung zufolge, war die Silhouette Moskaus immer durch viele Spitzen und Kirchenkuppeln gekennzeichnet. In der sowjetischen Zeit wurde die durchschnittliche Etagenanzahl höher und die Silhouette wurde ausgeglichener. Die Hochhäuser sollten nun zur neuen Dominante werden und Moskau eine traditionelle Silhouette geben.

Iofan wies darauf hin, dass *«mit Ausnahme vom Palast der Sowjets wir keine Erfahrungen auf dem Gebiet des Entwerfens solcher Häuser haben. Damit wir einen richtigen Charakter für unsere Hochhäuserarchitektur finden können, wäre es ratsam, die umfangreiche amerikanische Praxis im Bau solcher Häuser kennen zu lernen. Das wird uns bestimmt in diesem großen und für uns neuen Unternehmen helfen.»* Iofan beschimpfte traditionell New-York wegen seines Wirrwarrs, des Fehlens einer einheitlichen Komposition der Wolkenkratzeraufstellung, beschimpfte den Eklektizismus der amerikanischen Architektur, stellte aber trotzdem auch einige positive Züge fest. Insbesondere betonte er die Vorteile der rang- und terrassenartigen Hochhäuserkomposition und wies darauf, dass es richtig sei, *«einige Stockwerke mittels großer Architekturelemente zu vereinigen.»* (24) Darüber hinaus lobte er den Radio-City-Komplex für seine Ausdrucksstärke, Monumentalität und richtige Ensemblelösung. Solche Äußerungen sahen bereits in kurzer Zeit, vor dem Hintergrund des auflebenden Kampfes gegen den «Kosmopolitismus und die Anbiederei beim Westen» äußerst unvorsichtig aus. Iofan selbst wiederholte in seinem Artikel den Satz aus der Verordnung darüber, dass *«die zu entwerfenden Häuser nicht die Muster der bekannten ausländischen Gebäude wiederholen sollen.»* (25) Das sollte bedeuten, dass es nicht ratsam wäre, an den ausländischen Gebäuden irgendwelche Vorzüge zu bemerken.

Boris Iofan rechnete natürlich damit, als der einzige sowjetische Fachmann auf dem Gebiet der Hochhauskompositionen, einer der Planer der zukünftigen Wolkenkratzer zu werden. Ursprünglich war es auch so. 1947 entwarf er zusammen mit W. W. Pelewin zwei Varianten des 32-stöckigen Wohn- und Administrativhauses auf den Leninbergen. (Abb. 248). Die Architektur dieser Gebäude erinnerte mit ihren großen Gliederungen, abrupten Höhendifferenzen und ihrer Dynamik eher an amerikanische Wolkenkratzer, insbesondere an den Radio-City-Komplex in New-York, als an die Architektur der zukünftigen Moskauer Hochhäuser. 1948 wurde beschlossen, auf den Leninbergen das Gebäude der neuen Moskauer Universität zu bauen, und Iofan mit seinen Kollegen (W. Pelewin, Ja. Belopolskij, A. Popow-Schaman) machte dazu einen Skizzenentwurf. (Abb. 249) Wie bereits erwähnt, war dieser Entwurf sowohl der Architektur, als auch der Komposition des Lageplans nach dem späteren MGU-Entwurf sehr ähnlich. Laut der Idee Iofans aber, sollte sich dieser Komplex ein Viertel Kilometer näher zum Moskwa-Fluss befinden, als der verwirklichte Entwurf. Nach Meinung des Iofans Biographen Isaak Eigel, *«wurden diese nicht ganz dreihundert Meter verhängnisvoll für den Entwurf Iofans. Er beharrte auf seiner Meinung und wurde nicht unterstützt. Einige Tage vor der Beendigung des Skizzenentwurfes war Iofan gezwungen, ihn an eine andere Gruppe von Architekten zu übergeben, die seine Arbeit vollendeten. Das neue Gebäude der Moskauer Universität wurde auf den Leninbergen zum ursprünglich festgelegten kurzen Termin gebaut.»* (26) Der Entwurf wurde von der Gruppe unter der Leitung von Lew Rudnew (S. Tschernyschow, P. Abrosimow, A. Chrjakow) fortgesetzt, dabei änderte Rudnew die prinzipielle Konzeption Iofans nicht. Der Misserfolg Iofans ist kaum mit seiner künstlerischen Prinzipientreue zu erklären. Denn er hatte sich rechtzeitig abgewöhnt, mit Stalin zu streiten, sonst wäre sein Stern schon viel (ca. 15 Jahre) früher gesunken. Es können die Unzufriedenheit Stalins mit den Ergebnissen beim Entwerfen des Palastes der Sowjets, die von Iofan unvorsichtig geäußerten Sympathien zur amerikanischen Architektur, die gesamte Atmosphäre des «Kampfes gegen den Kosmopolitismus» und natürlich die jüdische Herkunft von Iofan eine Rolle gespielt haben. Es könnte auch andere, noch unbekannt, vom Konkurrenzkampf um die ehrenhaftesten staatlichen Aufträge hervorgerufene Gründe geben. Wichtig ist, dass es Stalin anscheinend ganz egal war, wen er zu den formalen Verfassern ernannte.

\*\*\*

In allen Veröffentlichungen jener Zeit über die Planung und den Bau der Hochhäuser in Moskau ist zu lesen, dass die Idee ihrer Errichtung von Stalin stammte. So schrieb auch Chruschtschow in seinen Memoiren. **(27)** Es ist kaum daran zu zweifeln, dass die persönliche schöpferische Beteiligung Stalins an den Hochhäusern nicht geringer als die am Palast der Sowjets war. Auf den städtebaulichen Gedanken, in Moskau ein System dominierender Türme zu schaffen, war Stalin höchstwahrscheinlich von irgendeinem Architekten gebracht worden. Vielleicht war es Lew Rudnew, denn die Idee ist nach seinem Geschmack. Er besaß ein expressionistisches Temperament und neigte in vielen seiner Entwürfe zu Turmkompositionen. In seinem Wettbewerbsentwurf der Admiralität in Moskau **(Abb. 250)** **(28)** war ein Stufenturm vorhanden, der dem Admiralitätsturm in Leningrad (Arch. Sacharow, das XVIII Jh.) sehr ähnelte, der aber in seinen Dimensionen und städtebaulichen Ansprüchen bereits den zukünftigen Hochhäusern nah war.

In der Geschichte der Planung und des Baus der Hochhäuser gibt es viel seltsames. In der Literatur wurde überhaupt nicht erwähnt, wer und wann den Hochhäuserplan im Generalplan Moskaus erarbeitete. Vom Januar 1947, als die Entscheidung über den Bau der Hochhäuser getroffen wurde, bis zum April 1949, als der Bericht über die Auszeichnung aller Verfasser mit Stalinpreisen für das Jahr 1948 veröffentlicht wurde, gelangte keine Information über den Planungsablauf in die Presse. Es wurden keine, nicht einmal formale Wettbewerbe veranstaltet, keine Skizzen und Zwischenentwürfe veröffentlicht. Wie bereits erwähnt, wurde Berija, d. h. das Innenministerium, mit der Architektenauswahl, sowie mit der Aufsicht über den Entwurf und Bau beauftragt. Das bedeutete, dass es um einen Entwurf von großer staatlicher Bedeutung ging, dass er in kürzester Zeit zu erfüllen war und dass der Entwurfsleiter das Recht hatte, unbegrenzt über Staatsressourcen zu verfügen, was in dem armen und zerstörten Land von großer Bedeutung war. Gleichzeitig zum Hochhäuserbau hatte Berija die Aufsicht über das Kernwaffenprojekt, und zwar über die Schaffung der ersten sowjetischen Atom- und Wasserstoffbomben, womit er nicht weniger glänzend zurecht kam.

Entwürfe bekamen die Verfasser von allen acht Häusern. Es ist klar, dass so ein Ergebnis im voraus programmiert war. Die Auswahl der Entwurfsverfasser 1947 bedeutete die Auswahl der Preisträgerkandidaten und Kandidaten für die zukünftigen Architekturelite. Die führenden Architekten, nämlich Alabjan und Iofan, waren, wie oben beschrieben, ausgeschieden. Den Alten, nämlich Schtschusew, Sholtowski und den Brüdern Wesnin, gelang es nicht, Verfasser zu werden. Aus der früheren Elite wurden Anatolij Mordwinow, Dmitrij Tschetschulin, Wladimir Gelfreich zu den Preisträgern, d. h. erhielten und verstärkten somit ihre Lage in der Hierarchie. Auffallend ist die Übereinstimmung von Preisgrad, Gebäudedimensionen und Hierarchiestatus der Verfasser miteinander.

Stalinpreise ersten Grades erhielten:

- Entwurf des 26-stöckigen Gebäudes der Moskauer Universität (180 m) die ordentlichen Mitglieder der Architekturakademie der UdSSR Lew Rudnew (als Leiter) und Sergej Tschernyschow, die Architekten Pawel Abrosimow und Alexander Chrjakow **(Abb. 251)**;
- Entwurf des 32-stöckigen Administrativgebäudes in Zarjadje, gegenüber dem Kreml (275 m) das ordentliche Mitglied der Architekturakademie der UdSSR Dmitrij Tschetschulin **(Abb. 252)**;
- Entwurf des 26-stöckigen Hotelgebäudes in der Dorogomilowskaja-Ufer (170 m) das ordentliche Mitglied der Architekturakademie der UdSSR Anatolij Mordwinow **(Abb. 253)**;
- Entwurf des 20-stöckigen Administrativgebäudes auf den Smolenskaja-Platz (120 m ohne die 1951 aufgebaute Spitze) der ordentliche Mitglied der Architekturakademie der UdSSR Wladimir Gelfreich (als Leiter) und der Architekt Michail Minkus **(Abb. 254)**.

Die Stalinpreise zweiten Grades erhielten:

- Entwurf des 17-stöckigen Hotelgebäudes in der Kalantschowskaja-Strasse (Hotel Leningrad) das Korrespondenz-Mitglied der Architekturakademie der UdSSR Leonid Poljakow und der Architekt Alexander Boretzkij (**Abb. 255**);
- Entwurf des 17-stöckigen Wohnhauses in der Kotelnitscheskaja-Ufer (157 m) der Architekt Andrej Rostkowskij (Leiter Dmitrij Tschetschulin) (**Abb. 256**);
- Entwurf des 16-stöckigen Wohnhauses auf dem Wosstanija-Platz (120 m) die Architekten Michail Posochin und Aschot Mdojanz (**Abb. 257**);
- Entwurf des 16-stöckigen Wohn- und Administrativgebäudes am Roten Tor (Krassnyje Vorota) (110 m) die Architekten Alexej Duschkin und Boris Mesenzew (**Abb. 258**).

Den allerwichtigsten Platz nimmt das Universitätsgebäude von Rudnew ein. Es ist nicht das höchste (26 Stockwerke, 180 m, formal ist das Haus in Zarjadje von Tschetschulin höher, mit 32 Stockwerken, 275 m), aber das umfangreichste und höchstliegendste (auf den Leninbergen). In allen Listen steht es an erster Stelle. Gerade Rudnew übernahm von Iofan den Status des sowjetischen Hauptfachmannes auf dem Gebiet der Wolkenkratzer. Später wird ihm der Bau noch eines weiteren Hochhauses anvertraut, nämlich des Kultur- und Wissenschaftspalastes in Warschau. (**Abb. 259**) Der Chefarchitekt Moskaus Dmitrij Tschetschulin wurde auf einmal Verfasser von zwei preisgekrönten Wolkenkratzern, in Zarjadje und in der Kotelnitscheskaja-Ufer (zusammen mit Rostkowskij). Das Haus in Zarjadje war der einzige Wolkenkratzer, der zu Lebzeiten Stalins nicht fertig gebaut wurde.

Das einzige, was ganz offensichtlich keinen Einfluss auf die Preisverteilung ausübte, war die Architekturqualität der Entwürfe. Alle Entwürfe unterscheiden sich ziemlich schroff in Hinsicht auf ihre Architektur von der Architekturpraxis der damaligen Zeit und sind untereinander verblüffend ähnlich. Insofern ähnlich, dass sogar der, der diese Gebäude gut kennt, sich im ersten Augenblick leicht irren und sie verwechseln kann. Es hat den Anschein, als ob sie von ein und demselben Architekten entworfen seien. Oder, als ob die künstlerischen Gruppen den gleichen schöpferischen Weg gegangen wären und so zu den gleichen Ergebnissen gekommen sind. Die einheitlichen Ergebnisse wurden von den stalinistischen Kritikern als eine Errungenschaft wahrgenommen: *«Am Entwerfen der Hochhäuser nahmen, Architekten verschiedener Generationen, mit einer tief individuellen Kreativität... Um so kennzeichnender ist dabei, dass alle Verfasser vollwertige Entwürfe vorlegten, jeder Entwurf legt die Basis für eine realistische und originelle Architektur der Hochhäuser der Hauptstadt, einer ideenreichen Architektur, die die typischen Züge und fortschrittlichen Traditionen der russischen Baukunst zusammenfasst. Das ist nicht nur der Erfolg der Verfasser, die vom Staat beauftragt wurden, eine verantwortungsvolle Aufgabe zu erfüllen, sondern der Erfolg der ganzen sowjetischen Architekturschule...»* (**29**)

Unter gewöhnlichen Bedingungen ließ die stalinistische Universalkultur Variationen zu, forderte sie manchmal sogar. Einheitlichkeit wurde, wie oben beschrieben, nicht immer und vor allem nicht in Moskau gefördert. In diesem Fall jedoch waren die Bedingungen ungewöhnlich. Es ging um ein Architektursymbol der Macht, um einen absoluten Gipfel der sowjetischen Kultur. Die Moskauer Wolkenkratzer übernahmen alle auf einmal den geistigen und künstlerischen Sinn des Palastes der Sowjets. Hier war eine auf niedrigeren Systemniveaus zulässige Variabilität unmöglich. Wie auch im Fall des Palastes der Sowjets konnte die richtige Lösung nur eine einzige sein. Darum sollte der Satz aus dem oben angeführten Zitat *«alle Verfasser legten vollwertige Entwürfe vor»* bedeuten, *«alle Verfasser legten zusammen einen einzig richtigen Entwurf vor.»*

Dass die Hochhäuser die Komposition des Palastes der Sowjets nicht ergänzten, wie zuerst offiziell erklärt wurde, sondern ihn auswechselten, indem sie seine geistige Funktion völlig übernahmen, wurde auch dadurch bestätigt, dass die Bedeutung des Palastentwurfs selbst allmählich in sich zusammenfiel. Stalin wusste offensichtlich nicht, was er mit ihm weiter zu tun hatte, und zwang darum Iofan, ihn immer wieder umzuarbeiten.

Die Hochhäuser sind nicht als acht einzelne Entwürfe zu betrachten, sondern als ein einziger Entwurf, wie eine Architekturlandschaft, die aus acht zwar nicht gleichen, jedoch einander ähnlichen Elementen zusammengesetzt ist. Im psychologischen, sozialen und städtebaulichen Sinn waren acht Machtsymbole, acht abstrakte Modelle der staatlichen Hierarchie, in Schlüsselpositionen Moskaus angeordnet, eine weitaus treffendere Lösung, als ein, selbst unendlich hohes literatur-darstellendes Monument, das im "Zentrum der Welt" errichtet werden sollte. In der Realität würde der Palast der Republik für die Mehrheit der Moskauer irgendwie am Horizont schimmern. Sobald man sich umdrehte, wäre das Monument verschwunden. Vor acht Wolkenkratzer jedoch kann man sich nicht wegrehen, sie ergeben ein weitaus gewaltigeres Gefühl von Nähe, Unausweichlichkeit und der organisierenden Macht der Staatsgewalt. (Eine Analogie wäre: Sphinxfiguren von verschiedener Größe, jedoch mit ein und demselben Gesicht des regierenden Pharaos). Mit solch einer Konzeption war eine künstlerische Konkurrenz zwischen den Hochhäusern ausgeschlossen. Und sie setze das Vorhandensein nur eines Schöpfers, nur einer beschlussfassenden Persönlichkeit voraus.

A. Rostkowskij, Mitverfasser des Wohnhauses in der Kotelnitscheskaja-Ufer, schrieb 1949: *«Indem man die ersten, noch vor zwei Jahren ausgefertigten Skizzen des Hauses betrachtet und sie mit dem endgültigen Hausentwurf vergleicht, überzeugt man sich immer wieder, dass es nur dank der großen Hilfe, die von den Entwurfsverfassern geleistet wurde, nur dank der äußerst wertvollen Partei- und Regierungsanweisungen möglich war, mit den kompliziertesten schöpferischen Aufgaben fertig zu werden, die von den sowjetischen Architekten im Bezug auf das Entwerfen der Hochhäuser der Hauptstadt gestellt wurden.»* (30)

Stalin war nicht kleinlich eitel. Er erhob keine Ansprüche auf die offizielle Autorenschaft und muss verboten haben, Einzelheiten seiner Beziehungen zu den Architekten in die Öffentlichkeit zu bringen. (31) Es reichte aus, dass die Idee des Hochhäuserbaus ihm zugeschrieben wurde, und keiner der Verfasser der Artikel über die Moskauer Wolkenkratzer vergaß, das zu erwähnen. Vage Hinweise auf die *«leitenden Partei- und Regierungsanweisungen»* konnten nur die betrügen, die sich damals (und später) nicht vorstellten, wie das stalinistische Steuerungssystem funktionierte. *«Die Partei und Regierung»* bestanden damals lediglich aus Stalin selbst und aus acht bis neun Parteifunktionären, nämlich Politbüromitglieder, von denen allerdings keiner sowohl die Begabungen, als auch das Recht besaß, selbständig über die künstlerische Hauptprobleme des Landes zu entscheiden.

Wie die Steuerung der Architekturplanung verlief, lässt sich teilweise nach dem Buch von L. Varzar und J. Jaralow *«M. A. Minkus»* beurteilen. Dort wird die Arbeit von Gelfreich und Minkus am Entwurf des Hochhauses auf dem Smolenskaja-Platz beschrieben. Die ersten Skizzen des Ministeriumsgebäudes wurden 1946 gemacht (Abb. 260), führten jedoch nicht zu konkreten Ergebnissen, *«da es keine ausdrückliche Aufgabe und andere an das Gebäude zu stellenden Forderungen gab.»* (33) Die Etagenanzahl wechselte zwischen 9 bis 40 Stockwerken. Zu dieser Zeit schien Stalin selbst noch mit Überlegungen bzgl. der Anordnung der Wolkenkratzer in Moskau beschäftigt zu sein.

Nachdem im Januar 1947 der Beschluss über den Hochhäuserbau veröffentlicht worden war, erhielten Gelfreich und Minkus den Auftrag, drei Varianten der Aufgabe zusammenzustellen, die *«der Kompositionsverfahren und der Architekturlösung nach unterschiedlich sein sollten. Im ersten Vorentwurf wurde die Idee der Höhe des Gebäudes betont (Abb. 261), im dritten hatte der Hauptkörper eine ausgeprägt langgestreckte Fassadenfront (Abb. 262); der zweite Vorentwurf stellte eine Kompromisslösung zwischen den beiden dar... Da die Verfasser nicht sicher waren, ob dieses oder jenes Kompositionssystem unter den Bedingungen der gegebenen Baustelle richtig sei, schwankten sie, ohne sich entschließen zu können, eine endgültige Entscheidung zu treffen. In jedem der Vorentwürfe ist die durchdachte Komposition zu betonen, trotzdem entsprachen sie nicht den hohen Anforderungen, die an die Gestalt des Gebäudes, an seine Ausdruckskraft gestellt wurden.»* (33)

Wir machen darauf aufmerksam, dass zwei zweifellos sehr begabte und erfahrene Architekten drei gleichwertige Varianten eines Gebäudes entwarfen und nicht imstande waren, den, der ihnen am besten gefiel, auszuwählen. So etwas ist kaum vorstellbar. Es ist also klar, dass die Auswahl nicht in

ihrer Kompetenz lag. Es musste jemanden geben, der die von ihm bestellten Varianten gemäß den «hohen Anforderungen» (nach welchen genau, das entschlüsseln die Buchverfasser nicht) persönlich beurteilte.

Im nächsten Entwurfsstadium erarbeiteten die Verfasser lediglich zwei Varianten: «*in der ersten (16-stöckigen) Variante wird die Fassadenfront betont, nämlich die Ausdehnung des Gebäudes und seine Wirkung. (Abb. 263) Der Hauptkörper ist in drei in der Höhe abnehmende Gurte gegliedert... Die zweite (20-stöckige) Variante stellt ein ausgeprägt in die Höhe strebendes Gebäude dar, ohne Vertikalgliederungen. (Abb. 264) Die Skizzenentwürfe wurden der Regierung zur Prüfung vorgelegt. Für die Fortsetzung des Entwurfes wurde die zweite Variante genehmigt.*» (34) Die zweite Variante wurde schließlich mit kleinen Nacharbeitungen realisiert.

Auf dieselbe Weise wurde die Arbeit an den anderen Hochhäusern, insbesondere an der Universität, durchgeführt: «*Aus mehreren Varianten der Raumkomposition des Hauptgebäudes blieben zum Schluß nur zwei. Eine Variante hat einen zusammengesetzten mehrstöckigen Körper, dessen Umriss in ein gleichseitiges Dreieck passt... In der anderen Variante, die dem endgültigen Entwurf schließlich zugrunde gelegt wurde, wurde die Stufenartigkeit des Hauptgebäudes ausgeprägter und die Körper wuchsen einem Zentrum zu. So bildeten sich zwei Entwurfslösungen heraus und so endete die Vorgeschichte der Entwurfsprojektierung.*» (35)

Eine parallele Leitung aller Planungsarbeiten erlaubte dem Auftraggeber, der gleichzeitig der Verfasser war, die individuellen Eigenschaften der einzelnen Architekten auf ein Minimum zu reduzieren und damit eine besondere Einheit in Stil und Gestalt aller acht Gebäude zu erzielen.

Die Entwurfstermine waren fantastisch kurz. Der Universitätskomplex bestand laut Programm aus fünfzig Gebäuden mit einem Gesamtumfang von 2600000 m<sup>3</sup> und im fertigen Zustand sollte er einen halben Kilometer lang sein. Im Januar 1949, also vier Monate nachdem Rudnew an der Spitze einer mehreren Hundert Mann starken Gruppe die Arbeit an den Iofan weggenommenen Skizzen begann, wurden die ersten Werkzeichnungen ausgefertigt, die die Säulenzuordnung im Zentralteil bestimmten. (36) Im April 1949 wurden Rudnew und seine Kollegen zusammen mit den Verfassern aller anderen Hochhäuser mit dem Stalinpreis für den vollendeten Skizzenentwurf ausgezeichnet. Im Sommer 1952 wurde das Gebäude auf den Smolenskaja-Platz in Betrieb genommen. 1953 wurde das MGU-Gebäude fertiggestellt. 1952-53 wurde der Bau von 7 der insgesamt 8 Gebäude im großen und ganzen beendet. In solch einem Tempo und offensichtlich mit solchen Verfahren müssen Stalin und Berija die während des Krieges nach Osten evakuierte Militärindustrie wieder aufgebaut haben.

\*\*\*

Die Moskauer Hochhäuser waren tatsächlich eine neue und unerwartete Erscheinung in der sowjetischen Architektur. Sie waren ein sprungartiger Fortschritt, der kein Ergebnis der Entwicklung des sowjetischen Stils sein konnte. Erstens entwickelte sich der sowjetische Stil, wie oben beschrieben, nicht aus sich selbst heraus, sondern durch andere Mechanismen. Zweitens gab es so gut wie keine Zeichen, die auf die plötzliche Erscheinung der Moskauer Wolkenkratzer im voraus gedeutet hätten. Die sowjetischen Architekten neigten, besonders während des Krieges, zu Turmkompositionen, dabei dienten aber in der Regel echte Türme, und zwar Festungs- und Kremeltürme, Donjons und Campanillen als Muster. D. h. Bauten mit anderem Maßstab und anderen Funktionen. Die Idee, ein Ministeriumsgebäude bzw. ein Wohnhaus in einen riesigen zwei- oder drei Hundert Meter hohen, einem Märchenpalast ähnlichen Turm zu verwandeln, kam sogar den verwegenen Romantikern nicht in den Sinn. Die ersten auf 1946-1947 datierten Skizzen der Hochhäuser von Iofan und Gelfreich mit Minkus, erinnerten an mehr oder weniger utilitaristische amerikanische Wolkenkratzer und gleichzeitig an das STO-Gebäude des Architekten Langman in Moskau (1934).

In ihrer endgültigen Variante erinnern die Hochhäuser lediglich an sich selbst und aneinander. Bei aller Ähnlichkeit unterscheiden sich sämtliche Gebäude allerdings durch ihre Kompositionsgrundrisse, die manchmal sehr eigenwillig und verwickelt sind. Kein Grundriss wiederholt einen anderen. Das

Gebäude in Zarjadje (von D. Tschetschulin) basiert z. B. auf einem sehr komplizierten diagonalen Säulennetz. Alle Grundrisse sind streng symmetrisch. Man kann natürlich nicht nur in den Architekturverfahren, sondern auch in der künstlerischen Qualität Unterschiede finden. Das Ministeriumsgebäude auf den Smolenskaja-Platz ist in seiner Komposition und Detaildurcharbeitung das raffinierteste und feinste. (Abb. 266) Die großen Horizontalgliederungen in den niedrigen Gebäudeflügeln sind im zentralen Hochteil betont dünn und senkrecht, und verdünnen sich nach oben hin noch mehr. Die Zentral- und Seitentürme enden mit durchbrochenen Krönungen. Die gesamte Komposition hat etwas kirchlich-gotisches. Die von A. Mordwinow und D. Tschetschulin, (weitaus unbegabtere Architekten als Gelfreich und Minkus) gebauten Gebäude sehen einfacher und grober aus. All diese Unterschiede sind jedoch sekundär. Die Gebäude unterscheiden sich voneinander so wie sich verschiedene Varianten eines, von einem einzelnen Architekt gemachten Entwurfes unterscheiden hätten. Sie sind durch eine gemeinsame Autorenschaft vereinigt, nämlich durch eine prägnante Raumidee, ein Temperament und Stil. Keiner der formalen Verfasser von Wolkenkratzern wäre allein zu solchen Entscheidungen gekommen.

Es ist üblich in der sowjetischen Architekturliteratur über die angeblichen volkstümlichen Wurzeln der Hochhäuserarchitektur zu sprechen. Höhe Türme mit Spitzen oder Zelten sind tatsächlich in der traditionellen russischen Architektur bekannt. Diese Ähnlichkeit ist aber äußerst formal. Zu unterschiedlich sind die Dimensionen und Maßstäbe, der Charakter, die Details und Funktionen der Architektur. Die Quantität ging in Qualität über. Die Hochhäuser änderten grundsätzlich die Gestalt Moskaus. Dabei riefen sie keine Assoziationen mit etwas volkstümlichem oder traditionellem hervor. Sie riefen überhaupt keine Architekturassoziationen hervor. Sie assoziierten sich nur mit der eigenen Zeit, mit dem stalinistischen Moskau.

Stalin war zweifellos nicht nur der Verfasser der grundlegenden Städtebauidee, sondern faktisch auch der Verfasser der Hochhäuserarchitektur, ebenso wie der Palastes der Sowjets in den 30-er Jahren. Es wäre interessant zu verfolgen, wie sich seine Ansichten über die wichtigsten Architektursymbole des von ihm geschaffenen Staates im Laufe von 10 Jahren änderten.

Im 6. Kapitel haben wir bereits davon gesprochen, dass der Palast der Sowjets moralisch bereits gegen Ende der 30-er Jahre veraltet war. Es war in ihm zu viel Ausdruck und Dynamik, die nicht durch darstellende, sondern abstrakte Formen ausgedrückt wurden. Es fehlte praktisch ganz das «klassische Erbe», d. h. ein Architektur- und Skulpturdekor. Als Ausdrucksmittel dienten reine geometrische Formen, was an den verbotenen Konstruktivismus erinnerte.

Wir haben auch erwähnt, dass der Palast der Sowjets seiner sozialen Funktion nach, die den Zugang durch die Bevölkerung und die Anwesenheit von mehren Zehntausenden Personen darin vorsah, nicht den Prinzipien und der Sozialfunktion des reifen stalinistischen Staates entsprach. Dem entsprach der Palast weder seiner Gestalt, noch seiner Kunst- und Raumstruktur nach. Der Punkt lag nicht nur in der unnötig gewordener Leninfigur. Man hätte auch eine Stalinfigur aufstellen können. Der Palast der Sowjets drückte zu offensichtlich sein religiös-politisches Wesen aus, da er ein Punkt der Massenriten, ein Sammel- und Anziehungspunkt einer großen Menge Leute sein sollte. Gleichzeitig sollte der Palast der Sowjets dabei ein Ort der Macht sein. Seine Form verriet zu offensichtlich seine Funktion, nämlich eine Hülle für einen kolossalen Saal zu sein, der für die Kontakte zwischen den Führern und dem Volk geschaffen wurde. Der Palast der Sowjets war keine Dekoration, keine symbolische Darstellung von etwas Abstraktem. Er war konkret und räumlich stimmig.

Stalin brauchte aber solch ein Gebäude weder in funktionaler, noch in psychologischer Hinsicht. In seinem Staat wurde die physische Bewegungsfähigkeit der Bevölkerung auf ein Minimum reduziert, sowohl innerhalb der Landes-, als auch der Stadtgrenzen. Jedermann wusste, wann er wo sein musste, wohin er gehen durfte und wohin nicht. Für die Erholung und Unterhaltung des Volkes wurden spezielle Orte zugewiesen, nämlich «Kultur- und Erholungsparks», sowie Klubs. Es durfte keine Staatsbehörde geben, wo ein Mensch nach eigenem Wunsch erscheinen konnte. Es durfte keine Staatsbehörde geben, wo Leute nach eigenem Wunsch und in großer Menge erscheinen wollten. Die Staatsmacht war mysteriös und geheim sogar auf den niedrigsten Ebenen. Der Kontakt zu ihr war durch allerlei Zulassungs- und Passierscheine kanalisiert. Das Vorhandensein eines in der Stadt von



überall her sichtbaren und architektonisch anziehenden Palastes der Sowjets wäre eine unzulässige und sinnlose Versuchung gewesen.

Stalin wurde sich seiner Fehler bewusst und korrigierte sie. Der Palast der Sowjets sollte konkret sein und eine Bewegung nach oben verkörpern. Die Hochhäuser Moskaus sind abstrakt, sie symbolisieren die Hierarchieordnung der Welt und bleiben nur Silhouetten. Sie bilden einen Hintergrund für das öffentliche Stadtleben, ohne dass sie an ihm teilnehmen. Das sich in ihnen abspielende Leben geht in einer Dimension vor sich, die für den gemeinen Stadtbewohner verschlossen ist. Die Hochhäuser streben nach oben, sind dabei aber trotzdem statisch, wie es Berge sind, die kein Gefühl der Loslösung von der Erde erwecken.

Die sowjetischen Architekturtheoretiker waren nicht bereit, die Hochhäuser als eine vollkommen neue Architekturerscheinung wahrzunehmen. Ein ehemaliger Konstruktivist und zu jener Zeit Korrespondenz-Mitglied der Architekturakademie der UdSSR, J. Kornfeld, schrieb 1949: *«Die Hochhäuser sind ihrer funktionalen Bedeutung nach verschieden, was in der Unterschiedlichkeit ihrer Architekturauffassung deutlich ausgedrückt ist. Sie sind jedoch durch das Prinzip des sozialistischen Realismus vereinigt, das dem künstlerischen Gehalt ihrer Komposition und der gut durchdachten Innenorganisation der Gebäude zugrunde gelegt ist.»* (37) Die Deklaration einer obligatorischen Übereinstimmung von Form und Funktion war das Wenige, was der stalinistischen Architekturwissenschaft (in der Theorie) vom Konstruktivismus erhalten geblieben war.

In diesem Fall heuchelte Kornfeld. Die Hochhäuser sind demonstrativ, ja herausfordernd nicht-funktional. Sie liegen außerhalb der Typologie. Im Unterschied zum Palast der Sowjets, der eine klare, für Stalin jedoch nicht mehr erforderliche Funktion deutlich ausdrückte, waren die Hochhäuser ihrer formalen Bestimmung gegenüber gleichgültig. Im Ideal hätten sie Phantome, von nichts und niemandem bewohnte Raumstrukturen bleiben müssen. D. h. - Beispiele der von den sowjetischen Kunstwissenschaftlern so gehassten «Kunst für die Kunst».

Es war aus praktischer Sicht unmöglich, diese Gebäude leer zu lassen, aber Stalin war es vollkommen egal, welche Funktion sie übernehmen würden, ob Ministerien, Hotels, Wohnhäuser oder die Universität. Solch eine Funktionsvielfältigkeit demonstriert bei gleichzeitiger Gestaltseinheit die Missachtung des Verfassers gegenüber der funktionalen, alltäglichen Aufgabe der Architektur. Stalin ließ seine Kompositionen aus einer von vorn herein homogenen, unstrukturierten Architekturmasse erbauen, die die Architekten dieser oder jener Funktion anpassen sollten. Was Ministerien, Hotels und Wohnhäuser betraf, war diese Aufgabe nicht besonders schwer. Viele kleine, durch Kommunikationsvertikale verbundene Räume ließen eine relative Handlungsfreiheit zu. Mit der Universität war es schwerer.

Hier waren die technologischen Forderungen ziemlich streng. In den Veröffentlichungen jener Zeit wurde die organische Lösung der Funktions- und Städtebauprobleme betont: *«Bereits während der ersten schöpferischen Suchen stellten sich deutlich eine Reihe von Bedingungen heraus, denen die Architekturkomposition des ganzen Gebäudes entsprechen sollte. Die Zuordnung des Gebäudes im Zentrum des Universitätsviertels forderte dringend eine strenge Körpersymmetrie. Dasselbe forderte auch die beste Organisation der gesamten Lehr- und Wissenschaftstätigkeiten der Universität, und zwar das Vorhandensein eines mehrstöckigen Zentralkörpers, zu dem die anderen Gebäude des Komplexes auf natürliche Weise korrespondieren. Es ist auch zweifellos, dass das Gebäude, das so entworfen wurde, um von fernen Punkten sichtbar und seiner Silhouette nach leicht erkennbar zu sein, in Form der symmetrisch angeordneten und dynamisch zunehmenden Körper gestaltet werden sollte.»* (38) Hier betonte der Mitverfasser Rudnews P. Abrosimow nebenbei die Weisheit des (stalinschen) Programms, das eine symmetrische Hochkomposition des Komplexes im voraus verordnet hatte. In der Nachstalinzeit wurde diese Situation anders eingeschätzt (39).

Das Universitätsgebäude unterscheidet sich von anderen Wolkenkratzern. Es steht nicht unmittelbar in der Stadt und ist mit seinen geräumigen Höfen und Ehrenhöfen der Natur zugewandt. Es ist wirklich für die Bedienung großer Menschenmengen vorgesehen, sowohl faktisch, als auch psychologisch. Es ist verhältnismäßig weniger sakral geprägt, hat dafür mehr groben Dekor.

Die anderen Hochhäuser, die zu Zentren von Stadtensembles wurden, sind in sich geschlossen und dem Publikum fremd, sowohl faktisch, als auch psychologisch. Die gewaltigen Portale laden den Passanten nicht ein, sondern stoßen ihnen ab. Das hatte einen direkten funktionalen Sinn. Die sowjetischen Ministerien, Hotels (besonders für Ausländer), Wohnhäuser für hochgestellte Beamte und Kulturschaffende waren gleichermaßen bewachte Regierungsobjekte, die für Unbefugte unzugänglich und sogar gefährlich waren. Die, die dort wohnten und arbeiteten, empfanden dies als positiv und zwar als ein Gefühl von Auserwähltheit. In der streng hierarchischen Sowjetgesellschaft kompensierte das Gefühl des Zur-Macht-Gehörens, sowie des Zuganges zu entsprechenden Verbrauchsgütern das Bedürfnis nach Wohnlichkeit und psychologischem Komfort, der für eine normale Gesellschaft typisch ist.

Die Wirtschaftlichkeit spielte beim Entwerfen und beim Bau gar keine Rolle. Chruschtschow schrieb in seinen Memoiren: *«Als sie (die Hochhäuser - D. Ch.) gebaut wurden und man Stalin einen Bericht erstattete, wie hoch die Miete sein sollte, damit der Bau sich wirtschaftlich lohnen würde, zeigte sich, dass die meisten Moskauer nicht imstande sein würden, solche Wohnungen zu bezahlen. Stalin schlug vor, diese Wohnungen gut bezahlten Personen zur Verfügung zu stellen, nämlich Volkskünstlern, bedeutenden Gelehrten, bekannten Schriftstellern... Man war aber immer noch gezwungen, sogar für diese Leute die Miete zu reduzieren, weil sie die Baukosten nicht deckte.»* (40)

\*\*\*

1949-1950 beginnt die letzte Periode der stalinistischen Architektur. Einerseits ist sie durch eine außerordentliche Üppigkeit der wichtigsten Bauten gekennzeichnet, und zwar der U-Bahn-Stationen, einzelner Wohnhäuser in Moskau und anderen großen Städten oder Schleusen des Wolga-Don-Kanals. Das in der Literatur populäre Fachwort «Zuckerbecker-Stil» lässt sich mit Recht gerade auf die spätstalinistische Architektur anwenden.

Andererseits wurden die harten Aufrufe zur Sparsamkeit, zum Kampf gegen die Übermäßigkeit, zur Reduzierung des Anteils der individuellen Entwürfe und Benutzung der Typenwohneinheiten immer lauter. Hier gab es keinen Widerspruch. Eine direkte Folgerung des Hochhäuserbaues war der Beschluss der Regierung (Stalins), Moskau im weiteren mit Wohnhäusern mit hoher Etagenanzahl zu bebauen: *«Laut den Anweisungen des Genossen Stalins soll ein mehrstöckiges Gebäude mit 8 bis 14 Stockwerken zum Haupttyp des Hauptstadtwohnhauses werden.»* (41) Die Gleichartigkeit und Grandiosität der Hochhäuser diktierten weitere Schritte in dieselbe Richtung: *«Neue mehrstöckige Häuser sind als Wohnbaugebiete, als große Komplexe zu bauen, die alle Straßen umfassen werden. Das Prinzip der einheitlichen Ensemblebebauung erlaubt es, nicht nur Typeneinheiten und -Wohnungen, sondern, was viel wichtiger ist, ganze Typenhäuser zu bauen.»* (42)

In Zukunft wurde die Idee der Typenensemblebebauung, die nicht so sehr vom Streben zur Baukostenreduzierung, als vielmehr von rein künstlerischen Aufgaben diktiert wurde, durchdacht und entwickelt: *«Die Städtebauer haben selbst zu bestimmen, welche Typenelemente der Stadt als Typengebäude zu verankern sind. So z. B. wäre es möglich, Häuser für Haupt-, Reihen- und Endstraßenteile zu entwerfen, sowie für Plätze (Sondermaßstab), Boulevards, Parks, Ufer usw. Ein Stadtarchitekt könnte solche Häuser viel einfacher und abwechslungsreicher in verschiedenen Stadtteilen unterbringen.»* (43) Das letzte Zitat wurde einem 1952 veröffentlichten Artikel von N. Sokolow, einem ehemaligen Konstruktivisten und (1930) extremen Entstädterer entnommen.

Eine Massenanzahl der von den besten Architekten in Moskau entworfenen und folglich der richtigsten und schönsten Wohnhäuser widersprach keinesfalls dem professionellen Wertsystem. In den 50-er Jahren wurde nicht nur die Massenherstellung der anonymen klassischen Architekturdetails in Gang gebracht, sondern auch die der anonymen Skulpturen und Basreliefs, die die Architektur schmückten. (44)

Wie seltsam es auch scheinen mag, entsprach der Typenbau dem Geist der spätstalinistischen Kultur nicht weniger, als dem der frühchruschtschowschen. Der Typenbau wurde allerdings bei Stalin und bei

Chruschtschow verschieden verstanden. Hätte Stalin einige Jahre länger gelebt, so waren stalinistische Typenensembles in der Sowjetunion zur Norm geworden.

Der Ministerrat der UdSSR hat den Beschluss verabschiedet, ab 1. Juli 1950 die Baukosten durchschnittlich auf 25 Prozent zu reduzieren. (45) Das war in erster Linie eine Maßnahme für einen Kampf gegen die «Übermäßigkeit» (46).

Das Vorhandensein oder das Fehlen der «Übermäßigkeit» in diesem oder jenem Entwurf wurde nicht von seiner Architekturqualität bestimmt, sondern vom Hierarchiestatus des Gebäudes, seiner Bewohner und seiner Verfasser. Im März 1950 wurden die Stalinpreise für das Jahr 1949 verteilt, darunter wurden drei für Wohnhäuser in Moskau verliehen. Einen Preis erhielt Sholtowski für ein verhältnismäßig bescheidenes Wohnhaus in der Bolschaja Kalushskaja Straße. (Abb. 267) Die zwei anderen Häuser waren viel reicher ausgeschmückt. Das Haus von S. Rozenfeld und A. Suris wurde offensichtlich für sehr hochgestellte Einwohner bestimmt. (Abb. 268) Die großen Zwei- und Dreizimmerwohnungen hatten einen zweiten Ausgang zur Hintertreppe. Die Innenräume der Eingangshalle und der Wohnungen wurden mit Stuckverzierungen und Wandmalerei dekoriert. Noch prächtiger war das Haus von E. Rybizkij in der Tschkalow-Straße. (Abb. 269) Die riesigen Vierzimmerwohnungen mit großen Fluren hatten ebenfalls einen zweiten Ausgang. Das Haus war ganz mit Architekturdetails bedeckt, nämlich mit Erkern, Portiken, Bögen, Säulen, Giebeln u. a. Einige Jahre später unter Chruschtschow wird das Haus von Rybizkij zum typischen Beispiel einer rückhaltlosen und äußersten «Verschönerung». Nach demselben Prinzip, und zwar mit großen herrschaftlichen Wohnungen, Hintertreppen und üppig dekorierten palastartigen Fassaden, wurden damals viele Wohnhäuser in Moskau gebaut, so das Haus in der Sadowo-Kudrinskaja-Straße der Architekten L. Rudnew, W. Ass und W. O. Munz (Abb. 270), das Haus in der Gorkij-Straße vom Architekten A. Zukow, das Haus in der Sadowo-Samotjetschnaja-Straße vom Architekten M. Zirow. (Abb. 271) Mit Hintertreppen wurden teilweise die Wohnungen in den Hochhäusern am Kotelnitscheskaja-Ufer und am Smolenskaja-Platz versehen. Nach dem Moskauer Vorbild wurden sehr reiche Häuser für hochgestellte Beamte in den Republikhauptstädten und anderen besonders wichtigen Städten gebaut, in Baku, Erewahn, Tiflis, Kiew, Stalingrad u. a. Zusätzliche Hintertreppen blieben aber, wie es scheint, eine Moskauer Besonderheit. Die hochgestellten Moskauer Funktionäre wollten nicht schlechter, als die vorrevolutionäre Bourgeoisie und Aristokratie leben.

Es ist interessant, dass es die totale Geheimhaltung nicht erlaubte, offen zu sagen, für welches konkretes Ministerium bzw. für welche Behörde das Gebäude bestimmt war. Aus diesem Grund wurde eine ganze Menge von anonymen Entwürfen von «Administrativgebäuden» veröffentlicht. Gleichzeitig wurden die Entwürfe von Wohnhäusern mit unüblich großen und ungewöhnlich komfortablen Wohnungen nach dem Krieg frei veröffentlicht, ohne befürchten zu müssen, dadurch soziale Empörung hervorzurufen. Es wurde allerdings nicht mehr angegeben, welcher Behörde dieses oder jenes Wohnhaus gehört, wie es in den 30-er Jahren üblich war. (47) Es muss vorausgesetzt worden sein, dass einfache Arbeiter ebenfalls die Möglichkeit bekamen, in solchen Häusern zu wohnen.

Mit Stalinpreisen wurden die Schüler Sholtowskijs G. Sacharow und Z. Tschernyschowa für die U-Bahn-Station «Kurskaja» (Abb. 271) und L. Poljakow für die U-Bahn-Station «Kaluzskaja» (Abb. 272) ausgezeichnet. Insgesamt wurden zum 70-jährigen Jubiläum Stalins (am 21. Dezember 1949) sechs neue U-Bahn-Stationen in Betrieb genommen. Alle waren sehr teuer, prunkvoll und ideologisch reichhaltig dekoriert. Hier folgt die Beschreibung der «Kaluzskaja»-Station: *«Das nach oben gerichtete Licht bereichert das ausdrucksvolle Gewölbe noch mehr mit gewaltigen Bögen, die mit feierlichen Basreliefs siegreicher Kriegshelden, mit Skulptursiegeskränzen und Trophäen geschmückt sind. Schöne Basreliefs, die Lüftungsgitter einrahmen, sind groß angelegt und schmücken Pylonen sehr gut. Der reiche Boden aus dunkelrotem Granit mit einem schönen Fries, der das Thema des Sieges im Lorbeermuster erörtert, weiße Marmorbänke mit roten Samtpolstern, Wandleuchten in Form von Siegesfackeln, all das verleiht der Architektur einen feierlichen Charakter. Wenn der Besucher mit der Rolltreppe hochfährt, eröffnet sich vor ihm in einer schönen Perspektive das Gewölbe eines runden Saals, dessen Segel mit den Basreliefs hornspielender Mädchen in flatternden Zeltbahnen ausgeschmückt ist. Der Ausgang ist mit einem schwarz-goldenen Gitter im Rahmen eines üppigen*

*Basreliefs mit Kriegstrophäen gestaltet, das halbbogenförmig über dem Eingang angeordnet ist. Reich geschmückte Stehlampen, der Ring eines originellen und ausdrucksvollen Kronleuchters ergänzen die gesamte Gestaltung der Eingangshalle...» (48)*

Dieses Zitat aus dem Artikel von B. Rubanenko, einem korrespondierenden Mitglied der Architekturakademie der UdSSR, veranschaulicht nicht nur die U-Bahn-Architektur gut, sondern auch den Stil künstlerischer Kritik Anfang der 50-er Jahre, ihr Kriterien- und Bewertungssystem. Es ist zu betonen, dass der Ton des Artikels sehr überzeugend ist. Sowohl Rubanenko, als auch andere Kritiker, die neue Gebäude lobten (oder tadelten), hatten keine psychologischen Schwierigkeiten. Sie wussten, oder genauer gesagt, fühlten, was gut und was schlecht ist. Diese Sicherheit widersprach seltsamerweise dem dauernden Klagen über das Fehlen theoretischer Literatur, was angeblich eine Entwicklung der Praxis verhinderte. Daran sei der Tradition nach die Architekturakademie schuld: *«Die schöpferische Arbeit ... soll der sowjetischen Wissenschaft helfen. Man darf sich nicht mit dem Fehlen tiefgreifender Wissenschaftsarbeiten zufrieden geben, die die Grundlagen des sozialistischen Realismus darlegen, sowie die Hauptgesetzmäßigkeiten der Stilentwicklung aufdecken... Die Architekturakademie hat ihre Schulden bei der sowjetischen Baukunst auf diesem Gebiet zu tilgen.» (49)*

Wir haben bereits dieses die stalinistische Kultur kennzeichnende Phänomen, dass die Theorie hinter der Praxis bleibt, und die Praxis sicher vorwärts schreitet, ohne die Theorie zu benötigen, gesehen. Gerade in dieser Zeit, zum ersten Mal während all dieser Jahre, erreichte die stalinistische Architektur eine gewisse künstlerische Einheit. Sehr materielle unterirdische Paläste bildeten eine künstlerische Einheit mit den überirdischen Wolkenkratzern, den mystischen und immateriellen Regimeemanationen. Durch die Zugänglichkeit der unterirdischen Paläste für die breiten Massen wurde die Unzugänglichkeit der überirdischen Paläste kompensiert, in vollkommener Übereinstimmung mit der Gesellschaftshierarchie und zur völligen Befriedigung aller Hierarchieebenen.

\*\*\*

Durch die Beendigung der Kampagne gegen Formalismus und Kosmopolitismus in der Architektur, durch die Rehabilitierung der Schule Sholtowskijs und die Erteilung der Stalinpreise für Hochhäuser (1949) und U-Bahn-Stationen milderte sich die Situation. Ganz ruhig konnte sie trotzdem nicht sein. Die Elite durfte sich nie sicher fühlen. Im Frühjahr 1950 verstärkte sich der Kampf für die «Kritik und Selbstkritik» in der Architektur. In der «Sowjetischen Kunst» erschien ein Leitartikel «Nachteile und Aufgaben der Architekturkritik»: *«Vor einer offenen und objektiven Kritik der Arbeit der führenden Architekturmeister fürchtet man sich. Nur damit ist das Fehlen von kritischen, dem Schaffen von L. Rudnew, A. Mordwinow, W. Gelfreich, B. Iofan u a. gewidmeten Arbeiten zu erklären.» (50)* Stalin gab zu verstehen, dass die ersten Personen der Architekturhierarchie, die Verfasser der besten sowjetischen Bauten anfechtbar seien. Ihre Werke, nämlich die Hochhäuser, der Palast der Sowjets sind jenseits der Kritik gesetzt, sie selbst aber nicht. Damit wurde die Tatsache bestätigt, dass ihre Verfasserschaft rein formal ist.

Der Stadtarchitekt Moskaus und Verfasser von zwei Hochhäusern Dmitrij Tschetschulin verlor seine Stelle: *«Nur die Personen, die die Meinung der sowjetischen Öffentlichkeit vernachlässigen, können danach streben, sich und ihre Arbeit vor Kritik zu bewahren... genau auf solche Weise benahm sich der ehemalige Stadtarchitekt Moskaus D. Tschetschulin. Er sorgte nicht nur nicht dafür, die schöpferische Initiative für die Aufhebung der Nachteile zu benutzen, sondern er versuchte, sogar diese Initiative unterzudrücken.» (51)* «Der ehemalige Stadtarchitekt Moskaus D. Tschetschulin verhinderte nach Kräften eine aktive Teilnahme der Architekturöffentlichkeit bei der Betrachtung der Entwürfe der Hauptstadtbebauung... Die theoretische Zentralkommission (Vorsitzender B. Iofan) hat sich praktisch selbst aufgelöst». (52)

Mit der Betrachtung der Entwürfe der Hauptstadtbebauung beschäftigte sich Stalin persönlich, was von vorn herein ihr hohes künstlerische Niveau gewährleistete. Die Öffentlichkeit schloss sich nur dann an, wenn man gegen jemanden hetzen wollte. Was konkret der Grund des Abschieds von

Tschetschulin war, und ob es überhaupt einen Grund gab, geht aus den Veröffentlichungen nicht klar hervor.

1948-1949 wurde Sholtowski wegen des in die Ästhetik vernarrten Formalismus, des Glaubens an angebliche "ewige Schönheitskanons" beschuldigt. Eben damals brachten die Versuche, Architekturdenkmäler künstlerisch gewissenhaft zu analysieren (A. Zires, G. Barchin), den Autoren Beschuldigungen wegen des Fehlens einer Klasseneinstellung ein. Jetzt wurde die Situation anders und im Vortrag des Präsidenten der Architekturakademie A. Mordwinow während der IX. Tagung der Architekturakademie (28. September/6. Oktober 1950) war eine unheilrohende Phrase zu hören: *"Vulgarisatoren und Simplifizierer propagieren eine unwissenschaftliche und schädliche Theorie, nämlich dass die Ausarbeitung zu Fragen der künstlerischen Form und Meisterschaft angeblich Formalismus sei. Diese Vulgarisatoren störte dabei, die wichtigsten Fragen der Architekturmeisterschaft aufzustellen und zu lösen, wodurch sie die schöpferische Entwicklung der sozialistischen Architektur hinderten."* (53)

Es wurden keine Namen genannt und auch später nicht. Die "Vulgarisatoren" wurden nur eingeschüchtert. Es sieht so aus, als ob es sich um einen Wechsel der Orientierungspunkte geht, im Bewusstsein der sowjetischen Baumeister aber ist der Kampf gegen den *"kosmopolitischen Formalismus"*, sowie gegen *"Vulgarisatoren und Simplifizierern"* ein und derselbe kontinuierliche Vorgang: *"Im Laufe der vergangenen Jahre hat die Architekturöffentlichkeit eine große Arbeit im Bereich der Aufdeckung des formalistischen Wesens in all ihren Arten unter der Parteiführung durchgeführt. Trotzdem ist der Kampf gegen formalistische Perversionen in der Architektur weiterzuführen. Wir müssen auch gegen allerlei Versuchen der Simplifizierung, des Eklektizismus und anderer Formen der vulgarisierende Einstellung zur Architektur unnachgiebig kämpfen, die unserem Verständnis der künstlerischen Aufgaben der sowjetischen sozialistischen Baukunst äußerst fremd sind."* (54) Die neue Kampagne hebt die Ergebnisse der vorherigen nicht auf. Die neuen Sünden werden einfach den alten hinzugefügt.

Je leichter es für den Praktiker war zu arbeiten, desto mehr Schwierigkeiten hatten die Theoretiker. Der Stil war da, prägnant und ausdrucksvoll. Die Zahl kanonisierter Muster guten Geschmacks wuchs immer weiter an. Es ist bekannt, wer, wofür und mit welchen Worten zu loben war. Es war aber unmöglich zu verallgemeinern. Nicht zu verallgemeinern war aber ebenso wenig möglich. Das Fehlen einer Theorie des sowjetischen Stils war 1950 die größte Schuld der sowjetischen Theoretiker.

Einige Versuche wurden gemacht. So zählte Jurij Sawitzkij in seinem Artikel *«Stilentwicklung in der sowjetischen Architektur»* die Besonderheiten des sowjetischen Stils auf:

1. Demokratismus: es werden Massenhäuser gebaut, dieselben Typeneinheiten werden sowohl für das Stadtzentrum, als auch für Stadtränder benutzt, man sorgt ständig für architektur-künstlerische Ausdruckskraft, *«... die formalistische Trickserei, die dem Volk unverständlich ist, ist dem Absterben geweiht.»*
2. Das Streben zur ideologisch reichen Ausdruckskraft.
3. Der sowjetische Stil benutzt in großem Umfang das künstlerische Erbe, *«verneint jedoch die Archaisierung und die Stilisierung»*.
4. Optimismus der Gestaltung.
5. Städtebauliche Einstellung zur Architektur, *«Unterordnung einzelner Aufgaben unter die Interessen des gesamten Städtebaus»*. Ensemblebebauung.
6. *«Die Stilentwicklung wird in der sowjetischen Baukunst von noch nicht gänzlich beseitigten individualistischen Einstellung einiger Architekten zu schöpferischen Aufgaben gebremst.»* (55)

Der letzte, negative Punkt ist mehr oder weniger verständlich, und zwar soll ein sowjetischer Architekt seine Individualität unterdrücken und sich nach den gemeinsamen Einstellungen richten. Der Punkt, der die Ensemblebebauung betrifft, ist auch verständlich. Er ist unmittelbar mit der Beseitigung des Individualismus verbunden. Die anderen Punkte sind ideologisch korrekt, aber abstrakt. Sie erfüllen keinesfalls die Hauptaufgabe, und zwar den einfachen Architekten zu verstehen helfen, wie sie entwerfen sollen. Diese Aufgabe war unter den herrschenden Bedingungen überhaupt nicht lösbar.

Der frisch begnadigte Kosmopolit David Arkin, der einst ein Fachmann im Bereich der Westarchitektur war, leistete seinen Beitrag zur Lösung des Problems: *«Der Kapitalismus hat während seiner Reifezeit keinen Architekturstil geschaffen... Wenn eine der wichtigsten Aufgaben, die der sowjetischen Architektur gestellt sind, der wirtschaftlich industrielle Massenhäuserbau ist, so spiegelt der Architekturstil diese wichtige These wieder. In unserer Architektur stirbt nicht der Stil ab, wovon uns die Konstruktivisten zu überzeugen versuchten, sondern lediglich seine idealistische Auffassung. Es stirbt ebenfalls die dogmatische, antihistorische, von der bourgeoisen Kunstwissenschaft geweihte Stilklassifizierung ab.»* (56) Ein Jahr später, am 15. August 1951 schloss Arkin einen großen Artikel *«Die höchste Stufe der Architekturmeisterschaft»* wie folgt ab: *«Der Kampf für die Ensemblebebauung, für die Ausdruckskraft eines Ensembles, ist ein untrennbarer und wesentlicher Teil im Kampf um den Stil der sowjetischen Architektur, für den Architekturstil der großen Stalin-Epoche.»* (57)

Arkin hatte wohl recht. Das Streben zu ensembleähnlichen Strukturen, also die Unterordnung aller Strukturelemente (architektonischer, sozialer u.a.) unter eine einheitliche, von oben geleitete Idee verstanden, mit einem im voraus bestimmten Anteil an obligatorischen Emotionen sowie der Verzicht auf eine individualistische Auffassung zugunsten einer anonymen Beteiligung an dieser Idee, das ist wohl der Stil der Stalin-Epoche.

\*\*\*

Die beiden letzten Jahre der Stalin-Ära sind durch die Entwicklung der 1949-1950 geschaffenen Stiltendenzen gekennzeichnet. Die Hochhäuser übten einen starken Einfluss auf die Entwurfs- und Baupraxis der sowjetischen Architekten aus. Das ist ein noch stärkerer Einfluss als der, den der Palast der Sowjets auf die sowjetische Architektur Mitte der 30-er ausgeübt hatte. Dieser Einfluss zeigte sich in größerer Üppigkeit, in den barockartigen Zügen der Architekturgestaltung, in der Neigung zu Hochkompositionen und im Übergang von der Schaffung einzelner Häuserentwürfe zur Schaffung der in einer gemeinsamen Art gelösten Städtebaukompositionen. Als Folge wurde die Architektur *«anonymer»*. Solch eine Tendenz, die noch in den vorrevolutionären Entwürfen von Iwan Fomin (die Bebauung der Golodaj-Insel in St.-Petersburg, 1914) (**Abb. 274**) ihre Ursprung hat, war für die stalinistische Architektur von Anfang an kennzeichnend. Sie ist in der *«unendlichen»* Wohnhäuserkomposition in der Gorkij-Straße von Mordwinow (1937-1939), in den Städtebauentwürfen der den Palast der Sowjets umgebenden Territorien (Mitte 30-er) (**Abb. 274**), sowie in den dauernden Aufrufen zur Ensemblebebauung enthalten. Jetzt wurde diese Tendenz zu einer durchdachten Anleitung zum Handeln.

In erster Linie in Moskau wurden Ensembles aus mehrstöckigen, verhältnismäßig zurückhaltend geschmückten, aber sehr majestätischen Wohnhäusern entworfen. Wenn vor und unmittelbar nach dem Krieg unter dem Wort Ensemblebau die Übereinstimmung der in einer Straße aber von verschiedenen Architekten entworfenen Häuser gemeint war, so entwirft jetzt ein Architekt (an der Spitze einer Gruppe) das Ensemble der ganzen Straße mit einem Platz auf einmal. Das Entwerfen wurde wie auch in der Mitte der 30-er Jahre von Magistratwerkstätten (Atelier für Bebauung wichtigen Straßen) durchgeführt, die Bebauungsmaßstäbe waren jetzt allerdings ganz andere. Es wurden Typeneinheiten erarbeitet. Nur in einzelnen Fällen erhielt ein einzelnes Gebäude eine größere Bedeutung. Grigorij Sacharow, Korrespondenz-Mitglied der Architekturakademie, formulierte die neuen Verhaltensregeln wie folgt: *«Wir haben bis heute keine wirklich schönen Straßen und schönen Plätze geschaffen... Die Häuser, die in Moskau in den beiden letzten Jahren gebaut wurden, können als Beispiele einer gut durchdachten Komposition einzelner Häuser dienen. Es ist aber leicht sich vorzustellen, wie eine Straße aussehen wird, wenn sie mit Häusern bebaut wird, von denen jedes die*

*Rolle des leitenden Hauptgebäudes spielt... Solche «Beschränktheit», Isoliertheit der Architekturlösungen ist das größte, von uns selbst geschaffene Hindernis bei der Bildung der vollwertigen künstlerischen Ensembles.» (58)* Als ein negatives Beispiel führt Sacharow das Zentrum Moskaus an: das Haus von Sholtowski in der Mochowaja-Straße, das «Moskwa»-Hotel von Schtschusew, das Ministerratshaus von Langman, Wohnhäuser in der Gorkij-Straße von Mordwinow, das alles seien wunderbare Gebäude, *«jedoch bildet dieser ganze Architekturkomplex kein Ensemble, er ist in sich nicht stimmig, die Gebäude harmonieren nicht miteinander und nehmen sich gegenseitig die Bedeutung.» (59)*

Das ist wichtig. Wenn Gebäude einander nicht ähnlich sind, so heißt das, dass sie sich gegenseitig ihre Bedeutung nehmen. Der Artikel wurde mit dem Bebauungsentwurf der Ljussinow-Straße in Moskau von G. Sacharow selbst, sowie von Z. Tschernyschowa und weiteren Mitverfassern illustriert. **(Abb. 276)** Das sind monotone symmetrische 12-stöckige, in die Weite gehende Häuser, gleichmäßig in einzelne Blöcke gegliedert und oben mit den sich rhythmisch wiederholenden, gleichen zweistöckigen Poetiken geschmückt.

In Leningrad führten sich die Moskauer Neuerungen nur schwierig ein. Im März 1953, bereits nach dem Tode Stalins, schrieb die «Sowjetische Kunst» empört in einem der *«schöpferischen Beratung der Leningrader Architekten» gewidmeten Artikel über einen «Architekturmissklang, einen ungesunden «Individualismus», der die Bebauungseinheit zerstört...»*. In Leningrad *«...sind solche wichtige Planungs- und Kompositionsfragen, wie Anfangs- und Endgestaltung einer Straße, der Zwischenplätze..., wie die Verteilung der Höhe u. a. noch nicht gelöst... Es werden keine Großplattenbauten genutzt...» (60)*

\*\*\*

Grigorij Sacharow galt noch vor kurzem als Schüler Sholtowskijs, aber das, was er und seine Kollegen jetzt machten, ist dem Klassizismus Sholtowskijs nicht ähnlich. Ungeachtet der scheinbaren Universalität der Methode des palladianischen Klassizismus erreichte Sholtowski nicht jene Grenze, die seine Schüler leichtfertig überschritten, denn nie verwandelte er die klassische Ordnung in ein hypertrophiertes und sich wiederholendes Element, in eine seelen- und gesichtslose Dekoration. Er ging nicht zur Planung von endlosen Megastrukturen des spätstalinistischen Städtebaus über. Faktisch blieb Sholtowski bis zum Tode Stalins ein künstlerischer Dissident. Er dachte weiterhin in Dimensionen einzelner Häuser. Es scheint, dass die Moskauer Hochhäuser den 80-jährigen Sholtowski nicht begeisterten und ihn nicht anregten, irgendwelche Schritte in dieser Richtung zu unternehmen.

Freilich, passen die späten Wohnhäuser von Sholtowski (in der Bolschaja Kaluzskaja Straße, auf dem Smolenskaja-Platz) **(Abb. 277)** ausgezeichnet zur Atmosphäre des stalinistischen Moskaus, denn sie sind monumental, seelenlos, übertrieben stattlich und ungemütlich. Ihrem sozialen Konzept nach sind sie typische stalinistische Kasernenhäuser, in denen die privilegierten Leute untergebracht wurden, und aus denen sie, wenn nötig, familienweise in die Lubjanka-Straße (NKVD-Zentrale) abtransportiert wurden, damit an ihrer Stelle neue Aufsteiger untergebracht werden konnten.

Dessen ungeachtet gab es in den späten Entwürfen Sholtowskijs gewisse formale Unterschiede, sogar Vorteile, die sie aus der Menge der Erzeugnisse seiner Schüler und Zeitgenossen hervorhoben. 1951 wurde der Bau des Wohnhauses auf dem Smolenskaja-Platz beendet, der bereits 1940 entworfen worden war. In der Zeit, als beinahe die ganze sowjetische Architektur diszipliniert symmetrisch und ungeachtet ihrer Üppigkeit anonym war, baute Sholtowski ein betont asymmetrisches und betont individuelles Gebäude. Das war ein langes Eckhaus mit einem Turm, der Turm war aber nicht an der Ecke, sondern im Hintergrund, als Ende der Seitenfassade angeordnet. Die Ecke ist durch einen asymmetrischen Vorsprung des U-Bahn-Einganges betont. Das wunderbarste in diesem Haus sind jedoch die Flecken der dekorativen Bogenumrahmung der Hauptfassadenfenster. Es sind fünf solche und sie sind nicht regelmäßig in der Fassade verteilt, sondern verdichten sich zur linken Ecke hin. Zwischen dem ersten und dem zweiten Fleck gibt es vier Fenster, zwischen dem zweiten und dritten fünf, zwischen dem dritten und dem vierten sechs, zwischen dem vierten und dem fünften sieben. Zwischen der linken Ecke und dem ersten Fleck gibt es ein Fenster, zwischen dem fünften und der

rechten Ecke vierzehn. Das zeugt von einer unerhörten Kompositionsfreiheit. Der obere Turmteil ist ziemlich üppig, aber nicht standartmäßig dekoriert. Die obligatorische sowjetische Symbolik (Fünfstern) ist fast nicht zu sehen, und die Hauptdekorelemente, nämlich Halbbögen, Friese, Stuckverzierungen sind nicht auf sowjetische Art, sondern erfinderisch, individuell und unpolitisch entworfen. Das alles macht das Gebäude von Sholtowski nicht zu einem Meisterwerk, erlaubt uns jedoch, es für eine bewusste Protestdemonstration gegen die überall herrschende Verklärung der Individualität- und Geschmacklosigkeit zu halten.

1952 nahm Sholtowski an einem Wettbewerb für die Entwürfe der Großplattenwohnhäuser teil. Seine Entwürfe sahen so aus: eine unverhohlene kahle Mauer, die ein Netz gleicher Platten mit lochartigen Fenstern darstellt (der Prototyp der Chruschtschowschen Fünfstockhäuser), ist unten mit Kolonnaden und einem Giebel über dem Hofeingang dekoriert und oben mit einer antiken galerieartigen Kolonnade mit verschnörkelten Türmchen und Stuckgirlanden geschmückt. (**Abb. 278**) Ungefähr so sieht auch das von ihm entworfene Kühlhausgebäude in Moskau aus: eine blinde Mauer aus Platten mit einer antiken Kolonnade unten und einem reich geschmückten Obergeschoss mit Türmchen und Balustraden. (**Abb. 279**) Diese Entwürfe sind absurd, aber in ihnen ist der trotzige Wille zu spüren, nicht mit dem Strom zu schwimmen, die ewigen klassischen Werte nicht in Massenbedarfsartikel zu verwandeln. Das ist eine Deklaration: alles, was in einem Werk produziert wird, bleibt kahl, alles, was schön ist, muss von freier Hand gezeichnet werden.

1949-1950 machte (und realisierte) Sholtowski den Entwurf der Rekonstruktion der Moskauer Rennbahn. (**Abb. 280**) Das war Eklektizismus auf der klassischen Basis, jedoch nicht so sehr ein spätstalinistischer Eklektizismus, als vielmehr ein früherer, der seinem eigenen Entwurf des Palastes der Sowjets von 1931 ähnlich war. Eine asymmetrische Komposition mit einem gesondert stehenden grandiosen korinthischen Portikum, einem Turm mit Spitze, Quadrigen auf den Dächern - eine seltsame, leblose, aber nicht standardisierte Architektur. 1952 entwarf Sholtowski ein Typenfilmtheater (**Abb. 281**), klein, doch mit einer sorgfältig und raffiniert gezeichneten Empirefassade. Aus den Jahren 1947-1948 stammt der Entwurf einer Datschen-Siedlung an der Eisenbahnstation Krjukowo (**Abb. 282**) - Blockhäuser, mit stilisierter russischer Holzschnitzerei geschmückt, jedoch mit ungewöhnlich freien Grundrissen, zweistöckigen Portiken und dekorierten Giebeln.

In vielen seiner Entwürfe zwischen 1940-50 ist sein Wunsch spürbar, sich gegen alles, was ringsherum vor sich ging, zu schützen. Ein Wunsch zurückzukehren, noch nicht einmal in die 30-er Jahre, als er hoffte, den Klassizismus mit Hilfe des Hauses in der Mochowaja-Strasse zum staatlichen Stil zu machen, sondern zum Beginn des Jahrhunderts, als der absolute Wert der klassischen Architektur an und für sich offensichtlich war, ohne jeglichen Zusammenhang mit der Staatsmacht.

Es ist anzunehmen, dass Sholtowski der einzige bekannte sowjetische Architekt war, den Stalin nicht völlig zu verführen und innerlich zu unterdrücken vermochte (ausgenommen den gänzlich aus dem Beruf ausgeschlossenen Melnikow). Im Staat Stalins heil zu bleiben und einen gewissen Abstand zwischen sich und der Gesellschaft zu erhalten, dazu waren nur wenige fähig. Wie es scheint, gelang dies Sholtowski.

\*\*\*

Die Komposition aus acht Hochhäusern (plus der virtuelle Palast der Sowjets) sollte einzigartig und nicht zu wiederholen sein, nur für Moskau, das einen Sonderstatus als die Hauptstadt der UdSSR und zukünftige Welt-Hauptstadt besaß. Doch wurde die Komposition einzelner Hochhäuser natürlich zum Vorbild. Lew Rudnew entwarf 1951 das Haus der Sowjets in Woronez (**Abb. 283**) in der Art eines typischen Moskauer Hochhauses. Der Einfluss der Hochhäuserarchitektur ist in den Entwürfen für die Bebauung der Hauptstraße Kirows Kreschtschatik spürbar (1950-51, unter der Leitung des Architekten Wlasow). (**Abb. 284**) In Leningrad, im Stalin-Prospekt (heute der Moskauer Prospekt) entwarf eine Architektengruppe unter der Leitung B. Zurawlew, A. Naumow und I. Fomin einen typischen Moskauer Wolkenkratzer. (**Abb. 285**)



Besonders scharf und schnell reagierten die Studenten auf die neuen Tendenzen. In den Diplomarbeiten der Studenten der Moskauer Architekturhochschule 1950-51, die im November-Heft 1951 der Zeitschrift «Architektur der UdSSR» veröffentlicht wurden, waren alle typischen Merkmale der spätstalinistischen Baukunst konzentriert. Üppigkeit, Überfluss an Skulpturen und Stuckverzierungen, was schon nicht mehr an den Klassizismus, sondern an das Barock, jedoch ohne barocke Leichtigkeit und Bildhaftigkeit erinnerte. Wohnhäuser in Form der lang gestreckten monumentalen Stufenkompositionen. Turmkompositionen zweier Typen, ähnlich entweder den Hochhäusern, oder dem Turm des Wohnhauses von Sholtowski auf dem Smolenskaja-Platz. (Abb. 286)

Das Reproduktionssystem der stalinistischen Architektur basierte nicht auf den für alle gemeinsamen theoretischen Prinzipien, sondern auf dem Einhalten der genehmigten Muster. Das führte zu zahlreichen Varianten ein und desselben einmal genehmigten Entwurfes und führte zu einer Gereiztheit der Führung: *«In der letzte Zeit sind wir Zeugen der Tatsache geworden, dass eine Reihe von schädlichen Architekturklischees auftreten... Die Verfasser von Entwürfen einiger neuer Häuser... bevorzugen die Formen der Häuser, blindlings zu kopieren, die Anerkennung in der Öffentlichkeit fanden, wobei sie vielleicht denken, dass das den Erfolg ihrer eigenen Arbeit gewährleiste... Die Architekten S. Rozenfeld und A. Suris haben ein Wohnhaus in Moskau am "Sadowoje-Kolzo" (Garten-Ring) gebaut... Und sofort fand das in diesem Haus benutzte Kompositionsthema eine überall anzutreffende Verbreitung. Ebenso häufig wird heute das vom I. Sholtowski im Wohnhaus in der Bolschaja-Kaluzskaja-Strasse erarbeitete Kompositionsthema variiert. Im Architekturrat werden buchstäblich Dutzende von Entwürfen eingereicht, die das Wohnhaus von I. Sholtowski kopieren.»* (61)

\*\*\*

Im Juli 1952 wurde der dritte der großen stalinschen Kanäle in Betrieb genommen, nämlich der Wolga-Don-Kanal. Wie auch die hydrotechnischen Einrichtungen des Moskwa-Wolga-Kanals wurden die Schleusen des Wolga-Don-Schiffahrtskanals im Namen W. I. Lenins in Architektur- und Skulpturmonumente verwandelt. (Abb. 287) Der Leiter des Verfasserkollektivs war ein Schüler Sholtowskijs, der Stalinpreisträger Leonid Poljakow. Hier sehen wir einen mehr oder weniger standardisierten Satz von Triumphbögen, klassischen Propyleen, Obelisken. *«Die Architektur-künstlerische Lösung des Kanaleinganges ist dem Thema «Stalin, der Organisator, Inspirator und Führer der Kämpfe für Zarizyn und Stalingrad» gewidmet. Als Zentrum des an dieser Stelle zu bauenden Architekturkomplexes wird das majestätische Monument des Genossen I. V. Stalin dienen...»* (62) Die Komposition des 100 Kilometer langen Kanals wurde von Zeitgenossen als ein einheitliches, virtuelles, zur Besichtigung unzugängliches Ensemble wahrgenommen. *«Die majestätischen, die Grenzen einmaliger Wahrnehmung weit überschreitenden Ensembles werden bereits vor unseren Augen gebaut. Als ein treffendes Beispiel können die Architekturbauten des Wolga-Don-Kanals dienen. Auf viele Dutzende von Kilometer entlang dem Kanal, bilden sie jedoch ein einheitliches Ensembl.e»* (63) Die Unmöglichkeit, die ganze Komposition auf einmal mit dem Auge zu erfassen, war kein Nachteil. Im Gegenteil, die Zugänglichkeit zu der ganzen Idee lediglich auf dem Weg der geistigen Wahrnehmung erhöhte den Entwurf, machte ihn der Größe der von Stalin stammenden ursprünglichen Idee gleichwertig. Das letzte Zitat aus dem Artikel von D. Chodzaew diente nicht zufällig als Argument für den Bau von ganzen, der Idee eines einheitliches Ensembles verpflichteten Städten. Im Ideal sollte der ganze Lebensraum der sowjetischen Menschen ein einheitliches, mit dem Auge zwar nicht zu erfassendes, doch anhand seiner einzelnen Details zu erratendes und wahrzunehmendes Ensemble sein, das aus einzelnen ineinander übergehenden Ensembles bestehen sollte.

Die Architektur des Wolga-Don-Kanals, wie übrigens auch ihre Verfasser, hatte kein Glück. Sie entstand kurz vor dem Zusammenbruch des gesamten stalinistischen Kunstsystems. Ab 1951 wurden die den besten Bauten des Jahres gewidmeten Jahrbücher "Sowjetische Architektur" herausgegeben. Sie wurden mit 2 bis 3 Jahren Verspätung veröffentlicht. Die erste Ausgabe von 1951 wurde den Bauten der Jahre 1948 bis 1949 gewidmet. Die vierte Ausgabe, in der es um die Bauten des Jahres 1952 ging, darunter auch um den Wolga-Don-Kanal, wurde erst 1955 veröffentlicht, schon nach den

chruschtschowschen Reformen. Ihre Herausgeber gerieten in eine unglückliche Situation, gleich der der Jahre 1933-34. Auch damals wurden alle vorhandenen fertig gestellte Gebäude in dem bereits aufgehobenem Stil entworfen, eine "richtige" Architektur gab es aber noch nicht. Die Verfasser der Jahrbücher waren gezwungen, sie als beste "falsche" Gebäude zu veröffentlichen und sie dabei zu beschimpfen.

1951 war in der Zeitschrift "Architektur der UdSSR" über die Architekturgestaltung des Kanals folgendes zu lesen: *"Eine tiefgreifende Ideentreue und Volkstümlichkeit der Architektur, ein kühnes künstlerisches Neuerertum aufgrund der Erschließung des klassischen Erbes der russischen Architektur, sowie der fortschrittlichen Errungenschaften der sowjetischen Baukunst, eine große künstlerische Ausdruckskraft, Wirtschaftlichkeit der Bauarbeiten und der Ausnutzung von Gebäuden, das sind die Hauptleitsätze, nach denen sich die Architekten beim Entwurf des Kanals richteten."* (64)

Im Jahrbuch die "Sowjetische Architektur" (1955) wurden die Bilder der Kanalarchitekturbauten in ganz anderer Tonart kommentiert (65). Die armen Herausgeber wussten noch nicht, wie die Architektur des "kommunistischen Morgens" aussehen sollte, wussten jedoch, dass sie irgendwie anders werden sollte. Das zwangsmäßig eingeführte Fachwort "fortschrittliche Architektur" stürzte ein noch vor kurzem tadelloses System der künstlerischen Vorstellungen ins Chaos. Die Schuldigen waren natürlich die Ausführenden. Poljakow hätte von vorn herein voraussehen müssen, dass der Stil, für den er Stalinpreise erhalten hatte, in Zukunft "nicht fortschrittlich" sein würde. In derselben Ausgabe wurde noch ein in Grund und Boden kritisiertes Werk L. Poljakows und seiner Mitverfasser W. Pelewin und J. Senkewitsch veröffentlicht, nämlich die U-Bahn-Station "Arbatskaja" (Abb. 288): *"Die Verfasser bemühten sich, in der Architekturgestalt der U-Bahn-Station Feierlichkeit und Gehobenheit auszudrücken. Sie gingen aber den Weg einer überflüssigen Verschönerung, indem sie die Architekturlösung der Station mit zweifelhaften Dekorelementen übersättigten..."* (66) Generell musste Poljakow mehr als alle anderen leiden. Ihm und Boretzkij (den beiden einzigen unter den Verfassern der Hochhäuser) werden die Stalinpreise für das Hotel "Leningrad" auf dem Komsomolskaja-Platz entnommen.

\*\*\*

Im Herbst 1954 wurde eine neue Allunionslandwirtschaftsmesse eröffnet (Chefarchitekt A. Zukow). Das Territorium der ehemaligen Messe des Jahres 1939 wurde erweitert, die meisten Messehallen neu gebaut. Der Architekturstil der Messe - ein plumper Eklektizismus - änderte sich nicht, doch verstärkte sich vehement die emotionale Ausstrahlung. Einfache Stilisierungen von etwas Nationalem waren schon nicht mehr ausreichend. Die Besucher sollten von der Üppigkeit, vom Reichtum und Überfluss erschüttert werden. Das war ein Ensemble, das aus heidnischen Tempeln verrücktester Architektur bestand. Als Basis blickte fast überall eine klassische Säulenordnung hervor, die von Elementen verschiedenster Nationalstile, sowie von einfach erdachten Architekturdetails wie Stuck, Skulptur und allerlei ideologischer Symbole dekoriert wurde. Im Artikel von 1954 war über die Messe folgendes zu lesen: *"... die neue Messe gibt gleichsam in Miniatur sämtliche Schattierungen der stilistischen Besonderheiten und typischen Merkmale der Nationalbaukunst wieder. Dadurch wurde die Stilverschiedenheit ihrer Architektur bedingt."* (67) Als Messeeingang diente ein kompliziert, reich und äußerst geschmacklos dekoriertes Triumphbogen mit fünf Durchgängen. Dahinter befand sich die Haupthalle (Arch. J. Schtschuko und Mitverfasser) (Abb. 289), die an ein Moskauer Hochhaus in Miniatur erinnerte.

Die Architektur der Messe war eine unverhohlene Demonstration der "schöpferischen Freiheit" der stalinistischen Baukunst. (Abb. 290 - 296) Sie zeugte anschaulich davon, dass es praktisch keinen Stil gab, den man nicht benutzen, verbessern und bereichern konnte. Alles war möglich. Vielleicht erreichte gerade hier der stalinistische Eklektizismus seinen höchsten Ausdruck und zwar eine Verbindung von absolutem Verzicht auf eine professionelle Ethik mit einer unbegrenzten Phantasie.

Die Architektur der Messe hatte allerdings Glück. Als im selben Jahr 1954 die chruschtschowschen Reformen begannen, wurde sie gleichsam vergessen. Sie wurde nicht gelobt, aber auch nicht beschimpft. Die Messe stand nicht auf der schwarzen Liste der lasterhaften, von "Verschönerung" und

„Übermäßigkeiten“ versuchten Bauten. Dieser Stil muss Chruschtschow in Bezug auf einmalige Messegebäude vollkommen befriedigt haben.

\*\*\*

Die letzte rein stalinistische Architekturmaßnahme war das Entwerfen des Pantheon. Am 7. März 1953, zwei Tage nach dem Tode Stalins, veröffentlichte die Zeitung „Sowjetische Kunst“ die Verordnung des ZK der KpdSU und des Ministerrates der UdSSR *„Über die Errichtung eines Pantheon, eines Denkmals zum ewigen Ruhm der großen Menschen des Sowjetlandes“*. Ins Pantheon sollten die Sarkophage mit sterblichen Hüllen von Lenin und Stalin umgesetzt werden, sowie die Urnen und Särge mit den Überresten derer, die in der Kremlmauer begraben wurden. Die Idee des Pantheon stammte offensichtlich von einem der Vier, die die höchste Macht ergriffenen hatten, nämlich Chruschtschow, Berija, Malenkov und Bulganin. Höchstwahrscheinlich war Berija der Initiator. Von ihm gingen im Frühling/Sommer 1953 (bis er verhaftet wurde) die radikalsten Vorschläge zu politischen und administrativen Reformen aus. Berija unternahm praktisch die ersten Schritte zur Destalinisierung des Regimes. Die sterblichen Überreste Lenins aus dem Mausoleum zu entfernen und sie zusammen mit der Hülle Stalins in ein vom Zentrum Moskaus entferntes Bestattungsgebäude zu versetzen, war ein radikaler Vorschlag, der ernste ideologische Konsequenzen hätte nach sich ziehen können. Das konnte bedeuten, dass der Status der beiden Führer in naher Zukunft steil fallen würde.

Die Geschichte begann sich so zu entwickeln, wie mit dem Entwurf des Palastes der Sowjets. Mit Entwürfe wurden zehn hochgestellten Architekten der UdSSR beauftragt. Diese Entwürfe mussten die Regierung nicht befriedigt haben. Oder aber die Regierung beschloss unter Berücksichtigung der in der Architektur begonnenen und unklaren Änderungen, bisweilen keine Entscheidung zu treffen. Im Septemberheft von „Architektur der UdSSR“ von 1954 wurde ein offener Wettbewerb für den Pantheon ausgeschrieben und alle zehn fertig gestellten Entwürfe wurden veröffentlicht. **(Abb. 297 - 306)** Man hat sie aber als „vorläufige Vorschläge“ bezeichnet. Ihre Verfasser waren: der Chefarchitekt Moskaus A. Wasow; der Präsident der Architekturakademie A. Mordwinow; die Architekturschule von I. Sholtowski; G. Sacharow und S. Tschernyschowa; B. Mesenzew; L. Poljakow und Mitverfasser; M. Posochin, A. Mdojanz, J. Popow; L. Rudnew und P. Zinowjew; A. Chrjakow und S. Brod; D. Tschetschulin und Mitverfasser. **(68)** Sieben der zehn Gruppen wurden von den Verfassern der Hochhäuser geleitet. Die Baustelle wurde auf den Lenin-Bergen, 3,5 km südlich des MGU-Gebäudes gewählt. Zwei Jahre später wird man beschließen, auf dieselbe Stelle das Gebäude des Palastes der Sowjets zu versetzen.

Stalin wäre mit den Ergebnissen des Wettbewerbes zufrieden gewesen. Alle Teilnehmer demonstrierten eine außerordentliche Meinungsgleichheit. Es waren sechs runde, mit Kolonnaden umringte Kuppeltempel vertreten (im Entwurf Posochins war die Kolonnade zweistöckig), sowie drei rechteckige Tempel, ebenfalls mit Kolonnaden umringt (im Entwurf Tschetschulins war die Kolonnade zweistöckig). Wasow zeichnete sich aus: er vereinigte beide Verfahren. Zum blinden Zylinder des Hauptgebäudes fügte er als Eingang einen Teil eines Peristyltempels mit ionischer Säulenordnung hinzu. **(69)**

Der Termin zur Vorlage der Wettbewerbsentwürfe wurde für den 1. November 1954 festgelegt. Am 30. November 1954 begann die „Allunionsberatung der Bauarbeiter“, die einen Wendepunkt in der Geschichte der stalinistischen Architektur und des stalinistischen Stils darstellte. Die Betrachtung der Wettbewerbsentwürfe verlor jeden Sinn, und die 1956 von Chruschtschow begonnene antistalinistische Kampagne machte die Idee des Pantheon unsinnig. Ungeachtet dessen fand der Wettbewerb statt. Es wurden 900 Entwürfe vorgelegt. Keine der Arbeiten wurde traditionsgemäß für die Verwirklichung angenommen. Zehn Entwürfe erhielten Förderungspreise. Sieben, von jungen Architekten ausgefertigt, wurden im siebten Heft von „Architektur der UdSSR“ für 1957 veröffentlicht. **(Abb. 307 - 313)** Die Stilreform zeigte sich offensichtlich in der Auswahl der Preisträger. Zwei von sieben Entwürfen stellten runde, mit Kolonnaden umringte Tempel dar. Die fünf übrigen unterschieden sich fast nicht voneinander. Das waren glatte, fast undekorierte rechteckige Körper auf stufenartigen Stilobaten, mit Ritzen durchgeschnitten, die rechteckige Pylonen bildeten.

Die Entwürfe unterschieden sich hauptsächlich durch unterschiedliche Pylonenbreite voneinander und erinnern alle zusammen an das vergrößerte Oberteil des Lenin-Mausoleums. (70)

Die Ergebnisse der Wettbewerbe für das Pantheon veranschaulichen deutlich die Besonderheit der stalinistischen (sowie nachstalinistischen) Architekturwettbewerbe. Es werden nicht die einzigartigsten und am besten durchdachten Lösungen preisgekrönt, sondern die, die dem vorher entstandenen Vorbild am meisten entsprechen. Die Aufgabe eines Wettbewerbes war, einen Archetyp zu schaffen, ein Musterbeispiel für die Zukunft. Darum wird die Ähnlichkeit der Wettbewerbsentwürfe vom System als ein Wohl, als ein Beweis für die Stileinheit der sowjetischen Architekten wahrgenommen.

## 9 Endphase des Stalinstils. 1953-1959

### 9.1 Die Architekturwissenschaft

Der "Typenbau" und die "Industrialisierung der Bauindustrie" wurden nicht von Chruschtschow erfunden. Der Massenbau von gleichartigen Gebäuden aus Typenbauteilen war eine logische Entwicklung der stalinistischen Idee der Ensemblebaues. Stalinistische Ensembles sollten sich weder nach ihrem emotionalen Gehalt, noch nach ihrem formalen Stil oder den Klimabedingungen grundsätzlich voneinander unterscheiden. Ein Typenmensch sollte unter Standardbedingungen typische Reaktionen zeigen. Als Emotionsauslöser sollte die Typenarchitektur dienen. Beim Ensemblebau wurden nur Hierarchieunterschiede, d. h. unterschiedliche Dimensionen, zugelassen (und vorgeschrieben!). Das, was für das Zentrum Moskaus normal war, sollte in der Provinz in kleinerem Maßstab und billiger nachgebildet werden **(1)**.

Weder in der Praxis, noch in der Theorie sind einstweilen schroffe Änderungen zu spüren. Im Aprilheft von "Architektur und Bau" wurde ein theoretischer Artikel M. Rsjanins veröffentlicht. Das war ein offensichtlicher Versuch, den Kampf mit dem Kosmopolitismus in der Architektur unter der neuen Staatsführung wieder zu beleben. Rsjanin verfluchte wieder, ebenso wie im Jahre 1948, den Konstruktivismus bzw. erinnerte an formalistische Sünden A. Burows und M. Ginzburgs: *"Besonders gefährlich sind die Rezidive der reaktionärsten Pseudoerneuerungsperversionen, d. h. die Verneinung der Bedeutung des Erbes für die sowjetische Architektur und die Propaganda der "Errungenschaften" der kapitalistischen Architektur"* **(2)**. Wie sich bald erwies, war dieser Artikel ein schwerer taktischer Fehler.

Allmählich nahm die Kritik an der "Verschönerung" zu: *"Ein falsches Streben zur Verschönerung, unbegründeten Dekors sind heute eine der ernsthaftesten Nachteile unserer Architektur."* **(3)** Der Prunk wurde noch unter Stalin beschimpft, jetzt waren allerdings die Akzente anders verteilt: *"Eine unnötige Zerstückelung, überflüssige Kompliziertheit, unbegründete Verschiedenheit der Architekturformen und -details zeugen von einem schlechten künstlerischen Geschmack und hindern die Bauindustrialisierung sehr."* **(4)** Jetzt zeugten nicht mehr der Begabungsmangel der Architekten, sondern eben die Verschiedenheit der Formen von schlechtem künstlerischem Geschmack.

Das 7. Heft von "Architektur der UdSSR" (1953) wurde ausschließlich den künstlerischen und technischen Problemen des Großplattenbaues gewidmet. Dort wurden die Wettbewerbsentwürfe der Großplattenhäuser aus den Ateliers vieler führender sowjetischer Architekten, nämlich Sholtowskijs, M. Posochins und A. Mdojanz, W. Gelfreichs, I. Lowejkos, B. Mesentzews, A. Suris veröffentlicht. Die meisten Entwürfe sind plump, die eintönige Struktur der Plattenwand mit gleichartigen Fenstern ist durch *rustierte* Sockel, Kolonnaden, Portiken, vereinfachte klassische Simse, Giebel und Türmchen ergänzt (Entwürfe I. Sholtowskijs, B. Mesentzews, A. Suris). **(Abb. 314, 315)**. In einer anderen Variante werden vertikale Gliederungen durch Platten betont, solch ein Gebäude, symmetrisch, mit Seitenflügeln und kräftigen *Risaliten* erinnert eher an ein nicht fertig gebautes Hochhaus (Entwürfe I. Lowejkos, Posochins und Mdojanz'). **(Abb. 316, 317)** Es ist deutlich zu spüren, mit welcher Abneigung die Meister, die an den Umgang mit den "ewigen Werten" gewöhnt waren, sich mit dieser Ersatzarchitektur beschäftigten.

Der Großplattenbau wurde allerdings bereits innerhalb einiger Monate aus einem Neben- zu einem Schlüsselproblem, wie aus dem Titel des Leitartikels des Akademiemitgliedes P. Blochin "Die wichtigste Aufgabe der Architekten und Konstrukteure" ersichtlich ist ("Architektur der UdSSR", Nr. 7). Die Idee eines Großplattenhauses war bereits zu einer führenden geworden, sie koexistierte jedoch zusammen mit der vorherigen klassischen Ästhetik. Um die Rehabilitation der modernen Architektur ging es nicht, weshalb Blochin warnte: *"Man muss sich daran erinnern, dass es nicht zum Selbstzweck in der Architekturtätigkeit werden soll, das konstruktivistische Wesen einer Wandplatte wahrheitsgemäß widerzuspiegeln."* **(5)**

Bis zum Herbst 1954 änderte sich die Situation grundsätzlich nicht, obwohl Artikel über die industrielle Herstellung der Typenhäuser immer öfter veröffentlicht wurden. Der Großplattenbau wurde wohl von den Baumeistern nicht als eine ernsthafte Gefahr für das ganze System der künstlerischen Werte wahrgenommen, sondern lediglich als eine bedauerliche Notwendigkeit, ein billiges Massenprodukt herzustellen. Die Architekturwissenschaft entwickelte sich in derselben Richtung. Der Artikel B. Michajlows "Der Stil in der Architektur" ("Architektur der UdSSR", 1953, Nr.12) wurde dem wissenschaftlichen Erfassen des Begriffes "Klassik" gewidmet. Die klassische Kunst sei laut B. Michailow eine realistische, folglich eine volkstümliche Kunst: *"Das wichtigste, wodurch sich die altgriechische Kunst von jeder anderen unterscheidet, ist ihr realistischer Charakter, der in der Blütezeit der griechischen Baukunst die Widerspiegelung der humanistischen Weltanschauung der fortschrittlichen Schichten der Sklavenhalterdemokratie Athens des V. Jh. v. Chr. gewesen ist, die die bürgerliche Kultur im Gegensatz zur religiösen Kultur der archaischen Periode zu entwickeln bestrebt war."* (6) Michailow erklärt, warum gerade die russische Architektur der ersten Hälfte des XIX. Jh. insbesondere nach dem Vaterländischen Krieg von 1812 (nicht jedoch die der zweiten Hälfte des XVIII. Jh. und des XIX. Jh.) verdient, als klassisch bezeichnet zu werden: *"In den Triumphalbauten lässt sich spüren, dass der Baumeister die Freude des Sieges über den Feind zusammen mit dem ganzen Volk erlebt und die Werke, in denen es weder falschen Pathos, noch innerliche Kälte gibt... Gerade dank der Tatsache, dass in dieser Periode der (patriotische - D. Ch.) Inhalt wieder an erste Stelle trat... gewann die russische Architektur Weltbedeutung als eine neue glänzende Phase der Klassizismusentwicklung. Sie erreichte die Höhepunkte der Klassik nur deshalb nicht, weil sie vom Beginn der finsternen Nikolaischen Reaktion unterbrochen wurde..."* (7) Hier ist der Vergleich zwischen den beiden vaterländischen Kriegen (1812 und 1941) und deren Einfluss auf die Architektur interessant.

\*\*\*

Die Situation begann sich am Ende 1954 rasch zu verändern. Im Novemberheft von "Architektur der UdSSR" wurden mehrere revolutionäre Artikel veröffentlicht. Der Artikel S. Kolesnikows *"Über die Ergebnisse der Architekturpraxis in den Städten der RSFSR im Jahre 1953"* beinhaltete eine äußerst scharfe Einschätzung der Moskauer Architektur: *"Die unbefriedigenden künstlerischen Ergebnisse sind eine direkte Folge dessen, dass viele Moskauer Häuser durch ein rücksichtslos dekoratives Exterieur gekennzeichnet sind... Es lässt sich behaupten, dass die Übermäßigkeiten in der Architektur zu einer typischen Erscheinung für die innerhalb der letzten Jahren von Moskauer Architekten angefertigten Entwürfe wurden."* (8)

Der Verfasser des Artikels teilt die neuen Wohnhäuser in Moskau in zwei Gruppen ein. Die erste Gruppe ahme die Häuser Sholtowskijs nach, die zweite - die Hochhäuser Moskaus. In diesem Artikel lässt sich eine unverhohlene, an die Architekturführung gerichtete Drohung vernehmen: *"Das, was in Moskau mit einem Anflug von dekorativer Verschönerung, manchmal auch von rücksichtslosem Eklektizismus und Geschmacklosigkeit gebaut wurde, spiegelte in erster Linie die seitens der Architektur- und Planungsverwaltung beim Moskauer Sowjet an die Architektur gestellten Forderungen wieder. Üppige Dekoration und Verschönerung imponieren leider dem Architekturrat der Architektur- und Planungsverwaltung."* Ein gesondertes Problem war das der Etagenzahl. *"Im Großen und Ganzen bedarf das Problem der Etagenzahl der Wohnhäuser in Moskau einer gesonderten Untersuchung. Es ist hier zu bemerken, dass die Moskauer Architekten in den letzten Jahren eine Vorliebe für Gebäude mit hoher Etagenzahl (10-14 Etagen) hatten, was meistens weder aus städtebaulichen, noch aus wirtschaftlichen Gründen gerechtfertigt ist."* (9)

Wir erinnern uns, dass die Anweisung, 10 bis 14-stöckige Häuser in Moskau zu bauen, von Stalin ausging. Allein Chruschtschow war berechtigt, sie aufzuheben. Das bedeutete, dass auch andere Anweisungen und Vorstellungen Stalins nicht mehr bindend waren und jederzeit aufgehoben werden konnten. Wie weit die Diskreditierung Stalins und seiner Anweisungen gehen konnte, war nicht klar. Die sowjetischen Architekten standen wieder am Rande des Abgrundes.

\*\*\*

Lew Rudnew war derjenige aus der Architekturelite, der auf die neue Situation am schnellsten reagierte. Im selben Novemberheft von "Architektur der UdSSR" erschien sein Artikel *"Über den Formalismus und die Klassik"*. Jetzt sind seine Einschätzungen ganz anders geworden. Er erklärte, dass die sowjetischen Architekten die Ordnungssysteme bis heute falsch benutzt hätten: *"Wir benutzen nach wie vor in den Entwürfen der Hochhäuser die Architekturkompositionen, die organisch den 2 bis 3-stöckigen Häusern entsprechen... Dies verletzt die richtige Entwicklung der realistischen Richtung in der sowjetischen Architektur und erzeugt reaktionäre formalistische Tendenzen, welche die Einführung von industriellen Schnellbauverfahren bremsen."* (10)

Mit diesem einem Satz strich Rudnew dreißig Jahre Entwicklung der sowjetischen Architektur einschließlich seiner eigenen Schöpfungen aus. Allerdings nahmen weder Rudnew persönlich, noch seine Kollegen und Leser solche Auslegungen ernsthaft wahr. Die professionelle Ethik war längst vernichtet worden, es gab keine ewigen professionellen Werte. Es handelte sich lediglich darum, eine richtige Verhaltensweise in der veränderten Situation zu finden. Rudnew zeigte keinesfalls Reue, als er schrieb: *"Die Anwendung in der Entwurfspraxis von fortschrittlichem russischem und Welterbe wurde von stümperhaften Epigonen und Nachäffern verstellt. Als Folge streckte sich der Eklektizismus auf eine Reihe der sowjetischen Architekturwerke aus, drang in Hochschulen ein, und wurde heute zu einer sehr gefährlichen künstlerischen Richtung."* (11) Ein scharfsinniger Zug: nicht die große Meister (wie er selbst), sondern irgendwelche *"stümperhaften Epigonen"* seien an der Kompromittierung des Klassizismus schuld. Rudnew zählte sich dabei keinesfalls zu den Hauptsündern. Er nannte zum ersten Mal die Sündenböcke (bzw. wurde er beauftragt, sie zu nennen): *"... die Eitelkeit der Verfasser verursacht in einigen Fällen geschmacklose, oft nicht ins Ensemble passende Werke (z. B. das Wohnhaus in der Tschkalow-Strasse in Moskau, Arch. Rybitzkij)... Die Züge eines falschen bourgeoisen Prunks und rücksichtsloser Verschönerung finden wir in den Interieuren des "Leningradsckaja" Hotels... (Architekten L. Poljakow, I. Boretzkij).* (12) Der Tradition folgend misst Rudnew die Schuld daran der Architekturwissenschaft bei: *"Es gibt bis heute keine erweiterte theoretische Formulierung, welche die Methode des sozialistischen Realismus in der Architektur erläutert. Der Begriff des "Ensembles" unter den Bedingungen unseres Städtebaues ist ebenso wenig definiert."* In Wirklichkeit gab es 1954 bereits solche Arbeiten (erinnern wir an Zapenko), im Moment jedoch schien es empfehlenswerter, sie zu vergessen.

Rudnew erwähnte als ein negatives Beispiel nur die Interieure des "Leningradsckaja" Hotels, weil die Fassaden seines eigenen MGU-Gebäudes noch üppiger, als die des Hotels Poljakows gestaltet waren. Der Professor I. Nikolajew ging im Artikel "Wirtschaftliche und ästhetische Fragen in der sowjetischen Architektur" noch weiter, er schrieb, dass die Architekturform aller Hochhäuser ein Fehler sei. Dabei erwähnt er den Konstruktivismus: *"Die konstruktivistischen Theoretiker... gingen davon aus, dass die Form von der Funktion des Gebäudes und dessen Technik bestimmt wird. Es ist klar, dass aus diesem Grund der Konstruktivismus nicht echt künstlerisch war. Wir sind einen neuen Weg gegangen... Das war richtig. Statt der beseitigten konstruktivistischen Fehler aber tauchten andere auf, was sich besonders deutlich im Hochbau ausdrückte. Eine Hochkomposition mit Vertikalkörper, die zugunsten der Form geschaffen wurde, führt zu einem schöpferischen Misserfolg."* (13)

Wir erinnern uns, dass die Hochhäuser noch vor kurzem als das beste Meisterwerk der sowjetischen Architekten galten. Die Aufhebung dieses Status machte die Katastrophe des Stils und der Theorie der sowjetischen Baukunst unumkehrbar.

\*\*\*

Am 30. November 1954 wurde in Moskau eine "Allunionsberatung der Bauarbeiter, Architekten und Mitarbeiter der Baustoffindustrie, der Baumaschinen- und Straßenbaumaschinenindustrie, sowie von Entwurfs- und Forschungsorganisationen" eröffnet. In dieser Beratung war der ganze Partei- und Regierungsgipfel mit Chruschtschow an der Spitze anwesend. Das war eine durch keinerlei Regeln und Ordnungen vorgesehene Maßnahme. Sie symbolisierte einen neuen, offenen Charakter der Beziehungen zwischen den Staatsführern und allen Werktätigen, von den Ministern zu den

Brigadieren und Bestarbeitern. Unter acht Hauptvortragenden waren alle Bauminister der UdSSR und zwei der hochgestellten Architekturbeamten, nämlich der Präsident der Architekturakademie der UdSSR A. Mordwinow und der Chefarchitekt Moskaus A. Wlasow. Die beiden traten zum Schluss auf. Wahrscheinlich wollte Chruschtschow dadurch demonstrieren, wie unwichtig die Architekturprobleme und die Architektur überhaupt im Vergleich zum technischen Bau seien. Wahrscheinlich beabsichtigte er zudem, ihnen letztendlich auch noch einen Skandal anzuhängen. In der Geschichte der sowjetischen Architektur sollte diese "Beratung" eine verhängnisvolle Rolle spielen. Sie war ein gut organisiertes Spektakel, in dem die Rolle des Hauptschuldigen Mordwinow zugeteilt wurde.

Die Richtung des Hauptvorwurfs war von vorn herein bekannt, und Mordwinow versuchte selbstverständlich ihn zu dämpfen. In seiner Rede sprach er deshalb nicht so sehr über die Erfolge, als vielmehr über die Nachteile besonders im Entwurfsbereich. Der Hauptnachteil seien "Architekturübermäßigkeiten", d. h. eine *"überflüssige Kompliziertheit der Gebäudekonfigurationen, übertriebene Dimensionen, aufgeblähte Flächen der Nebenräume... Ein dekoratives Überladen der Fassaden und Interieure gibt den sowjetischen Gebäuden außer Verteuerung noch einen ihnen fremden gezierten, prunkvollen, präntiösen Charakter... die zu Nebenstraßen und Gassen zeigenden Fassaden werden übermäßig bereichert."* (14) Mordwinow zählte die Sünder auf, nämlich Zacharow mit seiner Bebauung der Ljussinowskaja-Strasse, Wohnhäuser in der Kreschtschatik A. Wlasows (hier nannte er allerdings den Verfasser nicht), die *"mit dem Kontrast zwischen den mehr als bescheidenen Wohnungen und der Üppigkeit der reichlich mit komplizierten Dekorelementen und Ornamentkeramiken ausgestatteten Fassaden verblüffen."* (15) Mordwinow erwähnte das "Leningradskaja" Hotel Poljakows und Boretzkis als *"ein treffendes Beispiel einer unbegründeten Bauverteuerung und dekorativer Übermäßigkeit"* und gab dabei kurz auch seine eigene Schuld zu: *"Beim Entwerfen des Hotels am Dorogomilowskaja-Ufer habe ich wesentliche Fehler begangen und Übermäßigkeiten zugelassen."* (16)

Bisweilen unterschieden sich die Beschuldigungen nicht besonders stark von dem, was auch unter Stalin möglich gewesen wäre, außer durch die von Stalin persönlich bewilligten wichtigsten Objekte. Es war aber klar, dass man diese Linie nicht lange beibehalten konnte. Die frühere Ordnung kam bereits ins Rutschen und das Ende des Abgrundes war nicht zu erkennen.

Die Lage der Architekturfunktionäre war äußerst schwer. Gemäss den sowjetischen Regeln konnte die Partei niemals, unter keinen Umständen Unrecht haben. Bei einer Änderung der Parteipolitik, der Ideologie bzw. einfach persönlicher Neigungen der Parteifunktionäre waren immer die Ausführenden und Interpreten der vorherigen Einstellungen plötzlich die Schuldigen. Es stellte sich sofort heraus, dass die Partei sie gemahnt hatte, keine Fehler zu machen, sie aber nicht gehorcht und so gegen den Parteiwillen verstoßen hatten. Die Zeiten wurden milder und Mordwinow machte einen vorsichtigen Versuch, seine Schuld mit den anderen zu teilen: *"Eine der ernststen Ursachen in der Verbreitung dieser Erscheinung ist das Fehlen eines gebührenden Kampfes mit Übermäßigkeiten seitens der Zulassungsbehörden und Ministerien"*. Chruschtschow reagierte darauf umgehend:

*"Genosse Chruschtschow N. S.: "Sie lasten den Ministerien- und Behördenleitern an, dass sie den Architekten Übermäßigkeiten in ihren Entwürfen zugelassen haben, das stimmt aber nicht ganz."*

*"Genosse Mordwinow A. G.: "Doch, eine Reihe von Ministerien fördern immerhin Übermäßigkeiten in Entwürfen."*

*"Genosse Chruschtschow N. S.: "Ich bitte Sie, einen Bericht vorzubereiten, mit der Angabe, in welchen Ministerien das zugelassen wurde. Dann teilen wir den Beratungsteilnehmern mit, wer an den Übermäßigkeiten schuld ist. (Gelächter im Saal)" (17)*

Was das Gelächter auslöste, ist verständlich. Die Situation war pikant. Mordwinow wird keine Berichte erstatten, es liegt außerhalb seiner Kompetenz, den im voraus bestimmten Kreis der Schuldigen zu erweitern. Sowohl Mordwinow, als auch Chruschtschow und die Anwesenden wussten



genau, dass an den "Übermäßigkeiten" alle entsprechenden Leiter schuld waren, weil alle den Willen Stalins und seiner näheren Umgebung, also auch Chruschtschows selbst, fleißig erfüllt hatten. Bis 1949 leitete Chruschtschow das ZK der Ukraine, er lud A. Wlasow in Kiew als Stadtarchitekten persönlich ein und leitete die Bebauung Kreschtschatiks. (18)

Sowohl Mordwinow, als auch Chruschtschow, der scharfe Zwischenrufe machte, sprachen über die hohen Baukosten. Dabei führte Mordwinow die Preise für einen Kubikmeter umbauten Raum an, Chruschtschow forderte dagegen, anschaulichere Preise für einen Quadratmeter Fläche anzugeben. Gleichzeitig gab es in der Rede Mordwinows Phrasen, die noch vor kurzem als ketzerisch erschienen wären, und jetzt davon zeugten, dass die Architekturideologie kaputt ging. Er wiederholte, dass der Konstruktivismus schlecht gewesen sei, jedoch *"in der Praxis der letzten Jahren sich eine andere, dem Konstruktivismus entgegengesetzte Richtung verbreitete, nämlich die Verehrung der ehemaligen Architekturformen, der Architektur der vergangenen Epochen... Eine vereinfachte Einstellung zur Entwurfsarbeit führt dazu, dass kein Platz für die Neuerung und das Suchen nach neuen Formen übrig bleibt... Unterdessen gibt es bei uns und im Ausland wichtige Errungenschaften auf dem Gebiet der Bautechnik und Gebäudeausstattung..."* (19)

Als Präsident erkennt er die Schuld der Architekturakademie, dass *"die Architekturakademie, indem sie ernsthafte Nachteile und Übermäßigkeiten in der Architektur feststellte, nicht den Kampf mit ihnen anführte und der Partei und Regierung nicht die bedeutenden Fehler in der schöpferischen Praxis der sowjetischen Architekten meldete."* (20) Obwohl dieser Satz echt komisch war, enthält das Stenogramm keinen Vermerk "Gelächter im Saal". Es war den Anwesenden zu gut in Erinnerung, was Stalin mit dem machen würde, der ihn auf seine Fehler hingewiesen hätte.

Die Partei hatte jedoch von vorn herein nichts damit zu tun und Mordwinow stellte fest: *"Entscheidende Nachteile in der sowjetischen Architekturpraxis waren aber die Folge der Abweichungen von Partei- und Regierungsanweisungen, sowie von den Prinzipien des sozialistischen Realismus, die Folge einer einseitigen Einstellung zur Entwurfsarbeit."* (21) Der Stil geht kaputt, die Methode ist aber gerettet und die Sache der Theoretiker ist es nun, ihr eine neue Erklärung zu geben.

Der Auftritt des Chefarchitekten Moskaus A. Wlasow verlief glatter als der von Mordwinow. Er zählte die Fehler der Moskauer Architekten auf. Unter ihnen waren *"die 1949 begangenen und bis heute nicht korrigierten Fehler in der Bestimmung der Etagezahl der Moskauer Häuser... infolge dessen für die Bebauung Moskaus Häuser mit 8 bis 10, 12 bis 14 Stockwerken und höher bestimmt worden waren. Die meisten Baubetriebe waren nicht darauf vorbereitet."* (22) Dass die Idee ursprünglich von Stalins stammte, wurde mit keinem Wort erwähnt.

Laut Wlasow sei das Hauptlaster der sowjetischen Architekten der Eklektizismus, der *"nicht nur in einem unkritischen Verhalten gegen die Anwendung des klassischen Erbes zum Tragen kommt, sondern auch in einem prinzipienlosen Verhalten gegen die Erfahrung unserer Zeit."* (23) Die Prinzipienlosigkeit sei darin ersichtlich, *"dass die den vorrevolutionären Mietshäusern entlehnten Architekturgestalten auf die Fassaden unserer modernen Wohnhäuser übertragen werden... Die Architekturkritik hat die Bedeutung der Hochhäuser überschätzt, indem sie sie als angeblich nachahmungswerte Musterwerke hervorgehoben hat."* (24) Weiter wurden die Quadratmeterkosten in einem Hochhaus angegeben, und zwar von 5.470 Rubel (das Wohnhaus am Kotelnitscheskaja-Ufer) bis zu 10.376 Rubel ("Ukraina" Hotel). Das teuerste Gebäude war das "Leningradsckaja" Hotel, und zwar mit 21.000 Rubel für 1 m<sup>2</sup>, incl. Ausstattung - 32.000 Rubel.

Wlasow erwähnte traditionsgemäß auch ein anderes Laster, nämlich die Vereinfachung. Er sagte, dass das Haus in der Nowo-Reserwnaja-Straße an eine einfache Schachtel erinnere, verbesserte sich jedoch sofort: *"Ich bitte sie, mich richtig zu verstehen..."*. Darauf folgte ein Zwischenruf Chruschtschows: *"Seinerzeit haben wir viel über die Schachtelhäuser gesprochen, und wohl viel überflüssiges. (Gelächter im Saal)... Und einige Architekten, die jetzt Angst davor haben, entwerfen nun kirchenähnliche Häuser."* (25) Diesen Zwischenruf Chruschtschows kann man wohl für den ersten offiziellen Schritt in zur Rückkehr zum Konstruktivismus halten.

Wlasow ebenso wie Mordwinow machte allein die Architekten selbst für die begangenen Fehler verantwortlich: *„Die Hauptursache der vorhandenen Fehler besteht darin, dass der Parteiaufruf, die sowjetische realistische Kunst zu entwickeln, unzureichend tief ins Bewusstsein vieler Architekten eingedrungen ist... Die Architekturwissenschaft hat das Wesen der Fehler nicht aufgedeckt, die die Architekten in der Fassung der Methode des sozialistischen Realismus begangen haben, und dadurch die ideologisch-schöpferische Erziehung der Architekten dem Selbstlauf überlassen.“* (26)

Der Höhepunkt der Beratung war die Rede des Architekten G. Gradows, eines wissenschaftlichen Mitarbeiters der Architekturakademie. Nach der Abstimmung mit Chruschtschow wurde ihm die Rolle eines Rebellen, Anklägers und Neuerers auf dem Gebiet der Architektur zuteil.

Gradow beschuldigte die sowjetische Architektur einer falschen *„schöpferischen Tendenz“*, und zwar der Abweichung *„von der Parteilinie in der Architektur, die in einer einseitigen, angeblich ästhetischen Fassung der Architektur als einer Verschönerungs- und Scheineffektkunst, die moderne Technik, Gebäudebestimmung und Baukosten nicht berücksichtigt, ausgedrückt ist. Solch eine Verletzung der grundlegenden Prinzipien der Architektur schuf die Basis für den Formalismus vom restaurativen und eklektizistischen Schlag, der sich bis heute ziemlich stark verbreitet hat...“*. (27) Wegen der Begeisterung für die *„falsche“* Architektur würde die Typenplanung, sowie der Großplattenbau unterschätzt. Gleichzeitig *„haben die Leiter unseres Staates die Architekten mehrmals darauf hingewiesen, dass die Manieriertheit und Geziertheit unserer Architektur fremd sind, dass unsere Architektur zielstrebig sein und das Auge mit ihrer Einfachheit, Logik und Formfeinheit erfreuen soll.“* (28)

Weiter wurde eine Inszenierung ausgespielt. Chruschtschow machte einen Zwischenruf: *„Erzählen Sie bitte darüber ausführlicher, enthüllen Sie uns ihre Geheimnisse. (Belebung im Saal)“* (29)

Gradow sagte, dass ein Teil der Architekturakademie und des Architektenverbandes meine, *„dass die Architektur nicht auf reiner Ästhetik basieren sollte, sondern auf der Sorge um den materiell-technischen Inhalt der Architektur.“* Chruschtschow fragte streng: *„Wer ist dieser Ansicht?“* Statt zu antworten führte Gradow einige Zitate an: *„Die Architektur ist eine Kunst“, betont in seinem Buch Genosse Mordwinow... Weiter verstieg sich einer der „Theoretiker“ der Architekturakademie der UdSSR Genosse Maza dazu, dass sich die „hohe Architektur“ von einem „einfachen“ (Massen-) Bau angeblich so unterscheidet, wie sich ein Mensch von einem Affen unterscheidet. (Gelächter im Saal)... Der Leiter des Sektors für sowjetische Architektur, der Genosse Sawitzkij schrieb in seinem Buch, dass die künstlerische Sprache der russischen Architektur des XVIII. und XIX. Jh. unserer sozialistischer Schönheitsauffassung v ö l l i g, ich betone das, entspräche. (Gelächter)“* (30)

Wladimir Paperny schrieb in seinem Buch, dass die Vermerke *„Gelächter im Saal“* in sowjetischen Stenogrammen äußerst interessant seien, und zwar unter der Fragestellung, worüber sich die Anwesenden amüsierten. Ein Vergleich zwischen Menschen und Affen ist wirklich immer komisch. Die letzte Bemerkung lässt sich jedoch schwerer erklären. Weder der Vortragende, noch die Anwesenden wissen bisweilen, was eine *„sozialistische Schönheitsauffassung“* sei. Das vorherige Dogma wurde gerade vor ihren Augen vernichtet. Ein neues ist noch nicht formuliert. Es muss jedoch vermutet worden sein, dass es so oder so existierte, jedenfalls der Partei bekannt war. Die Naivität der *„Theoretiker“* in Anführungsstrichen, die davon noch gestern keine Ahnung hatten, löste Gelächter aus.

Die Rede Gradows war gegenüber der Architekturobrigkeit - *„einer Monopolgruppe, die pseudoästhetische Ansichten vertrat“* - sehr aggressiv. Er beendete sie mit dem Aufruf *„ein Zentralleitorgan für das gesamte Architektur- und Bauwesen des Landes zu errichten, eine einheitliche Architektur - und Bauakademie der UdSSR zu organisieren.“* (31) Der Aufruf wurde sofort akzeptiert, die Bau- und Architekturakademie der UdSSR wurde im August 1955 gegründet. (32) Wie aus dem Namen ersichtlich ist, wurden Bau- und Architekturprobleme unter einer Leitung vereinigt, wobei der Bau jetzt auf dem ersten Platz stand, die Architektur, d. h. künstlerische Probleme, dagegen eine Nebenrolle spielten. Für viele in der stalinistischen Zeit erzogene Architekten

bedeutete eben die Auflösung der Architekturakademie die Ruinierung der Architektur als Kunst in der UdSSR.

Eine kurze und ausweichende Rede des Chefarchitekten Stalingrads Wladimir Simbirzew wurde mehrmals durch Gelächter im Saal unterbrochen. Endlich verlor er die Geduld: *„Genossen, es ist bei uns üblich geworden, dass wenn ein Architekt spricht, das Auditorium lacht.“ (Gelächter)“ (33)* Es folgt ein Zwischenruf Chruschtschows: *„Genosse Simbirzew, das stimmt nicht. Als der Genosse Wlasow sprach, hörte man ihm sehr aufmerksam zu. (Applaus im Saal). Als der Architekt Gradow sprach, hörte man ihm ebenfalls sehr aufmerksam zu. Das Auditorium kennt sich mit den Rednern aus. (Applaus)“ (34)*

Aus der Schlussrede Chruschtschows war klar, dass er keine ästhetischen Ansprüche an die sowjetische Architektur hatte. Auf die unter seiner Leitung bebaute Kreschtschatik in Kiew war er sogar stolz. Jetzt ärgerte ihn lediglich die Teuerung und die technische Rückständigkeit der Bauindustrie, die Unmöglichkeit, den Massenbau billigen Wohnungen zu gewährleisten. Zum ersten Mal binnen 25 Jahren stellte Chruschtschow das Problem der Versorgung der ganzen Bevölkerung mit Wohnungen zur Diskussion. Das ist sein riesiges Verdienst (einer der vielen). Die Verwirklichung dieser Pläne behinderte aber das ganze von Stalin geschaffene System der künstlerischen Vorstellungen und Bauverfahren. Chruschtschow begann dieses System erbarmungslos zu zerstören ohne auf theoretische Nuancen einzugehen und eingefahrene Verhaltensregeln zu berücksichtigen. In seiner Hand war eine fast stalinistische Macht, es fehlte ihm aber die stalinistische Sicht über die Ziele und die Aufgaben der sowjetischen Architektur.

Chruschtschow führte einige 10 Jahre alte Zitate an.

A. Mordwinow: *„Das Schaffen der bedeutenden Architekturwerke benötigt Bauausmaße, die nicht direkt von der praktischen Notwendigkeit bestimmt sind (Portiken, Monumentalsäle, Türme).“ (35)*

Professor A. Bunin: *„Um eine Stadt zu verschönern, braucht man im utilitaristischer Hinsicht unnötige Gebäude, insbesondere Kuppelgebäude und Türme. Die Zentren mit öffentlichen Gebäuden, Türmen, sowie Kuppelgebäuden sind individuell zu entwerfen, ohne jegliche Standardisierung.“ (36)* Mordwinow und Bunin interpretierten 1945 nur die Forderungen, die Stalin an den Nachkriegsbau gestellt hatte. Jetzt erinnerte niemand mehr an Stalin; die ganze Verantwortung trugen die Autoren der aufrührerisch gewordenen Aussagen.

Nach Meinung Chruschtschows seien die Hochhäuser teure Spielzeuge: *„Während des Entwerfens der Hochhäuser interessierten sich die Architekten hauptsächlich für die Gebäudesilhouette und berücksichtigten nicht, wie teuer der Bau und die Ausnutzung dieser Häuser zu stehen kommen wird... Der Architekt Sacharow z. B. machte seine Entwurfsvorschläge für die Bebauung der Bolschaja-Tulskaja-Straße mit solchen Häuser, deren Umrisse sich kaum von Kirchen unterschieden. Man bat ihn zu erklären, wodurch das hervorgerufen sei. Er antwortete: „Wir passen unsere Entwürfe den Hochhäusern an, es ist dabei nötig, die Gebäudesilhouette zu zeigen.“ Das sind also die Probleme, die den Genossen Zacharow beschäftigen. Er braucht eine schöne Silhouette und Leute brauchen Wohnungen. Sie sollten in diesen Wohnungen ein Zuhause finden, nicht aber sich an den Silhouetten zu ergötzen!“ (Applaus) (37)*

Chruschtschow verstand offensichtlich nicht, was der Konstruktivismus ist, konnte ihn jedoch nicht umgehen. Er zitierte die Bestimmung des Konstruktivismus aus der Großen Sowjetischen Enzyklopädie und kommentierte sie ketzerisch (vom Gesichtspunkt der gestrigen Dogmen aus): *„Einige Architekten versuchen, ihre falschen Einstellungen und Übermäßigkeiten mit der Notwendigkeit, gegen den Konstruktivismus zu kämpfen, zu rechtfertigen. Unter der Fahne des Kampfes gegen den Konstruktivismus wurden aber Staatsmittel vergeudet... Solche Architekten lassen sich wohl verkehrte Konstruktivisten nennen, weil sie selbst bis „zum pseudoästhetischen Ergötzen an der Form bei der Abtrennung vom Inhalt“ gesunken sind... Der Kampf gegen den Konstruktivismus*

*soll mit vernünftigen Mitteln durchgeführt werden... Wir sind nicht gegen die Schönheit, sondern gegen Übermäßigkeiten.*” (38)

Als der Hauptschuldige wurde von Chruschtschow Mordwinow genannt: *”Wir haben uns, Genosse Mordwinow, oft beruflich in Moskau getroffen. Ich kenne Sie als einen guten Organisator... Aber nach dem Krieg änderte sich der Genosse Mordwinow. Genosse Mordwinow ist ein anderer Mensch geworden. Wie in der Oper ”Die Zarenbraut” gesungen wird: ”Ich erkenne Grigorij Grjasnoj nicht wieder.” (Gelächter, Applaus) (39)*

Das war ohne Zweifel reines Theater. Chruschtschow wusste genau, dass Mordwinow sich nicht geändert hatte; wie er seit den ”WOPRA”-Zeiten ein fleißiger Parteibeamter ohne jegliche eigene Meinung war, so blieb er es auch. Chruschtschow war noch vor kurzem eben so einer gewesen. Eben darum wusste Chruschtschow, dass Mordwinow mitspielen würde. In seinen Memoiren schrieb Chruschtschow über Mordwinow mit großer Sympathie. (40) Jetzt aber donnerte er gegen ihn los: *”Sie, Genosse Mordwinow, und ihre Umgebung haben die Stimmen, die sich gegen die Verschönerung und Aufmachung in der Architektur erhobenen haben, erstickt.” (Applaus) (41)* Darüber hinaus sei Mordwinow an allen Intrigen, die den Fortschritt hindern, schuld: *”Während der Vorbereitung zur Beratung hat der Genosse Gradow einen Brief ins Zentralkomitee der Partei geschickt, in dem er seine kritischen Bemerkungen bezüglich der Architekturprobleme dargelegt hat. Wie hat aber der Genosse Mordwinow auf diese Kritik reagiert? Er hat alle Maßnahmen getroffen, damit der Genosse Gradow in dieser Beratung nicht auftreten konnte.” (42)* Das letzte Zitat zeigt, wie der Umsturz in der Bauindustrie vorbereitet wurde.

Die Hauptaussage der Rede Chruschtschows lief darauf hinaus, dass es billig sei, viel aus fertigen Platten und nach Typenentwürfen zu bauen. Was aber die Schönheit betrifft, so *”sollen Gebäudefassaden dank der guten Proportionen des ganzen Gebäudes, sowie der Fenster- und -Türöffnungen, dank der geschickten Balkonanordnung, richtigen Faktur- und Farbauswahl..., wahrheitsgetreuen Betonung der Wandelemente und -konstruktionen im Großplattenbau schön und anziehend sein.” (43)* Ohne es wohl zu verstehen, interpretierte Chruschtschow die ihm von den Referenten (wohl von Gradow) eingegebenen Hauptprinzipien der modernen Architektur, d. h. des ”Konstruktivismus”. Es war Chruschtschow übrigens egal, wie der neue Stil hieß. Es war ihm wichtig, viel und billig zu bauen. Entweder nahm er im Unterschied zu Stalin den ideologischen Sinn der Architektur nicht wahr, oder, was wohl mehr der Wirklichkeit entspricht, ruinierte ihn bewusst. Die Theorie interessierte ihn überhaupt nicht.

\*\*\*

Die stalinistische Architektur hing von den Neigungen und Interessen Stalins ab. Die Theorie stellte ihre ornamentale und rituelle Begründung dar. Die Tatsache, dass sich die Interessen der neuen ”Herren” von denen der vorherigen vollkommen unterschieden, bedeutete für die sowjetischen Theoretiker eine Katastrophe, der Verlust aller mit Angst und Blut erworbenen professionellen Werte. Sie waren längst entwöhnt worden, sich mit einer nicht zweckgebundenen, nicht politisierten Theoretisierung zu beschäftigen. Jetzt stand ihnen bevor, praktisch selbständig, ohne von oben unterstützt zu werden, die Ideale, d. h. die wenigen unerschütterten gebliebenen Formulierungen, z. B. der ”sozialistische Realismus” zu retten.

Eines der Ergebnisse der ”Beratung” war die Diskussion ”Über das Wesen und das Spezifische der Architektur”, die im April 1955 stattfand. Das war wohl die erste richtige Diskussion seit Anfang der 30-er Jahre, d. h. eine solche, deren Ergebnis von vorn herein nicht völlig bekannt war. Dessen ungeachtet war dieses Unterfangen in hohem Maße anekdotisch (vom Gesichtspunkt eines unbeteiligten Beobachters aus). Die opponierenden Hauptvortragenden waren der älteste sowjetische Architekturtheoretiker I. Maza und eine neue Person, der Mitarbeiter des Institutes für Architekturgeschichte und -theorie bei der Architekturakademie der UdSSR K. Ivanow. Es wurde die wichtige Frage diskutiert, was Architektur sei. Die Diskussion musste von vorn begonnen werden, die

beiden Opponenten trafen auf Ruinen und hatten nichts, worauf sie sich stützen konnten, außer Hinweisen auf Marx und Engels.

Iwan Maza verteidigte seine von G. Gradow in der Beratung ausgelachte These, dass ein Unterschied zwischen einem "einfachen Bau" und einer "Architektur" besteht (44).

K. Ivanow: *"Unser Ansichtspunkt ist dem von I. L. Maza diametral entgegengesetzt, der behauptet, dass die Architektur nicht gleichzeitig mit dem Menschen geboren wurde. Ich möchte gerade betonen, dass die Architektur gleichzeitig mit dem Menschen, mit der Entstehung der menschlichen Gesellschaft geboren wurde... (Unruhe im Saal)"* (45)

Der Sinn dieser Diskussion, wenn man sie von den Zitaten marxistischer Klassiker befreit, war ganz einfach, nämlich, kann man einen "nackten" Bau (Plattenbau) für Architektur halten, oder braucht er eine Verschönerung zur Schaffung einer Architekturgestalt?

An der Diskussion, die 4 Tage lang dauerte, nahmen viele Theoretiker und Vertreter verschiedener wissenschaftlicher Organisationen teil. In seiner Schlussrede fasste der Vorsitzende G. Minerwin (stellvertretender Direktor des Institutes für die Architekturgeschichte und -theorie, in den Architekturkreisen mit dem Spitznamen "Schwiegersohn" versehen, weil er mit der Tochter Malenkows verheiratet war) die Diskussionsergebnisse wie folgt zusammen: *"... die Diskussion hat deutlich veranschaulicht, dass die einzig richtige materialistische Auffassung der Architektur nur auf der marxistisch-leninistischen Methodologie basieren kann... Die Abweichung von der dialektischen Logik führt unvermeidlich zur Inkonsequenz, zum Eklektizismus. Die Teilnehmer haben festgestellt, dass die Ansichten von I. Maza nicht frei von solch einer Inkonsequenz seien. Indem der Genosse Maza als Basis der Architektur ihre materiell-praktischen Funktionen anerkennt, schlägt er als Determinante des Architekturspezifisches die Tatsache vor, dass sie die Kunst sei. Die Inkonsequenz der Ansichten des Genossen Maza und einiger ihm folgenden anderen Genossen besteht darin, dass er die Begriffe "grundsätzlich" und "spezifisch" zerrissen und einander gegenüber gestellt hat. Es ist sehr schade, dass der Genosse Maza das nicht verstanden hat."* (46)

Im Vorwort zum 1957 herausgegebenen Stenogramm dieser Diskussion wurde diese Einstellung unterstützt und erklärt: *"Wenn wir vom Gesichtspunkt von I. Maza ausgehen, so werden wir alle (bzw. fast alle) gezwungen sein, die nach Typenentwürfen gebauten Massenbedarfsgebäude ausschließlich für einen "einfachen Bau" zu halten und zur Architektur nur die Gebäude, die von uns als Kunstwerke wahrgenommen werden, zählen... Eben darum ist der zweite Gesichtspunkt, der im Vortrag K. A. Ivanows ausgesprochen und von den meisten Diskussionsteilnehmern unterstützt wurde, im Prinzip richtig: er spiegelt das wahre Wesen und das Spezifische der Architektur ganzheitlicher wider."* (47) Die Diktion des Vorwortes ist unsicher und mild, außerdem wurde es seltsam unterzeichnet, und zwar mit "das Institut für die Architekturgeschichte und -theorie und die Bautechnik der Bau- und Architekturakademie der UdSSR". Der Verfasser war das ganze Institut.

So hatten die bis kurzem schreckenserregenden Leitartikel sich verwandelt. Es blieb lediglich das Bedürfnis, unbedingt einmütig zum Schluss zu kommen, und die Unsicherheit entstand aufgrund der völligen Gleichgültigkeit der Parteileitung gegenüber den theoretischen Problemen.

\*\*\*

Ein direktes Ergebnis der Beratung der Bauarbeiter war die Verordnung des ZK der KPdSU und des Ministerrates der UdSSR vom 4. November 1955 "Über die Beseitigung von Übermäßigkeiten in der Entwurfs- und Bautätigkeit". Es dauerte fast ein Jahr, ein Konzept für die ganze Planungstätigkeit in der UdSSR vorzubereiten und unter eine einheitliche Leitung zu stellen.

In der Einleitung wurden alle Nachteile des alten Systems aufgezählt, deren Hauptnachteil war, *„eine äußerliche, an Übermäßigkeiten reiche Architektur, was der Partei- und Regierungslinie im Architektur- und Bauwesen nicht entspricht.“* (48) Weiter wurde eine lange Auflistung der Objekte in verschiedenen Städten des Landes aufgeführt, die falsch und zu teuer entworfen worden waren. Als wichtigste Fehlplaner wurden folgende Architekten genannt: Rybitzkij, Shukow, Tschetschulin, Gotlib und Chilkewitsch (die Verfasser der Wohnhäuser in Moskau), Poljakow und Boretzkij (die Verfasser des *„Leningradskaja“-Hotels*), Duschkin (Verfasser von Bahnhofshallen in verschiedenen Städten), die ehemaligen Chefarchitekten Moskaus Tschetschulin und Wlasow, der ehemalige Präsident der Architekturakademie Mordwinow, der Chefarchitekt Gorkijs Gretsichin und viele andere. Die ehemaligen Leiter des Architektenverbandes der UdSSR Tschernyschow, Rsjanin, Sacharow *„haben nicht begriffen, dass die Übermäßigkeiten im Bau zu beseitigen sind und haben unter dem Namen des Kampfes mit dem Konstruktivismus die Verbreitung dieser Übermäßigkeiten gefördert.“* (49) Die Architekturbildung sei lasterhaft gewesen: *„ein beträchtlicher Teil der Professoren kultivierte das unkritische Verhalten der Studenten gegen die Benutzung der Verfahren und Formen der Vergangenheit...“* (50) Es sei auch der Stalinpreisausschuss schuld, der früher falsche Entwürfe für Stalinpreise vorgeschlagen hatte.

Die Verordnung verpflichtete alle Bauleiter der UdSSR *„das Erarbeiten wirtschaftlicher Typenentwürfe und Typenkonstruktionen, sowie deren Verwendung für die Hauptaufgabe der Entwurfsorganisationen zu halten.“* (51) Die Entwürfe aller bereits mit dem Bau begonnenen Objekte seien in einer Frist von drei Monaten zu revidieren zwecks ihrer Verbilligung und *„Beseitigung der Übermäßigkeiten.“* Es seien Wettbewerbe mit hohen Geldpreisen für die Erarbeitung der Typenentwürfe zu organisieren. Es wurde ein spezielles Zentralinstitut für das Erarbeiten von Typenentwürfe gegründet.

Poljakow, Boretzkij und Rybitzkij wurden die Stalinpreise aberkannt. Den beiden ersten dafür, dass sie *„nachdem ihnen der Stalinpreis für den Skizzenentwurf (das *„Leningradskaja“-Hotel - D. Ch.) verliehen wurde, bei der weiteren Erarbeitung wesentliche Übermäßigkeiten zugelassen hatten...“* (52) Es scheint, dass es im Skizzenentwurf noch keinerlei Übermäßigkeiten gegeben hatte und sie später aufgetreten waren. Einige Personen, darunter Duschkin, Poljakow, Efimowitsch, der Chefarchitekt Gorkijs (Gretsichin) und Charkows (Krykin) verloren ihre leitenden Posten.*

In der Verordnung wurde die Notwendigkeit, eine neue Architekturideologie zu erarbeiten, nicht angegeben (früher wäre das unmöglich gewesen). Der Konstruktivismus wurde nur ein einziges Mal und dabei in einem neutralen Kontext erwähnt.

\*\*\*

Am 26. November 1955 begann in Moskau der 2. Allunionstag der sowjetischen Architekten. Der erste Allunionstag hatte 1937, vor 18 Jahren stattgefunden. Damals brauchte Stalin 5 Jahre, um, nachdem er 1932 mit der Stilumgestaltung begonnen hatte, eine vollständige Gleichschaltung in der Architektur zu erreichen. Chruschtschow reichte ein Jahr. Er hatte nicht mit den früher unabhängigen Führern verschiedener Stilrichtungen zu tun, sondern mit den von Stalin geschulten Beamten, die daran gewöhnt waren, ihre Ansichten mit denen der politischen Führung völlig zu identifizieren. Ein abrupter Stilwechsel verblüffte alle, es gab jedoch unter Chruschtschow wesentlich weniger Leute, die für ihre Überzeugungen kämpfen wollten und es war auch nicht leichter geworden, dies zu tun. (53) Der von Stalin eingerichtete Mechanismus des Staatsentwerfens funktionierte fehlerfrei weiter. Es reichte eine kurze Umschulung der Führung. Für Starrsinnige bestand zwar keine Lebensgefahr, aber professionell nicht ins Zwielicht zu geraten, gelang den heutigen Neoklassikern ebenso wenig wie den Konstruktivisten vor 30 Jahren. Es gab nach wie vor kein Gebiet, auf dem sich die Architekten unabhängig fühlen konnten. Und es gab fast keine Architekten mehr, die sich noch daran erinnerten, was Unabhängigkeit bedeutete.

Im Vortrag des verantwortlichen Sekretärs des Vorstandes des Verbundes der sowjetischen Architekten A. Abrossimow wurden alle bereits gut bekannten Fehler der sowjetischen Baukunst

aufgezählt, und zwar Übermäßigkeiten, Verschönerung und hohe Baukosten. Neben den bereits genannten negativen Beispielen, d. h. Wohnhäusern, U-Bahn-Stationen, Bahnhöfen, wurden auch andere erwähnt: *”Nachahmung, eklektizistische Formenüberhäufung sind für die Hallen der Allunionslandwirtschaftsmesse 1954 charakteristisch.” (54)*

Die hartnäckigen Sünder wurden extra erwähnt, nämlich L. Poljakow und G. Sacharow, die noch nach der Allunionsberatung der Bauarbeiter die Unverschämtheit besaßen, Entwürfe mit ”Übermäßigkeiten” zur Genehmigung einzureichen.

Die zukünftigen Aufgaben der sowjetischen Architekten liefen auf die Beherrschung des industriellen Typenhäuserbaus hinaus: *”Ab der zweiten Hälfte des Jahres 1956 werden neue Wohnhäuser, Schulen, Krankenhäuser, Kindergärten, Filmtheater, Klubs, Geschäfte, Kantinen, Dampfbäder, Wäschereien, Erholungshäuser, Sanatorien und Berufsschulen nur nach Typenentwürfen gebaut. Der Bau nach einem individuellen Entwurf wird nur in Sonderfällen erlaubt.” (56)*

Aus dem Vortrag A. Wlasows, der Mordwinow auf dem Posten des Präsidenten der ihren letzten Tagen entgegenlebenden Architekturakademie der UdSSR ablöste, war ersichtlich, dass die sowjetischen Theoretiker wieder zu sich kamen und ein Programm entwarfen (56).

Die Theorie und Geschichte der sowjetischen Architektur gebe es praktisch nicht. Alles, was früher geschrieben worden war, sei fehlerhaft. Die einzige theoretische Arbeit, die nicht als wertlos eingeschätzt werden kann, seien, nach den Worten Wlassows, die drei ersten Bände der ”Allgemeinen Architekturgeschichte”, die sich mit antiker und mittelalterlicher Architektur beschäftigten. Damit aber seien nun die Probleme klar, und Wlasow beendete seine Rede optimistisch: *”Gestatten Sie mir, dem Zentralkomitee und der sowjetischen Regierung zu versichern, dass die Arbeiter der Architektur- und Bauwissenschaft in kürzester Frist die vorhandenen Nachteile überwinden und sie zu einer der führenden Wissenschaften machen werden (Applaus).” (57)*

Das Statut des Architektenverbandes wurde geändert, insbesondere wurde der Begriff ”sozialistischer Realismus” anders formuliert: *”Die besten Nationaltraditionen der klassischen Baukunst der UdSSR-Völker entwickelnd und vermehrend, haben die sowjetischen Architekten in ihrer Tätigkeit von den Forderungen des sozialistischen Realismus auszugehen. Der sozialistische Realismus ist unvereinbar mit formalistischen Verfahren, mit einem blinden Kopieren der Architekturmuster der Vergangenheit, sowie mit einem verächtlichen Verhalten gegen das Architekturerbe. Einfachheit, strenge Formen, eine ansprechende Gestaltung und wirtschaftliche Lösungen, sowie die Fürsorge um den Wohnkomfort sind die führenden, bestimmenden Kennzeichen der sowjetischen Architektur.” (58)* Diese Formulierung, die vollständig dem feierlichen Gruß des ZK der KPdSU und des Ministerrates der Architektentagung entnommen wurde, ist äußerst unkonkret. Man hätte sie interpretieren können wie man wollte oder, besser gesagt, wie es der Generalsekretär wollte. Wie sich später erwies, beinhaltete sie alle Grundsätze der modernen Architektur in ihrer sowjetisch-staatlichen Variante. Wichtig war, dass der Mythos des sozialistischen Realismus nicht unterbrochen wurde. Gerade wegen des Begriffes ”der sozialistische Realismus in der Architektur” entflammte der Hauptkampf während der Vorbereitung zur Tagung. Die Revolutionären wollten ihn loswerden, doch es siegten die Theoretiker (59).

Aus diesem Zitat ist ersichtlich, dass beide Seiten in der eingeübten sinnlosen marxistisch-stalinistische Sprache diskutierten, die keine Verbindung mit der Wirklichkeit hatte. Das Wesen der Diskussion ist klar. Die weitere Existenz der ”Methode des sozialistischen Realismus” gewährleistete die ideologische Stabilität in der Architektur und die professionelle Notwendigkeit der vorhandenen Theoretikerkaste. Das Verschwinden dieses Begriffes würde den Sturz in einen ideologischen Abgrund mit unvoraussagbaren Konsequenzen bedeuten.

Chruschtschow persönlich war kein Theoretiker, die Theoretiker jedoch wurden von ihm respektiert. Er war mit dem Bewusstsein aufgewachsen, dass alles in der Welt, beliebige Ereignisse und beliebige Vorgänge marxistisch zu erklären seien. Ihm passte es vollkommen (und beruhigte ihn bestimmt), dass

seine Reformen von Fachtheoretikern ideologisch korrekt unterstützt werden. Die Ansprüche der Revolutionäre gingen zu weit, was ihren Misserfolg vorausbestimmt hatte.

Die Rede Gradows in der Tagung war äußerst sachlich und ausschließlich dem Typenentwerfen gewidmet. Die Rede K. Ivanows war dagegen sehr aggressiv und gegen die Architekturführung, in erster Linie gegen Wlasow gerichtet: *„Es ist zu beachten, dass keinesfalls alle Architekturwissenschaftler Träger der pseudoästhetischen Theorie waren, wie keinesfalls alle Architekten weder an den Übermäßigkeiten, noch an der Verdrehung der Parteilinie schuld sind, sondern nur die leitende Obrigkeit, und zwar die Genossen Mordwinow, Wlasow, Poljakow, Tschetschulin, Tschernyschow... Viele Architekten haben ihre Fehler eingestanden... Warum gesteht der Genosse Wlasow seine Fehler nicht ein?“, „Wenn die Schöpfung der Architekten nach wie vor von denselben Meistern, die sich kompromittiert haben, unter denen es nicht wenige aufgeblasene gibt, geleitet wird, so wird dies nichts außer Schaden bringen.“ (60)*

Iwanow wandte sich direkt an die bei der Tagung anwesenden ZK-Mitglieder mit der Bitte, die leitenden Architekturkader auszuwechseln. Hier verstieß er offensichtlich gegen die Spielregeln und die hierarchische Ordnung. Die Kaderfragen waren bereits entschieden. Was Wlasow betraf, so gab Chruschtschow bereits in der Allunionsberatung der Bauarbeiter ein Jahr vorher klar zu verstehen, dass er Wlasow nicht übergehen werde. Chruschtschow war bei der Tagung nicht anwesend. Er war mit Bulganin in Indien, wohin die Tagung ihnen einen Extragruß schickte. Das war noch ein weiterer Beweis für die Tatsache, dass Chruschtschow bzgl. der Architektur keine Sorgen mehr hegte. Ins Präsidium des Vorstandes des Architektenverbandes wurden unter anderen frühere Sünder gewählt, nämlich Abrosimow, Wlasow und Rosenfeld. Die beiden Hauptrevolutionäre K. Ivanow und G. Gradow, von denen der letztere bereits nach der *„Allunionsberatung der Bauarbeiter“* Vorstandsekretär des Verbandes geworden war, blieben ohne Posten.

Unverhohlen böswillig war die Rede des Direktors des Institutes für Architekturgeschichte und -theorie der ukrainischen Architekturakademie M. Zapenko. Er war ein Fachmann auf dem Gebiet des sozialistischen Realismus und Verfasser des Buches *„Über die realistischen Grundlagen der sowjetischen Architektur“* (Moskau, 1952). Das Buch wurde, wie aus der Rede Wlasows ersichtlich wird, für falsch gehalten. Die Sicherheit Zapenkos ist damit zu erklären, dass bereits klar geworden war, dass der Zusammenbruch des stalinistischen Stils keinen Zusammenbruch in der Terminologie hervorrief. *„Die Methode des sozialistischen Realismus“* hielt stand. Man musste sie lediglich mit einem neuen Sinn füllen, und das war ein eingeübtes Verfahren. Zapenko machte sich lustig: *„Wie sich herausstellt, ist die Hauptfrage, die heute die Theoretiker beschäftigen soll, die Frage, was eigentlich Architektur sei?... Meiner Meinung nach sind die Genossen, die diese Frage stellen, völlig humorlos. Die Menschheit beschäftigt sich fast 5 Tausend Jahre mit Architektur, unsere Theoretiker aber wissen bis heute nicht, mit wessen Theorie sie sich beschäftigen.“ (61)* Zapenko wurde beinahe aufrichtig, als er sagte: *„Indem wir unseren Führern im Bereich der Architektur folgten, hatten wir das zu machen und zu schreiben, was, wie uns schien, den Bedürfnissen des Volkes und den Staatsinteressen am meisten entsprach, was jedoch tatsächlich lediglich von einzelnen machthabenden Personen ausging... Der Genosse Mordwinow hatte das Empire und die Hochkompositionen gefördert, nicht weil er das Empire und die Hochkompositionen mochte, sondern weil er seine Parteiprinzipienfestigkeit verloren hatte... Ich meine, dass der Genosse Mordwinow wie auch einige andere Architekten ebenso die Gotik fördern würden, sie würden auch ägyptische Pyramiden bauen, hätten sie gehört, dass irgendeine einflussreiche Person den Dom zu Reims oder die Cheops-Pyramide beipflichtend erwähnt hätte.“ (62)*

Das stimmte. Zapenko vergaß nur zu erwähnen, dass unter Stalin keiner, auch er selbst, keinen anderen Weg gehabt hätte. Unter Chruschtschow allerdings auch nicht. Solch eine Halbwahrheit sieht zynischer aus, als die mechanische Abbitte früherer und heutiger Führer.

Die Rede Mordwinows bestand ausschließlich aus Selbstvorwürfen. Er sei mit allen Beschuldigungen einverstanden. Indem er die Zuhörer darauf aufmerksam machte, dass vor dem Krieg von ihm das Schnellfließbandverfahren erfunden wurde, legte er ein Bekenntnis seiner Nachkriegssünden ab: *„In*



den Nachkriegsjahren habe ich einen groben Fehler begangen, während ich in meiner 1945 herausgegebenen Broschüre nur architektur-künstlerische Fragen betrachtet habe... Die Fragestellung war an und für sich fehlerhaft... Genossen, ich habe meine Fehler und meine Schuld vollkommen begriffen." (63) Interessant und eine wichtige Besonderheit der Kampagne gegen die Verschönerung ist, nur die sowjetische Nachkriegsarchitektur zu kritisieren. Es wurde unterstellt, dass vor dem Krieg alles in Ordnung war. Chruschtschow und seine Anhänger bemühten sich wohl instinktiv, nicht zu weit zu gehen.

Grigorij Sacharow entschuldigte sich ebenfalls. Aber im Unterschied zu Mordwinow, der nur über sich selbst sprach, zählte Sacharow nicht ohne Schadenfreude die übrigen Sünder auf, hauptsächlich die hohe Obrigkeit, die frühere und die heutige, nämlich Abrosimow, Tschetschulin, Wlasow, Baranow, Kamenskij, Mordwinow, Simonow und Rubanenko, eben jene, von denen die Baugenehmigungen abhängen.

Vor dem gesamten zynischen Hintergrund sah die Rede Leonid Poljakows unerwartet aufrichtig aus: *"Ich meine, dass es unseriös wäre, Abbitte zu tun, mich von allem, was ich gemacht habe, loszusagen und zu versprechen, in kürzester Zeit sündenlos zu werden. Darum begrenze ich mich mit der Erklärung, dass ich mit der gesamten Kritik an meine Adresse einverstanden bin... Es wäre meinerseits unaufrichtig, wenn ich vor euch den tiefen Kummer verberge, der mich ergreift, wenn ich sehe, dass alle meine bedeutendsten Werke nicht so, wie ich irrtümlich erwartete, angenommen und verstanden wurden... Ich möchte Ihnen versichern, dass ich mir alle Mühe geben werde, neue Werke zu schaffen, die meinem künstlerischen Gewissen und zugleich allen Bedingungen des modernen Baus entsprechen werden... Ich bin keinesfalls den starrköpfigen Typen, die der Genosse Abrosimow in seinem Vortrag geschildert und mit meinem Namen benannt hat, ähnlich. Ich habe alles verstanden und bin mit allem aufrichtig einverstanden. Ich bitte noch einmal um Unterstützung, dass man mir Zeit gewährt, mich aus dem unmöglichen Zustand des "typischen" Beispiels alles Falschen zu befreien. Ich bitte auch um ein wenig Objektivität. Vergessen Sie bitte nicht die positiven Seiten meiner Arbeit."* (64)

Die Rede von Poljakow zeigt zu welcher Tragödie für die jungen und erfolgreichen stalinistischen Klassizisten das Wechsel des Stiles geworden ist. Leonid Poljakow wurde 1906 geboren, er hat in Leningrad bei Noj Trotzki studiert, das Studium 1934 beendet und wurde sofort zum Aspiranten der Architekturakademie. Zacharow und Poljakow (wie auch viele seiner Kollegen) hatten sich nur mit dem Klassizismus beschäftigt, sie hatten sich Anfang der 30-er Jahre nicht umorientiert. Ihre künstlerischen Ansichten entwickelten sich in vollem Einklang mit den Neigungen der Obrigkeit. Darum waren für sie die Worte Poljakows über die Notwendigkeit, solche Werke zu schaffen, die dem "künstlerischen Gewissen entsprechen", kein leerer Schall, im Unterschied zu vielen ehemaligen Konstruktivisten, die ihr künstlerisches Gewissen vor 20 Jahren hatten unterdrücken müssen.

Die Rede Poljakows war den Reden Ginzburgs aus den Jahren 1933-1934 ein wenig ähnlich. (65) Man sieht die Verwirrung, die Tragödie, sowie auch die Bereitschaft, sich zu unterwerfen. Wie Ginzburg früher, war auch Poljakow dadurch verwirrt, dass der reife vernünftige Stil (damals der Konstruktivismus, heute der Neoklassizismus) gegen offensichtlichen Unsinn ausgewechselt wurde, und zwar damals gegen die "Wiederherstellung des Erbes", jetzt gegen die vollkommene Bautypisierung.

## 9.2 Der Wettbewerb für den Palast der Sowjets 1957-1959

Der stalinistische Stil begann und endete mit den Wettbewerben für den Palast der Sowjets. Der Wettbewerb 1957-1959 wiederholte in vieler Hinsicht den Wettbewerb 1931-1933, auch wenn er ihn eher parodierte. Der zweite Wettbewerb hatte dieselbe Aufgabe wie der erste, und zwar die gesamte Architekturöffentlichkeit des Landes in die Arbeit an einer sinnlosen Aufgabe mit einzubeziehen und sie damit zu zwingen, den Stil gemeinsam zu wechseln. Wie auch beim ersten Wettbewerb hatte der Initiator der neuen ästhetischen Reform (Chruschtschow) zuerst keine klare Vorstellung, wie der zukünftige sowjetische Stil aussehen sollte.

Der Wettbewerb wurde im Herbst 1956 ausgeschrieben. Sein Programm wurde vom Ministerrat im August genehmigt und im Dezember 1956 endgültig korrigiert. Der Termin zur Abgabe der Wettbewerbsentwürfe wurde zuerst für den 25. Februar 1957 festgelegt, dann auf den 1. August 1957 verschoben. Ursprünglich wurde beabsichtigt, auf dem früher dafür bestimmten Platz zu bauen und die Lenin-Figur zu erhalten. Das Gebäude sollte "Das Lenin-Denkmal - der Palast der Sowjets" heißen. (1) Im Dezember wurde ein anderer Platz für den Bau bestimmt und das Lenin-Denkmal vom Palastgebäude getrennt.

Es wurden eigentlich zwei Wettbewerbe ausgeschrieben, ein Allunionswettbewerb für alle Interessenten und ein beschränkter für ausgewählte Architekten. So eine originelle Art der Wettbewerbsdurchführung ersparte den hochgestellten sowjetischen Baumeistern die Notwendigkeit, mit dem gemeinen Volk zu konkurrieren. Am Allunionswettbewerb nahmen 115 und am beschränkten 21 Verfassergruppen teil. Es gab außerdem einige nicht professionelle Vorschläge "aus dem Volk". 1958 wurde der zweite beschränkte Wettbewerb ausgeschrieben, an dem 8 Gruppen von Verfassern der preisgekrönten Entwürfe des Allunionswettbewerbes- und des ersten beschränkten Wettbewerbs teilnahmen. Auf dieselbe Weise hatte Stalin die Verfassergruppen für die Teilnahme an den dritten und vierten Durchgängen des Wettbewerbes 1931-33 gebildet.

Damit sind die Ähnlichkeiten aber zu Ende. Das Programm des neuen Wettbewerbes unterschied sich demonstrativ von dem des ersten. Der Gebäudeumfang sollte 500 000 Kubikmeter betragen, also 15-mal weniger, als der Umfang der endgültigen Variante des Palastes der Sowjets von Iofan, Schtschuko und Gelfreich (7 500 000 Kubikmeter). Es wurde ein großer Saal für 4 600 Personen geplant (gegen 21 000 im alten Entwurf). Es wurden zudem noch zwei Säle für Sitzungen des Unions-, sowie Nationalitätenrates für je 1500 Personen geplant.

Der Palast wurde vom Zentrum Moskaus auf die Lenin-Berge versetzt. Es wurden zwei Grundstücke vorgeschlagen. Das erste vor dem MGU-Gebäude von Rudnew, das zweite drei Kilometer von ihm entfernt. Beide Grundstücke lagen in der Hauptachse des MGU-Komplexes. Das war nicht zufällig. Die riesige Vertikale des MGU-Gebäudes schloss den Bau noch einer weiteren Hochbaukomposition neben ihm von vorn herein aus. Die vor kurzem obligatorische vertikale Komposition sollte von einer horizontalen ausgewechselt werden, was von der neuen Epoche als ein Kennzeichen der Demokratie empfunden wurde. Gleichzeitig bedeutete die Tatsache, dass in die Komposition des zukünftigen Komplexes der 200 m große MGU-Turm bewusst eingeschlossen wurde, dass eine völlige Abtrennung von der künstlerischen Vergangenheit noch nicht gewollt war.

Es wurde beabsichtigt, in dieser Gegend in Zukunft ein neues Regierungszentrum zu errichten. Hier sollte sich ebenfalls das Pantheon befinden. Der geplante, doch schließlich nicht verwirklichte Umzug des Regierungszentrum aus Moskau war auch ein Kennzeichen der Wendung zu zentrifugalen Tendenzen, die mit dem chruschtschowschen "Tauwetter" verbunden waren. Die Gestalt Moskaus als das Weltzentrum war vorläufig nicht mehr aktuell.

Das Wettbewerbsprogramm plante die Schaffung von etwas ganz anderem als nur die Gestalt des Palastes der Sowjets, mit der das Land mehr als 30 Jahre lang lebte. Vollkommene Klarheit herrschte

in diesem Punkt allerdings nicht. Der Kampf Chruschtschows gegen die "Übermäßigkeiten" hatte zunächst keinen ästhetischen, sondern einen wirtschaftlichen Charakter. Es war allen klar, dass das Hauptgebäude des Landes selbst unter den neuen Bedingungen nicht unbedingt maximal billig sein sollte. Um so mehr, da es kein Typengebäude war. Die moderne funktionale Architektur begann bereits das an der Stelle des vorherigen künstlerischen Systems entstandene Vakuum eigenwillig auszufüllen, war jedoch offiziell noch nicht bestätigt, also nicht die einzig mögliche Architekturform. Mehrere Generationen stalinistischer Klassizisten, die hohe Posten in der Hierarchie einnahmen, waren gegen Stilveränderungen äußerst empfindlich. Für sie war der Wettbewerb für den Palast der Sowjets eine Möglichkeit, wenn schon nicht den neuen Tendenzen eine Schlacht zu liefern, so doch mindestens zu versuchen, Chruschtschow davon zu überzeugen, dass uniforme Gebäude nach wie vor schön sein sollten. Um so mehr, da die neue Epoche liberal war, und die Architekturhierarchie mit wenigen Ausnahmen keine ernsthaften Änderungen erlitt. Andererseits fühlten sich auch die Reformanhänger stark. Es gab jetzt die Möglichkeit, sowohl an die ausländische Erfahrung, als auch an den einheimischen Konstruktivismus zu appellieren. Dank der Gleichgültigkeit Chruschtschows gegenüber ästhetischen Problemen in der Architektur verschwanden die Warnsignale, die die früher verbotene Territorien absteckt hatten. Die moderne westliche Architektur und der einheimische Konstruktivismus wurden nicht mehr wie anekdotische Kuriosa empfunden. Zum ersten Mal im Laufe von 26 Jahren gab es die Möglichkeit eines wirklich freien schöpferischen Wettbewerbes. In dieser Hinsicht war der Wettbewerb 1957 dem Allunionswettbewerb 1932 ähnlich. Einen sehr wichtigen Unterschied gab es jedoch zwischen ihnen.

1931 ließ Stalin politisch loyale, schöpferisch aber trotzdem unabhängige Architekten am Wettbewerb teilnehmen. Sie waren gewöhnt, selbständig über professionelle Probleme nachzudenken und vereinigten sich nach dem Prinzip gleicher Sichtweisen. In wenigen Jahren, wenn nicht sogar Monaten entzog Stalin ihnen das Recht, selbständig zu denken und zu arbeiten. Es wurden alle Beziehungen zur äußeren Welt abgebrochen und die einzige Form professioneller Existenz war der Dienst in den staatlichen Ateliers unter den Bedingungen härtester künstlerischer Zensur. Die Hauptideologemaßnahme war die Erzeugung von Angst.

1957 nahmen die Architekten an der neuen, von Stalin geschaffenen Form des Wettbewerbs teil. Sie hatten eine eigenartige Vorstellung von der Geschichte ihres Berufes und den Gesetzen der künstlerischen Entwicklung. Sie wurden in dem Sinn erzogen, dass die Aufteilung der Architektur in eine "bourgeoise" und eine "sozialistische" wichtiger sei als die Stilklassifizierung. Der Beamtendienst im Hierarchiesystem der staatlichen Planung war für sie die einzig mögliche Existenzform. Von selbständigen Theorien, die leitenden Vorschriften widersprachen, konnte keine Rede sein. Nur die älteste Generation erinnerte sich daran, dass auch vor 1932 (ganz zu schweigen von der Zeit vor 1917) ein selbständiges künstlerisches Leben existierte. Gerade diese Generation war aber die eingeschüchterteste und ergebenste. Sowohl die Veteranen der sowjetischen Architektur, als auch ihre Schüler waren damals Bauteile der "Megamaschine" der stalinistischen Kultur, deren Funktionieren Igor Golomstock so ausführlich beschrieben hat.

Chruschtschow verbot den stalinistischen Neoklassizismus, der ausschließlich auf den Neigungen der vorherigen Führung fußte, ließ jedoch das staatliche Planungssystem - die "Megamaschine der sowjetischen Architektur" unberührt. Darum wäre es nicht richtig, die Wettbewerbsergebnisse eindeutig als einen Rücktritt vom stalinistischen Neoklassizismus zur vollwertigen modernen Architektur zu betrachten. Die Ästhetik änderte sich, aber die Berufs- und Produktionsverhältnisse blieben unverändert. Viele sowjetische Architekten, besonders junge, begannen sich die Prinzipien, Ästhetik und Philosophie der modernen Architektur begeistert anzueignen, indem sie hofften, diese zum sowjetischen Staatsstil zu machen. Gleichzeitig wurde die Rechtmäßigkeit der von Stalin geschaffenen Form des Planungswesens weder damals, noch Jahrzehnte später bezweifelt. Das Ziel des Wettbewerbes war, wie unten beschrieben, ebenfalls rein stalinistisch, und zwar neue, für die obligatorische Massenbenutzung geeignete ästhetische Muster auszuarbeiten.

Obwohl das Programm des neuen Wettbewerbs viel realistischer und bescheidener als vor 26 Jahren war, war der Palast der Sowjets in funktionaler Hinsicht nach wie vor unsinnig bzw. nur ein

ideologisches Symbol. Der Oberste Rat spielte unter Chruschtschow dieselbe dekorative Rolle wie unter Stalin. Er erbrachte keine Leistungen und versammelte sich nur zu feierlichen Sitzungen. Der neue Palast der Sowjets sollte wie ursprünglich der alte auch ein Ort für Großveranstaltungen, Volksfeste und ein Ausdruck der völkischen Liebe zur Macht sein. Die chruschtschowsche Epoche rief die romantischen Vorstellungen aus den 20-er Jahren über die Einheit des Volkes und der Regierung ins Leben zurück, was sich im gemeinsamen Zeitvertreib ausdrücken sollte. Wie die Wettbewerbsteilnehmer sich das Funktionieren des Palastes der Sowjets vorstellten, ist aus dem Erläuterungsschreiben der Architekten M. Barchin und E. Nowikowa zu ihrem Entwurf aus dem zweiten Durchgang des Wettbewerbes 1959 gut ersichtlich: *”Das Volk sättigt den Palast der Sowjets. Eine große Menge der gewählten Volksdeputierten unseres Landes befindet sich in den Sitzungssälen und betreiben wichtige Staatsarbeit. Vorhallen und spezielle Säle des Palastes der Sowjets sind während der Regierungsempfänge von Tausenden von Menschen gefüllt. Noch mehr Besucher werden in den Palast während der Volksfeste kommen. Große Menschenmassen umringen den Palast während der Meetings und Versammlungen, Volksfeste und Demonstrationen. Und der Palast soll sich mit seinem ganzen Wesen diesem Volk zukehren.»* (2)

Der Palast der Sowjets sollte eigentlich ein öffentliches Gebäude mit drei Konzerthallen sein, dabei aber wie ein Ministerium aussehen und die sowjetische Staatsordnung symbolisieren. Im Programm war zu lesen: *”Der Palast der Sowjets soll ein hervorragendes, im Geist edler Einfachheit geschaffenes Meisterwerk sein, ein Monumentalgebäude, das den hohen Prinzipien der sowjetischen sozialistischen Kultur entspricht.”* (3)

Der Idee des neuen Palastes der Sowjets lag also eine neue Utopie zugrunde, die in neue Architekturformen zu kleiden war.

\*\*\*

Im offenen Wettbewerb wurde kein erster Preis erteilt. Es wurden zwei zweite, vier dritte und acht Förderpreise verliehen. Im beschränkten Wettbewerb bekamen acht Entwürfe Förderpreise. (4) Unter deren Verfassern waren die bedeutendsten Personen der Architekturhierarchie wie P. Abrosimow (Abb. 318), N. Baranow (Abb. 319), K. Alabjan (Abb. 320), A. Wlasow (Abb. 321), I. Sholtowski (Abb. 322), I. Lowejko (Abb. 323), B. Rubanenko (Abb. 324) und I. Rozin. (Abb. 325)

Eine große Gruppe von Entwürfen (darunter auch von preisgekrönten) bildeten symmetrische (bzw. fast symmetrische) Monumentalkompositionen ohne Ordnungsdekor, jedoch nach den Regeln des stalinistischen Klassizismus konstruiert. Viele von ihnen waren mehr oder weniger dem Entwurf von Hamilton aus dem Wettbewerb 1932 ähnlich. Die Entwürfe, die äußere Merkmale einer modernen Architektur aufwiesen, nämlich asymmetrische Kompositionen, große Glasflächen, offene Skelettelemente, neigten allerdings innen zur gewohnten monumentalen Erhabenheit und bildeten eine zweite Gruppe. Es gab Entwürfe, die auf keinen Fall offen mit den Traditionen der stalinistischen Architektur brechen wollten und es gab Entwürfe, die sich offen nach konstruktivistischen oder modernen westlichen Mustern richteten.

Auf der äußersten rechten Seite der Architektur befand sich der Entwurf Nr. 75 unter der Devise *”ein Denkmal.”* (Abb. 326) Er stellte eine reduzierte Variante des aufgehobenen Entwurfes von Iofan, Schtschuko und Gelfreich dar. Statt der Lenin-Figur war eine Spitze vorhanden. (5) Es wurde auch eine vereinfachte amerikanisierte Variante eines Wolkenkratzers vorgelegt (6), die an die Skizzen Iofans für das Gebäude an den Lenin-Bergen aus dem Jahr 1947 erinnerte. (Abb. 327) (7) Kompromisslos neoklassisch (obwohl ohne sichtlichen Dekor) war der Entwurf von L. Poljakow. (Abb. 328).

Auf der äußersten linken Seite der Architektur (aus den veröffentlichten Entwürfe) befand sich der Entwurf Nr. 59 mit dem Motto *”das Andersgleiche”* (Abb. 329), eine extravagante dynamische Komposition in Form eines transformierenden Amphitheaters mit geneigten Außenwänden und einer offenen Konstruktionen im Stil der 20-er Jahre. (8) Der Entwurf der Gruppe von A. Langmann sah wie

eine offensichtliche konstruktivistische Stilisierung **(9)** - ein asymmetrischer Grundriss, horizontale Glasflächen, eine eiförmige Kuppel des Hauptsaaes, betonte Stahlbetonrahmen der Decken der kleinen Säle, die an die Konstruktionen des Entwurfes von Le Corbusier im Wettbewerb 1931-32 erinnerten. **(Abb. 330)** Ausdrucksvoll und verhältnismäßig selbständig war der Entwurf der Gruppe von L. Pawlow, der einen Förderpreis erhielt. **(Abb. 331) (10)** Er war betont horizontal und sehr weitflächig. An eine lange verglaste Galerie schlossen sich von einer Seite her die Säle an, von der anderen die Treppenhäuser. Die Fassaden bildeten schlanke Stahlbetonsäulen, auf denen ein sehr dünner Entablement lag. Vor dem Gebäude befand sich eine Skulptur mit den üblichen ideologischen Attributen wie Hammer und Sichel, Figuren mit einer Fahne usw., ausgeführt jedoch in einer abstrakten modernen Form, die für die nächsten Jahrzehnte typisch wurde.

Unter den Verfassern der Wettbewerbsentwürfe waren mehrere Teilnehmer und Preisträger des ersten Wettbewerbs für den Palast der Sowjets, nämlich Boris Iofan, Karo Alabjan, Wladimir Gelfreich, Iwan Sholtowski, Dmitrij Tschetschulin und Andrej Wlasow. Mit Ausnahme von Tschetschulin waren sie in der Vergangenheit alle sehr begabte Architekten. Ihre künstlerische Entwicklung ist besonders interessant.

Der Entwurf Iofans erinnert teilweise an seinen Entwurf aus dem letzten Durchgang des Wettbewerbes der 30-er Jahre. Es war ein platt gedrücktes dreistufiges rundes Zykkurat. **(11) (Abb. 332)** Ungeachtet der besonderen Grundrisskomposition machte der Entwurf einen trostlosen Eindruck. Er hatte weder Dynamik, noch Kraft. Es war zu sehen, dass der Verfasser nach 26 Jahren Entwurfsarbeit und Stilwechsel völlig erschöpft war. Er erhielt keinen Preis.

Der Entwurf Alabjans stellte einen vierstöckigen Zylinder dar, der von einer Seite mit einem niedrigen, bogenförmigen, auf Stützen gestellten Zentralteil und von der anderen mit einem rechteckigen Block der kleineren Säle verbunden war. **(12)** Der Entwurf hatte den Anspruch, modern zu sein, schloss jedoch gleichzeitig auch Assoziationen mit dem Kolosseum nicht aus. Er war viel weniger interessant als der ausdrucksvolle Entwurf Alabjans und Simbirzews aus dem Allunionswettbewerb 1932.

Der Entwurf Gelfreichs und Minkus stellte eine hartnäckige Demonstration alter künstlerischen Werte dar. **(Abb. 333)** Ein im Grundriss halbrundes Gebäude mit sektoraler Raumanordnung, die durch eine runde Zentraleingangshalle verbunden war. Eine feierliche dreigliedrige Hauptfassade, gekrönt mit einem Rotunde-Turm. Ebenso wie Leonid Poljakow hatte Gelfreich nicht die Absicht, sich aufzugeben.

Der Entwurf des neunzigjährigen Iwan Sholtowski war seltsam, sogar absurd. Es war ein hohes Glasprisma mit einem groben Netz metallener Rahmen. Aus den Glaswänden traten solide blinde halbrunde Apsiden (oder hypertrophisierte Halbsäulen) hervor. Im oberen Teil waren sie mit einer Art von Stuckkapitellen sowie mit den von Fünfsäcksternen gekrönten Türmchen geschmückt. Über das flache Dach ragte ein hoher Mast mit Fahnen und Verspannungen. **(13)** Dieser Entwurf ähnelte keinem anderen. Er lag außerhalb der Stile und Systeme. Diese Phantasie, die sich weder auf die klassische, noch auf die moderne Architektur direkt bezog, drückte eine psychologisch interessante Mischung vom Gehorsam und Eigensinn aus. Als ob Sholtowski damit sagen wollte: "Sie möchten ein modernes Gebäude - bitte. Viel Glas und keine Simse. Aber vollkommen ohne Schmuck zu entwerfen, damit bin ich nicht einverstanden." Diesen Entwurf kann man für die logische Beendigung des schöpferischen Weges Sholtowskijs halten, für einen nächsten Schritt, der den absurden Versuchen, den Großplattenbau und als klassischen Dekor zu verbinden, folgte.

Der Entwurf Sholtowskijs wurde mit einem Förderpreis ausgezeichnet, jedoch mit einer in der Juryentscheidung eingetragenen Klausel, und zwar "für die deutliche Lösung des Grundrisses des Palastes der Sowjets." Es muss für die Jury unmöglich gewesen sein, Sholtowski keinen Preis zu verleihen, ebenso unmöglich war es aber auch, seine Architektur zu billigen.

Andrej Wlasow legte drei Entwurfsvarianten auf einmal vor. Zwei von ihnen, die zweite und die dritte, sind wenig interessant. Die erste wurde mit Recht, obwohl nicht von Anfang an, als der beste Wettbewerbsentwurf anerkannt. es war ein Rechteck mit Glaswänden und einem durchsichtigen Dach, das einen Wintergarten, in dem drei ovale Säle schwammen, darstellte. Der Innenraum wurde mit leichten Galerien gegliedert. Der Entwurf Wlasows war wirklich modern, ohne Stilisierungen und Nachahmungen. Sein künstlerisches Niveau war nicht niedriger als das des effektvollen Entwurfs des Palastes der Sowjets, der unter der Leitung Wlasows von der WASI-Gruppe für den Allunionswettbewerb 1932 gemacht worden war.

Wlasow erhielt einen Förderungspreis im beschränkten Wettbewerb. Den ersten und zweiten Preis erhielten weitaus weniger interessante Entwürfe des offenen Wettbewerbes. Bemerkenswert ist der Versuch Jewgenij Lewinsons und Igor Fomins (der dritte Preis), etwas neues zu erfinden. (Abb. 334) Sie ergänzten ein symmetrisches, hohes Hauptgebäude mit drei Sälen mit dem extravaganten asymmetrischen niedrigen Gebäuden für technische und Hilfsdienste. Rechts von der Hauptfassade befand sich ein ovales Gebäude, links ein dreieckiges mit einer bogenförmigen Kolonnade. Einst hatten Fomin und Levinson eines der interessantesten sowjetischen Wohnhäuser entworfen, das Haus am Karpowka-Fluss in Leningrad, 1934), die ganze Zeit danach waren sie jedoch gehorsame stalinistische Klassizisten gewesen.

\*\*\*

Das gemeinsame Hauptmerkmal der meisten Wettbewerbsentwürfe war eine von der Undeutlichkeit der Vorgaben der Führung hervorgerufene Unsicherheit. Einerseits wurde die "Verschönerung" verboten, was den Zusammenbruch aller früheren künstlerischen Orientierungspunkte und anscheinend die Legalisierung der modernen, d. h. westlichen Architektur bedeutete. Andererseits gab es keine verbindlichen Vorbilder, die die Neigungen der neuen Führung ausgedrückt hätten. Einerseits werden "Monumentalität, Einfachheit und Ideentreue" gefordert, andererseits herrschte völlige Unsicherheit bezüglich des Charakters der neuen Ideen und der Möglichkeiten, sie künstlerisch auszudrücken. Diese Unsicherheit ist für die Epoche im Großen und Ganzen kennzeichnend. (Als ein Beispiel dieser gemeinsamen, von oben ausgehenden Unsicherheit kann der antistalinistische Vortrag Chruschtschows auf dem XX. Parteitag 1956 betrachtet werden. Der Vortrag wurde bald überall bekannt, offiziell galt er dabei gleichzeitig als geheim). Alle verstanden, dass die fast unbegrenzte Freiheit der Selbstdarstellung, die die an Gehorsam gewöhnten sowjetischen Architekten plötzlich erlangten, provisorisch war, eben nur bis die Führung ihre Präferenzen definiert haben würde. Alle wollten natürlich die Richtung erraten oder sie beeinflussen.

Im April 1958 fand eine nächste Allunionsberatung der Bauarbeiter statt. Architekturprobleme wurden dort nicht besprochen. Im Vortrag des verantwortlichen Sekretärs des Architektenverbandes P. Abrosimows ging es nur um den Kampf gegen Übermäßigkeiten, die Verbilligung der Bauarbeiten und die Verwendung neuer Konstruktionen. In einem langen Vortrag Chruschtschows war nur ein Absatz der Architektur gewidmet: *"Noch nicht alle Architekten haben auf unnötigen und teuren Fassadendekor verzichtet... Dies zeugt davon, dass die Umgestaltung der Architektur noch nicht beendet ist. Viele Architekten verstehen die Aufgaben der Umgestaltung falsch und betrachten sie lediglich als Reduzierung der Architekturübermäßigkeiten. Der Kern der Sache ist eine grundsätzliche Änderung der Architekturrichtung und diese Sache muss man zu Ende führen.* (14) Dieser Satz wurde in Reden und Artikeln zitiert, ließ sich aber nicht erklären.

Die Veröffentlichung der Ergebnisse der Diskussion der Wettbewerbsentwürfe im 8. Heft von "Architektur der UdSSR" 1958 (ein Jahr nach der Abgabe der Wettbewerbsentwürfe) schaffte auch keine Klarheit. Aber der abgelehnte Entwurf aus den 30-er Jahren wurde zum ersten Mal offen kritisiert: *"Heute, nach den Allunionsberatungen der Bauarbeiter im Kreml 1954 und 1958, sowie nach dem 2. Architektentag sehen wir klar die unsinnige Gigantomanie des alten Entwurfes des Palastes der Sowjets... Das war eine offensichtlich gekünstelte formalistische Lösung, bei der die unnatürlich übertriebene äußere Gestalt des Gebäudes der Bestimmung des Palastes der Sowjets und seiner sozialen Rolle nicht entsprach. Ein grober Fehler war auch die Anordnung der Lenin-Figur auf*

*dem Gebäude... Die Architektur des Palastes der Sowjets überrascht durch ihren Prunk, die Eintönigkeit der unzähligen Wiederholungen von Pylonen, Säulen, Skulpturen, all die unnötige Parade der Theaterpracht." (15)*

Man kann sich vorstellen, wie "angenehm" es Iofan und Gelfreich war (Schtschuko starb 1939), dies zu lesen. Über die Ursachen ihrer Irrungen wurde kein Wort erwähnt. Das ist kennzeichnend. Gerade zu dieser Zeit machte Chruschtschow Stalin eine Menge Vorwürfe. Die Hauptvorwürfe waren die Schaffung des "Personenkultes" und die Repressalien gegen "ehrliche Parteimitglieder". Der falschen Leitung der Kultur im allgemeinen und insbesondere der Architektur wurde Stalin nie offiziell beschuldigt. Auch im weiteren wurde die offizielle Geschichte der sowjetischen Architektur immer sorgfältig von den innenpolitischen Ereignissen abgegrenzt. Es ergab sich, dass die sowjetischen Architekten ihre Fehler angeblich alle auf einmal begangen hatten, jedoch aus nicht verständlichen inneren Gründen.

Die Analyse der Wettbewerbsentwürfe leiteten die Verfasser mit einer Erklärung der Bewertungskriterien ein: "Wenn man die Wettbewerbe betrachtet, sieht man, wie schwer es ist, die Tendenzen des Archaismus und Abstraktzionismus zu überwinden, die sich im Laufe von Jahrzehnten mit Liebe zur üppigen Verschönerung einbürgerten, zu zerstören... Es ist letzten Endes nicht so wichtig, ob dieser oder jener Entwurf besser oder schlechter in professioneller Hinsicht ist. Viel wichtiger ist seine ideologische Aussage..." (16) Der Archaismus, der Abstraktzionismus und die Verschönerung sind in einer negativen Reihe angeführt. Die außerstilistische "ideologische Aussage" war, wie auch immer unter Stalin, das Hauptkriterium. Die "ideologische Aussage" war ein Konstrukt mit einem unklaren, d. h. mit beliebigem Inhalt. Die Autoren geben zu verstehen: es ist keine Rückkehr zur normalen (bourgeois) Kunstwissenschaft abzusehen.

Im derzeitigen Augenblick sei die "Verschönerung" der Hauptfeind. Unter den als besonders archaisch eingestuft wurden der Entwurf mit dem Motto "Denkmal" sowie Entwürfe L. Poljakows, W. Gelfreichs und A. Minkus', W. Oltarzewskijs (Abb. 335), B. Mesenzews (Abb. 336) und viele andere genannt. Zur "eklektizistischen" Gruppe wurden die Entwürfe D. Tschetschulins (Abb. 337), A. Chrjakows (Abb. 338), E. Lewinsons und I. Fomins, sowie W. Dobrowolskijs gezählt. Die Verfasser stellten wenig erfreut fest, dass sich unter den "pseudoklassischen" Tendenzen "in den Wettbewerbsmaterialien auch die orthodoxen konstruktivistischen Prinzipien der 20-er und frühen 30-er Jahre neu belebt hätten..." (17) Diese Tendenzen seien in den Entwürfen Langmans und Boretzkij, sowie einigen anderen spürbar. "Der Hauptnachteil dieser Entwürfe ist das Vergessen des im Laufe des letzten Vierteljahrhunderts von der sowjetischen Architektur gemachten Weges... Endgültig kompromittierte sich auch die Richtung des orthodoxen Formalismus und Abstraktzionismus... So der Entwurf mit dem Motto "das Andersgleiche". (18)

Der Kreis schloss sich. Die "Archaisten" wurden deswegen beschimpft, weil sie den Weg der sowjetischen Architektur folgten, die "Konstruktivisten" deswegen, weil sie diesen Weg vergessen hätten.

Besonders wurden die Entwürfe L. Pawlows und A. Wlasows (die erste Variante) als aktuell und modern gepriesen. Es lässt sich vermuten, warum. Einerseits waren die Entwürfe wirklich aktuell und räumlich interessant. Dabei waren die beiden streng symmetrisch und zeigten keine ausdrucksvolle Außenarchitektur. In beiden Fällen beobachten wir einen neutralen Rhythmus der Konstruktionselemente und Verglasung. Im Entwurf Pawlows sind die Fassaden dank dem Säulenrhythmus eher klassisch. Pawlow und Wlasow konnte man kaum den Archaismus, den Konstruktivismus oder die Nachahmung der modernen bourgeois Architektur vorwerfen, d. h. die Einhaltung einer der bekannten, ästhetisch sinnvollen und folglich von vornherein erwünschten Richtungen. Gleichzeitig wurden die "schematischen Fassaden" als ein Nachteil des Entwurfes Wlasows erwähnt. Der Nachteil des Entwurfes Pawlows sei sein "Verlassen der Realität", gemeint war seine übermäßige Gedehntheit und dynamische Komposition.

Im 1961 herausgegebenen Buch *„Der Palast der Sowjets“* wurde ein noch ausführlicheres Verzeichnis der Tugenden der neuen sowjetischen Architektur angeführt: *„Die neuen progressiven Züge kennzeichnen die Entwürfe, deren Verfasser...:*

- den ganzen Komplex der an den Palast der Sowjets gestellten utilitaristischen, ideologisch-ästhetischen, technischen und wirtschaftlichen Forderungen berücksichtigen;
- die Errungenschaften der modernen Bautechnik benutzen;
- frei von formalistischen, restaurativen und eklektizistischen Tendenzen und Nachahmungen der modernen kapitalistischen Architektur sind.“ (19)

Der Kampf gegen den Eklektizismus und den Archaismus endete bald siegreich. Der Kampf gegen den „Formalismus“, d. h. gegen individualistische, den Rahmen der vorgeschriebenen „richtigen“ Schemata überschreitende Lösungen und gegen den westlichen (modernistischen) Einfluss blieb im Laufe der nächsten 40 Jahre aktuell.

\*\*\*

Der Stilwechsel war für die Architekten unerwartet, noch unerwarteter war er aber für die Bevölkerung. Die Autoren des Berichtes über die Wettbewerbsentwürfe schrieben mit offensichtlicher Verlegenheit darüber, dass *„die meisten Besucher der Ausstellung der Entwürfe des Palastes der Sowjets den Entwurf unter der Devise „Das Denkmal“ bevorzugten, der an die mehrstöckige Hochkomposition des Palastes der Sowjets aus den 30-er Jahren erinnerte. Das lässt sich nicht nur mit Rückständigkeit ästhetischer Neigungen erklären. In dieser Tatsache spiegelte sich offensichtlich die Unzufriedenheit mit dem künstlerischen Konzept des Palastes der Sowjets in den Entwürfen der neuen künstlerischen Richtung wider“.* (20) Es ist klar, dass es nicht anders sein konnte. Man hatte den Leuten im Laufe von fast 30 Jahren eingeflösst, dass ein üppiger stufenartiger Wolkenkratzer mit der Lenin-Figur die einzig mögliche und ideale sowjetische Architekturgestalt sei. Die Bevölkerung der UdSSR war nicht von mit der stalinistischen Ideologie und Wertvorstellungen, sondern auch mit stalinistischer Ästhetik geprägt.

\*\*\*

Im Dezember 1958 wurde der zweite geschlossene Durchgang des Wettbewerbes für den Palast der Sowjets ausgeschrieben. Das Programm hat man unwesentlich geändert. Es wurde endgültig das an das Universitätsgebäude anschließende Grundstück ausgewählt und ins Raumprogramm wurde ein Gala-Ordenssaal zusätzlich eingetragen.

Zuerst wurden 6 aus den Preisträgern des ersten Durchganges gebildete Gruppen zur Teilnahme zugelassen. Im September 1959 hat man noch zwei Gruppen hinzugefügt. Die Mitarbeiteranzahl einer Gruppe schwankte von 3 bis 12 Personen. Alle Entwürfe wurden in einem Projektinstitut erarbeitet. Nur zwei Gruppen ( I. Fomin und E. Levinson, sowie die Architekturschule von I. Sholtowski) arbeiteten im alten Zustand weiter. Die Art und Weise der Gruppenbildung schloss das Erscheinen von unerwarteten bzw. mehr oder weniger originellen Entwürfen aus. Es war allerdings nicht mehr nötig. Die Präferenzen der Führung hatten sich schon bereits im Großen und Ganzen herausgebildet, was an den Entwürfen des zweiten Durchganges deutlich wird.

Als der absolute Favorit des ersten Durchganges wurde der Entwurf A. Wlasows anerkannt. Im zweiten Durchgang erhielt A. Wlasow (unter der Mitarbeit von W. Dawidenko und A. Meerson) (Abb. 339) seine ehemalige Idee vollständig, veränderte sie nur unwesentlich und korrigierte Details. Ovale Säle, von außen mit Wandmalereien und Vergoldungen bedeckt, werden von einem Wintergarten umringt, der die Natur simulierte und sich nach außen öffnete. Alle anderen Entwürfe waren mehr oder weniger dem Entwurf Wlasows ähnlich. Alle stellten rechteckige niedrige Glaskästen mit darin eingeschlossenen Sälen dar. In einem der Entwürfe war der Hauptsaal rund (die Gruppe



Barchins) (**Abb. 340**), in zwei - oval wie bei Wlasow (die Gruppen von P. Abrosimow und I. Lowejko). (**Abb. 341, 342**) Lediglich Fomin und Levinson machten die Hauptfassade und den Schnitt ihres Gebäudes wellenartig. (**Abb. 343**)

Der Entwurf der Gruppe Sholtowskijs trat ebenso wenig aus der allgemeinen Reihe hervor. (**Abb. 344**) Eine schwache Erinnerung an klassische Quellen war eine einfache Pylonnade, die einen inneren Glasraum umringte (es wurde auch die zweite Variante ohne Kolonnade vorgelegt). Entlang der Fassaden wurden Figuren auf hohen Podesten in gleichen Abständen angeordnet. Der Klassizismus war weg - weder ein klassisches Dekor, noch eine klassische Komposition waren zu sehen.

Die offiziellen Rezensenten hielten die überraschende Ähnlichkeit aller Entwürfe für einen offensichtlichen Vorteil: *"Die Stileinheit der Entwürfe des Palastes der Sowjets im zweiten Durchgang gehört neben der Stileinheit, die sich in der ganzen Architekturpraxis herausbildet, zu den Errungenschaften der sowjetischen Architektur in dieser Zeit."* (**21**)

\*\*\*

Der Wettbewerb für den Palast der Sowjets half, ein gewisses, für die zukünftige sowjetische Architektur einheitliches Kompositionsprinzip für sowjetische öffentliche Gebäudes auszuarbeiten. Es wurde in der Messehalle der UdSSR auf der Internationalen Messe in Brüssel 1958 verwirklicht (**Abb. 345**). Es war ein rechteckiges Glaskasten, auf einem soliden Unterbau gehoben, mit einem stilisierten Säulenportikum am Eingang.

Der Wettbewerb selbst ergab nichts. Die Diskussion über die Entwürfe des zweiten Durchganges zeigte, dass die im Programm und in der Idee des Wettbewerbes enthaltenen Widersprüche unüberwindlich waren. Es stellte sich außerdem heraus, dass die stilistische Einheit der Entwürfe des zweiten Durchganges keinesfalls bedeutete, dass die Architektur- und Parteiobrigkeit eine klare Vorstellung über den zukünftigen neuen sowjetischen Stil hatte. Die im Programm des Wettbewerbes versprochenen Preise wurden nicht ausgereicht. Allem Anschein nach, gab es überhaupt keine Jury. Für die Besprechung der Entwürfe wurde eine Kommission öffentlicher Referenten mit J. Jaralow an der Spitze gebildet. Die Kommission kam zum Schluss, dass *"in keinem der Entwürfe alle gestellten Aufgaben in vollem Umfang gelöst wurden, vor allem die Aufgabe, die Gestalt des Palastes der Sowjets zu schaffen. Die Kommission empfahl, für weitere Arbeiten die von A. Wlasow und I. Lowejko geleiteten Verfasserkollektive, sowie das Kollektiv der Architekturschule von I. Sholtowski heranzuziehen."* (**22**) Darüber hinaus empfahl die Kommission, eine neue Baustelle für den Palast zu wählen, die sich weiter von der Universität und näher am Plateaurand zum hohen Ufer des Moskwa-Flusses befinden sollte, und zwar dort, wo das früher vom Palast getrennte Lenin-Denkmal errichtet werden sollte.

Der Entwurf Wlasows wurde offiziell als der beste anerkannt, was sicher der hohen Stellung Wlasows in der Hierarchie zu verdanken war, die auf persönlicher Unterstützung Chruschtschows beruhte. (**23**) Der Entwurf Wlasows machte auf mehrere Generationen der sowjetischen Architekturjugend einen sehr großen Eindruck. Gleichzeitig war er für sowjetische Bedingungen zu modern und zu menschlich. Er zeigte einen sogar für die liberale chruschtschowsche Zeit unannehmbaren Entwicklungsweg. Das wurde ziemlich deutlich vom Architekten A. Nemlicher in seiner Rede während der Besprechung der Wettbewerbsentwürfe formuliert: *"Die Idee, die Natur ins Innere des Gebäudes einzuführen, sieht sehr schön aus, mir scheint jedoch, dass hier gewisse Grenzen überschritten wurden. Reicht es denn nicht, das Gebäude in einem Park zu bauen...? ... Ein Wintergarten wird den feierlichen Palastcharakter des Gebäudes beeinträchtigen und ein Gefühl der Intimität hervorrufen."* (**24**) Kein Zufall, dass die Kommission eine Empfehlung erteilte, Wlasow und Sholtowski für weitere Arbeiten zusammen zu verpflichten. Das Bedürfnis an monumentaler, feierlicher und palastartiger Staatsarchitektur nahm zwar während der chruschtschowschen Reformen ab, verschwand aber nicht ganz. In Zukunft sollte es wieder zunehmen.

Zu einer gewissen Symbiose der Richtungen Wlasows und Sholtowskijs wurde der im Kreml 1961 gebaute Tagungspalast (Architekten M. Posochin, A. Mdojanz, E. Stamo, P. Steller, N Schtschepetilnikow). (**Abb. 346**) Der Tagungspalast mit einem Zuschauerraum für 6000 Personen und einem Umfang von 400 000 m<sup>3</sup> übernahm die realen Funktionen, die der Palast der Sowjets zu erfüllen hatte.

Die Entwurfsarbeit am Palast der Sowjets wurde jedoch nicht eingestellt, obwohl darüber nicht viel bekannt ist. *”1960 trat Wlasow an die Spitze der Entwurfsverwaltung des Palastes der Sowjets, wo der Entwurf eines riesigen Komplexes begann. Der Komplex wurde als eine erweiterte Raumkomposition gelöst, die eng mit dem Park verbunden war. Der Entwurf dieses Gebäudes, der schließlich doch nicht verwirklicht wurde, spielte eine große Rolle in der Bildung einer neuen Richtung der sowjetischen Architektur.”* (**25**)

Alexander Wlasow starb 1962. Nach seinem Tod musste die Idee, ein neues Regierungszentrum auf den Lenin-Bergen einschließlich des Palastes der Sowjets, des Pantheon und des Lenindenkmals über den Moskwa-Fluss zu bauen, endgültig aufgegeben werden.

\*\*\*

Ein wichtiges Ergebnis der Entwurfsarbeit am Palast der Sowjets war die Stiländerung der sowjetischen Monumentalmalerei und -bildhauerei. Das Vorhandensein der ”Kunstsynthese” in den Entwürfen war nach wie vor obligatorisch. Es erschienen aber auch neue Rezepte der stalinistischen pseudoklassischen Skulptur, die die Palastfassaden schmückten, und den arbeitsaufwändigen realistischen Mosaiken und Fresken, die die Palastinnenräume schmückten, folgte eine Variante des sowjetischen Modernismus. Hier wurden Klischees noch prompter als in der Architektur erarbeitet. Stilisierte pseudoromantische Skulpturkompositionen wurden neben den Häusern, an den Eingängen oder auf Plätzen eingerichtet. Eine dekorative, grelle Malerei, jedoch unbedingt mit ideologisch richtigen Sujets, bedeckte große Wandflächen sowohl von außen, als auch im Inneren der Gebäude.

Als einen großen Erfolg betrachtete die Kritik die Verwendung der Dekorationsmalerei für die Gestaltung der Saalaußenwände, besonders im Entwurf des ersten Durchgangs. Gleichzeitig wurde die ”Kunstsynthese” im Entwurf Sholtowskijs äußerst negativ eingeschätzt: *”Nischen für Statuen, Pylonen und Säulen mit Reliefs, rhythmische Büstenreihen auf runden Sockeln scheinen uns, ein Beispiel jener ”Architekturverschönerung durch Architektur” zu sein, gegen die sich Sholtowski so scharf wandte und der er selbst einen beträchtlichen Tribut zollte. Es fällt auch auf, das der Entwurf der Architekturschule der einzige ist, in dem die Malerei nicht verwendet wurde und die Farbe überhaupt fehlt.”* (**26**)

Die Beziehungen zwischen der sowjetischen und westlichen Architektur waren nach 1955 zweideutig, im Großen und Ganzen aber friedlich. Einerseits wurden immer gewisse ideologische Verschiedenheiten zwischen der sozialistischen und bourgeoisen Architektur betont. Andererseits aber wurde die kapitalistische Architektur nie zum ideologischen Feind erklärt. Gleichzeitig wurde aber der Kampf gegen den Abstraktzionismus und Formalismus im Bereich der Malerei und Bildhauerei zum Hauptpunkt der künstlerischen Ideologie unter Chruschtschow.

*”... Die Bedingtheit, und zwar das Ergebnis des künstlerischen Erfassens der objektiven Bedingungen der Zuschauerwahrnehmung, hat nichts gemeinsam mit der Schematisierung und willkürlichen Formverdrehung, die bei den formalistischen Malern im Subjektivismus, in der Unklarheit der ideologischen Positionen und Dürftigkeit des Inhalts wurzeln. Eine selbstgenügsame Bedingtheit des Formalismus’ raubt der Kunst ihre Bedeutung, ... verletzt eine lebendige Beziehung mit dem Zuschauer... Der Subjektivismus und der Individualismus sind mit der Entwicklung der Monumentalkunst unvereinbar...”*. (**27**) Solch eine Einstellung hielt sich in der sowjetischen offiziellen Kunst bis zum Ende der 80-er Jahre.

### 9.3 Herausbildung der neuen Architekturtheorie. 1954-1961

In der zweiten Hälfte der 50-er Jahre entwickelte sich die sowjetische Architektur in zwei in vieler Hinsicht gegensätzlichen Richtungen. Einerseits ging praktisch eine ungehinderte stilistische und ästhetische Beeinflussung der modernen westlichen Architektur in die sowjetische Architekturausbildung und -praxis vor sich. Andererseits versuchten die führenden Theoretiker nach wie vor intensiv, die ideologische Isolierung der modernen sowjetischen Architektur von der westlichen Architektur zu begründen und das Eindringen westlicher Architekturdenkweisen in die UdSSR zu verhindern. Diese Prozesse gingen gleichzeitig vor sich und wurden oft von denselben Personen initiiert.

Nach der Allunionsberatung der Bauarbeiter 1954 und dem "Verschönerungs-Verbot" gab es keine Alternative mehr für einen modernen Stil. Die Aufgaben, die Chruschtschow den sowjetischen Architekten stellte, stimmten im Großen und Ganzen mit denen, die westliche Architekten nach dem Krieg zu lösen hatten überein, besonders im Bereich der billigen Massenwohnungen, der öffentlichen Gebäude, sowie der Industriearchitektur. Außerdem wurde der eiserne Vorhang unter Chruschtschow um vieles durchsichtiger. Im Juli 1958 fand in Moskau der 5. Kongress des Internationalen Architektenverbandes statt. Das war der erste direkte Kontakt der westlichen Architekten mit sowjetischen Kollegen im Laufe der letzten 30-35 Jahre. 1956 und 1959 (?) fanden in Moskau amerikanische Bauausstellungen statt. Es wurde begonnen, Bücher und Artikel über westliche Architektur und den einheimischen Konstruktivismus herauszugeben. Dabei ging die Wiedereinführung des Konstruktivismus mit viel größerer Mühe vor sich, weil die an ihn gerichteten Beschuldigungen seinerzeit in Form von Parteidokumenten ausgesprochen worden waren. Als Chruschtschow die antistalinistische Kampagne begann, machte er sie keinesfalls zur Revision der gesamten Parteipolitik unter Stalin.

Für Studenten und junge Architekten wurde der moderne Architekturstil sehr bald zur einzig möglichen Realität und die stalinistische ebenso schnell zu einem Kuriosum, das keiner Diskussion mehr wert war. Mit dem stalinistischen Stil geschah dasselbe, was mit dem Konstruktivismus am Anfang der 30-er Jahre geschehen war.

Die moderne Architektur füllte das Vakuum, das sich anstelle des Neoklassizismus herausbildete, sie wurde jedoch nur als ein Paket künstlerischer und konstruktiver Methoden wahrgenommen und zum Gebrauch zugelassen. Das wichtigste, und zwar ihre Ethik, Theorie, Geschichte und Entwicklungslogik, blieben außerhalb der Interessen der sowjetischen Architekten. Ein Interesse für das Wesen der Architektur existierte mit Sicherheit besonders unter den Studenten. Eine Diskussion über diese Probleme, ein Erfassen verschiedener Richtungen innerhalb des gesamten Stromes und ein Meinungsaustausch konnten aber nur auf "vorgeschichtlichem Niveau" durchgeführt werden, also mündlich. Ernsthafte Diskussionen über theoretische Probleme der modernen Architektur in der Presse waren bis zum Ende der 80-er Jahre, d. h. bis zum Zusammenbruch der UdSSR ausgeschlossen.

Zudem konnten diese Probleme keinesfalls als persönliche wahrgenommen werden. Unter den Studenten gab es sicher Anhänger verschiedener Richtungen und Meister, wie Le Corbusier, *Mies van der Rohe*, *F.-L. Wright*. Nach der Beendigung des Studiums jedoch gerieten die jungen Architekten in ein Arbeitsumfeld, das den Ausdruck jeglicher Individualität ausschloss. Darum war eine organische Entwicklung der westlichen künstlerischen Richtungen innerhalb der UdSSR von vornherein unmöglich. Die Hauptaufgabe des Architektenverbandes blieb unter Chruschtschow, wie unter Stalin, die Schaffung eines einheitlichen sowjetischen Stils. Das unter dem Architektenverband angeordnete System der künstlerischen Räte legte Mustertypen für Gebäude fest, nach denen sich alle Architekten richten sollten. Die Vorstellung, wie ein "richtiges" Wohnhaus, Restaurant, öffentliches Gebäude bzw. ein "richtiger" Kindergarten aussehen sollte, wurde durch die Führung des Architektenverbandes im engen Kontakt mit den Parteifunktionären bestimmt. In dieser Hinsicht war die chruschtschowsche Architekturpolitik eine direkte Fortsetzung der stalinistischen.

Die entwickelte Architektur der demokratischen Gesellschaften wurde in der UdSSR rein formal, ohne ihren demokratischen Inhalt wahrgenommen. In einem der früheren Artikel über das Schaffen von *Frank Lloyd Wright*, einem in allgemeinen sehr wohlwollenden Artikel, ist die an Wright gerichtete Kritik besonders interessant: *"Bei der Untersuchung des Schaffens von Wright darf man seine Nachteile nicht vergessen. Sein Hauptnachteil ist wohl der Individualismus, dessen direkte Folge das Propagieren der Individualität der Architekturlösungen ist... Viele seiner Gebäude sind gekennzeichnet durch Extravaganz und Streben nach absichtlicher Originalität."* (1) Der Verfasser des Artikels muss wohl nicht verstanden haben, dass ohne das Recht auf individuelle Lösungen sowohl das Schaffen von Wright, als auch seiner anderen Kollegen unmöglich gewesen wäre. Das betraf nicht nur die Führer der Richtungen, sondern auch die einfachen Architekten. Das Recht, die Richtungen und Kunstsysteme selbst zu wählen, wurde von der sowjetischen Fachgesellschaft, deren Hauptziel es war, "richtige", universale und für alle obligatorische Lösungen auszuarbeiten, als ein offensichtliches Übel wahrgenommen. Dies ergab sich aus den Besonderheiten der sowjetischen Weltanschauung, die sogar nicht den Gedanken zuließ, dass Menschen auch nicht standardisierte Neigungen und Wünsche haben könnten.

Die Architektin Kazarinowa schrieb im Artikel "Die neue Architekturform und die Bautechnik" ("Architektur der UdSSR", 1957, Nr. 12) mit Ironie und Empörung über das in den USA gebaute Sanatoriumsgebäude in Form einer Kugel: *"In ästhetischer Hinsicht kann eine solche von der Natur getrennte Form eines über die Erde rollenden Gebäudes kaum einen normalen Menschen befriedigen"*. (2) In der sowjetischen Fassung ist ein "normaler Mensch" ein Mensch mit standardisierten "richtigen" Reflexen, dem die Fähigkeit fehlt, originelle Wünsche zu empfinden. Er darf nicht wollen, in einem kugelförmigen Gebäude zu wohnen. Dementsprechend darf ein "normaler" Architekt auch kein Bedürfnis empfinden, kugelförmige Gebäude zu entwerfen.

Die Leitung des Architektenverbandes war sich über die ideologische Gefahr, die eine in vollem Umfang übernommene westliche moderne Architektur mit sich bringen würde, klar und kämpfte dagegen. In einem 1961 verfassten und von P. Abrosimow und D. Chodzaew unterzeichneten wegweisenden Artikel (Abrosimow leitete damals den Architektenverband) war zu lesen: *"...für das antagonistische Wesen der modernen kapitalistischen Gesellschaft mit ihrer reaktionären Ideologie und egoistischen Konkurrenz sind absichtliche Originalitätshascherei und raffiniertes Ästhetentum auf dem Gebiet der Architekturform, sowie verschiedene formalistische Verzierungen, Suchen nach der Form allein um der Form willen kennzeichnend. Solche "Architekturwerke", die dazu bestimmt sind, die perversen Neigungen der Bourgeois mit ihrer Ungewöhnlichkeit, Unverständlichkeit und Unerklärlichkeit der Form (von normaler menschlicher Logik aus) zu reizen, sind ein typischer Ausdruck der uns fremden bourgeoisen Ideologie, sie vereinigen die Architektur der kapitalistischen Länder mit den Erscheinungsformen des Abstraktzionismus und Surrealismus in der darstellenden Kunst. Was gibt es nützlich in Werken von Le Corbusier wie z. B. der Kirche in Ronchamp oder der Ausstellungshalle in Brüssel? Absolut nichts. Das sind uns geistig äußerst fremde Gebäude... Leider ist ein Teil unserer Architekturjugend und der Studenten (allerdings nicht nur der Jugend) mit dem Bazillus der mechanischen Nachahmung ausgerechnet der schlechtesten Muster der ausländischen Architektur verseucht."* (3)

Der 1962 gestorbene Abrosimow war ganz und gar ein Produkt der stalinistischen Kultur. Die nächsten, zivilisierteren Generationen der Architekturleiter vermieden Aussagen solcher Art. Sie waren eigentlich auch nicht nötig. Das System der Architekturindustrie schloss von vornherein die Möglichkeit aus, dass in der UdSSR praktizierende Nachfolger von Wright oder Le Corbusier auftraten.

\*\*\*

Es war leicht, das Erscheinen der Architekten-Individualisten in der UdSSR zu verhindern. Als viel schwerer erwies es sich, das Versprechen, das Wlasow Chruschtschow am 2. Architektentag gab, d. h. eine neue Architekturwissenschaft zu schaffen, zu erfüllen. Man sollte zwei praktisch unlösbare Aufgaben lösen. Erstens beweisen, dass die Geschichte der sowjetischen Architektur ungeachtet der

vorübergehenden Fehler ein kontinuierlicher Prozess der fortschrittlichen Entwicklung war. Zweitens erklären, warum die westliche Architektur ungeachtet der Entlehnung des formalen Stils nach wie vor der sowjetischen Architektur fremd ist. Vorwegnehmend weisen wir darauf hin, dass weder die erste, noch die zweite Aufgabe erfüllt wurde, was jedoch in keiner Weise die Architekturpraxis beeinflusst hat. Wie auch in der stalinistischen Zeit ging die Stilbildung nach ihren eigenen Regeln vor sich, die in keiner Weise von Theoretikern beeinflusst wurden. Die wichtigste Rolle der Theorie bestand jedoch nach wie vor darin, den leeren Platz mit der Masse von ideologisch korrekten, eine Wissenschaftlichkeit simulierenden Texten auszufüllen und keinen unkontrollierten Meinungsaustausch und eigenbestimmtes Nachdenken über die Architektur zulassen.

Zuerst schien die Aufgabe, die historische Reputation der sowjetischen Architektur zu retten, wichtiger. Der Doktor der Philosophie S. Moshnjagun warnte im Artikel "Einige Fragen zur Architekturästhetik" (1957) vor der Gefahr, die aus einer "scharfen Kritik an ästhetischen Architekturkonzeptionen" folgte: *"Gewisse Personen schmälern die positive Erfahrung der sowjetischen Architektur, setzen sie herab. Alles verneinend, behaupten solche "Theoretiker, dass nur wenige Bauten Merkmale sozialistischer Architektur aufweisen (dabei werden das Lenin- und Stalin-Mausoleum, das Dneproges-Kraftwerk, die U-Bahn-Station "Palast der Sowjets" ... genannt). Ohne aus dem Kreis der starren Dogmen herauszutreten, rufen diese "Theoretiker" dazu auf, einen sozialistischen Stil in der Architektur zu schaffen, ausgehend von irgendwelchen für sie selbst unklaren Idealen, obwohl die Architektur nur dann vorwärts schreiten kann, wenn sie auf der heutigen Praxis basiert. Das Fehlen ernsthafter Forschungen und Zusammenfassungen des positiven Inhalts der sowjetischen Architektur, die große Erfahrung unter der Sowjetmacht angesammelt hatte, führt diese "Theoretiker" zu einem ästhetischen Nihilismus, zur Verneinung der Architektur als Kunst... Dieser Konzeption entspricht ein unkritisches Verhalten gegen die moderne westliche Architektur, die sich unter dem überwiegenden Einfluss der funktionalistischen Ideen herausbildete."* (4)

Moshnjagun richtete seine Kritik hauptsächlich gegen Andrej Burow. Er hatte 1956 das Buch "Das ästhetische Wesen der Kunst" herausgegeben, in dem er (selbstverständlich auf der marxistischen Klassik basierend) Architektur als spezifische Kunstart verneinte: *"Wenn die Architekturtheoretiker das "Problem" der Architektur als eine Kunst aufheben, so werden sie schließlich aufhören, die Architekturmeister an "künstlerischem Schaffen an und für sich" zu messen."* (5) Diese Aussage Burows erscheint weniger absurd, wenn man sich erinnert, dass das "künstlerische Schaffen an und für sich" damals (und früher) lediglich mit der Ordnungsarchitektur, mit Schmuck und Dekor assoziiert wurde. Der ehemalige Konstruktivist, der geheime Architekturdissident Andrej Burow unterstützte in dieser Form die chruschtschowschen Reformen und die Rückkehr zu den Idealen seiner Jugend.

Es gab kein anderes Diskussionsform. Im 7. Heft der "Architektur der UdSSR" von 1959 wurden die offensichtlich mit einander polemisierenden "Appelle der ältesten Architekten an die Jugend" veröffentlicht. Der neunzigjährige Iwan Sholtowski zitierte Lenin und rief auf, *"... billig, bequem und schön"* zu bauen. *"Unbedingt schön! Ein Mensch braucht Schönheit..."* (6) Der vierundsiebzigjährige Alexander Wesnin zitierte Marx und rief dazu auf, eine *"in hohem Maße ideentreue sozialistische Architektur"* zu schaffen, *"eine konstruktive, rationale und gleichzeitig künstlerische Architektur."* (7) Diese beiden Klassiker der sowjetischen Architektur starben 1959, von allen angesehen und respektiert. So endete die vor 40 Jahren begonnene Konfrontation der Führer zweier Hauptrichtungen der sowjetischen Architektur der 20-er Jahre.

Die Aufgabe, die sozialistische Ideologie in der Architektur aufrechtzuerhalten, übernahm Konstantin Ivanow, einer der Hauptinitiatoren der chruschtschowschen Reformen, der zum Direktor des Institutes für die Geschichte und Theorie der Architektur wurde. Er schrieb im Artikel *"Über die grundsätzlichen Vorteile der sowjetischen Architektur und einige Widersprüche ihrer Entwicklung"* ("Architektur der UdSSR", 1957, Nr. 11): *"Wir vergessen die riesigen ideologischen Vorteile unserer Gesellschaft, die über eine wissenschaftliche materialistische Weltanschauung und progressive sozialistische Ideologie verfügt. Diese ideologischen Vorteile sind die Grundlage der materiellen und ideologischen Einheit in unserer Architektur und die Grundlage des neuen großen historischen Stils."* (8)

Das heißt: der große Stil existiere zwar noch nicht, er werde aber bestimmt geschaffen. Er habe sich bis heute nicht herausgebildet, da noch nicht genug Zeit vergangen wäre: *”im Laufe von 40 Jahren der Entwicklung der sowjetischen Architektur kann man nicht über den vollendeten Ausdruck des sozialistischen Architekturstils, sondern lediglich über sein Entstehen sprechen.”* Was die Widersprüche und Nachteile der sowjetischen Architektur betrifft, so seien sie *”in erster Linie die Folge der unzureichenden Realisierung der Vorteile der sozialistischen Gesellschaftsordnung im Bereich des Architektur- und Bauwesens oder die Folge der Überbleibsel im Bewusstsein der Architekten, sowie die Folge der objektiven gesetzmäßigen Wachstumswidersprüche.”* (9) Für einen der Hauptwidersprüche hielt Ivanow die *”ressortgebundene Unstimmigkeit im Städtebau”* und rief daher zur weiteren Zentralisierung der staatlichen Bauplanung auf.

Zu den ideologischen Widersprüchen zählte Ivanow ebenso die *”nicht überwundene pseudoästhetische Auffassung der Architektur”* und Unterschätzung des Typenbaues, d. h. im derzeitigen Jargon, die gesamte stalinistische Architektur. Bei deren Schaffung würde die Methode des sozialistischen Realismus verletzt (10).

Die Hauptaufgabe der Architekturwissenschaft sei laut Ivanow *”eine unerschütterte Sicherheit in der objektiven Fortschritt der Wurzeln der sozialistischen Architektur, sowie in ihrer erstaunlichen Möglichkeiten bei der Realisierung der historisch-fortschrittlichen Grundlagen der sozialistischen Gesellschaft festzulegen.”* (11) Eine derartige Wissenschaft begleitete die Einführung der modernen westlichen Architektur in die sowjetische Gesellschaft und begründete die Notwendigkeit ihrer Einführung.

\*\*\*

Laut dem neuen Dogma war die *”Verschönerung”* in der sowjetischen Architektur 1932-1954 eine Folge der Verletzung der Methode des sozialistischen Realismus gewesen. Auf die Erklärung, was die richtige Methode des sozialistischen Realismus in der Architektur sei, waren die Hauptbemühungen der Theoretiker gerichtet. Es wurde das Werk *”Theoretische Grundlagen der sowjetischen Architektur”* geschaffen. Im 9. Kapitel dieses Werkes, verfasst von P. Wolodin, wurde der Versuch gemacht, die Hauptmerkmale des sowjetischen Stils zu formulieren. Dabei war er gezwungen, teilweise auch die westliche Architektur zu loben (12).

Der sowjetische Stil sei natürlich der fortschrittlichste. *”Das wichtigste im Stil der sowjetischen Architektur ist die Sorge um die Menschen...”, “Es ist die wichtigste Besonderheit des sozialistischen Architekturstil zu betonen, nämlich die Kontinuität seiner Entwicklung, die ständige Erneuerung der Stilformen und Schöpfungsverfahren...”, “Für die sowjetische Architektur ist die Auffassung der Stileinheit einer ganzen Ortschaft richtig...”, “Unser Stil ist darauf gerichtet, die Bedürfnisse und Neigungen des ganzen Volkes auszudrücken. Darum sind solche Stilmerkmale wie ihr demokratischer Charakter und ihre Zugänglichkeit gesetzmäßig...”, “Der sozialistische Ideengehalt ist ein roter Faden, der sich durch sämtliche Kennzeichen unseres Stils zieht... Wahrheitstreue und edelmütige Einfachheit sind seine wichtigsten Merkmale...”, “Aus verschiedenen Gründen dringt eine neue Auffassung der Monumentalität schnell ein. Zu den Stilhauptmerkmalen werden die Harmonie des Gebäudes, ein Gefühl der Leichtigkeit und “Luftigkeit der Form”...”, “Den Prozess der Stilentwicklung wird man sich in naher Zukunft nicht mehr als eine Reihe zufälliger glücklicher Ergebnisse einzelner Baumeister vorstellen können. In die künstlerische Praxis wird die Zusammenarbeit des Bauingenieurs und Architekten, Forschers und Experimentators eingeführt.”* (13)

Es ist leicht festzustellen, dass diese Definition die Möglichkeit ausschließt, die Gesetzmäßigkeiten der Architekturformbildung, d. h. eigentliche Stilfragen zu besprechen. Das war ein Minenfeld, auf dem die sowjetischen Theoretiker, sobald sie es betreten hätten, Auge in Auge mit dem Westlichen Gedankengut hätten diskutieren müssen, was nicht gewünscht wurde.

Darum wurden die Kennzeichen des sowjetischen Stils als ein Paket abstrakter Tugenden dargestellt, die in gleichem Maße zu einer beliebigen Architekturform passten, darunter auch zum stalinistischen Neoklassizismus. Sie unterschieden sich wenig von den theoretischen "Forschungen" vom Ende der 30-er Jahre. Die sowjetische Baukunst war in allen Zeiten wahrheitsgetreu, realistisch, konkret und in hohem Maße ideentreu.

Im Unterschied zu stalinistischen Zeiten, als die veröffentlichten Ergebnisse der theoretischen Forschungen so lange nicht bezweifelt wurden, bis ihr Verfasser in Ungnade fiel, diskutierten die chruschtschowschen Theoretiker intensiv miteinander. Die oben zitierten Werke von K. Ivanow, P. Wolodin und anderen wurden von den Kollegen einer harten Kritik ausgesetzt. Heute ist es fast unmöglich, den Sinn dieser Diskussionen zu verstehen. Es war eine wilde Scholastik, die mit marxistischer (oder pseudomarxistischer) Terminologie verrührt war und keinerlei Berührungspunkte mit der realen Architektur hatte. Diese stalinistische Tradition bewahrte die sowjetische Architekturwissenschaft bis zu ihrem Ende.

\*\*\*

Die Werke der professionellen Theoretiker des sozialistischen Realismus übten praktisch keinen Einfluss auf die Architekturöffentlichkeit aus. Ihre Aufgabe, wie oben beschrieben, war anders. Sie simulierten das Vorhandensein der Architekturwissenschaft und schlossen die Möglichkeit aus, auf einem mehr oder weniger bewussten und folglich ideologisch verdächtigen Niveau theoretisch zu diskutieren. Die Architekturwirklichkeit wurde von den Vorgaben hochgestellter Architekturfunktionäre bestimmt. Sie bestimmten, worüber, über wen und in welcher Weise man zum jeweiligen Zeitpunkt diskutieren durfte (oder musste). Diese Regeln waren für alle, einschließlich Theoretiker bindend und unterlagen keinerlei Diskussion.

Zu den grundlegenden Ereignissen des Architekturlebens kann man den Leitartikel aus dem 1. Heft von "Architektur der UdSSR" von 1960 zählen. Der Artikel unter dem Titel "Tendenz der sowjetischen Architektur unter den Bedingungen der weiteren Entwicklung der Bauindustrialisierung" wurde von Alexander Wlasow unterschrieben. Wlasow stand damals auf dem Höhepunkt seiner Karriere. Er war der Vizepräsident der Bau- und Architekturakademie der UdSSR (der Präsident der Akademie selbst war kein Architekt), der Chefarchitekt Moskaus (?), faktisch (und verdientermaßen) der Gewinner des Wettbewerbes für den Palast der Sowjets. Ein Jahr später, nach dem Tod Pawel Abrosimows, wird er an die Spitze des Architektenverbandes treten. Die schnelle Einführung von Prinzipien und Formen der modernen Architektur in der UdSSR war in großem Maße der Verdienst Wlasows.

Im Artikel Wlasows wurde neben den bereits rituell gewordenen Aufrufen zum Kampf gegen Übermäßigkeiten und der Propaganda für Industrialisierung eine neue Fassung der Geschichte der sowjetischen Architektur postuliert. Als die fortschrittlichsten Architekten der 20-er Jahre wurden die Brüder Wesnin, M. Ginzburg, A. Nikolskij, die Brüder Golosow, Andrej Burow, d.h. die Konstruktivisten genannt. Ihre Verdienste seien die *"Anwendung der fortschrittlichen konstruktiv-technischen Verfahren, eine neuartige Beziehung zur Form."* *"Ungeachtet dessen, dass damals einige Züge des Formalismus in der Architektur zu Tage traten, muss man jedoch anerkennen, dass ihre Entwicklung im großen und ganzen fortschrittlichen Charakter trug. Wir haben die Einschätzungen einzelner Erscheinungen in der Entwicklung unserer Architektur zu revidieren, die in der Architekturwissenschaft lange Zeit ungerechterweise herrschten."* (14) Die Bemerkung bezüglich des Formalismus war ein Tribut an die Vergangenheit. Wlasow rehabilitierte damit praktisch die sowjetische Architekturavantgarde und eröffnete einen legalen Weg für die Arbeit zukünftiger seriöser Forscher der Architektur der 20-er Jahre wie S. Chan-Magomedow, W. Chazanowa und ihre nicht allzu zahlreichen Kollegen.

Der Artikel Wlasows war auch Anstoß zu einer gewissenhafteren Erforschung der modernen westlichen Architektur: *„Die Kritik an den formalistischen Perversionen in der Benutzung der Konstruktionen und Werkstoffe sollte nicht das Progressive verdunkeln, das es in der modernen westlichen Praxis gibt. Progressiv ist insbesondere der Kampf um die Befreiung des konstruktiven Architekturdenkens von den Fesseln alter, mit Steinkonstruktionen verbundener Traditionen von Le Corbusier, A. Lursa, P. L. Nervi, F. Candella u. a.“* (15) In seiner Vorrede bei der Eröffnung der *„Beratung zur Fragen der künstlerischen Tendenz der sowjetischen Architektur“* im September 1960 hielt es Wlasow jedoch für notwendig zu erklären: *„Die theoretische Frage bezüglich unseres Verhaltens zur ausländischen Architektur ist sehr wichtig. Wir dürfen nicht vergessen, dass unsere geistige und materielle Entwicklung andere Wege als die der kapitalistischen Länder geht.“* (16)

In den folgenden Jahren bildete sich in der UdSSR ein spezielles wissenschaftliches Genre heraus. Die der westlichen Architektur gewidmeten Artikel und Bücher wurden immer in Form einer *„Kritik an bourgeoisen Konzeptionen“* dargeboten. Als eine der ersten Forschungen solcher Art kann man den Artikel von Selim Chan-Magomedow *„Verstärkung der Widersprüche in der Architektur der westlichen Länder“* im 4. Heft von *„Architektur der UdSSR“* von 1961 betrachten. Ohne zu vergessen, die Vorzüge der sowjetischen Gesellschaftsordnung zu betonen und den westlichen Formalismus zu schmähen, schilderte der Autor ein reales und sinnvolles Bild der Geschichte der modernen westlichen Architektur. Und was dabei nicht weniger wichtig ist, illustrierte er es mit den glänzendsten *„formalistischen“* Werken der westlichen Architekten wie *Gaudi, Candella, Utzon, Saarinen, Wright*. Für die sowjetischen Leser bedeuteten Illustrationen immer weitaus mehr als Texte. Unter den Illustrationen wurden die Entwürfe von Le Corbusier abgebildet, und zwar die Kapelle von *Ronchamp* und der Pavillon der Firma Phillips in Brüssel. Nur zwei Monate früher waren diese vom verantwortlichen Sekretär des Architektenverbandes Pawel Abrosimow als Erscheinung *„verfaulter Ideologie“* und *„perverser Geschmäcker“* verurteilt worden. (17) Es ist anzunehmen, dass der Artikel von Chan-Magomedow nicht zufällig in ein und derselben Ausgabe der Zeitschrift zusammen mit einem Nachruf für Abrosimow erschien.

\*\*\*

Der Höhepunkt des Chruschtschowschen Tauwetters fiel in die Jahre 1960 und 1961, in denen der stalinistische Neoklassizismus vollkommen aus der Architekturpraxis verschwand. In dieser Zeit nahmen die neuen Prinzipien der zeitgenössischen sowjetischen Architektur ihre endgültige Form an. Die stalinistischen Traditionen der Architekturwissenschaft veränderten sich und nahmen Formen an, die in unterschiedlichem Maße bis zum Zerfall der UdSSR und der gesamten sowjetischen künstlerischen Ideologie bestehen blieben. Eine Analyse der weiteren Entwicklung des sowjetischen Stils und der sowjetischen Architekturtheorie würde den Rahmen dieser Arbeit überschreiten.



## 10. Resümee

Die Analyse dessen, was die sowjetische Architektur stalinistischer Zeit (1929 – 1953) bestimmt (geprägt) und hervorgebracht hat, führt zu einer Reihe von Schlussfolgerungen. Die Geschichte der stalinistischen Architektur hat den natürlichen Prozess künstlerischer Evolution ignoriert und verdrängt, weil das Recht auf die freie Auswahl künstlerischer Stile und freie Theoretisierung den sowjetischen Architekten entzogen war. Die Entwicklung der stalinistischen Architektur ist Resultat der folgenden Faktoren:

a) der kulturellen und sozialen Diktate Stalins, b) der Lösungen der Aufgaben, die Stalin den sowjetischen Architekten vorschrieb, und c) gewisser Wandlungen der persönlichen künstlerischen Vorstellungen Stalins.

### Chronologie der stalinistischen Architektur

1. 1929 – 1931.

Die Phase der psychologischen Vorbereitung zur Reform des künstlerischen Stils. Gründung „proletarischer“ schöpferischer Organisationen in allen Kulturbereichen (in der Architektur – WOPRA, 1929.) Unterdrückung professioneller Kritik und professioneller Diskussionen. Ideologische (und physische?) Hexenjagd auf Architekten, die sich angeblich von der marxistischen Dialektik abwandten. Unterbindung der Diskussionen über die sozialistische Besiedlung.

2. 1931 – 1932.

Einstellung der Entwicklung von Massenwohnungen, und Umorientierung der Architekten auf repräsentative, Gesellschafts- und Regierungsgebäude: Theater, Hotels, Ministerien. Liquidation von künstlerischen Vereinen und Gründung einheitlicher künstlerischer Verbände. Stalins Wettbewerb für den Palast der Sowjets als Mittel für Konsolidierung und Umerziehung sowjetischer Architekten. Verbot des Konstruktivismus und Einführung des stalinistischen Neo-Klassizismus. Abbruch jeglicher Kontakte zwischen sowjetischen und westlichen Architekten.

3. 1933 – 1936.

Vereinigung aller Architekten in den staatlichen Projektorganisationen unter der Kontrolle des Architektenverbandes. Inszenierung der „künstlerischen Diskussionen“ zur Erarbeitung theoretischer Prinzipien neuer Architektur, sowie Überprüfung führender sowjetischer Architekten auf Gehorsamkeit, Linientreue und Bereitschaft, frühere Prinzipien aufzugeben. Einführung des Terminus „sozialistischen Realismus“. Ausarbeitung von ersten Mustern der neuen Architektur und deren Massenverwendung. Umarbeitung von schon im Bau befindlichen Projekten konstruktivistischer Art in die von Stalin geforderte neoklassizistische Machart.

4. 1937 – 1941.

Konsolidierung des neuen Stils. Durchführung mehrerer nicht realisierbarer Wettbewerbe für Gesellschafts- und Regierungsgebäude, um die künstlerischen Methoden zu vereinheitlichen und landesweit durchzusetzen. Erarbeitung einheitlicher Formen für verschiedene Gebäudetypen.

#### 5. 1941 – 1945.

Abflauen der künstlerischen Kontrolle von oben und, als Folge dessen, Aufkommen von Projekten mit romantischen Abweichungen vom stalinistischen Stil.

#### 6. 1945 – 1953

Die Phase ausgereifter stalinistischer Architektur. Sie wird üppiger und schmuckreicher als vor dem Krieg, dazu komplett vereinheitlicht. Massenbau von Großstadtzentren nach dem Schema des Tempel-Ensembles. Stalin verzichtet auf den Bau des Palastes der Sowjets zugunsten der Wolkenkratzer.

Die Stockwerkzahl bei der Bebauung Moskaus steigt an. Ausarbeitung der typisierten klassischen Ensembles aus vorgefertigten Betonelementen.

#### 7. 1954 – 1960.

Chruschtschows Kampf gegen das „Übermaß“ in der Architektur und für Baukostenreduzierung. Abschaffung des stalinistischen Stils wegen hoher Baukosten. Fast die ganze Architekturprojektierung wird typisiert. Es wird mit dem Massenbau von Typenhäusern aus Betonplatten begonnen. Das ideologische Verbot jeglichen Anflugs von Konstruktivismus und von Kontakten mit der westlichen Architektur wird aufgehoben. Die Prinzipien der modernen westlichen Architektur werden Grundlagen der sowjetischen Architekturausbildung. Im Jahr 1960 verschwinden aus der Theorie und der Praxis der sowjetischen Architektur die letzten Spuren des stalinistischen Stils.

## Anmerkungen

### 1. Ausgangslage und Aufgabenstellung

- 1) Селим Хан-Магомедов, «Архитектура советского авангарда», Москва, 2001. Selim Chan-Magomedov, „Architektura sovetskogo avangarda“, Moskau, 2001.
- Вигдария Хазанова, «Советская архитектура первой пятилетки», Москва, 1970. Vıgadarija Chazanova, „Sovetskaja arhitektura pervoj pjatiletki“, Moskau, 1970.
- Selim Chan-Magomedov, Alexander Vesnin and Russian Constructivism, New-York, 1986.
- Avantgarde II. 1924-1937. Ausstellungskatalog mit Aufsätzen von Selim Chan-Magomedov, Igor Chlebnikov, Igor Kazus, Boris Kirikov, Barbara Kreis, Christian Schädlich, Dietrich W. Schmidt, Jurij Volcok.
- Die grosse Utopie. Die russische Avantgarde 1915-1932. Frankfurt, 1992.

### 1.1. Russische Historiker über die stalinistische Architektur

- 1) Николай Атаров, «Дворец Советов», Москва, 1940, с. 26-27. Nikolaj Atarov, «Palast der Sowjets», Moskau, 1940, S.26-27.
- 2) М. Цапенко, «О реалистических основах советской архитектуры», Москва, 1952, с.130. M. Zapenko, «Über die realistischen Grunde der sowjetischen Architektur», Moskau, 1952, S.130.
- 3) Ebd., S. 133
- 4) Большая советская энциклопедия, том 22, Москва, 1952, с.437. Große sowjetische Enzyklopädie, Band 22, Moskau 1952, S.437.
- 5) «Второй всесоюзный съезд советских архитекторов. Стенографический отчет», Москва, 1956, доклад А. Абросимова, с.21. «Zweiter Allunionskongreß der sowjetischen Architekten. Stenogramm.», Moskau, 1956, der Vortrag von A. Abrosimov, S.21.
- 6) Ebd., der Vortrag von A. Vlasov, S. 43.
- 7) Ebd., der Vortrag von A. Abrosimov, S. 21.
- 8) «История русской архитектуры»б т. XI, Москва, 1957, с. 134-135. «Geschichte der russischen Architektur», Band XI, Moskau, 1957, S.134-135.
- 9) Ebd., S.135-136.
- 10) Ebd., S.518.
- 11) Ebd., S.537.
- 12) Ebd., S. 522.
- 13) Ebd., S. 550.
- 14) «История русской архитектуры», т. XII, Москва, 1961, с. 20-21. «Geschichte der russischen Architektur», Band XII, Moskau, 1961, S. 20-21.
- 15) «Зодчие Москвы», Москва, 1988. «Baumeister Moskaus», Moskau, 1988.
- 16) В. Симбирцев, «Единый творческий», сборник «Советская архитектура», №18, 1969, с. 42. V. Simbirzev, im Sammelband «Sovetskaja Architektura», №18, 1969, S. 42.
- 17) Н. Былинкин, «История советской архитектуры», Москва, 1962. N. Bylinkin. «Geschichte der sowjetischen Architektur», Moskau, 1962.
- 18) «Мастера советской архитектуры об архитектуре», Москва, 1975, том 1, с.6. «Meister der sowjetischen Architektur über die Architektur», Moskau, Band 1, S.6.
- 19) «История советской архитектуры», под редакцией Н.П Былинкина и А.В. Рябушина, Москва, 1985, с. 10. N. Bylinkin und A. Rjabuschin (Hrsg), «Geschichte der sowjetischen Architektur», Moskau, 1985, S.10.
- 20) Ebd., S. 12-13.
- 21) Ebd., S.14-15.
- 22) Ebd., S.114.
- 23) В.В. Курбатов, «Советская архитектура», Москва, 1988, с.55. V. Kurbatov, «Sowjetische Architektur», Moskau, S.55.
- 24) А.В. Рябушин, И.В. Шишкова, «Советская архитектура», Москва, 1984, с.56-57. A. Rjabuschin, I. Schischkova, «Sowjetische Architektur», Moskau, 1984, S.56-57.
- 25) А.И. Иконников, «Историзм в архитектуре», Москва, 1997, с.428. A. Ikonnikov, «Historismus in der Architektur», Moskau, 1997, S.428.

- 26) С.О. Хан-Магомедов, «Архитектура советского авангарда», Москва, 1996, том 1, с.642. S.O. Chan-Magomedov, «Architektur der sowjetischen Avangard», Moskau, 1996, Band 1, S.642.
- 27) Ebd., S.675.
- 28) Владимир Паперный, «Культура два», Москва, 1996. Vladimir Papernyj, «Kultur Zwei», Moskau, 1996.
- 29) Игорь Голомшток. «Тоталитарное искусство», Москва, 1994. Igor Golomstock, «Totalitäre Kunst», Moskau, 1994.

## 1.2. Westliche Historiker über die stalinistische Architektur

- 1) Юрген Едике. «История современной архитектуры», Москва, 1972. Jurgен Joedicke «Geschichte der modernen Architektur», Stuttgart.
- 2) Leonardo Benevolo, Geschichte der Architektur des 19. Und 20. Jahrhunderts, München, 1964, S.218-220.
- 3) Ebd., S. 223.
- 4) Кеннет Фремpton, «Современная архитектура», Москва, 1990, с.261. Kenneth Frampton, «Moderne Architektur», Moskau, 1990, S.261.
- 5) Ebd., S.216.
- 6) Ebd., S 13-14.
- 7) «Konzeptionen in der sowjetischen Architektur 1917-1988», Berlin, 1989, S. 7-8.

## 2. Architekturorganisationen und Verbände in der UdSSR vor 1929

- 1) С.О. Хан-Магомедов, «Архитектура советского авангарда», Москва, 1996, т.1, с.64. S.O. Chan-Magomedov, «Architektur der sowjetischen Avangard», Moskau, 1996, Band 1, S.64.
- 2) Ebd., S. 80.
- 3) Ebd.
- 4) Н. Ладовский, «Революция в архитектуре» «Октябрьская газета федерации объединения советских писателей», 8 ноября 1927 г., цит по С.О.Хан-Магомедов, «Живискульптарх 1919-1920», Москва, 1993, с.40. Nikolaj Ladovskij, «Revolution in der Architektur», zit. nach S.O. Chan-Magomedov, «Zivskul'ptarch 1919-1920», Moskau, 1993, S.40.
- 5) С.О. Хан-Магомедов, «Архитектура советского авангарда», Москва, 1996, т.1, с.80-81. S.O.Chan-Magomedov, «Architektur der sowjetischen Avangard», Moskau, 1996, Band 1, S.80-81.
- 6) Ebd., S. 65.
- 7) «Советское искусство за 15 лет», под редакцией И.Маца, Москва, 1933, с.126-137. I. Maza (Hrsg), «Sowjetische Kunst für 15 Jahre», Moskau, 1933, S.126-137.
- 8) В.Хазанова, «Из истории советской архитектуры, 1926-1932 гг», Москва, 1970, с.85. V.Chazanova, «Aus der Geschichte der sowjetischen Architektur, 1926-1932», Moskau, 1970, S.85.
- 9) Ebd.
- 10) Н.Докучаев, «Работы архитектурного факультета ВХУТЕМАСа», Москва, 1927, с.8. N. Dokutschaev, «Die Werke der Architekturfakultät von VChUTEMAS», Moskau, 1927, S.8.
- 11) Н.Докучаев, «Современное русское искусство и западные параллели», «Советское искусство», 1927, №2, цит. по В.Хазанова, «Из истории советской архитектуры, 1926-1932 гг», Москва, 1970, с. 49. N. Dokutschaev, «Moderne russische Kunst und westliche Parallelen», «Sovetskoje iskusstvo», 1927, Nr2, zit. nach V.Chazanova, «Aus der Geschichte der sowjetischen Architektur, 1926-1932», Moskau, 1970, S.49.
- 12) В.Хазанова, «Из истории советской архитектуры, 1926-1932 гг», Москва, 1970, с.123. V.Chazanova, «Aus der Geschichte der sowjetischen Architektur, 1926-1932», Moskau, 1970, S.123.
- 13) Ebd., S.67.
- 14) Н.Габо, Н. Певзнер, «Реалистический манифест», Москва, 1920. N. Gabo, N. Pevsner, «Realistischer Manifest», Moskau, 1920.

- 15) В.Хазанова, «Из истории советской архитектуры, 1926-1932 гг», Москва, 1970, с.123.  
V.Chazanova, «Aus der Geschichte der sowjetischen Architektur, 1926-1932», Moskau, 1970, S.123.
- 16) МОГАОРСС, ф.19, оп.1, д.187, л.23, 23 об., цит по В.Хазанова, «Из истории советской архитектуры», 1926-1932 гг», Москва, 1970, с.69. MOGAORSS, Fonds.19, Inv.1, Dok.187, S.23, zit nach V.Chazanova, «Aus der Geschichte der sowjetischen Architektur, 1926-1932», Moskau, 1970, S.69.
- 17) В.Хазанова, «Из истории советской архитектуры, 1926-1932 гг», Москва, 1970, с.69.  
V.Chazanova, «Aus der Geschichte der sowjetischen Architektur, 1926-1932», Moskau, 1970, S.69.
- 18) М. Гинзбург, «Новые методы архитектурного мышления», «Современная архитектура», 1926, №1. М. Ginsburg, «Neue Methoden der architektonischen Denkweise», «Sovremennaja Architektura», 1926, Nr1.
- 19) С.О. Хан-Магомедов, «Архитектура советского авангарда», Москва, 1996, т.1, с.484.  
S.O.Chan-Magomedov, «Architektur der sowjetischen Avangard», Moskau, 1996, Band 1, S.484.
- 20) ЦГАЛИ СССР, ф.674, оп.1, д.5, л.33, цит по В.Хазанова, «Из истории советской архитектуры, 1926-1932 гг», Москва, 1970, с.7. ZGALI SSSR, F.674, Inv.1, D.5, S.33, zit. nach V.Chazanova, «Aus der Geschichte der sowjetischen Architektur, 1926-1932», Moskau, 1970, S.7.
- 21) С.О. Хан-Магомедов, «Архитектура советского авангарда», Москва, 1996, т.1, с.485. S.O. Chan-Magomedov, «Architektur der sowjetischen Avangard», Moskau, 1996, Band 1, S.485.
- 22) В.Хазанова, «Из истории советской архитектуры, 1926-1932 гг», Москва, 1970, с.26.  
V.Chazanova, «Aus der Geschichte der sowjetischen Architektur, 1926-1932», Moskau, 1970, S.26.
- 23) Ebd.
- 24) Ebd., S.85.
- 25) Ebd. S.115.
- 26) «Современная архитектура», 1928, №3-4, с.73. «Sovremennaja architektura», 1928, Nr3-4, S.73.

### 3. Anfang der Stalinisierung der sowjetischen Architektur 1929-1932

#### 3.1. Allunionsvereinigung proletarischer Architekten (WOPRA) und der neue Diskussionsstil

- 1) *...Sie beschuldigten den Konstruktivismus der Abweichung vom Materialismus, des Machismus<sup>1</sup>, des subjektiven Idealismus usw. ...Im Redaktionsartikel "Kritik des Konstruktivismus", der in der "Modernen Architektur" (1928, Nr. 1) veröffentlicht wurde, gab man vorsichtig eine Antwort auf die Kritik des Konstruktivismus in der Presse. Die Führer des Konstruktivismus reagierte nicht auf die Polemik von Schalawin und Lamzow. Aber im 3. Heft der Zeitschrift "Moderne Architektur" 1928 wurde ein Artikel veröffentlicht, in dem man auch eine Antwort auf die Kritik des Konstruktivismus seitens Schalawin und Lamzow gab. Der Ton dieses Artikels war schon ganz anders. Es war ein Artikel von R. Higer "Zur Frage der Konstruktivismusideologie in der modernen Architektur". Higer hatte diesen Artikel aus eigener Initiative geschrieben und ihn der Zeitschrift "Moderne Architektur" angeboten. Der Artikel wurde angenommen, und man schlug Higer vor, in die OSA und in die Redaktion der "Modernen Architektur" einzutreten. Die Führer der OSA sahen in Higer eine Person, die eine Auseinandersetzung mit den Kritikern des Konstruktivismus, die immer öfter auf philosophisch-ideologische Klischees zurückgriffen, auf deren Niveau führen konnte. Higer griff begeistert in die oft von den künstlerisch-fachlichen Problemen ferne Diskussion ein, die oft einem Gezänk nach dem Prinzip "du bist selbst doof" ähnelte.* С.О. Хан-Магомедов, «Архитектура советского авангарда», Москва, 1996, т.1, с.611-612. S.O. Chan-Magomedov, «Architektur der sowjetischen Avangard», Moskau, 1996, Band 1, S.612.
- 2) *...der Formalismus ist ein typisches Produkt der Weltanschauung des seinem Untergang entgegengehenden Bourgeoisie. Unter unseren Bedingungen ist es eine kleine Zwischenschicht der*

<sup>1</sup> Machismus – die philosophische Lehre von Ernst Mach. In der sowjetische Presse – ein Negativbegriff.

*kleinbourgeoisem zunftgesinnten Kunstintelligenz, die vom Kapitalismus das Unverständnis der ökonomischen Bedingtheit der Kunst, die fachmännische Erlesenheit und Geschlossenheit, sowie die Fetischisierung der Kunstformen zusammen mit der Abtrennung von den sozialen Aufgaben der Arbeiterklasse erbt, und die als Träger und Brutstätte dieser formalistischen Weltanschauung dient. Im Blatt der "ASNOWA-Nachrichten" schreiben die Theoretiker des Formalismus unverhohlen, dass die Architekturtheorie "unter dem Zeichen der rationalistischen Ästhetik" aufzustellen ist. Die von Kant ausgehende rationalistische Ästhetik ist die Ästhetik eines außerhalb von Zeit und Raum schwebenden abstrakten formal-logischen Schemas. Der organische Zusammenhang zwischen Formalismusideologie und Abzweigungen der bürgerlichen idealistischen Ideologie wird somit von ihnen selbst in einer ausreichend kategorischen und unzweifelhaften Form bestimmt..."* Р. Хигер. «Формализм», «Современная архитектура», 1929, №4, с.142. R. Chiger, «Formalismus», «Sovremennaja Architektura», 1929, Nr4, S.142.

- 3) «Печать и революция», 1929, №6, с.128. «Petschat' i Revoluzija», Moskau, 1929, №6, S.128.
- 4) И. Маца, «Пути развития пространственных искусств. Архитектура», «Ежегодник литературы и искусства на 1929 год», Москва, 1929, с.424-425. I. Maza, «Die Wege der Entwicklung der räumlichen Künste», im «Jahresbuch für Literatur und Kunst für 1929», Moskau, 1929, S.424-425.
- 5) С.О. Хан-Магомедов, «Архитектура советского авангарда», Москва, 1996, т.1, с.614. S.O. Chan-Magomedov, «Architektur der sowjetischen Avantgard», Moskau, 1996, Band 1, S.614.

### 3.2. Kollektivierung des Alltagslebens.

- 1) С.О. Хан-Магомедов, «Архитектура советского авангарда», Москва, 1996, т.1, с.614-615. S.O. Chan-Magomedov, «Architektur der sowjetischen Avantgard», Moskau, 1996, Band 1, S.614-615.
- 2) Л. Сабсович, «Новые пути развития городов», «Строительство Москвы», 1930, №1, с.3-5. L.Sabsovitsch, «Die neue Wege der Entwicklung der Städte», «Stroitel'stvo Moskvу», 1930, Nr1, S.3-5.
- 3) А.Зеленко. «Проблема строительства социалистических городов», «Строительство Москвы», 1930, №1, с.5-8. A. Zelenko, «Das Problem des Baues der sozialistischen Städte», «Stroitel'stvo Moskvу», 1930, №1, S.5-8.
- 4) А.Заславский, «Против искривления классовой линии в строительстве социалистических городов», «Строительство Москвы», 1930, №1. A. Zaslavskij, «Gegen das Verbiegen der Klassenlinie im Bau der sozialistischen Städte», «Stroitel'stvo Moskvу», 1930, №1.
- 5) Ebd.
- 6) *"Die generelle Parteirichtlinie auf das Ausrotten der Kapitalismuswurzeln und die Orientierung des Autors auf die weitere Entwicklung der individuellen Wirtschaft ... haben nichts gemein. Es ist unverständlich, wie örtliche Organisationen all diese falschen Einstellungen übersehen und die geplante Stadt als eine vom sozialistischen Typ erklären konnten ... Das WSNH-Baukomitee hat also zu Recht diesen Entwurf abgelehnt... Es ist notwendig, dass neu zu planenden Städte auf dem Prinzip der völligen Kollektivierung aller Form der Befriedigung der Alltags- und Kulturbedürfnisse des Proletariats und auf der Grundlage der völligen Kollektivierung der Kindererziehung gebaut werden"* В.Лавров, «По поводу конкурса на проект планировки поселка «Москвуголь» в Бобрике», «Строительство Москвы», 1930, №1, с.25. V. Lavrov, «Anlässlich den Wettbewerb für Siedlung «Moskvaugol'» in Bobrik», «Stroitel'stvo Moskvу», 1930, Nr1, S.25.
- 7) Ebd, S.27.
- 8) Л. Пилевская, «Выставка «жилище и мастерская» в Бреславле», «Строительство Москвы», 1930, №1, с.36-38. L. Pilevskaja, «Ausstellung «Wohnung und Werkstatt» in Breslau», «Stroitel'stvo Moskvу», 1930, Nr1, S.36-38.
- 9) В.Хазанова, «Советская архитектура первой пятилетки», Москва, 1980, с.174. V. Chazanova, «Sowjetische Architektur der Zeit des ersten Fünfjahresplans», Moskau, 1980, S.174
- 10) Постановление ЦК ВКПб «О работе по переустройству быта», «Правда», 29 мая 1930 г. Erlass von ZK VKPb «Über die Arbeit für Umbau des Alltagslebens», «Pravda», 29. Mai 1930.
- 11) «Строительство Москвы», 1930, №5, с.2. «Stroitel'stvo Moskvу», 1930, Nr5, S.2

### 3.3. Erste Versuche, Architekten zu kollektivieren

- 1) «Хроника строительства», «Строительство Москвы», 1930, №4, с.32. «Chronik des Baues», «Stroitel'stvo Moskvу», 1930, Nr4, S.32.
- 2) «НТО – штабы ударничества, соцсоревнования», «Строительство Москвы», №5, с.1. «Stroitel'stvo Moskvу», 1930, Nr5, S.1
- 3) А.Карра, «За социалистическую рационализацию проектных контор», «Строительство Москвы», 1930, №4, с2. А.Карра, «Für die sozialistische Rationalisierung der Planungsbüros», «Stroitel'stvo Moskvу», 1930, Nr4, S.2.
- 4) «Хроника строительства», «Строительство Москвы», 1930, №3, с.40. «Chronik des Baues», «Stroitel'stvo Moskvу», 1930, Nr3, S.40.
- 5) В. Симбирцев, «Полиграфический гигант – комбинат «Правда», «Строительство Москвы», 1930, №5, с.24. V. Simbirzev, «Poligrafischer Kombinat «Pravda», «Stroitel'stvo Moskvу», 1930, Nr5, S.24.
- 6) Ю.Елагин. «Укрощение искусств», Нью-Йорк, 1988, с. 346. . Jurij Elagin «Die Bändigung der Künste», New-York, 1988, S.346.
- 7) «Из декларация ВАНО», «Строительство Москвы», 1930, №7. «Aus der Deklaration von VANO», «Stroitel'stvo Moskvу», 1930, Nr7.
- 8) *”Die Architektur hatte bis zur letzten Zeit kein eigenes Organisationszentrum. Die Architektur hatte auch keinen Kontakt mit der Produktion, was bestimmt in hohem Maße ihre Entwicklung nicht in der Richtung der proletarischen Ideologie bewirkte. Nur in der letzten Zeit wurde große Arbeit auf dem Gebiet der Organisation und Vereinigung einer Menge der in der UdSSR existierenden Architekturgesellschaften ausgeführt. Dutzende von Ihnen, auf große Städte zerstreut, stellten die einzelne Architektenvereinigungen mit dieser oder jener ideologischer Einstellung zu den Fragen der Architektur dar... tatsächlich waren sie dem Leben und der Ideologie der Arbeiterklasse fern... Für die Arbeiter waren die Türen dorthin verschlossen. Unter diesen Vereinigungen hob sich zwar im Laufe des letzten Jahres die Gesellschaft der proletarischen Architekten WOPRA hervor, die versuchte, nach den Methoden des materialistischen Realismus zu arbeiten und sich zu organisieren. Das war aber nur ein Versuch ohne realen Schritte zur Gründung einer wirklich proletarischen Organisation. Einige WOPRA-Entwürfe... hatten nichts gemein mit der proletarischen Architektur. Die Handwerkelei auf dem Gebiet der Architektur konnte selbstverständlich den Forderungen des sozialistischen Baues nicht entsprechen. Und wir sind überzeugt, dass nur die verknöcherten Konservativen und nicht marxistisch denkenden Menschen gegen die Gründung der architektur-wissenschaftlichen Allunionsgesellschaft sein können.”* Я. Лапинский, « За массовую архитектурную организацию», «Строительство Москвы», 1930, №7, с.23. J.Lapinskij, «Für eine Massenarchitekturorganisation», «Stroitel'stvo Moskvу», 1930, Nr7, S.23.
- 9) Ebd.
- 10) «Из декларации ВАНО», «Строительство Москвы», 1930, №7, с.24. «Aus der Deklaration von VANO», «Stroitel'stvo Moskvу», 1930, Nr7, S.24.

### 3.4 Die politisch-ideologische Auseinandersetzung für eine proletarische Architektur

- 1) Г.Крутиков. «Вопросы пространственной организации культурного комбината и нового театра», «Строительная промышленность», 1930, №10, с.789-795, цит. по «Из Истории советской архитектуры 1926-1932. Документы и материалы. Рабочие клубы и Дворцы Культуры», Москва, 1984, с.95. G. Krutikov, “Die Fragen der Raumorganisation eines Kulturkombinates und eines neuen Theaters”, “Stroitel'naja promyschlenost”, zit. nach “Aus der Geschichte der sowjetischen Architektur 1926-1932. Arbeitsklubs und Kulturpaläste”, Moskau, 1984, S.95.
- 2) С.О. Хан-Магомедов, «Архитектура советского авангарда», Москва, 1996, т.1, с.558. S.O.Chan-Magomedov, «Architektur der sowjetischen Avangard», Moskau, 1996, Band 1, S.558.
- 3) «Современная архитектура», 1926, №1, с.16. «Sovremennaja Architektura», 1926, №1, S.16.
- 4) «Современная архитектура», 1928, №2, с.42, цит. по С.О. Хан-Магомедов, «Архитектура советского авангарда», Москва, 1996, т.1, с.559. «Sovremennaja architektura», 1928, Nr2, с.42, zit. nach S.O. Chan-Magomedov, «Architektur der sowjetischen Avangard», Moskau, 1996, Band 1, S.559.
- 5) «Современная архитектура», 1929, №3, 2-я страница обложки, цит. по С.О. Хан-Магомедов, «Архитектура советского авангарда», Москва, 1996, т.1, с.527. «Sovremennaja architektura»,

- 1929, Nr3, 2.Umschlagseite, S.O. Chan-Magomedov, «Architektur der sowjetischen Avangard», Moskau, 1996, Band 1, S.527.
- 6) A. Карра, В. Симбирцев, «Форпост пролетарской культуры», «Строительство Москвы», 1930, №8-9, с.20. A. Karra, V. Simbirzev, «Vorpost der proletarischen Kultur», «Stroitel'stvo Moskvu», 1930, Nr8-9, S.20.
  - 7) Ebd, S.21.
  - 8) Ebd.
  - 9) Ebd.
  - 10) Man warf Ivan Leonidow eine *"äußerst individualistischen Einstellung zum Programm vor, die zu dessen vollständiger Ignorierung führte, sowie eine übertriebene Experimentfreudigkeit, die sogar den Vorwurf der Sabotage nahe legte"* vor. Die Uneinheitlichkeit des Entwurfes *"ist ein Rückfall der verworfenen Desurbanismus-Prinzipien... Der benutzte Formsatz von der Halbkugel bis zur Pyramide ist das Ergebnis einer äußerst pseudoästhetischen Auffassung der Architektur... Dabei wird die emotionale Seite der Architektur nicht berücksichtigt... Die Arbeiter aber haben ausdrücklich eine hohe emotionale Ausdruckskraft des Gebäudes, einen materialisierten Ausdruck der Kraft ihrer Klasse gefordert"*. Zitate aus den Arbeiterreden: *"Das ist nicht nur eine Frage der Sabotage, sogar auch keine Frage einer skandalösen Einstellung zu den Auftragsgebern, sondern eine Frage der absterbenden Klasse..."*, *"Hier gibt es keine Kraft der Arbeiterklasse, die sich auf die proletarische Weltrevolution vorbereitet und ihre Kräfte dafür sammelt"*, *"Das sind Phantasien eines Individualisten, der nichts vor sich sieht. Er zeigt nicht, wie groß und geschlossen die Macht der den Sozialismus aufbauenden Klasse ist."* Ebd., S.22.
  - 11) А.Рухлядев, В. Кринский, «Об идеологической выразительности в архитектуре. Конкурс дворца культуры Союза металлистов в Москве», «Советская архитектура», 1931, №1-2, цит. по «Из истории советской архитектуры 1926-32. Рабочие клубы и Дворцы культуры», Москва, 1984, с.102. A. Ruchljadev, V.Krinskij, «Über die ideologischen Ausdrücklichkeit in der Architektur», «Sovetskaja architektura», 1931, Nr1-2, zit. nach "Aus der Geschichte der sowjetischen Architektur 1926-1932. Arbeitsklube und Kulturpaläste", Moskau, 1984, S.102.
  - 12) «Строительство Москвы», 1930, №10, 2-я стр. обложки. «Stroitel'stvo Moskvu», 1930, Nr10, 2. Umschlagseite.
  - 13) «Что вы сделали?», «Строительство Москвы», 1930, №10, с.1. «Was haben sie gemacht?», «Stroitel'stvo Moskvu», 1930, Nr10, S.1.
  - 14) В.Лавров, В.Попов, «Против не критического отношения к экспериментам западных архитекторов», «Строительство Москвы», 1930, №10, с.10. V. Lavrov, V. Popov, «Gegen den unkritischen Umgang mit der Experimenten der westlichen Architekten», «Stroitel'stvo Moskvu», 1930, Nr10, S.10
  - 15) *"...Das künstlerische System dieser Architekten (Le Corbusier u.a.)wird durch den klar ausgeprägten "sozialen Auftrag" der kapitalistischen Gesellschaft, die ihre Forderungen an den Architekten stellte, bestimmt. Vollständig auf die realen Bedingungen der Sowjetunion übertragen, wird dieses System eine Entlehnung lediglich formaler Planungsmethoden ohne einen festen Bezug zur gesellschaftlichen Basis... Einige Kreise der besonders "links" eingestellten Architekten benutzen Leistungen der Welttechnik als wichtigste methodologische Voraussetzung ihres ganzen künstlerischen Systems."* Das führe zu *"einer Art Eklektismus, auf Grund des Versuches, die "künstlerische Methode" des kapitalistischen Westens mit den noch unzureichend klaren, aber sich während der konkreten Entwicklung allmählich andeutenden Prinzipien der proletarischen Architektur zu verbinden."* Ebd.
  - 16) Ebd.
  - 17) «Письмо Корбюзье к М. Гинзбургу», «Современная архитектура», 1930, №1-2, с.61. «Der Brief von Le Corbusier an M. Ginsburg», «Sovremennaja architektura», 1930, Nr1-2, S.61.
  - 18) Ответ М. Гинзбурга Ле Корбюзье, «Современная архитектура», 1930, №1-2, с. 61. «Die Antwort von M. Ginsburg Le Corbusier», «Sovremennaja architektura», 1930, Nr1-2, S.61.
  - 19) Wie Chan-Magomedow schreibt, *"den Kampf gegen Leonidow leitete A. Mordwinow. Die Hauptereignisse fanden im Herbst 1930 statt, als in der vor kurzem gegründeten ASI (Architektur- und Bauhochschule) ein Disput über ein so genanntes "Leonidowszina" ("Leonidovtum" – D. C.) geführt wurde. Leonidow wurde einer vernichtenden Kritik unterworfen. Die allgemeine Tendenz der Diskussion war, dass die Leonidow verteidigenden Studenten - die Anhänger des Konstruktivismus- nach dem Disput aus der Hochschule beinahe ausgeschlossen wurden. Weder A. Wesnin, noch M. Ginsburg, die über die unverhohlene Hetze ihres Lieblings "Wanetschka" empört waren, konnten etwas dagegen tun. Wie Augenzeugen berichteten, hatte A. Wesnin nach der Diskussion, bei der Studenten - Anhänger der "proletarischen Architektur" - eine wahre*



*Zerschmetterung des "linken" Konstruktivismus' unternahmen, Tränen in den Augen.*"С.О. Хан-Магомедов, «Архитектура советского авангарда», Москва, 1996, т.1, с.619. S.O.Chan-Magomedov, «Architektur der sowjetischen Avangard», Moskau, 1996, Band 1, S.619.

- 20) А. Мордвинов, «Леонидовщина и ее вред», «Искусство в массы», 1930, №12, с.12-15, цит по С.О. Хан-Магомедов, «Архитектура советского авангарда», Москва, 1996, т.1, с.620. A.Mordvinov, «Leonidovtum und sein Schaden», «Iskusstvo v massy», 1930, Nr12, S.12-15, zit. nach S.O. Chan-Magomedov, «Architektur der sowjetischen Avangard», Moskau, 1996, Band 1, S.620.
- 21) Резолюция секции ИЗО Института литературы, искусства и языка Комакадемии по докладу А. Мордвинова «О мелкобуржуазном направлении в архитектуре (леонидовщина)», «Советская Архитектура», 1931, №1-2, с.18. «Sovetskaja architektura», 1931, № 1-2, S. 18
- 22) Из выступления редакции журнала «Современная архитектура» по поводу проекта Дворца культуры Пролетарского района арх. Леонидова, «Современная архитектура 1930, №5, с.2-4, цит по «Из истории советской архитектуры 1926-1932. Документы и материалы. Рабочие клубы и Дворцы культуры», Москва, 1984,с. 85-86. «Sovremennaja architektura», 1930, № 5, S. 2-4.
- 23) *"Die Generalversammlung von SASS hält es für notwendig festzustellen, dass auf dem Gebiet der Architekturplanung eine der Formen kleinbürgerlicher opportunistischer Tendenzen als Einschränkung der Bauindustrialisierung zum Ausdruck kommt, als Streben, die Entwicklung der Bauindustrie zu bremsen und damit die Frage nach sozialistischen Prinzipien zu verdrängen. Tritt etwa in den Entwürfen von Leonidow, dem die Theoretiker aus ACHR und WOPPRA eine "kleinbürgerliche Ideologie" zuschreiben, diese für WOPPRA und AHR kennzeichnende Tendenz zutage?"* «Советская архитектура», 1930, №1-2, с.102. «Sovetskaja architektura», 1931, № 1-2, S. 102.
- 24) *"... a) Entwürfe sind schematisch und unvollendet (dieser Nachteil, wenn er zum System wird, führt unvermeidlich zu kleinbürgerlichem Streben nach Größe...), b) Der Verfasser konzentriert sich unangemessen auf die wirtschaftliche Seite des Entwurfes konzentriert (diese Erscheinung zieht eine kleinbürgerliche intuitive Einstellung zur Lösung der Architekturaufgaben nach sich)..."* Ebd.
- 25) Das Novemberheft von "Der Bau Moskaus" (Nr. 11) eröffnete der Artikel "Sabotage und Opportunismus", über den "Industrieparteiprozess". Die Zeitschrift interessierte sich besonders für die Sabotage in der Bauindustrie: *"Die Entwürfe der besonders wirtschaftlich wichtigen Bauten wurden absichtlich verzögert... Es wurde eine Extraaufgabe zur Baukostenerhöhung gestellt... man gab übertriebene Planungsnormen an. Man vergrößerte Betriebsräume übermäßig, man gab unnötige Höhen, Glasflächen, überflüssigen Schmuck an. Für die Entwürfe berechnete man den maximalen Material- und Metallverbrauch, man wählte nichttaugliche Baustellen"*.«Строительство Москвы», 1930, №11. «Stroitel'stvo Moskvу», 1930, № 11

Der Prozess war fiktiv, wie die "Industriepartei" selbst es auch war. Unter solche Anklage konnte man leicht einen beliebigen Architekten oder Ingenieur stellen. Alle technischen Fachleute des Landes wurden einer Gefahr ausgesetzt. Der Kampf um den Stil wurde eine mehr und mehr absurde und gefährliche Beschäftigung. Er schlug in einen Kampf ums Überleben um«Вредительство и оппортунизм»,

- 26) М. Крюков, «Год борьбы на строительном фронте», «Строительство Москвы», 1930, №11, с.11. «Stroitel'stvo Moskvу», 1930, № 11, S. 11
- 27) Ebd.
- 28) Ebd.
- 29) Корбюзье, «Как реконструировать план Москвы», «Строительство Москвы», 1930, №12, с.17-20. «Stroitel'stvo Moskvу», 1930, № 12, S. 17-20.
- 30) С. Горный. «Корбюзье о реконструкции Москвы», «Строительство Москвы», 1930, №12, с.16. S.Gornyj „Le Corbusier über die Rekonstruktion Moskaus“. «Stroitel'stvo Moskvу», 1930, № 12, S. 16
- 31) Ebd. S.16-17.
- 32) *"Hannes Meier wurde vom Magistrat entlassen, hinter dem die Sozialdemokraten standen... Die Ursachen der wahren Vernichtung, welcher die Schule ausgesetzt wurde, war die revolutionäre*

*marxistische Einstellung von Meyer, das Vorhandensein einer großen KPD-Zelle in der Schule und nähere Verhältnisse der Schule zum revolutionären Proletariat. Während eines Gespräches ...sagte Hannes Meyer folgendes: "Ich gehe in die UdSSR, um in den Verhältnissen zu arbeiten, wo eine wirklich proletarische Kultur geschmiedet und der Sozialismus gebaut wird, wo die Gesellschaft, für die wir hier unter kapitalistischen Bedingungen gekämpft haben, existiert"*  
 «Творчество в условиях капитализма немыслимо», «Современная архитектура», 1930, №5, 4-я страница обложки. "Schöpfung unter kapitalistischen Bedingungen ist unmöglich".  
 «Sovremennaja architektura», 1930, № 5

- 33) Burghard Preusler, "Walter Schwagenscheidt", Stuttgart, 1985, S. 97.
- 34) «1926-1930», «Современная архитектура», 1930, №6. «Sovremennaja architektura», 1930, № 6
- 35) «Советская архитектура», 1931, №1-2. с.1. «Sovetskaja architektura», 1931, № 1-2, S.1
- 36) Ebd. S.19.
- 37) Ebd. S..44.
- 38) "Neben der Verfälschung der Geschichte hat ASNOWA die politisch schädliche Tendenz, die Arbeit von WOPRA zu verneinen." In seinem Artikel "Wie und womit lebt ASNOWA" behauptet W. Myslin, dass OSA und ASNOWA keine Mitläufer seien könnten, weil es niemanden gebe, mit dem man "mitlaufen" könne, da wir keine "wirklich proletarische Architektenorganisation haben." Die Redaktion ist wütend: "diese gegen WOPRA gerichteten Thesen passen objektiv zu den Argumenten der unverhohlenen Vertreter der bourgeoisen Ideologie in der Architektur, die gegen die proletarische Architektur mittels einer gewissenlosen Diskreditierung der Einstellungen und der Praxis von WOPRA polemisieren, obwohl WOPRA, ungeachtet aller Fehler und Nachteile... eine proletarische Klassenlinie eingehalten hat und einhält." Ebd. S.44-45.
- 39) *"...Funktionalismus, faktische Verneinung der Klassenarchitektur, Förderung nicht der proletarischen Architektur, sondern des Zusammenschlusses mit dem westeuropäischen Konstruktivismus (statt ihn kritisch zu verarbeiten), Verneinung der Kunst, Verneinung des Kunsterbes unter unkritischer Wahrnehmung... der neuesten bourgeoisen Architektur, grosskapitalistischer "Urbanismus", Vertausch der marxistisch-leninschen Theorie der sozialistischen Besiedlung mit der Theorie der "Desurbanisierung", die die Rebellion des Kleinbürgers gegen das kollektive Alltagsleben widerspiegelt, usw.". SASS nähme irrtümlich Leonidow in Schutz, "... während das "Leonidowtum" von den proletarischen Studenten, proletarischen Architekten, von der Komakademie und den Parteiorganisationen massenhaft getadelt wurde". Gleichzeitig sei SASS die "nächste Mitläuferorganisation" und die Redaktion hoffe, daß sie "ihre Fehler überwinden und zur marxistisch-leninschen dialektischen Auffassung der Architektur kommen werde."* Ebd. S. 96.
- 40) С.О. Хан-Магомедов, «Архитектура советского авангарда», Москва, 1996, т.1, с.626. S.O. Chan-Magomedov „Architektur der Sowjetischen Avantgarde“. Moskau, 1996, Band 2, с.626.
- 41) А. Заславский. «За федерацию советских архитекторов», «Советская архитектура», 1931, №1-2, с.95. A.Saslawskij "Für die Föderation der sowjetischen Architekten", „Sovetskaja architektura“, 1931, №1-2, S.95
- 42) Ebd.
- 43) «Постановление объединенного собрания актива архитектурных обществ Москвы – АРУ, АСНОВА, ВОПРА, САСС от 28 июля 1931 года», «Советская архитектура», 1931, №3, с.7. „Sovetskaja architektura“, 1931, №3, S.7.

### 3.5. Architekturideologie auf der Wende zur Neoklassik

- 1) А. Михайлов. «Группировки советской архитектуры», Москва, 1932, с. 5-6. А. Michailow. "Gruppierungen in der sowjetischen Architektur", Moskau, 1932, S. 5-6
- 2) Ebd. S.6.
- 3) Ebd. S.8.
- 4) Ebd. S.13.
- 5) Ebd. S.17
- 6) Ebd. S. 49.

- 7) Ebd. S.55.
- 8) Ebd. S.88.
- 9) Ebd. S.89.
- 10) Ebd. S. 17-18.
- 11) *"... schlagen Krassin und Kutzaew vor, den Christus-Dom teilweise zu restaurieren... Der Palast wird sich vom Christus-Dom nur dadurch unterscheiden, dass die Kuppel nicht mit einem Kreuz, sondern mit einer Gruppe von Arbeitern mit roter Fahne gekrönt wird... Wenn die Arbeitergruppe die proletarische Revolution symbolisieren soll, was soll denn die Kuppel symbolisieren? Höchstwahrscheinlich die Religion und die Kirche... Die eklektisch-restauratorische Bestrebungen bringen Krasin und Kutzaew zu einem absolut falschen Verständnis der Monumentalität und künstlerisch-architektonischen Ausdruckskraft. Die Monumentalität wird auf das Statische und Schwere, und das Künstlerische auf die Ausdrucks- und Dekorationsmittel von historischen Stilen (Kuppel, Säulen u.a.) zurückgeführt".* Ebd. S.119-121.
- 12) Ebd. S.123.
- 13) Ebd. S.125.
- 14) Ebd. S. 127.
- 15) Ebd. S. 133.
- 16) Н. Беккер, «...», «Советская архитектура», 1932, №4, с.41. „Sovetskaja architektura“, 1932, №4, S.41.
- 17) Д.Аркин, «Архитектура современного Запада», Москва, 1932, с.4. Dawid Arkin "Architektur des modernen Westens“, Moskau, 1932, S.4
- 18) Ebd. S.10.
- 19) Ebd. S. 15.
- 20) Ebd. S. 22.
- 21) Ebd. S. 180.
- 22) *"Die Hauptkampfkraften werden auf die Überwindung des Architektureklektizismus konzentriert und sind gegen die alten, regressiv-bourgeois Tendenzen auf dem Gebiet der Architektur, die unter der Fahne verschiedener "hohen Stile" auftreten, gerichtet. Aber dass diese "hohen Stile" in einer ausgeklügelten Praxis zur reinen Eklektik werden, beweisen alle unsere "stilvollen" Einrichtungen und Entwürfe, Z. B. wie das Telegrafengebäude (Rerberg), ...das Elektrowerk GET in der Generalnaja-Strasse, der Entwurf des Staatsbankverwaltungsbaus (Sholtowskij), der Entwurf des Wohnhauses von ZIK und SNK (Zentralexekutivkomitee und Volkskommissariat von B. und D. Iofan – D. C.) (Abb. 13), sowie eine Reihe von Lenin-Bibliothekentwürfe. Der Kampf mit diesen Tendenzen und Tatsachen, wie auch der allgemeine Kampf gegen die bourgeois Tendenzen in der Kunst, verschärfte sich besonders im vorigen Jahr. Er entfaltete sich im Unionsmaßstab, indem er eine breite Öffentlichkeit einbezog."* И. Маца, «Пути развития пространственных искусств» в сб. «Ежегодник литературы и искусства на 1929 год», Москва, 1929, с. 419. Ivan Maza "Entwicklungswege der Baukünste" in "Literatur- und Jahreskunstbuch für 1929", Moskau, 1929, S.419.
- 23) Ebd. S.423.
- 24) Ebd. S.426.

#### 4. Palast der Sowjets. Zur Geschichte der Planung

##### 4.1. Erster Durchgang

- 1) Н.И. Филюкова. «Дворец советов (конкурс 1931-33). Каталог коллекции проектов конкурса на Дворец Советов Музея им.Щусева в Москве», Москва, 1989, с. 4. N.I. Filjukowa. „Palast der sowjets. Wettbewerb 1931 – 1933“, Moskau, 1989. S.4.
- 2) И. Эйгель. «К истории создания и разрушения Храма Христа Спасителя», «Архитектура и строительство Москвы», 1988, №7. I.Eigel. „Zur Geschichte der Errichtung und Abtragung der Christ-Erlöser Kathedrale“. „Architektura i stroitelstvo Moskvу“, 1988, Nr. 7
- 3) С.О. Хан-Магомедов, «К истории выбора места для Дворца Советов», «Архитектура и строительство Москвы», 1988, №11, 1988, с.21-23. S.O. Chan-Magomedow. „Zur Geschichte der Standortwahl für den Palast der Sowjets“. „Architektura i stroitelstvo Moskvу“, 1988, Nr. 11, S.21-23

- 4) И. Эйгель. «К истории создания и разрушения Храма Христа Спасителя», «Архитектура и строительство Москвы», 1988, №7. „Zur Geschichte der Errichtung und Abtragung der Christ-Erlöser Kathedrale“. „Architektura i stroitelstvo Moskvu“, 1988, Nr. 7
- 5) Ebd.
- 6) Klaus-Jurgen Winkler, “Der Architekt hannes meyer”, Berlin 1989, S.140.
- 7) М. Астафьева-Длугач, Ю. Волчек, “О конкурсе на Дворец Советов”, “Зодчество”, 1989, №3 (22), с.225. М. Astafjeva-Dlugac, J.Volcek, „Über den Wettbewerb für Palast der Sowjets.“, „Zodcestvo“, 1989, Nr.3 (22), S.225.
- 8) Ebd.
- 9) “Бюллетень управления строительством ДС”, Москва, 1931, №2-3, с. 35. „Bulletin der Bauverwaltung vom PdS“, Moskau, 1931, Nr. 2-3, S.35.
- 10) М. Астафьева-Длугач, Ю. Волчек, “О конкурсе на Дворец Советов”, “Зодчество”, 1989, №3 (22), с.230. М. Astafjeva-Dlugac, J. Volcek, „Über den Wettbewerb für Palast der Sowjets.“, „Zodcestvo“, 1989, Nr.3 (22), S.225.
- 11) Альберт Шпеер, «Воспоминания», Москва, 1997, с.225-226. Albert Speer, Erinnerungen, Moskau, 1997, S. 225-226.
- 12) «Красная Ленина площадь», «Строительство Москвы», 1930, №11, с.12 – „Roter Platz Lenins“, „Stroitelstvo Moskvu“, 1930, Nr.11, S.12.
- 13) Н.И. Филюкова. «Дворец советов (конкурс 1931-33). Каталог коллекции проектов конкурса на Дворец Советов Музея им.Щусева в Москве», Москва, 1989, с. 4. N.I. Filjukowa. „Palast der sowjets. Wettbewerb 1931 – 1933“, Moskau, 1989. S.4.

#### 4.2. Der zweite Durchgang (der Allunionswettbewerb)

- 1) “Бюллетень Управления строительством дворца Советов при Президиуме ЦИК СССР”, №1, Москва, 1931. „Bulletin der Bauverwaltung vom PdS“, Moskau, 1931, Nr. 1.
- 2) Ebd.
- 3) В. Паперный, «Культура два», Москва, 1996, с. 133. W. Paperny, „Kultura Zwei“, Moskau, 1996, S.133.
- 4) Н.И. Филюкова. «Дворец советов (конкурс 1931-33). Каталог коллекции проектов конкурса на Дворец Советов Музея им.Щусева в Москве», Москва, 1989, с.7. N.I. Filjukowa. „Palast der sowjets. Wettbewerb 1931 – 1933“, Moskau, 1989, S.7.
- 5) Ebd.
- 6) А. Толстой. «Поиски монументальности», «Известия», 27 февраля 1932. Alexej Tolstoj, „Suche nach der Monimentalität“, „Izwestija“, 27 Februar 1932.
- 7) Н.И. Филюкова. «Дворец советов (конкурс 1931-33). Каталог коллекции проектов конкурса на Дворец Советов Музея им.Щусева в Москве», Москва, 1989, с.7. N.I. Filjukowa. „Palast der sowjets. Wettbewerb 1931 – 1933“, Moskau, 1989, S.7
- 8) А.Щусев, «Международный конкурс Дворца Советов», «Дворец советов», Москва, 1933, с.76. Alexej Schtschusew, „Der Internationale Wettbewerb für Palast der Sowjets“ in „Palast der Sowjets“, Moskau, 1933, S.76.
- 9) Ebd. S.74.
- 10) Ebd. S.75.
- 11) Г. Бархин, «Иностранные архитекторы на конкурсе Дворца советов», «Дворец советов», Москва, 1933, с.85. G. Barchin, „Ausländische Architekten in den Wettberwerb für Palast der Sowjets“ in „Palast der Sowjets“, Moskau, 1933, S.85.
- 12) Ebd., S.87.
- 13) *”Das Proletariat der Sowjetunion errichtet unter titanischen Anstrengungen Bollwerke des Sozialismus und schon weht über uns die Fahne einer klassenlosen Gesellschaft. Es nähert sich der Tag, wo die Geschichte, die sich wild und wahnsinnig in blutigen Fetzen inmitten des Klassenkampfes hin und her wirft, gezähmt und ins Joch eingespannt werden wird, gleich den Rössern des Herkules.”* А. Толстой. «Поиски монументальности», «Известия», 27 февраля 1932. Alexej Tolstoj, „Suche nach der Monimentalität“, „Izwestija“, 27 Februar 1932..  
Ein wenig später werden beinahe alle sich so ausdrücken, doch begann der Graf Tolstoj damit wohl früher und mit größerem Vergnügen als die anderen.
- 14) Ebd.

- 15) Н. Беккер, «Красная газета», 25 апреля 1932, цит по «Дворец советов», Москва, 1933, с105. N. Bekker, „Krasnaja gazeta“, zit. nach „Palast der Sowjets“, Moskau, 1933, S.105.
- 16) «Дворец советов», Москва, 1933, с. 106. „Palast der Sowjets“, Moskau, 1933, S.106.
- 17) В.Веснин, «Советское искусство», 15 марта 1932 г, см.«Дворец советов», Москва, 1933, с.106.. Viktor Wesnin. „Sowetskoe iskusstvo“, 15 März 1932. Zit. nach „Palast der Sowjets“, Moskau, 1933, S.106.
- 18) «Дворец советов», Москва, 1933, с111. „Palast der Sowjets“, Moskau, 1933, S. 111.
- 19) Письмо Татлина секретарю ЦИК Енукидзе от 4 марта 1932 г., цит по Тер-Акопян, «Проектирование и строительство Дворца советов в Москве» в «Naum Gabo und der Wettbewerb zum Palast der Sowjets, Moskau 1931-33 », Berlin, 1993, S.191. Brief von Tatlin an Enukidze von 4. März 1932. Zit nach K. Ter-Akopya „Projektierung und Errichtung der Palastes der Sowjets in Moskau“ in «Naum Gabo und der Wettbewerb zum Palast der Sowjets, Moskau 1931-33 », Berlin, 1993, S.191.
- 20) «Постановление Совета строительства Дворца советов при Президиуме ЦИК СССР. II. Об организации работ по окончательному составлению проекта Дворца советов Союза СССР в гор. Москве», «Дворец советов», Москва, 1933, с.56. „Palast der Sowjets“, Moskau, 1933, S.56.
- 21) А.Щусев, «Международный конкурс Дворца Советов», «Дворец советов», Москва, 1933, с.71. Alexej Schtschusew, „Der Internationale Wettbewerb für Palast der Sowjets“ in „Palast der Sowjets“, Moskau, 1933, S.71.
- 22) Н. Заплетин, «Дворец советов СССР (по материалам конкурса), «Советская архитектура», 1932, №2-3 (март-июнь), с.10. N. Zapletin. „Palast der Sowjets der UdSSR (Wttbewersmaterialen)“, „Sowetskaja Architektura“, 1932, Nr. 2-3, S. 10.
- 23) *„...diesen Aufgaben können weder das Restauratorentum, noch der Eklektizismus, noch nackter Formalismus und Technizismus gerecht werden. Das ist kein Parlament, kein Tempel, kein feudales Schloss, kein vergrößerter Klub, keine Fabrikhalle, kein Geschäfts- oder Bankgebäude. Deren Kopieren, Ergötzen von einzelnen Stückchen der Stile der vergangenen Epochen (z. B. der Entwurf von Akad. Sholtowskij) ergeben keine richtige Lösung für den Palastes der Sowjets. Die Konstruktivisten „wiederholen mechanisch die Methoden des westeuropäischen Konstruktivismus.“ Die Formalisten-Rationalisten „operieren mit einer abstrakten Form und bieten eine Ästhetisierung oder eine naive Symbolik an. Und bestimmt waren die Restauratoren und Eklektiker, die mechanisch alte Stile kopieren, die ewige Refrains des Abgelebten kultivieren, nicht imstande, diese Aufgabe zu lösen.“ Ebd.*
- 24) Ebd.
- 25) Im 5. Heft (September-Oktober) aus dem Jahr 1933 schreibt Miljutin: *„Hitler „schlug“ den deutschen Architekten „vor“, zum alten deutschen Nationalstil (der übrigens in dem von ihm gehassten Frankreich entstand) zurückzukehren. Der findigere Mussolini belebt doch im Eisenbeton, obwohl mit anderen Methoden, die gute alte italienische Renaissance der glänzenden Epoche der frühen Kapitalismusjugend (Mailand, Bahnhof) wieder. ...Ein sowjetischer Architekt, dessen Ansichten auf dem sozialistischen Bauen basieren, hat den Zustand und die Wege der bourgeoisen Architektur zu verstehen, um, die Erfahrung der westlichen Architekten erschließend, den restaurativen Bemühungen von Mussolini, Hitler und den „Neoklassikern“ oder von den ein Gefühl des Abscheus hervorrufenden „Futuristen und deren Vorboten“ (wie Marinetti, der von äußerst linken futuristischen Ansichten ins faschistische Lager übergang) nicht nachzuahmen, wie das einige unserer naiven Sonderlinge (um nicht schlechteres zu sagen) machen. Wenn die Architekten Mussolinis und Hitlers nichts außer einer Wiederholung der Renaissance oder einer Erfindung der „Neoklassik“ zu sagen haben, so ist es für unsere Architekten unverzeihlich, ihnen dabei zu folgen. Indem sie z. B. das Gebäude eines sowjetischen Theaters im „Geist“ der Renaissance oder das Gebäude einer sowjetischen Behörde im Stil der stumpfsten Neoklassik planen, helfen sie damit keineswegs bei der Erschaffung einer sozialistischen Architektur. Mit den Worten von Bernard Shaw, „geraten sie, diese Wege gehend, nicht ins Paradies, sondern ganz umgekehrt - zur Teufelsmutter.“* Николай Милютин, «Основные вопросы теории советской архитектуры», «Советская архитектура», 1933, №5 (сентябрь-октябрь). Nikolaj Miljutin. „Grundfragen der Theorie der sowjetischen Architektur“, „Sowetskaja Architektura“, 1933, Nr. 5.

#### 4.3. Ausländische Kritik zur den Ergebnissen des zweiten Durchganges

- 1) Alexander von Senger, "Krisis der Architektur", Zürich, 1928, S. 8-9).
- 2) Ebd. S. 13.
- 3) Alexander von Senger, «Die Brandfackel Moskaus», Zürich, 1931.
- 4) Karl Willy Straub, «Die Architektur im Dritten Reich», Stuttgart, 1932.
- 5) Paul Schultze-Naumburg, «Kampf um die Kunst», München, 1932.
- 6) Paul Renne, "Kulturbolschewismus?", Zürich, 1932, S. 27.
- 7) Martin Wagner, "Russland baut Städte", aus "Tagesbuch", Berlin, Heft 30, vom 25 Juli 1931.
- 8) Max Raphael, "Das Sowjetpalais. Eine marxistische Kritik an einer reaktionären Architektur (ca. 1933-1934)" aus "Max Raphael. Für einer demokratische Architektur", Frankfurt am Mein, 1976, S. 53.
- 9) "Die neue Stadt", 1932-33, №2, S.45.
- 10) Helen Adkins, "Die Internationale Beteiligung am Wettbewerb zum Palast der Sowjets", in "Naum Gabo und Wettbewerb zum Palast der Sowjets", Berlin, 1993, S.199.
- 11) Martin Steinmann (Hrsg), "CIAM. Dokumente 1929-1939", Basel-Stuttgart 1979, S. 124-125.
- 12) «Хроника в союзе архитекторов», «Советская архитектура», 1933, №2, с. 56. „Sovetskaja architektura“, 1933, Nr. 2, S.56
- 13) *"Der Sowjetpalast ist die Vollendung des Fünfjahresplans. Was ist der Fünfjahresplan? Es ist der heroische Versuch, die tatsächlich heroische Entscheidung, eine neue Gesellschaft aufzubauen und ihr ein Leben in voller Harmonie zu ermöglichen. Ziel des Fünfjahresplans ist die Idee, den Menschen glücklich zu machen. Vom heutigen Tag an erleuchtet die UdSSR die ganze Welt mit dem Glanz einer neuen Morgenröte. Alle aufrichtigen Herzen gehören Euch, das ist der Sieg!... Die Architektur drückt den Geist ihrer Epoche aus, und der Sowjetpalast soll mit der Großartigkeit seiner Proportionen und seiner vollendeten Form jene Ziele ausdrücken, die seit dem Jahre 1918 verfolgt werden. Die ganze Welt soll das sehen, mehr noch, die Menschheit soll in der Architektur dieses Bauwerkes einen genauen und unbeirrbaren Ausdruck des Volkswillen erblicken". Dann äußert Le Corbusier den Wunsch, zusammen mit Lunatscharskij nach Moskau zu fahren, um den Architekten und der Leitung alles zu erklären: "Das Volk findet die Königspaläste herrlich... doch die Führung der Massen ist die Sache ausgewählter Köpfe... Wir haben von der UdSSR eine machtvolle und erhabene Geste erwartet... und wenn sie nicht kommt, so gibt es keine Union der sozialistischen Sowjetrepubliken, keine Wahrheit, keinen Glauben!"* «Naum Gabo und der Wettbewerb zum Palast der Sowjets», Berlin, 1993, S..188-189.
- 14) *"...Über das Projekt selbst, das mit seinem Zusammenstoppeln historischer Formen; seiner peinlichen Warenhausgotik an die schlimmsten Projekte des Völkerebundwettbewerbs erinnert, ist weiter nichts zu sagen. Wenn die russische Regierung für ihr zentrales Gebäude in Moskau wirklich dieses armselige Machwerk ausführen lässt, dann wird sie sich in der Augen aller künstlerisch interessierten Menschen unsterblich blamieren. Denn dann erhält die Sowjetunion einen Palast, der seiner architektonischen Konzeption nach nicht nur meilenweit entfernt ist von der Weltanschauung, mit der die russische Räterepublik bisher Europa in Atem gehalten hat, sondern der auch in seinem künstlerischem Dilettantismus hinter dem Ausführungsprojekt für das Völkerebundgebäude zurücksteht, in das immerhin nachträglich einige Ideen von Le Corbusier eingeschmuggelt worden waren."* Gtr, "Russland. Sensation um das neuen Sowjetpalast", "Die neue Stadt", 1932-33, H3, S.66
- 15) Burghard Preusler, "Walter Schwagenscheidt", Stuttrart, 1985, S.96.
- 16) "Die neue Stadt", 1932-33, '6-7, S-146..
- 17) Ebd.
- 18) Martin Steinmann (Hrsg), "CIAM. Dokumente 1929-1939", Basel-Stuttgart 1979, S. 128.
- 19) Martin Steinmann (Hrsg), "CIAM. Dokumente 1929-1939", Basel-Stuttgart 1979, S. 128.
- 20) Gans Schmidt, «Die Sowjetunion und das neue Bauen», «Die neue Stadt», 1932-33, №6-7, S.146-148.
- 21) *"Diese Niederlage wird verschärft durch einen Umstand, der den wichtigen Gegensatz zwischen dem westen und der Sowjetunion ausdrückt. Im Westen gilt auch auf dem Gebiet der Kunst bis zu einem gewissen Grade das Prinzip der freien Konkurrenz. Sowjetrussland fordert von einer Idee die Einordnung in die Generallinie der Revolution. Das neue Bauen hat diese Möglichkeit heute verspielt. Damit hat es nicht nur die Masse, sondern auch die Jugend gegen sich. Schlimmer noch, es*

*stößt heute auf eine geschlossene ideologische Front. Von dieser ideologischen Seite werden folgende Hauptpunkte gegen das neue Bauen ins Feld geführt:*

1. *Die Ideen des neuen Bauens... sind das Resultat des heutigen Kapitalismus, seiner rationalisierten und standardisierten Technik.*
  2. *Das neue Bauen der Monumentalität und des Symbols, seine Verleugnung der absoluten Schönheit, seine Unfähigkeit, die künstlerisch-ideologische Aufgabe der Architektur zu erfüllen, ist Ausdruck für den Verfall der bürgerlichen Kultur.*
  3. *Die idealistisch-utopische Richtung des neuen Bauens (Le Corbusier) sucht wie die "linken Utopisten" auf dem Gebiet der Politik notwendige Phasen auf dem Weg zum Sozialismus zu überspringen und wirkt dadurch im politischen Sinne gegenrevolutionär.*
  4. *Es ist nicht das Ziel des Sozialismus, die kulturellen Werte der Vergangenheit zu vernichten, sondern im Gegenteil und im Gegensatz zum heute zerfallenden Kapitalismus, diese Werte zu übernehmen und weiterzuführen. Wir müssen es marxistisch besser geschulten Köpfen überlassen, die Richtigkeit dieser Thesen zu prüfen. Leider fehlt uns heute, sowohl in der Geschichte der Architektur als auch der anderen geistigen Gebiete, an wirklichen historisch-materialistischen Untersuchungen... Der Westen besäße heute im großen Maßstab die technischen Möglichkeiten und die kulturellen Bedingungen, die das neue Bauen als Ausgangspunkt für die Umstellung unseres ganzen Verhältnisses zur Architektur vorausgesetzt hatte. Sowjetrußland besitzt heute weder das eine, noch das andere, denn selbst die außerordentlichen Anstrengungen auf dem Gebiet der Industrialisierung und der "Kulturrevolution" können vorläufig erst das Fundament legen. Unter diesen Bedingungen ist der Rückschlag, den das neue Bauen in der Sowjetunion heute erleidet, verständlich und bedauerlich – aber er beweist nichts gegen die Richtigkeit unserer Forderungen. Es ist nicht einmal verwunderlich, wenn dieselben jungen Architekten, die jahrelang auf Watmannpapier das Vorbild Le Corbusiers mit Glasfassaden und Dachgärten zu Tode ritten, heute auf demselben Watmannpapier unter Leitung der alten Meister der Architektur Fassaden mit klassischer Schönheit entwerfen... Auch die Architekten Sowjetrußlands, vor denen eine besonders große und schwere technische und kulturelle Aufgabe liegt, werden eines Tages zur Besinnung kommen." Ebd.*
- 22) Gans Schmidt, Manuskript, 1933, in "Gans Schmidt, Beiträge zur Architektur", Berlin, 1965.
- 23) *"Wichtiger aber als diese Kontroverse um die ästhetischen Anschauungen des Preisgerichts in Moskau scheint uns die Frage zu sein, die Hans Schmidt in seinem dankenswerten Aufsatz anschneidet: Wie steht das heutige Rußland zu den Grundsätzen des neuen Bauens? Wir haben keinen Grund, zu verschweigen, dass die neueste Wende der Dinge, wie sie sich nicht nur in dem Wettbewerb um den Sowjetpalast, sondern auch in den meisten ausgeführten Verwaltungs- und Wohnbauten ankündigt, eine große Überraschung für alle diejenigen bedeuten muss, die von der eminent sozialen Funktion der Hauptgrundsätze des neuen Bauens überzeugt sind. Wir haben die Unterstellung von Leuten wie Schulze-Naumburg, A. von Senger u. a., die in jedem flachen Dach gleich ein Bekenntnis zum Bolschewismus erblicken, immer für albernes Gerede gehalten, und es ist beinahe eine groteske Wende der Situation, das diese Verfechter einer "nur nationalen", "traditionsbewussten" Bauweise" (die in Wirklichkeit nichts anderes ist als der französische Barock des 18. Jahrhunderts) nun, wo Rußland abrückt, ihres einzigen Argumentes beraubt werden! Allein, was auch zur Verteidigung der neuen russischen Anschauung vorgebracht werden mag – kein Mensch wird es verstehen, dass die von wirklichen sozialen Überlegungen diktierten Grundsätze des neuen Bauens als Symptome der zerfallenden bürgerlichen Kultur von denselben Russen abgelehnt werden, die es als ihre Aufgabe betrachten, die stellenweise sehr unsozialen künstlerischen Ausdruckweisen einer blühenden bürgerlichen Kultur zu pflegen. Was dabei entsteht kennt man nun nachgerade – es ist die Nachbeterei historischer Stile, also in jeder Hinsicht das Gegenteil dessen, was sonst in den Prinzipien sozialer Aufbauarbeit in Rußland verlangt wird. Vielleicht aber verhält es sich so, dass Rußland auch in dieser wie in so vielen anderen Fragen eine Phase der Entwicklung, die Europa glücklich hinter sich hat, zwangsläufig nachholen muss, und dass man einst von der Architektur des Fünfjahresplanes mit ähnlichen*

*Ausdrücken sprechen wird wie bei uns von derjenigen der Gründerzeit? Und dass, wie Hans Schmidt hofft, erst hinterher die Besinnung kommen wird? "Ein großes Schiff", meinte Dostojewski, "braucht auch ein tiefes Fahrwasser." Gtr, "Nachwort der Redaktion", "Die neue Stadt", 1932-33, №6-7, S. 148.*

- 24) А. Рухлядев, В Кринский, «Об идеологической выразительности в архитектуре», «Советская архитектура», 1931, №1-2. А. Рухлядевич и В. Кринский, «Über den ideologischen Ausdruck in der Architektur», „Sovetskaja architektura“, 1931, Nr.1-2
- 25) А. Рухлядевич и В. Кринский, «Über den ideologischen Ausdruck in der Architektur», «Die Form», 1932, №2, S. 65.
- 26) Гречухо, «Внимание архитектуре новых городов», «Строительство Москвы», 1932, №8-9. Гречухо- „Aufmerksamkeit zur Architektur der neuen Städte“, „Stroitelstvo Moskvyy“, 1932, Nr. 8-9.
- 27) *"Eins fällt ins Auge: Russland hat nach der Revolution die Blüte des Konstruktivismus in der Kunst erlebt... Man wollte europäischer sein als Europa. Ein Umschwung trat ein mit der Verkündigung der neuen Linie, gekennzeichnet durch die sechs Punkte Stalins. Einer von Ihnen betrifft auch die Heranziehung der alten technischen Intelligenz. Diese hat sich heute in erstaunlichen Maße nach vorne gearbeitet. Man lernt heute wieder solide – lernt auch vom Alten "Verachtet Eure Meister nicht.". Man ehrt die Klassik, rechtfertigt den Klassizismus (Lunatscharski) und möchte gleichzeitig Le Corbusier, den "Poeten des Konstruktivismus" nicht ganz missen. Überdies Ökonomik und Standardisierung um jeden Preis! Man mochte das eine und muss das andere; eine allgemeine Unsicherheit ist das Resultat, um so mehr, als ein theoretischer Wortführer und staatliche Direktiven fehlen.*

*In der führenden Architekturzeitschrift "Stroitelstvo Moskvyy" läst der Architekt Gretchucho eine Polemik gegen Zeilenbau los, die ebenso kennzeichnend ist für den Eklektizismus wie für die theoretische Unsicherheit bei seiner Verteidigung. (26) Nachdem der Verfasser die "eintönige Wiederholung der architektonisch immer gleich unschönen und gleich orientierten Gebäude auf genau berechneten Abständen, ohne Beachtung der Geländereliefs" ... "als kasernenmäßig" und "monoton" bezeichnet hat, versichert er uns noch, dass so geplante Städte "den Siedlungen ähneln, die die Bourgeoisie des Auslandes für ihre Arbeiter errichtet". Erstens sei festgestellt, dass in den seltensten Fällen "Arbeiter" in besagten Siedlungen des Auslandes gewohnt haben, heute schon gar nicht mehr. Zweitens wollten wir dem Architekten Gretschucho raten, sich eine derart "monotone" Siedlung des Auslandes einmal anzusehen, am besten in ihr zu wohnen. Und schließlich ist mit dieser Feststellung der kapitalistischen Herkunft bestimmter Bauprinzipien noch gar nichts gegen ihre praktische Anwendbarkeit gesagt. Russland verwendet auch die gleichen Massenverkehrsmittel, die der Kapitalist für seine Arbeiter baut, wie Straßen- und U-Bahnen. Die Frage müsste richtig heißen: Kann die Wohnung eine "Wohnmaschine" sein? Dem begegnet der Autor mit der hausbackenen Erkenntnis, dass "die Architektur doch nicht nur Technik, sondern auch (!) Kunst sei." So leicht lässt sich ein solches Wort, das ein Programm darstellt, nicht aus dem Feld schlagen.*

*So sehr unser Verfasser auch die kapitalistische Stadtform ablehnt, so "heißt das nicht, dass in alten Städten alles schlecht und nicht wert ist, bei unseren neuen Planungen Verwendung zu finden. Es gab immer talentvolle Baumeister, die unnachahmliche Kompositionen (!) für Städte und Parks geplant haben, die uns auch heute noch in Erstaunen (!) setzen." So weit so gut! Was uns aber an diesen "Kompositionen" in Staunen versetzt hat, verrät er uns in sieben Forderungen am Schluss seines Aufsatzes.*

*1. Lehnt er die "Standardlösungen der Moskauer deutschen Architektengruppe und die der Ginsburggruppe ab"...*

*2. Standardisierung "nicht bis zur Bewusstlosigkeit". Standardisierung der Elemente, in keinen Fall aber des Ganzen... "Skepsis bei den Normen, "weil sie ungenügend nachgeprüft sind."...Dann folgt als billiges Rezept des Klassizismus.*



4. "Keinen panischen Schrecken bekommen, dass man etwas dem guten Alten Ähnliches (!) macht, wenn dies Alte auch im Gebiet klassischer Lösungen liegt."

5. "...die rein künstlerischen, dekorativen Verfahren nicht ignorieren..."

6. Der Architektur... "ihre in Jahrhunderten gewachsene Struktur wiedergeben." Und damit wir es mit der Deutlichkeit der "Ecole des Beaux Arts" erfahren:

7. "Nicht vor der klassischen Achse der Symmetrie Angst haben. Letzteres gilt besonders für die Planung."

Diesen Eklektizismus könne man getrost sich selbst und seinen Nachbetern überlassen, wenn er nicht heute in Russland schon seine Prinzipien – wenn wir obige Blütenlese noch als "Prinzipien" gelten lassen können – zu einem politischen Postulat erheben würde. Hans Schmidt hat in Nr. 5/6 "der neuen Stadt" diese viel ernster zu nehmenden Einwände gegen das neue Bauen sehr richtig formuliert. Der wesentlichste unter ihnen ist der dritte Einwand, der von den linken Utopisten unter den modernen Architekten spricht (Le Corbusier), die die notwendigen Phasen überspringen wollen. Und hier liegt die Gefahr. Mit dieser Forderung der Einordnung der schaffenden Architekten in eine Generallinie kann – wir sagen ausdrücklich: "kann" – jedes kühne Hervorwagen an die Grenze der jeweils technischen Möglichkeiten als "gegenrevolutionär" gekennzeichnet werden. Indessen bleibt es das Geheimnis jener Apologeten des Klassizismus, inwiefern eine durch Kultur verschönte und symmetrie-betonte Architektur sozialistischer sei als ein "Haus auf Stützen" von Le Corbusier.

In der Praxis führt nämlich ein ganz anderer Grund zur Abkehr von der "monotonen" Form des funktionalen Bauens: die mangelnde Qualität der Ausführung. Bauarbeiter, die noch vor wenigen Jahren nomadisierend durch die Steppe zogen oder bestenfalls als Bauern im Dorf lebten, oft genug zu 75 Prozent Frauen, 20jährige Mädchen machen wirklich aus jeder Sachlichkeit eine Primitivität... Und deshalb flüchtet man zu runden Treppenhäusern, Bullaugen, Putzgesimsen und schließlich zur "verwandtgewordenen Skulptur" und zur klassischen Symmetrie. Es soll sogar konzidiert werden, dass die – für den Westen leere – Monumentalität der Skulptur in Russland wieder einen politischen Sinn erhält. Sicher aber nicht als Ornament der Architektur.

Wenn die Russen wie im Politischen so auch im Künstlerischen den Versuch unternehmen, eigene Wege zu gehen, so entspräche das nur den Erwartungen, die die Welt in sie setzt. Dunkel bleibt es aber, warum es zwar erlaubt sein soll, kulturelle Ausdrucksform aus der Blütezeit der Bourgeoisie zu übernehmen, etwa klassizistische Architektur, Musik der Romantik und Straus Walzer, nicht aber die neue Sachlichkeit im Bau oder neue Tanzmusik. Was die Verwendbarkeit der im Westen entwickelten Prinzipien der neuen Sachlichkeit betrifft, so haben allerdings die Russen Grund, diese nicht kritiklos zu übernehmen. Was Gropius, May, Taut und andere entwickeln konnten, war: der städtebauliche Ausdruck einer in wirtschaftlich und geistig selbständige Individuen atomisierten bürgerlichen Gesellschaft. Ihre Stadtpläne sind die Konsequenz des liberalen Bürgertums, als solche oppositionell dem konservativen Bürgertum gegenüber, mit Ansätzen zu kommunaler oder genossenschaftlich-gemeinsamer Zentralisation verschiedener Lebensfunktionen. Was sie nicht fanden... war ein Planungsschema, kraft dessen die Massenbewegungen (etwa am 1. Und 2. Mai, am 7. Und 8. November) politisch-erzieherisch ausgerichtet würden. Ihre "Gartenstädte", "Trabantenstädte" und "Randstädte" sind nichts mehr – aber auch nicht weniger als systematische Summationen von annähernd gleichen Wohnzellen unter günstigen hygienischen Belichtungsverhältnissen. Jedem Erwachsenen sein eigenes Zimmer mit einem Maximum an Licht und Ruhe – besser: in Ruhe gelassen zu sein. Es ist notwendig, aber nicht hinreichend. Die politisch-propagandistische Bedeutung des Stadtplans insbesondere von Plätzen und Platzbauten ist noch kaum erkannt. Ebenso die Zuordnung der Gemeinschaftsbauten, wie Klubs, Ledigenheime, Kommunenhäuser, Kindergärten, Speisehäuser, zu jedem Quartier, nicht als Anhängsel, sondern als politisch vorbildlicher Mittelpunkt... Und

*schließlich muss in einem Land, wo die Arbeiter Herren der Betriebe sind, auch eine andere Relation zwischen Fabrik und Siedlung im Stadtplan sichtbar werden. Auf all diese Fragen ist jedenfalls von russischer Seite noch keine Antwort gegeben worden, noch weniger von deutschen Architekten in Russland. Hier liegen Möglichkeiten für den sozialistischen Städtebau in Richtung einer sinnvollen Erweiterung des im Westen entwickelten Zeilenbaus. Man darf aber gerade deshalb von russischer Seite mehr verlangen als ein geschichtliches Plagiat. Jedes bloße Ignorieren des westlichen Städtebaus bloß darum, weil es "den Siedlungen ähnelt, die der Kapitalist für seine Arbeiter baut", ist doch gar zu primitiv. Solche politische Arroganz bringt praktisch nicht weiter und überzeugt niemanden.*

*Solche Ansichten und Theorien sind heute im Umlauf, ohne das deutlich würde, wie weit sie von der oberen Sowjetbehörden oder Theoretischen Kompetenzen gedeckt bzw. angeregt werden. Diese offizielle Stellungnahme wird man auf dem "Internationalen Kongress" in Moskau erwarten dürfen. Es wird dann an Überraschungen und Kritiken von beiden Seiten nicht mangeln." X.Y. «Zu den Auseinandersetzungen Über Russland», "Die neue Stadt", 1932-33, H12, S. 270-271. Der Kongress fand nicht statt, es gab weder Überraschungen noch Kritik, was gerade die offensichtliche Tatsache bestätigte, dass hinter der Stilumorientierung in der UdSSR die Regierung, d. h. Stalin stand.*

#### **4.4. Dritter und vierter Durchgang**

- 1) М. М. Астафьева-Длугач, Ю. Волчек, "О конкурсе на Дворец Советов", "Зодчество", 1989, №3 (22), с.238. M. Astafjeva-Dlugac, J.Volcek, „Über den Wettbewerb für Palast der Sowjets.“, „Zodcestvo“, 1989, Nr.3 (22), S.238.
- 2) В. Паперный, «Культура два», Москва, 1996, с.33. W. Paperny, „Kultur Zwei“, Moskau, 1996, S.33.
- 3) Н. Атаров, «Дворец советов», Москва, 1940, с.43. N. Atarow. „Der Palast der Sowjets“, Moskau, 1940
- 4) «Постановления совета строительства Дворца советов при Президиуме ЦИК СССР от 10 мая и 4 июня 1933г», «Дворец Советов», Москва, 1933, с. 59. „Der Palast der Sowjets“, Moskau, 1933, S.59.
- 5) Ebd.
- 6) Н. Атаров. «Дворец советов», Москва, 1940, с. 44-45. N. Atarow. „Der Palast der Sowjets“, Moskau, 1940, S.44-45.
- 7) Письмо Корбюзье советским архитекторам, 1932 (?), В. Паперный, «Культура два», Москва, 1996, с.33. Der Brief von Le Corbusier an den sowjetischen Architekten“, W. Paperny, „Kultur Zwei“, Moskau, 1996, S.33.
- 8) Письмо Корбюзье А. Веснину, 10 августа 1934, В.Паперный, «Культура два», Москва, 1996, с.33. Der Brief von Le Corbusier an A. Wesnin. W. Paperny, „Kultur Zwei“, Moskau, 1996, S.33.

#### **4.5. Der Sinn und die Aufgaben des Wettbewerbs**

- 1) Dr. Bruno Flierl. «Faschistische und stalinistische Stadtplanung und Architektur», Wiss. Z.Hochsch. Archit. Bauwes. - A – Weimar 38 (1992) 1/2, S.6.
- 2) В.Хазанова, «К истории проектирования Дворца Советов в Москве», «Советское изобразительное искусство и архитектура», Москва, 1979, с.209. W. Chazanowa. „Zur Geschichte der Projektierung des Sowjetpalastes des UdSSR in Moskau“ in „Sowetskoe izobrazitelnoe iskusstvo i architektura der 1960er und 70er Jahre“, Moskau 1973, S. 209.
- 3) «Дворец советов», Москва, 1933, с.97. „Der Palast der Sowjets“, Moskau, 1933, S.97.
- 4) М. Астафьева-Длугач, Ю. Волчек «О конкурсе на Дворец советов», "Зодчество", 1989, №3 с.236. M. Astafjeva-Dlugac, J.Volcek, „Über den Wettbewerb für Palast der Sowjets.“, „Zodcestvo“, 1989, Nr.3 (22), S. 236.
- 5) В. Паперный, «Культура два», Москва, 1996, с.129. W. Paperny, „Kultur Zwei“, Moskau, 1996, S. 129.
- 6) А. Щусев. «Архитектура и градостроительство», «Известия», 15 октября 1926. A. Schtschusew, „Architektur und Städtebau“, „Izwestija“, 15 Oktober 1926.

## 5. Die Zeit der Umerziehung. 1932-1937.

### 5.1. Konsolidierungsphase der Stilentwicklung 1932-1933

- 1) С.О. Хан-Магомедов, «Архитектура советского авангарда», Москва, 1996, п. 1. с.609. S.O. Chan-Magomedov, «Architektur der sowjetischen Avantgard», Moskau, 1996, Band 1, S.609.
- 2) Rudolf Wolters, «Spezialist in Sibirien», Berlin, 1933, S.83.
- 3) С.О. Хан-Магомедов, «Архитектура советского авангарда», Москва, 1996, с.649. «Architektur der sowjetischen Avantgard», Moskau, 1996, Band 1, S.649.
- 4) Г. Крутиков, «Строительство театра в Ростове на Дону», «Советская архитектура», 1933, №4 (июль-август), с.11. G. Krutikow. „Errichtung des Theaters in Rostow-am-Don“, „Sowetskaja architektura“, 1933, Nr.4, S.11.
- 5) «Архитектура в борьбе за качество», «Архитектура СССР», 1933, №2 (август), с.8. „Architektur im Kampf für Qualität“, „Architektura SSSR“, 1933, Nr.2, S.8.
- 6) Ebd.
- 7) А. Урбан, «Фашизм и архитектура», «Архитектура СССР», №2, с.34. A.Urban, „Faschismus und Architektur“, „Architektura SSSR“, 1933, Nr.2, S.34.

### 5.2. Architektendiskussion im Juli 1933

- 1) «Творческие пути советской архитектуры и проблема архитектурного наследия», «Архитектура СССР», 1933, №3-4, с.5. „Künstlerische Wege der sowjetischen Architektur und das Problem der Architekturerbe“, „Architektura SSSR“, 1933, Nr.3-4, S.5.
- 2) Ebd., S. 7.
- 3) Ebd., S. 8.
- 4) Ebd.
- 5) Ebd., S. 12.
- 6) Ebd., S. 14.
- 7) Ebd.
- 8) Ebd., S. 15.
- 9) *„In der klassischen Architektur finden wir keine Grundlagen für die Lösung der Probleme der sozialistischen Architektur... Nur auf der Grundlage der formalen Methode kann man die negativen Seiten des Funktionalismus-Konstruktivismus und alle Arten des Eklektizismus überwinden. Auf der Grundlage der formalen Methode können die Probleme der Synthese und der Gestalt in der sozialistischen Architektur gelöst werden.“* Ebd., S. 17.
- 10) *„...der neue Stil der sozialistischen Architektur entsteht nicht aus dem Nichts, nicht als künstlerisches Ergebnis der Arbeit irgendeiner Gruppierung, seien es Konstruktivisten, Formalisten oder Klassizisten usw. Er stellt ein Ergebnis der gesetzmäßigen Entwicklung dar (so Lenin) des ganzen kulturellen Erbes, das wir kritisch aneignen müssen... Da wir die Architektur als Kunst verstehen, und die Kunst eine Ideologie ist, dann von diesem Standpunkt ausgehend, können wir im voraus sagen, daß unsere Form des architektonischen künstlerischen Denkens der der anderen Perioden ähneln kann, da die Form des Denkens durch den Zustand der Produktivitätskräfte bestimmt wird. Es ist allgemein bekannt, daß unsere Denkensart sogar mit solchen Kunstformen nicht identisch sein kann, die eine größte Blütezeit ermöglichten, wie die Griechische Kunst.“* Ebd., S. 18.
- 11) Ebd., S. 19.
- 12) Ebd., S. 20.
- 13) *„Genosse Ginzburg hat hier eine „jämmerliche Verwirrung“ der Architekten erwähnt. Diese Meinung teilt auch eine Reihe anderer Genossen. Das sind die, die meinen, daß nach dem Wettbewerb für den Palast der Sowjets ein Großteil der Architekten verwirrt ist und nicht auf den richtigen Weg der Sowjetarchitektur kommen. Ich bin der Meinung, daß eine solche Einschätzung im Grunde genommen falsch und schädlich ist... Genosse Ginzburg erklärt hier, was er gegen das kulturellen Erbe hat... Genosse Ginzburg meint, dass Konstruktivismus und*

*Formalismus, die eigentlich eine bestimmte Strömung der letzten Etappe der bürgerlichen Architektur sind, in die sozialistische Architektur "einwachsen" müssen... Er empfiehlt uns, diesen Bestandteil zu ergreifen und weiter zu gehen. ... Nicht zufälliger Weise verschweigt Genosse Ginzburg die Synthese der Architektur, der Malerei und der Bildhauerei. Wenn wir eine Zusammenarbeit dieser Künste ablehnen, beschränken wir damit die Ausdrucksmittel der Architektur und uns tatsächlich auf den Zustand einer "jämmerlichen Verwirrung." Ebd., S. 22.*

- 14) Ebd., S.23.
- 15) Ebd., S. 51.
- 16) Ebd., S. 16.
- 17) «Подготовка архитектурных кадров», «Архитектура СССР», 1933, №3-4, с. 1-3. „Architektura SSSR“, 1933, Nr. 3-4, S.1-3.
- 18) Н. Милютин. «Основные вопросы теории советской архитектуры», «Советская архитектура», 1933, №6 (ноябрь-декабрь), с.3. Nikolaj Miljutin. „Grundfragen der Theorie der sowjetischen Architektur“, „Sowetskaja Architektura“, 1933, Nr. 6, S.3.
- 19) «Организация проектирования зданий, планировки города и отвода земельных участков в Москве», «Архитектура СССР», 1933, №5, с.60., „Architektura SSSR“, 1933, Nr.5, S.60.
- 20) «Организация архитектурной и планировочной работы», «Архитектура СССР», 1933, №5, с.2. „Architektura SSSR“, 1933, Nr.5, S.2
- 21) «Литературная газета», 1932, 11 ноября. Цит по Д.Молдавский, «В начале тридцатых», Москва, 1984. „Literaturnaja gazeta“, 11 November 1932. Zit. Nach D. Moldawskij, „Im Anfang 30er“, Moskau, 1984.
- 22) «Стенограмма первого пленума Оргкомитета Союза писателей», Москва, 1933, с.9. „Stenogramme des ersten Plenums der Organisationskomitee des Verbandes der sowjetischen Schriftsteller“, Moskau, 1933, S.9.
- 23) Ebd. S. 47-48.
- 24) Ebd. S. 36-37.

### **5.3. Ideologische Prinzipien der neuen Architektur**

- 1) А.Авторханов. «Технология власти», Frankfurt/Mein, 1976, с.385-386. А. Awtorchanow, „Technologie der Macht“, Frankfurt/Mein, 1976, S.385-386
- 2) «ВКП(б) в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК», Москва, 1936, часть II, с.531. „WKP(b) in Resolutionen...“, Moskau, 1936, Teil II, S.531.
- 3) Е. Кригер, “Обращение к Архитектору”, “Архитектура СССР”, 1934, №1, с.9. Е. Kriger, „Aufruf zum Architekten“, Architektura SSSR“, 1934, Nr.1, S.9.
- 4) Ebd., S.11.
- 5) А. Некрасов, “Проблема реализма в архитектуре”, “Архитектура СССР”, 1934, №1, с.60. А-Neckrasow. „Das Problem des Realismus in der Architektur“, Architektura SSSR“, 1934, Nr.1, S. 60.
- 6) Ebd. S. 54.
- 7) Ebd. S. 60.
- 8) Разговор в перерыве между заседаниями секции архитектуры Института истории искусств, 1949, сообщено С.Хмельницким. Ein Gespräch aus dem Jahr 1949. Mitgeteilt von S. Chmelnizkij.
- 9) А. Некрасов, “Проблема реализма в архитектуре”, “Архитектура СССР”, 1934, с.57. А. Neckrasow. „Das Problem des Realismus in der Architektur“, „Architektura SSSR“, 1934, Nr.1, S. 57.
- 10) Д.А., “Против эклектики”, “Архитектура СССР”, 1934, №2, с.7. D.A. „Gegen die Eklektik“, „Architektura SSSR“, 1934, Nr.2, S. 7.
- 11) Ebd., S. 8.
- 12) Ebd., S. 7.
- 13) Ebd., S. 9.

- 14) М. Гинзбург, А. Веснин, В. Веснин, "Проблемы современной архитектуры", "Архитектура СССР", 1934, №2, с.69. M. Ginzburg, A. Wesnin, W. Wesnin. „Die Probleme der modernen Architektur“, „Architektura SSSR“, 1934, Nr.2, S. 69.
- 15) Ebd., S.65.
- 16) «Уроки майской архитектурной выставки», «Архитектура СССР», 1934, №6, с.4. „Architektura SSSR“, 1934, Nr.6, S. 4.
- 17) Ebd., S. 8.
- 18) Ebd., S.5.
- 19) Ebd., S. 6.
- 20) Ebd.
- 21) Ebd., S. 7.
- 22) Ebd., S. 8.
- 23) Ebd., S. 14.
- 24) Ebd.
- 25) Ebd.
- 26) Ebd., S. 16.
- 27) Ebd., S. 12.
- 28) Ebd.
- 29) Ebd.
- 30) Ebd.
- 31) Ebd., S. 17.
- 32) В. Дедюхин. «Год работы», «Архитектура СССР», 1934, №9, с.6. W. Dedjuchin, „Ein Jahr der Arbeit“, „Architektura SSSR“, 1934, Nr.9. S.6.
- 33) В. Паперный. «Культура два», Москва, 1996, с.38. W. Paperny, „Kultur Zwei“, Moskau, 1996, S. 38.
- 34) «Советские архитекторы готовятся к съезду», «Архитектура СССР», 1934, №10, с.2. „Die sowjetische Architekten bereiten sich zum Kongress“, „Architektura SSSR“, 1934, Nr.9. S.2.
- 35) «Первое всесоюзное совещание советских архитекторов», «Архитектура СССР», 1934, №11, с.63-64. „Erste künstlerische Beratung der Sowjetarchitekten“, „Architektura SSSR“, 1934, Nr.11. S.63-64.
- 36) «Всесоюзное совещание советских архитекторов», «Архитектура СССР», 1934, №11, с.1. „Künstlerische Beratung der Sowjetarchitekten“, „Architektura SSSR“, 1934, Nr.11. S. 1.
- 37) «Нам теперь ясна формалистическая сущность конструктивизма, полная оторванность этого явления от задач, которые партия ставила перед советским искусством. Небольшая группка интеллигентов старого поколения с изрядным грузом бржуазной идеологии засела в журнале «СА» и архитектурном обществе ОСА и на все лады уверяла себя и других в том, что они господствуют на архитектурном фронте и якобы представляют собой новую «прогрессивную» архитектуру». М. Цапенко, «О реалистических основах советской архитектуры», Москва, 1952, с.146.
- 38) А. Веснин. «Легкость, стройность, ясность», «Архитектура СССР», 1934, №12, с.9. A. Wesnin, „Leichtigkeit, Harmonie, Klarheit“, „Architektura SSSR“, 1934, Nr.12, S. 9.
- 39) «Архитектура – скульптура – живопись», «Архитектура СССР», 1935, №2, с.3. „Architektur – Bildhauerei – Malerei“, „Architektura SSSR“, 1934, Nr.12, S. 3.
- 40) Ebd., S. 12
- 41) Ebd., S. 28.
- 42) Ebd., S. 30.
- 43) «Великие творческие задачи», «Архитектура СССР», 1935, №5. „Grosse künstlerische Aufgaben“, „Architektura SSSR“, 1934, Nr.5.
- 44) А.Щусев, «Пути советской архитектуры», «Архитектурная газета», 17 декабря 1935. A. Schtschusew, „Die Wege der sowjetischen Architektur“, „Architekturnaja gazeta“, 17. Dezember 1935.
- 45) «Итоги всесоюзного творческого совещания архитекторов», «Архитектура СССР», 1935, №7, с.2. „Die Ergebnisse der ersten künstlerischen Beratung der Sowjetarchitekten“, „Architektura SSSR“, 1935, Nr.7, S.2.
- 46) *"Stammen etwa die Simplifizierenden künstlerischen Vorstellungen vom Akademiemitglied Fomin, seinem System der `` verarmten Klassik `` nicht direkt aus der Weltanschauung dieses Meisters*

- ...aus seinem Begreifen unserer Epoche als einer Epoche der Askese? Färben der künstlerische Individualismus und die unklare Weltanschauung des Leningrader Meisters N. A. Trozki etwa nicht auf seine Architekturwerke ab? Kommen etwa die bei einer Reihe der Meister vorhandene Tendenzen zur kleinbürgerlichen Verschönerung nicht aus der nichtproletarischen Vorstellung von Sozialismus? Formalismus und schleichende "Restauration" stellen auch die mit der Weltanschauung des Meisters verbundenen Fehler dar". Ebd.
- 47) «Уроки всесоюзного творческого совещания архитекторов», «Архитектура СССР», 1935, №6, с.3. „Die Lehre der künstlerischen Beratung der Sowjetarchitekten“, „Архитектура СССР“, 1935, Nr.6, S.3.
- 47a) "Kakophonie in der Architektur“, „Prawda“, 20. 02.1936
- 48) *"Mit Genugtuung hat die Beratung die Erklärungen von A. A. Wesnin und M. J. Ginsburg zur Kenntnis genommen, die den Verzicht auf einige der wichtigsten "Kanons" des Konstruktivismus beinhalteten, und zwar den Verzicht auf das simplifizierende Verständnis der Funktionen eines Bauwerks und die mangelnde Berücksichtigung des künstlerischen Aspekts. M. J. Ginsburg aber erklärte, dass "er auf seine Vergangenheit stolz sei" und A. A. Wesnin versuchte es zu beweisen, dass "eine Reihe von Grundsätzen des Konstruktivismus auch heute ihre Gültigkeit behalten", dennoch war in den Reden der beiden führenden Konstruktivisten der Wille zu einer künstlerischen Umorientierung zu hören. Der markanteste Vertreter des Formalismus und der ästhetisierenden Tricks der Architekt K. S. Melnikow hat weder genügend Mut, noch ausreichendes Gefühl für Selbstkritik bewiesen, um in der Beratung aufzutreten. Der Architekt Leonidow hat einerseits die "schädlichen ausgeklügelten formalistischen Phantasien" verurteilt, andererseits bot er eine rein formalistische Theorie des "künstlerischen Automatismus." "За оздоровление архитектурной практики», «Архитектура СССР», 1936, №4, с.78. „Für die Verbesserung der Architekturtätigkeit“, „Архитектура СССР“, 1936, Nr.4, S. 78.*
- 49) *"Die Versuche einiger Leningrader Architekten: des Professors Nikolski, Rudnew und anderer, die in der Leningrader künstlerischen Diskussion aufgetreten waren, um zu beweisen, dass die "Prawda"-Anweisungen nur für Moskau eine Bedeutung haben könnten und dass der Formalismus, die Restauration und der Eklektizismus einen Widerhall in der Leningrader Architektur gefunden haben, waren entschlossen widergelegt worden. Der Architekt G. A. Simonow... hat gezeigt, wie die Tendenzen des Konstruktivismus, des Formalismus, und der seelenlosen Restauration in der Leningrader Architekturpraxis lebensfähig waren."* Ebd.
- 50) К. Алабян, «Против формализма, упрощенчества, эклектики», «Архитектура СССР», 1936, №4, с.2. R.Alabjan, „Gegen Formalismus, Vereinfachung, Eklektizismus“, „Архитектура СССР“, 1936, Nr.4, S.2.
- 51) Ebd., S. 3.
- 52) Ebd.
- 53) Ebd.
- 54) Ebd., S. 4.
- 55) Ebd., S. 4-5.
- 56) «Дискуссия на съезде», «Архитектура СССР», 1937, №7-8, с.31. „Die Diskussion am Kongress“, „Архитектура СССР“, 1937, Nr.7-8, S. 31.
- 57) «Разоблачить врагов народа», «Архитектура СССР», 1936, №9, с.2. «Volksfeinde zu enthüllen“, „Архитектура СССР“, 1936, Nr.9, S. 2.
- 58) «Перед съездом», «Архитектура СССР», 1937, №5, с.2. „Vor dem Kongress“, „Архитектура СССР“, 1937, Nr.5, S. 2.
- 59) Ebd., S. 4-5.
- 60) «Архитектура СССР», 1937, №7-8, с.6. „Архитектура СССР“, 1937, Nr. 7-8, S. 6.
- 61) Ebd., S. 28,
- 62) Ebd.
- 63) Ebd., S. 28-29.
- 64) Ebd., S. 31.
- 65) Ebd., S. 29.
- 66) Ebd.

- 67) А. Заславский, «Завершить творческую перестройку», «Строительство Москвы», 1937, №13, с.3. А. Zaslavskij, „Angefangene Perestrojka zu vollenden“, „Stroitelstwo Moskwy“, 1937, Nr.13, S. 3.
- 68) «Архитектура СССР», 1937 №7-8, с.33. „Architektura SSSR“, 1937, Nr.7-8, S.33.
- 69) Ebd., S. 31.
- 70) Ebd.
- 71) Ebd., S. 31-32.
- 72) Ebd., S. 32.
- 73) А. Щусев, «Задачи советской архитектуры», «Правда», 18 июня 1937. А Schtschusew, „Die Aufgaben der sowjetischen Architektur“, „Prawda“, 18 Juni 1937.
- 74) А.Щусев, «Наши разногласия», «Советское искусство», 5 января 1935. А Schtschusew, „Unsere Meinungsverschiedenheiten“, „Sowetskoe iskusstwo“, 5 Januar 1935.
- 75) «О достоинстве советского архитектора», «Архитектура СССР», 1937, №9, с.2. „Über die Würde des sowjetischen Architekten“, „Architektura SSSR“, 1937, Nr.9, S. 2.
- 76) «Новые задачи Академии Архитектуры СССР», «Архитектура СССР», 1939, №10, с1. „Die neue Aufgaben der Architekturakademie“, „Architektura SSSR“, 1939, Nr.10, S. 1.
- 77) «Творческие вопросы советской архитектуры», Москва, 1940, с.5. „Künstlerische Fragen der sowjetischen Architektur“, Moskau, 1940, S.5.
- 78) Ebd., S.9.
- 79) Ebd., S. 15.
- 80) Ebd., S. 12-13.
- 81) Ebd., S. 14-15.
- 82) Ebd., S. 16.
- 83) Ebd., S. 28.
- 84) Ebd., S. 29.
- 85) Ebd., S. 34.
- 86) *"Der tiefe Ideengehalt ist einer der obligatorischen Merkmale der Kunst des sozialistischen Realismus. Einige Genossen sind der Meinung, dass die Architektur der früheren Jahrhunderte völlig apolitisch gewesen ist. Das ist ein großer Irrtum... Tatsächlich, wie kann, sagen wir, ein Gesims, das die Epoche der Renaissance widerspiegelt, eine Epoche des Kampfes und des Sieges des Kapitalismus über den Feudalismus in Italien XV-XVI Jh., unsere sozialistische Wirklichkeit widerspiegeln?... Eine architektonische Idee ist ein Ausdrucksmittel jener sozial-politischen Idee, die wir zum Grundstein der Neugestaltung einer Magistratstraße nehmen. Können etwa die Empire-Komposition, Barock oder Renaissance auch nur einigermaßen das Wesen unserer sozialistischen Epoche widerspiegeln?... Bei uns aber verwendet ein Architekt sehr oft unrealistische Kompositionen, verziert die Häuserfassaden mit irgendwelchem Krimskrams, und meint dabei, dass es gerade der Stil der freudenvollen sowjetischen "Dur-Architektur ist. Das ist Unsinn! Das ist ein volles Mißverständnis dessen, was das Wesen des sozialistischen Realismus betrifft."* Ebd., S. 67-69.
- 87) Ebd., S.74.
- 88) Ebd., S. 75.
- 89) Ebd., S. 136-137.
- 90) *"...unter Moskauer Architekten gilt der Standpunkt, dass es genügt, ein aufrichtiger Sowjetbürger zu sein und sich das klassische Erbe anzueignen, damit der sozialistischer Realismus in unsere Architektur von allein Einzug hält ...viele von den auftretenden Genossen sprachen davon, dass der sozialistische Realismus das Berücksichtigen der Wirklichkeit ist. Es wäre aber richtiger zu sagen, dass es nicht ein einfaches Berücksichtigen, sondern eine Berücksichtigung der progressiven Seiten unserer Wirklichkeit in ihrer progressivsten Entfaltung und in ihrer typischsten Erscheinungen ist..."* Ebd., S. 83.
- 91) Ebd., S. 147-149.
- 92) Ebd., S. 90-92.
- 93) Ebd., S. 171.

#### 5.4. Neue Bauaufgaben 1930 – 1937

- 1) Н.Лухманов. «Архитектура клуба», Москва, 1930, с.11. N. Luchmanov. „Klubarchitektur“, Moskau, 1930.
- 2) Б. Оглы, Г.Чибряков, «Большой театр Сибири», «Архитектура СССР», 1989, №3, с.96-99. B. Ogly, G. Cibrjakow, “Das grosse Theater Sibiriens”, „Architektura SSSR“, 1989, Nr.3, S. 96-99.
- 3) Rudolf Wolters, “Spezialist in Sibirien”, Berlin, 1933, S.131.
- 4) Г. Крутиков, «Проектирование и строительство театров в СССР», «Архитектура СССР», 1934, №3. G. „Projektierung und Errichtung der Theater in der UdSSR“, „Architektura SSSR“, 1934, Nr.3.
- 5) П. Блохин, «Планировка жилых кварталов соцгорода», «Архитектура СССР», 1933, №5, с.4. P.Bloch. „Die Planung der Wohnblöcke einer sozialistischen Stadt“, „Architektura SSSR“, 1933, Nr.5, S. 4.
- 6) Rudolf Wolters, “Spezialist in Sibirien”, Berlin, 1933, S.84.
- 7) А. Мостаков. «Безобразное «наследство» архитектора Э.Мая», «Архитектура СССР», 1937, №9, с.62. A. Mostakow. „Die hässliche Erbe des Architekten May“, „Architektura SSSR“, 1937, Nr.9, S. 62.
- 8) Ebd., S. 63.
- 9) *“Die Architektur des sowjetischen Wohnhauses ergibt sich vor allem aus den architektonischen Voraussetzungen und aus dem architektonischen Ensemble der ganzen Stadt... Unter unseren Umständen kann und soll es kein einziges Gebäude geben, das mit der Architektur des benachbarten Gebäudes nicht verbunden ist, kein einziges, das nicht organisch in die Architektur des Platzes, der Straße, der Stadt hineinwachsen würde.... Eine konkrete Architekturaufgabe... hat eine künstlerische Ausarbeitung der prinzipiellen und gedanklichen Voraussetzungen des gesamten Architektursystems der Stadt zu sein... Gerade dank des persönlichen Geschmacks der Architekten etablieren sich im architektonischen Schaffen der Formalismus und der Eklektizismus. Im... Zusammenhang mit der Aufgabe soll ganz klar formuliert werden, was in diesem Ensemble wesentlich und was untergeordnet ist; daraus ergibt sich eine konkrete Vorgabe für jedes Teil eines Ensembles... Das Wohnhaus... hat sich, in seiner Architektur, der führenden Idee dieses Ensembles zu unterordnen.... Deswegen... kann ein Wohnhaus nicht Züge der Monumentalität annehmen.”* Г.Симонов, «Архитектура жилого дома», «Архитектура СССР», 1936, №7, с.1. G.Simonow. „Wohnhausarchitektur“, „Architektura SSSR“, 1936, Nr.7, S. 1.
- 10) М. Гинзбург, «Опыт районной планировки», «Архитектура СССР», 1933, №4, с.34. M. Ginzburg, „Erfahrungen mit der Stadtplanung“, „Architektura SSSR“, 1933, Nr.4, S. 34.
- 11) «История русского искусства», Москва, 1957, т.XI, с. 548-549. „Geschichte der russischen Kunst“, Moskau, 1957, Band XI, S. 548-549.
- 12) «Маркс и проблема социалистического расселения», «Советская архитектура», 1932, № 2, с.1. "Marx und die Probleme sozialistischer Besiedlung", „Sowetskaja architektura“, 1932, Nr.2,S.1.
- 13) Rudolf Wolters beschreibt die Situation Anfang 1933 in Nowosibirsk. Die Bevölkerung wartete ungeduldig auf den Januar 1933, wobei man mit einer, nach der Erfüllung des ersten Fünfjahresplan versprochene, radikalen - zwei- bis dreifachen - Steigerung des Lebensstandards gerechnet hat. Statt dessen kam eine radikale Regimeverschärfung: *“Die schon sehr knappen wurden diesmal ganz radikal herabgesetzt. Während für uns Ausländer wenigstens die Brotration gleich blieb, wurde sie für die Russen um die Hälfte herabgesetzt, und zwar auf 400 g pro Tag von 800 g vorher... Zu dem erhielten nun die Frauen, die verheiratet, aber nicht beruflich tätig waren, überhaupt kein Brot mehr, das sie bisher wie ihre Männer bezogen hatten. Gleichzeitig mit diesen Bestimmungen wurde bei allen Verwaltungen, die schon längst überbesetzt waren, ein Personalabbau um 30 Prozent vorgenommen. Die Ausführung dieser Verordnung war hart. Sobald ein Angestellter entlassen war – und das geschah ohne jede vorherige Ankündigung innerhalb von 24 Stunden -, wurde ihm die Brotkarte entzogen, so dass er, wenn er noch Geld besaß, das zwanzig mal so teure Brot auf dem Markt kaufen musste oder auf seine arbeitenden Freunde angewiesen war. Der Sinn der Brotkartenentziehung war der, dass man hoffte, alle Entlassenen würden sich sofort bei den Arbeitsämtern melden. Aber das taten nur die, denen der Hunger die Kehle zuschürte. Denn vom Arbeitsamt führte den Weg nicht zurück in die Betriebe von Novosibirsk oder gar in das europäische Russland, sondern in die Provinzen Sibiriens, auf die Staatsgüter oder in das Industriegebiet am Fuße des Altai. Und das war lebenslängliche Zwangsarbeit, denn von dort gab es kein Zurück mehr. Wohnungen gab es in diesen neuen Industriegebieten für höchstens etwa 10 Prozent der Arbeitenden. Alle andere mussten in Zelten, Erdhöhlen und Bretterbuden Unterschlupf suchen”.* Rudolf Wolters, “Spezialist in Sibirien”, Berlin, 1933, S.118-119.



- 14) И.Маца, «К вопросу о художественном образе в архитектуре», «Архитектура СССР», 1933, №5, с.36-41. I. Maza, "Zur Frage der künstlerischen Gestalt in der Architektur", "Architektura SSSR", 1933 Nr. 5, S. 36-41.
- 15) «Задачи научно-исследовательской работы», «Архитектура СССР», 1933, №6, с.2. „Die Aufgaben der Forschungsarbeit“, "Architektura SSSR", 1933 Nr.6, S.2.
- 16) О. Барщ, Г.Зундблат, «Архитектура жилья», «Архитектура СССР», 1933, №6 (декабрь), с.15. O. Barschtsch, G. Zundblat, „Architektur der Wohnungen“, "Architektura SSSR", 1933 Nr. 6, S. 15.
- 17) Rudolf Wolters beschreibt so die Wohnsituation in den Jahren 1932-33 in Nowosibirsk, dem großen Verkehrsknoten Sibiriens mit einer Einwohnerzahl von Zwei- bis Dreihunderttausend: *"Die opulentesten Wohnungen von Novosibirsk sind zwei moderne Dreizimmerwohnungen, die vom kommandierenden General der Sibirischen Armee und dem Chef der GPU bewohnt werden. Abgeschlossene Zweizimmerwohnungen besitzen nur die höchsten Beamten und Parteileute, sowie einige wenige verheiratete ausländische Spezialisten. Die russischen Ingenieure haben, wenn sie verheiratet sind, ein Zimmer, bei sehr großer Familie höchstens zwei Zimmer. Zwei oder mehrere Familien teilen sich in eine Küche. Der Unverheiratete hat nie ein Zimmer für sich allein. Wie die kleinen Beamten und die Arbeiter wohnen, will ich nicht beschreiben; es würde mir niemand glauben, wenn ich sagen würde, dass die unverheirateten Arbeiter in Kasernen und Baracken zu 20, 30 Menschen in einem Zimmer wohnen, mehrere Familien sich sogar ein Zimmer teilen und so weiter... In Russland trommelt die Propaganda seit 15 Jahren so stark und ununterbrochen, dass die Genossen tatsächlich selbst glauben, der russische Arbeiter wohne, dem deutschen gegenüber, im Paradies."* Rudolf Wolters, "Spezialist in Sibirien", Berlin, 1933, S.43.
- 18) «Ежегодник общества архитекторов-художников», выпуск 13, Ленинград, 1930. "Jahrbuches Leningrader Gesellschaft der Künstler - Architekten", Ausgabe 13, Leningrad, 1930.
- 19) «Ежегодник общества архитекторов-художников», выпуск 14, Ленинград, 1935. "Jahrbuches Leningrader Gesellschaft der Künstler - Architekten", Ausgabe 14, 1935.

## 5.5. Der neue Stil 1933 – 1937

- 1) В. Фаворский. «Предметность, масштабность, реализм», «Архитектура СССР», 1934, №11, с.5. W. Faworskij, „Sachligkeit, Maßstäblichkeit, Realismus“, Architektura SSSR", 1934 Nr. 11, S. 5.
- 2) А.Щусев, «Конец архитектурной схоластики», «Советское искусство», 26 марта 1933 г, цит. по «Мастера советской архитектуры об архитектуре», Москва, 1975, т.1, с. 174. A.Schtschusew, „Das Ende der Architektur Scholastik“, „Sowtskoe iskusstwo“, 26. März 1933. Zit. nach „Die Meister der sowjetischen Architektur über die Architektur“, Moskau, 1975, Band 1, S. 174.
- 3) А. Щусев, «Пути советской архитектуры», «Архитектурная газета», 23 марта 1935 г., Цит по «Мастера советской архитектуры об архитектуре», Москва, 1975, т.1, с.198. A.Schtschusew, „Die Wege der sowjetischen Architektur“, „Architekturnaja gazeta“, 23 März 1935. Zit. nach „Die Meister der sowjetischen Architektur über die Architektur“, Moskau, 1975, Band 1, S.198.
- 4) А. Некрасов, «Новое здание гостиницы Моссовета», «Архитектура СССР», 1935, №2, с.59-67. A. Nekrasow. "Das neue Gebäude des Mossowjet-Hotels", Architektura SSSR", 1935, Nr.2, S. 59.
- 5) А. Некрасов, «Гостиница Москва», «Архитектура СССР», №1936, №3, с.32. A. Nekrasow, „Das Hotel Moskwa“, Architektura SSSR", 1936 Nr. 3, S. 32
- 6) Илья Ильф, «Записные книжки», Москва, 2000, с.544. Запись в книжке за сентябрь1936-апрель 1937 гг. Ilja Ilf, „Taschenbüche“, Moskau, 2000, S. 544. Notierung im Taschenbuch September 1936 - April 1937.
- 7) А.Щусев, «Наши разногласия», «Советское искусство», 5 января 1935 г, цит по «Мастера советской архитектуры об архитектуре», Москва, 1975, т.1, с186. A.Schtschusew „Unsere Meinungsverschiedenheiten“, „Sowetskoe iskusstwo“, 5. Januar 1935. Zit. nach „Die Meister der sowjetischen Architektur über die Architektur“, Moskau, 1975, Band 1, S.186.

- 8) Л. Лисицкий, «Форум социалистической Москвы», «Архитектура СССР», 1934, №10, с.4-5. L. Lisickij, „Der Forum des sozialistischen Moskaus“, Architektura SSSR", 1934 Nr. 10, S. 4-5.
- 9) Ebd.
- 10) А. Карра, «Дворец техники», «Архитектура СССР», 1934, №3. A. Karra; „Palast der Technik“, Architektura SSSR", 1934 Nr. 3.
- 11) Б. Оглы, Г. Чибряков, «Большой театр Сибири», «Архитектура СССР», 1989, №3, с.96-99. B. Ogly, G. Cibryjakow, "Das grosse Theater Sibiriens", „Architektura SSSR“, 1989, Nr.3, S. 96-99.
- 12) Б. Оглы, Г. Чибряков, «Большой театр Сибири», «Архитектура СССР», 1989, №3, с. 96. B. Ogly, G. Cibryjakow, "Das grosse Theater Sibiriens", „Architektura SSSR“, 1989, Nr.3, S. 96.
- 13) В.Д. Коковин, «Проект театра в Ташкенте», «Архитектура СССР», 1934, №12. W.D. Kokowin. „Theaterentwurf für Taschkent“, „Architektura SSSR“, 1934, Nr.12.
- 14) С.Н. Баженов. «Невыстроенные театры Ашхабада», «Культурные ценности», Санкт-Петербург, 1997, с.95. S. Bazenow, „Nicht gebaute Theater Aschachabads“, „Kulturune zennosti“, Sankt-Petersburg, 1997, S. 95.
- 15) В. Базанов, «Сцена XX века», Москва, 1990, с.127, цит по С.Н. Баженов. «Невыстроенные театры Ашхабада», «Культурные ценности», Санкт-Петербург, 1997, с.95. W. Bazanow; „Bühne des XX Jahrhunderts“. Zitiert nach S. Bazenow, „Nicht gebaute Theater Aschachabads“, „Kulturune zennosti“, Sankt-Petersburg, 1997, S. 95
- 16) С.Н. Баженов. «Невыстроенные театры Ашхабада», «Культурные ценности», Санкт-Петербург, 1997, с.103. S. Bazenow, „Nicht gebaute Theater Aschachabads“, „Kulturune zennosti“, Sankt-Petersburg, 1997, S.103.
- 17) «Архитектура СССР», 1934, №12, с.26. „Architektura SSSR“, 1934, Nr.12, S. 26
- 18) В.Кусаков. «Ленинский комвуз на Воробьевых горах», «Архитектура СССР», 1934, №7, с.39. W. Kusakow, „Lenin-Komwuz in den Worobjew-Gebirge“, „Architektura SSSR“, 1934, Nr.7, S. 39.
- 19) Ebd. S. 40.
- 20) Ebd.
- 21) И. Сафонов. «Здание ВЦСПС на Калужском шоссе». «Архитектура СССР», 1938, №11, с.44. I. Safonow, „WZSPS-Gebäude in der Kaluzskoe-Chaussee“, „Architektura SSSR“, 1938, Nr.11, S.44.
- 22) А. Холостенко, «Архитектурная реконструкция Киева», «Архитектура СССР», 1934, №12. A. Cholostenko. „Architektinische Rekonstruktion Kiews“, „Architektura SSSR“, 1934, №12
- 23) А.Молокин, «Проектирование правительственного центра УССР в Киеве», «Архитектура СССР», 1935, №9. A. Molokin, „Projektierung und Errichtung des Regierungszentrums USSSR in Kiew“, „Architektura SSSR“, 1935, Nr.9.
- 24) Ebd.
- 25) Ebd.
- 26) И. Сосфенов. «Дом Совнаркома УССР в Киеве», «Архитектура СССР», 1938, №9, с.54. I.Sosfenow. „Sownarkom-Gebäude der USSR in Kiew“, „Architektura SSSR“, 1938, Nr.9, S. 54.
- 27) М. Фридман, «Проекты дома советов в Ленинграде», «Архитектура СССР», 1936, №12. M.Fridman, „Die Entwürfe für Haus der Sowjets in Leningrad“, „Architektura SSSR“, 1936, Nr.12.
- 28) «Архитектура СССР», 1936, №7, «Архитектура СССР», 1937, №9. „Architektura SSSR“, 1936, Nr.7, „Architektura SSSR“, 1937, Nr.9.
- 29) «Архитектура СССР», 1939, №4, с.5. „Architektura SSSR“, 1939, Nr.4, S.5.
- 30) П.Балтер. «Павильон СССР на международной выставке 1939 года в Нью-Йорке», «Архитектура СССР», 1939, №6, с.33. P.Balter, „Pavillon der UdSSR auf der Weltausstellung 1939 in Paris“, „Architektura SSSR“, 1939, Nr.6, S.33.
- 31) В. Кусаков. «Конкурс на проект здания панорамы «Штурм Перекопа», «Архитектура СССР», 1941, №4, с.13. W. Kusakow, „Wettbewerb für das Gebäude einer Panorama "Erstürmung Perekops"“, „Architektura SSSR“, 1941, Nr.4, S.13.
- 32) Ebd.
- 33) . А. Иконников, „Историзм в советской архитектуре“, «Концепции в советской архитектуре 1917-1988», Berlin, 1989, S. 85.
- 34) Лазарь Каганович, «Памятные записки», Москва, 1996, с.530. Lazar Kaganovich, „Memoiren“, Moskau, 1996,

- 35) Ebd.
- 36) В. Паперный. «Культура два», Москва, 1996, с.249. W. Paperny, „Kultur Zwei“; Moskau 1996, S. 249.
- 37) Ebd., S. 301.
- 38) Евгения Гинзбург, «Крутой маршрут», Москва, 1991, с. 161. Ewgenija Ginzburg, „Kruтой Marschrut“, Moskau, 1991, S.161.
- 39) Игорь Голомшток. «Тоталитарное искусство», Москва, 1994, с.97. Igor Golomschtok, „Totalitäre Kunst“, Moskau, 1994, S.97.

## 6. Epoche der Stilstabilisierung. 1937-1941

- 1) Д. Аркин, «О ложной «классике», новаторстве и традиции», «Архитектура СССР», 1939, №4, с.18. D. Arkin\_ „Über die falsche „Klassik“, den Neuerertum und die Tradizion“, „Architektura SSSR“, 1939, Nr.4, S. 18.
- 2) Б.Михайлов, «Ордер в советской архитектуре», «Архитектура СССР», 1939, №8, с.36. В. Michajlow, „Die Seulenordnung in der sowjetischen Atchitektur“, „Architektura SSSR“, 1939, Nr.8, S. 36.
- 3) ВИА, т.12, Москва, 1975, с.208. „Allgemeine Architekturgeschichte“, Band 12, Moskau, 1975, S. 208.
- 4) «Постановление Совета строительства Дворца советов при Президиуме ЦИК Союза ССР от 19 февраля 1934 г.», «Архитектура СССР», 1934, №2, с.1. „Das Beschluß des Baurates des Palast der Sowjets vom 19. Februar 1934“, „Architektura SSSR“, 1934, Nr.2, S. 1.
- 5) Г. Хвойник, “Дом Красной Армии в Минске”, „Архитектура СССР“, 1938, №1, с.64. G.Chwojnik, „Haus der Roten Armee in Minsk“, „Architektura SSSR“, 1938, Nr.1, S. 64.
- 6) “Новый этап строительства Дворца”, “Архитектура СССР”, 1939, №6, с.3. „Die neue Phase der Errichtung des Palastes“, „Architektura SSSR“, 1939, Nr.6, S. 3.
- 7) Der Hauptvortragende beim Treffen im April 1940 A. Wlasow sprach über die Wendung im Bewusstsein der Architekten, die von *”den neuen Forderungen, die die Partei, die Regierung, das ganze Land an uns stellten, hervorgerufen wurde. ...Die Partei und die Regierung stellten uns die Aufgabe zu lernen, zu lernen und nochmals zu lernen, als eine obligatorische Bedingung unserer weiteren künstlerischen Entwicklung und der Schaffung vollwertiger Architekturdenkmäler. ...Ohne dieses Lernen hätten wir wohl die gleichen trostlosen Kisten und Schachtel in unseren Städten, darunter auch in Moskau weiter gebaut, die man in den Jahren des Konstruktivismus baute, und die bis heute in Westeuropa errichtet werden. ...Die Schwierigkeit bestand darin, dass wir die Meisterschaft zu beherrschen hatten, ohne unsere praktische Architekturtätigkeit zu unterbrechen. Und wir haben große Schwierigkeiten überwunden, wenn wir uns an unsere erbärmliche, einseitige Erziehung im damaligen WHUTEIN erinnern, die hauptsächlich eine formalistische, eine konstruktivistische Schule war, wo es gar nicht nötig war, die hervorragende Kunst der vorhergegangenen Epochen zu beherrschen...”* “Творческие вопросы советской архитектуры”, Москва, 1940, с.18-20. „Künstlerische Probleme der sowjetischen Architektur“, Moskau, 1940, S.18-20.
- 8) Ebd., S. 26.
- 9) Ebd., S. 41-42.
- 10) Ebd. S. 46.
- 11) Ebd. S. 62.
- 12) «Архитектура СССР», 1940, №7, с.55. „Architektura SSSR“, 1940, Nr.7, S. 55..
- 13) Ebd.
- 14) Ebd. S.56.
- 15) Ebd.
- 16) Ebd.
- 17) И. Жолтовский, “О некоторых принципах зодчества”, “Строительная газета”, №6, 12 января 1940, цит по “Мастера советской архитектуры об архитектуре”, Киев, 1953, с.54. I. Sholtowski, „Über die einigen Prinuipien der Baukunst“, „Stroitelnaja gazeta“, 12. Januar 1940. Zit. nach „Die Meister der sowjetischen Architektur über die Architektur“, Moskau, 1975, Band 1, S.186.

- 18) Ebd.
- 19) А. Щусев. Доклад на 1 Всесоюзном съезде архитекторов”, цит. по “Мастера советской архитектуры об архитектуре”, Киев, 1953, с. 143. A. Schtschusew, Fortrag beim Ersten Allunionkongress der sowjetischen Architekten. „Die Meister der sowjetischen Architektur über die Architektur“, Kiew, 1953, S.143.
- 20) Лидия Гинзбург, «Записные книжки», Москва, 1999, с. 146. Lidija Ginzburg, „Taschenbüche“, Moskau, 1999, S.146.
- 21) Рассказано автору С. Хмельницким в 2000 году. Erzählt dem Autor von S. Chmelnizkij, 2000.
- 22) „Незабываемые встречи”, “Архитектура СССР”, 1939, №12, с.6. „Unvergessliche Treffens“; „Architektura SSSR“, 1939, Nr.12, S. 6.
- 23) Ebd., S. 7.
- 24) Ebd., S. 9.
- 25) Ebd., S. 30.
- 26) Ebd., S. 28.

## 7. Patriotische Architektur 1941 – 1945

- 1) Из истории советской архитектуры 1941-1945 гг», Москва, 1978, с.34. „Aus der Geschichte der sowjetischen Architektur 1941 – 1945“, Moskau, 1978, S. 34.
- 2) Ebd. S.16.
- 3) Ebd. S.38.
- 4) Сборник «Архитектура СССР», №1 (1942), с. 36-38; №2 (1943), с. 13-15, «Из истории советской архитектуры 1941-1945 гг», Москва, 1978, с. 31-35. Sammelband „Architektura SSSR“, Nr.1 (1942), S. 36-38, Nr2 (1943), S. 13-15, „Aus der Geschichte der sowjetischen Architektur 1941 – 1945“, Moskau, 1978, S. 31 – 35.
- 5) Ebd. S. 67-68.
- 6) Ebd. S.102.
- 7) Ebd., S. 88
- 8) Burghardt Preusler “Walter Swagenscheidt”, Stuttgart, 1985, S. 104.
- 9) Ebd., S. 106.
- 10) «Из истории советской архитектуры 1941-1945 гг», Москва, 1978, с. 108-109. „Aus der Geschichte der sowjetischen Architektur 1941 – 1945“, Moskau, 1978, S. 108-109.
- 11) История русского искусства», т.ХIII, Москва, 1964, с.308. „Geschichte der russischen Kunst“, Band XIII, Moskau, 1964, S.308.
- 12) А.Буров. «На путях к новой русской архитектуре», «Архитектура СССР», сборник 4, Москва, 1943, с.32. A. Burow. „An der Wege zur neuen russischen Architektur“, „Architektura SSSR“, Sammelband 4, 1943, S. 32.
- 13) Ebd. S.36.
- 14) М.Барщ, “Малоэтажные поселковые жилища”, “Архитектура СССР”, сб.3, 1943, с.14. M. Barschtsch, „Architektura SSSR“, Sammelband 4, 1943, S. 14.
- 15) Ebd. S. 19.
- 16) Ebd.
- 17) 1943 wurde das Jüdische Antifaschistische Komitee für die Förderung der guten Beziehungen mit Amerika gegründet. Dies war eine Unterorganisation, die vom NKWD (Innenvolkskommissariat) geleitet wurde. 1943 wurden seine formale Leiter, der Schauspieler Solomon Michoels und der Dichter und alte NKWD-Agent, Itzik Fefer, nach Amerika geschickt, um Beziehungen zu amerikanischen Geschäftskreisen anzuknüpfen. *”Vor der Abreise in die USA lud Berija Michoels in die Lubjanka ein und erklärte ihm, wie breite Beziehungen mit amerikanischen Juden anzuknüpfen seien. Der Plan bestand darin, uns den Beistand der amerikanischen Öffentlichkeit zu sichern und die für die Entwicklung der Hütten- und Kohlenindustrie nötigen Kredite zu bekommen. Michoels und Fefer erledigten ihre Mission glänzend.”* Павел Судоплатов, “Спецоперации. Лубянка и Кремль”, Москва, 1998, с.468. P.Sudoplatow, „Spezialoperationen. Lubjanka und Kreml“, Moskau, 1998, S. 468.
- 18) «Из истории советской архитектуры 1941-1945 гг», Москва, 1978, с.44.

- 19) Bauhaus-Archiv, Berlin...
- 20) «Из истории советской архитектуры 1941-1945 гг», Москва, 1978, с.133. „Aus der Geschichte der sowjetischen Architektur 1941 – 1945“, Moskau, 1978, S. 133.
- 21) Ebd. S. 134.

## 8. Epoche der Reife. 1945-1953

### 8.1 Spätstalinismus – Sozialistischer Realismus 1945-1953

- 1) *„Unter der unmittelbaren Leitung Suslows gingen in allen Abschnitten der ideologischen Front nicht nur die von Zdanow begonnenen „Aufdeckungen“ von Feinden (in Literatur, Kunst, Philosophie) weiter, sondern es wurden die Gefechtszonen noch erweitert. Es entfalteten sich neue „Diskussionen“ (in der Tat nahm an diesen Diskussionen nur eine Seite teil, und zwar die Parteiideologen, die die angeblichen Saboteuren brandmarkten), die sehr bald zu ideologischen Säuberungen wurden: in der Physiologie gegen die Schüler des Akademiemitglieds Pawlow, in der Sprachwissenschaft gegen die Schüler des Akademiemitglieds Marr, in der Genetik gegen die Feinde des Scharlatans Lysenko, in der Politökonomie gegen die Freunde von Woznesenskij ...einmalig war vor allem die Methode der Organisation der „Diskussionen“: die Redaktion der „Prawda“ beauftragte irgendwelche Ideologiefunktionäre, gegen bedeutende, vom Parteiapparat bisher anerkannte Fachgrößen aufzutreten, danach wurde den letzten das Recht verliehen, ihre Ansichtspunkte zu verteidigen. Sie machten das mit großem Eifer, ohne die Falle zu ahnen. Danach hagelte es von allen Seiten Beschuldigungen auf sie... Jede Diskussion endete damit, dass die Beschuldigten Geständnisschreiben an die „Prawda“-Redaktion einreichten, in denen sie eingestanden, dass sie bisher den Marxismus frevelhaft „gefälscht“ hatten“* А.Авторханов, «Загадка смерти Сталина», Frankfurt/Main, 1976, с.107-108. А.Аwtorchanow. „Das Geheimnis des Todes Stalins“, Frankfurt/Main, 1976, S.107-108.
- 2) «Советское искусство», 14 февраля 1948 г. „Sowetskoe iskusstwo“, 14. Februar, 1948.
- 3) «Советское искусство», 26 февраля 1949 г. „Sowetskoe iskusstwo“, 26. Februar, 1949.
- 4) «Советское искусство», 5 марта 1949 г. „Sowetskoe iskusstwo“, 25. März 1949.
- 5) «Советское искусство», 12 марта 1949 г. „Sowetskoe iskusstwo“, 12. März 1949.
- 6) «Советское искусство», 19 марта 1949 г. „Sowetskoe iskusstwo“, 19. März 1949.

### 8.2. Neue Architekturtheorie

- 1) «Зодчие Москвы», Москва, 1988, с. 27. „Baumeister Moskaus“, Moskau, 1988, S. 27.
- 2) Ebd. Там же, с.28.
- 3) «Советская архитектурная практика и теория», «Архитектура и строительство», 1947, №12, с. 1. „Sowjetische Architekturtheorie und Architekturpraxis“, „Architektura i stroitelstwo“, 1947, Nr.12, S.1.
- 4) Н. Былинкин, «Градостроительные утопии западных архитекторов», «Архитектура и строительство», 1947, №1, с.14. N. Bylinkin, „Städtebauliche Utopien der westlichen Architekten“, „Architektura i stroitelstwo“, 1947, Nr.1, S.14.
- 5) Ebd.
- 6) Ebd. S.3.
- 7) Ebd., S.4.
- 8) Ebd.
- 9) «О ложной концепции книги «Градостроительство», «Советское Искусств.», 17.01. 1948.
- 10) Там же. „Über die falsche Konzeption des Buches „Der Städtebau“, „Sowetskoe iskusstwo“, 17. Januar 1948.
- 11) «О книге «Градостроительство», «Архитектура и строительство», 1948, №5, с.19. „Über das Buch „Der Städtebau“ „Architektura i stroitelstwo“, 1948, Nr.5, S.19.
- 12) Ebd., S.20.
- 13) Ebd.

- 14) Ebd., S.21.
- 15) Ebd., S.22.
- 16) Ebd., S.20.
- 17) Б. Фаянс, “О книге “Искусство архитектуры” А.Циреса, “ Архитектура и строительство”, 1948, №2, с.14. B.Fajans, „Über das Buch „Die Kunst der Architektur“ von A. Zires“, „Architektura i stroitelstwo“; 1948, Nr.2, S.2.
- 18) Ebd., S.17.
- 19) “Неполноценный труд”, “Советское искусство”, 26 июня 1948г. „Minderwertige Arbeit“, . „Sowetskoe iskusstwo“, 26.Juni 1949.
- 20) Anfangs Januar 1949 wurden an einer Sitzung des Präsidiums des Architekturverbandes der UdSSR die Vorträge der verschiedenen Redaktionen gehalten. Von der Zeitung „Sowetskoe iskusstwo“ sprach J. Savizkij, von der Zeitung „Architektura i stroitelstwo“ sprach der Redakteur W. Kusakow, vom Sammelband „Sowetskaja Architektura“ sprach der stellvertretende Verantwortungssekretär D. Arkin. “О недостатках архитектурной критики”, “Советское искусство”, 8 января 1949 г. „Über die Mängel der Architekturkritik“, „Sowetskoe iskusstwo“, 8. Januar 1949.
- 21) А. Перемыслов, “Неудачная книга об архитектуре Москвы”, “Архитектура и строительство”, 1949, №10, с.20. A. Peremyslow. „Unglückliches Buch über die Architektur Moskaus“, „Architektura i stroitelstwo“, 1949, Nr.10, S.20.
- 22) Ebd.
- 23) Ebd.
- 24) Ebd., S.24.
- 25) Ebd.
- 26) «Архитектура и строительство», 1948, №1, с.23. „Architektura i stroitelstwo“, 1948, Nr.1, S.23.
- 27) Ebd.
- 28) Ebd.
- 29) Ebd.
- 30) «Кризис современной буржуазной науки о градостроительстве», «АиС», 1948, №2, с.3-4. „Die Krise der modernen bourgeoisen Städtebauwissenschaft“, „Architektura i stroitelstwo“, 1948, Nr.2, S.3-4.
- 31) Ebd., S. 4.
- 32) «Пережитки формализма в архитектуре», «Советское искусство», 6 марта 1948 г. “Die Formalismusüberbleibsel in der Architektur“, „Sowetskoe iskusstwo“, 6. März 1948.
- 33) Г.Симонов, «Важнейшие задачи советских архитекторов», «Архитектура и строительство». 1948, №3, с. 2-3.G. Simonow, „Die wichtigste Aufgaben der sowjetischen Architekten“, „Architektura i stroitelstwo“, 1948, Nr.3, S.2-3.
- 34) «Ликвидировать серьезные недостатки архитектуры», «Советское искусство», 27 марта 1948г. „Die ernsthafte Mängeln der Architektur zu liquidieren“, „Sowetskoe iskusstwo“, 27. März 1948.
- 35) «На собрании актива московских архитекторов», «Архитектура и строительство», 1948, №4, с14-15. „Architektura i stroitelstwo“, 1948, Nr.4, S. 14-15.
- 36) Ebd., S.16.
- 37) Ebd.
- 38) И. Эйгель, «Борис Иофан», Москва, 1978, с. 122-124. I. Eijgel, „Boris Iofan“, Moskau, 1978, S.122-124.
- 39) Ю. Савицкий, «Каро Алабян», в сборнике «Советская архитектура» №18, Москва, 1969, с.94. J. Sawizkij, „Karo Alabjan“ im Sammelband „Sowetskaja Architektura“ Nr.18, Mosksu, 1969.
- 40) «И.В. Жолтовский. Проекты и постройки», Москва, 1955, с.18. “I.Sholtowski. Entwürfe und Bauten“, Moskau, 1955, S.18.
- 41) М.А. Ильин, «Веснины», Москва, 1960, с.93. М.А. Ijlin „Wesnins“, Moskau, 1960, S.93.
- 42) «О положении в архитектурной науке», «Советское искусство», 18 сентября 1948 г. „Über die Lage in der Architekturwissenschaft“, „Sowetskoe iskusstwo“, 18. September 1948.
- 43) Ebd.

- 44) «У художников Ленинграда», «Советское искусство», 2 октября 1948 г. „Bei der Künstler von Leningrad“, „Sowetskoe iskusstwo“, 2. Oktober 1948.
- 45) «Разоблачить носителей буржуазного космополитизма и эстетства в архитектурной науке и критике», «Архитектура и строительство», 1949, №2, с.7. „Die Träger des bourgeoisen Kosmopolitismus und Ästhetizismus zu entlarven“, „Architektura i stroitelstwo“, 1949, Nr.2, S. 7.
- 46) Ebd., S, 8.
- 47) Ebd.
- 48) Ebd.
- 49) Ebd., S, 9.
- 50) Ebd.
- 51) Ebd.
- 52) Ebd.
- 53) «Против космополитизма в архитектурной науке и критике». «Советское искусство», 19 марта 1949 г. "Gegen den Kosmopolitismus in der Architekturwissenschaft und -kritik", "Sowetskoe iskusstwo ", 19. März 1949.
- 54) А. Перемыслов, «Идеолог» космополитизма в архитектуре Д.Аркин», «Архитектура и строительство», 1949, №3, с.9. А. Peremyslov, "Der Ideologe" des Kosmopolitismus' in der Architektur D. Arkin", "Architektura i stroitelstwo", 1949, Nr.3, S.9.
- 55) М. Рзянин, «Улучшить работу Научно-исследовательского института истории и теории архитектуры Академии архитектуры СССР», «Архитектура и строительство», 1949, №3, с.4. М. Rzjanin, "Die Tätigkeit des Forschungsinstituts für Architekturtheorie und -geschichte an der Architekturakademie der UdSSR verbessern", "Architektura i stroitelstwo ", 1949, Nr.3, S.4.
- 56) Ebd.
- 57) *"Der allgemeine Protest der Diskussionsteilnehmer wurde durch die neue Arbeit von I. Sholtowski hervorgerufen... Diese Arbeit steht in einem unversöhnlichen Widerspruch zu der Praxis der überwiegenden Mehrheit der sowjetischen Architekten, die auf dem Standpunkt des sozialistischen Realismus' stehen. Es fanden sich jedoch auch in dieser Versammlung einzelne Architekten, die die volksfremden formalistischen Standpunkte der "Schule Sholtowskij's" zu behaupten versuchten. Besonders eifrig setzte sich für diese schädlichen Standpunkte ... der Architekt Weinstein ein ... Die unwürdige und flegelhafte Rede von Weinstein wurde von der Mehrheit der Anwesenden als lasterhaft und demagogisch empfunden. Diese Rede spiegelte den hartnäckigen Widerstand der Anhänger der kosmopolitischen "Möchtegerneschule" (! - D. Ch.) Sholtowski's der realistischen Linie in der sowjetischen Architektur wider und ihr Streben, unserer Baukunst die ihr fremden ausländischen Kanons und Muster aufzudrängen. Das Wesen der von Sholtowskij geschaffenen Architektur haben N. Seliwanowskij, N. Sokolow, N. Brailowskij u. a. aufgedeckt. Sie haben darauf hingewiesen, dass Sholtowskij dem sowjetischen Wohnhaus eine falsche Gestalt gegeben hat."* «Обсуждение новых домов Москвы в Центральном доме архитектора», «Архитектура и строительство», 1949, №2, с.19. "Diskussion über die neuen Mockauen Häuser im Zentralhaus der Architekten", "Architektura i stroitelstwo", 1949, Nr.2, S.19.
- 58) Ebd.
- 59) «Архитектура и строительство», 1949, №5, 2 стр. обложки. " Architektura i stroitelstwo", 1949, Nr.5, 2. Umschlagseite.
- 60) «Архитектура и строительство», 1949, №5, с.6. "Architektura i stroitelstwo", 1949, Nr.5, S.6.
- 61) М. Цапенко, «Социалистический реализм – метод советского зодчества», «Архитектура и строительство», 1949, №11, с.10. М. Zapenko, "Der sozialistische Realismus ist die Methode der sowjetischen Baukunst", "Architektura i stroitelstwo", 1949, Nr.11, S.10.
- 62) Ebd., S.11.
- 63) Ebd., S.10.
- 64) Ebd., S.11.
- 65) Ebd.

- 66) «Праздник советской архитектурно-строительной культуры», «Арх. и Стр», 1950, №3, с.1. "Der Fest der sowjetischen Architektur- und Baukultur", "Architektura i stroitelstwo", 1950, Nr.3, S.1.
- 67) Н.Соколов, «О новых домах Москвы», «Советское искусство», 12 февраля 1949 г. N.Sokolow, "Über die neuen Moskauer Häuser", "Sowetskoe iskusstwo", 12. Februar 1949.
- 68) Г.Ощепков, «Полноценное решение архитектуры жилого дома», «Архитектура и строительство», 1950, №8, с.9. G. Oschtschepkow, "Eine vollwertige Architekturlösung eines Wohnhauses", "Architektura i stroitelstwo", 1950, Nr.8, S.9.
- 69) «Архитектурную науку на уровень новых задач», «Советская архитектура», 26 сентября 1950 г. "Die Architekturwissenschaft auf das Niveau neuer Aufgaben heben", "Sowetskaja Architektura", 26. September 1950.
- 70) *"M. Rsjanin charakterisierte die Architektur des russischen Barock wie folgt: "In den Gestalten der russischen Architektur aus dieser Periode spiegelt sich die für das Barock kennzeichnende Enge der sozialen Basis und die aristokratische Beschränktheit dieser Kunst wider." Wenn wir diese Definition akzeptieren, wie ist zu erklären, dass die von W. Rastrelli, D. Uchtomskij, S. Tschewakinskij und anderen Baumeistern Mitte des XVIII. Jh. geschaffenen Formen nicht eng, sondern weit und tief volkstümlich sind? Der Verfasser der Monographie ist nicht imstande zu verstehen, dass die Volkstümlichkeit, die den engen Klassenrahmen der Bestimmung von Palast- und Kirchenbauten zerbricht, zum höchsten Ausdruck in den besten Werken Mitte des XVIII. Jh. geworden ist... In seinen unwissenschaftlichen Darlegungen ignorierte der Verfasser die bekannten Schlussfolgerungen Lenins: "Man kann den russischen Klassizismus ... als die Kunst der Epoche der adligen Revolutionäre bezeichnen, der Epoche, die 1825 endete." Lenin hat darauf hingewiesen, dass die Periode (die Periode, nicht die Epoche, Genosse Rzjanin!) der adligen Revolutionäre erst 1825 begonnen hat... Das dieses verwirrte, eine riesige Menge Fehler enthaltende Buch erscheinen konnte, zeugt eindeutig davon, dass in unserer Architekturwissenschaft nicht alles in Ordnung ist."* Л. Петров, В. Циркулев, «Книга, извращающая историю русского зодчества», «Советское искусство», 14 июня 1951 г. L. Petrow, W. Zirkulew, "Ein Buch, das die Geschichte der russischen Baukunst verdreht", „Sowetskoe iskusstwo“, 14. Juni 1951.
- 71) «Письмо в редакцию», «Советское искусство», 11 августа 1951 г. „Schreiben an die Redaktion", "Sowetskoe iskusstwo", 11. August 1951.
- 72) A. Michailow betonte insbesondere in seiner Rede: *"Was ist die Behauptung wert, dass in den Denkmälern der russischen Holzbaukunst die Traditionen und Prinzipien des Volksschaffens, die künstlerische Begabung des Volkes am prägnantesten zur Schau komme. Wenn wir Rsjanin glauben, so könnte man leicht die Schlussfolgerung zu ziehen, dass in den Werken der Steinbaukunst die künstlerische Begabung des Volkes weniger prägnant ausgedrückt ist, was die Wiederholung der Theorien der Slawjanophilen und Volkstümpler wäre, die die Geschichte des russischen Volkes und seine Rolle in der Entwicklung der Architekturkunst grob verdreht hatten."* «Выше уровень научных работ по истории русской архитектуры», «Советское искусство», 18 августа 1951 г. „Das Niveau der wissenschaftlichen Arbeiten über die Geschichte der russischen Architektur zu erhöhen", „Sowetskoe iskusstwo", 18. August 1951.
- 73) Ebd.
- 74) *"Die reaktionäre Presse der kapitalistischen Länder macht eine breite Reklame für den französischen Architekten Le Corbusier. Zeitungen und Zeitschriften scheuen keine Anstrengungen, diesen Ideologen des Konstruktivismus und Verkünder der kosmopolitischen Ideen in der Architektur zu loben. Die progressive Architekturöffentlichkeit kennt diesen Architekten des Handlangers des großen Finanzkapitals sehr gut, der seinerzeit sogar die Idee hatte, das Zentrum von Paris an Ausländer zu verkaufen... Gemäß allen konstruktivistischen Dogmen ausgefertigt, die von Le Corbusier noch in den 20-er Jahren vorgeschlagen wurden, stellt dieses Haus, das auf aufgeblähten, gleichsam geschwollenen Füßen steht, einen Kasten dar, 135 m lang und 50 hoch. Alles in diesem "strahlenden Haus" ist falsch und lasterhaft, wie auch die Ideen seines Verfassers selbst."* Н. Пекарева, «Лучезарный дом» Корбюзье», «Советское искусство», 17 июня 1950 г. N. Pekarewa, "Das strahlende Haus von Le Corbusier", " Sowetskoe iskusstwo ", 17. Juni 1950.



- 75) М. Цапенко, "О реалистических основах советской архитектуры", Москва, 1952, с.52.  
M. Zapenko, "Über die realistischen Grundsätze der sowjetischen Architektur", Moskau, 1952, S.52.
- 76) Ebd., S.75.
- 77) Ebd., S.98.
- 78) Ebd., S.84.
- 79) Ebd., S.78-79.
- 80) Ebd., S.122.
- 81) *"Das Geschreibsel Ginsburgs ist bestimmt mit dem Architekturkosmopolitismus verbunden... Sein Gefasel hatte nur bei einem kleinen Grüppchen von Architekten einen vorübergehenden Erfolg, die sich damals von der Last der bourgeoisen Ideologie noch nicht befreit hatten... Von welcher Gemeinsamkeit der "internationalen Architektursprache" konnte die Rede sein, wenn in der bourgeoisen Welt der Wohnungs-, Gesellschafts- und andersartige Bau nach wie vor der Profitsucht dient..., in der sowjetischen Gesellschaft aber dient er dem Volke... Der Appell zu einer außerklassigen, außernationalen, "allgemeinmenschlichen Architektur ... zieht sich wie ein roter Faden durch das gesamte Geschreibsel Ginsburgs und seiner Nachfolger hindurch..."* Ebd., S.131.
- 82) Ebd., S.89.
- 83) Ebd., S.147.
- 84) Ebd., S.146.
- 85) Ebd., S.340.
- 86) Ebd., S.376.
- 87) Ebd., S.388.
- 88) Ebd., S.390.

### 8.3. Der Stil. 1948 - 1953

- 1) *"Vor dem Krieg zeichnete sich die Tendenz ab, neben großen Wohnungen, die oft als Kollektivwohnungen benutzt wurden, so genannte Kleinwohnungen zu planen. 1944-1945 wurden in einigen Fällen Einzimmerwohnungen gebaut oder Wohnungen mit einer Schlaffläche von nur 7-8 m<sup>2</sup> und einem Wohnzimmer von 12 m<sup>2</sup> ... In der nächste Zeit wird es offensichtlich keine Möglichkeit geben, alle Kleinfamilien mit einzelnen Wohnungen zu versorgen. Da diese Bevölkerungsgruppe in einigen Fällen zimmerweise unterzubringen ist, ist es nötig, in den für eine zimmerweise Unterbringung zu benutzenden Wohnungen ein gewisses Bequemlichkeitsniveau zu gewährleisten."* Б.Д. Плессейн, «Некоторые итоги типового проектирования жилых зданий», «Архитектура и строительство», 1947, №3, с.6. B.D. Plessejn, "Einige Ergebnisse in der Typenplanung von Wohnhäusern", "Architektura i stroitelstwo", 1947, Nr.3, S.6.
- 2) Л. Руднев, «Дом советов в Ленинграде», «Архитектура и строительство», 1947, №3, с.9. L. Rudnew, „Haus der Sowjets in Leningrad“, „Architektura i stroitelstwo“, 1947, Nr.3, S.9.
- 3) *"Die Architekturlösung des Hauses der Sowjets zeichnet sich in den drei von der Gruppe Sholtowskijs gemachten Entwürfen durch ihre Ideen- und Ausführungsschärfe aus. Hier kann man über einen eigenartigen Versuch sprechen, eine Gestalt für das Hauses der Sowjets zu finden. Diese Gestalt ist von den Verfassern noch nicht gefunden worden. Eine interessante Idee, in der Architektur des Hauses der Sowjets die Rolle Stalingrads als einer Festung, die den Ansturm faschistischer Horden abgeschlagen hatte, wiederzuspiegeln, jedoch gelang sie in ihrer Ausführung zu einem falschen, buchstäblichen Ausdruck festungsartiger Formen.... Doch sind die Entwürfe von I.W. Sholtowski... im Vergleich zu den anderen Arbeiten... die interessantesten und vielversprechendsten, obwohl sie ernste Fehler enthalten. Die Planung des Hauses der Sowjets wird fortgesetzt. Wir gehen davon aus, dass die Verfasser in ihrer weiteren Arbeit die von ihnen begangenen Fehler berücksichtigen werden, sich die majestätischen Ideen aneignen, die der Gestalt des Hauses der Sowjets zugrunde zu legen sind, und eine diesen Ideen maximal entsprechende Architekturform finden.»* Ebd., S.14-
- 4) Ebd., S.13.

- 5) К. Уханов, «Возрождение Сталинграда», «Архитектура и строительство», 1947, №14, с.8. K. Uchanow, «Der Wiederaufbau Stalingrads», «Architektura i stroitelstwo», 1947, Nr. 14, S.8.
- 6) Г.А. Симонов, «Важнейшие задачи советских архитекторов», «Архитектура и строительство», 1948, №3, с.2. G.A. Simonow, «Die wichtigsten Aufgaben der sowjetischen Architekten», «Architektura i stroitelstwo», 1948, Nr.3, S.2.
- 7) Е.В.Дружинина-Георгиевская, Я. А. Корнфельд, «Зодчий А.В. Щусев», Москва, 1955, с.66. E.W.Druzinina-Georgiewskaja, J.A. Kornfeld, «Der Baumeister A.W. Schtschusew», Moskau, 1955, S.66-
- 8) «Архитектура и строительство», 1946, №23-24, с.11, цит. по Е.В.Дружинина-Георгиевская, Я. А. Корнфельд, «Зодчий А.В. Щусев», Москва, 1955, с.69. «Architektura i stroitelstwo», 1946, Nr.23-24, S.11, zitiert aus E.W. Druzinina-Georgiewskaja, J.A. Kornfeld, «Der Baumeister A.W. Schtschusew», Moskau, 1955, S.69.
- 9) laut S. Chmelnizkij.
- 10) «Архитектура и строительство», 1947, №6, с.21-22. «Architektura i stroitelstwo », 1947, Nr.6, S.21-22.
- 11) *«Einen vernichtenden Schlag versetzte der große Führer des Proletariats, der Völkerführer Genosse Stalin der uralten, von ausländischen und einheimischer Ausbeutern erfundenen Legende, dass es Russland beschieden sei, immer nur ein Nachahmer alles westlichen zu sein. Er verwies darauf, dass gerade Russland das Land sei, das den Weg zum Sozialismus bahne... Die auffallenden Erfolge der sowjetischen Architektur, die ihre Ursachen in der Überlegenheit unserer Staats- und Gesellschaftsordnung haben, zu verschweigen, ist die westliche Presse nicht mehr imstande... Die objektiven Stimmen, die aus dem Ausland zu hören sind, die Anerkennung unserer Überlegenheit, vernehmen die sowjetischen Menschen mit dem stolzen Bewusstsein ihrer großen Rolle..., mit dem Bewusstsein derjenigen entscheidendsten Vorteile, die der sowjetischen Gesellschaftsordnung, der sozialistischen Wirtschaft und Kultur inne wohnen».* «Советская архитектура за тридцать лет», «Архитектура и строительство», 1947, №13, с.2-4. «30 Jahre der sowjetischen Architektur», «Architektura i stroitelstwo», 1947, Nr.13, S.2-4)
- 12) *«Die verschiedenartigsten Kunstwerke wurden im Laufe von 30 Jahren von der sowjetischen Architektur geschaffen. Sogar im Rahmen eines Genres sind sie zutiefst individuell, indem sie wahre Freiheit und eine Verschiedenartigkeit der Begabungen unserer Baumeister, die Selbständigkeit und Unabhängigkeit ihrer Schöpfung demonstrieren. Ist es etwa möglich, über eine wenigstens oberflächliche Ähnlichkeit der künstlerischen Gestaltung der Theatergebäude zu sprechen, die von Schtschusew in Taschkent, von Tamanjan in Jerewan, von Alabjan und Simbirzew in Moskau gebaut wurden? Sind etwa die U-Bahn-Stationen von Fomin, Tschetschulin, Duschkin, die von Tamanjan in Jerewan, von Zabolotnyj in Kiew gebauten Regierungsgebäude, sowie das nach dem Entwurf von Rudnew und Munz in Baku zu bauende Regierungshaus äußerlich vergleichbar? Worin sind sich die von Mordwinow in Moskau, von Simonow, Levinson und Ol in Magnitogorsk gebauten Wohnhäuser ähnlich? Wie erfreuten uns an ihrer Üppigkeit und Vielfältigkeit der künstlerischen Lösungen für die Hallen der Allunionslandwirtschaftsmesse in Moskau, die glücklich und gesetzmäßig dem Schicksal der westlichen Hallenarchitektur entgingen, die schablonenhaft und trivial, oder grob-schreiend ist, wenn sie versucht, nicht schablonenhaft zu sei».*\_Ebd., S.4-6.
- 13) «Советская архитектура за XXX лет. РСФСР», Москва, 1950. «30 Jahre sowjetischer Architektur. RSFSR» Moskau, 1950.
- 14) А. Прокофьев, «Тридцать лет строительной индустрии», «Архитектура и строительство», 1947, №13. A. Prokofjew «30 Jahre der Bauindustrie»,«Architektura i stroitelstwo», 1947, Nr.13.
- 15) «Советское искусство», 28 февраля 1947 г, цит. по И.Ю. Эйгель, «Борис Иофан», Москва, 1978, с.122. «Sowjetische Kunst», 28.Februar 1947, zitiert aus I.J. Eigel, «Boris Iofan», Moskau, 1978, S.122.
- 16) И.Ю. Эйгель, «Борис Иофан», Москва, 1978, с. 106-107. I.J. Eigel, «Boris Iofan», Moskau, 1978, S.106-107.
- 17) Ebd., S.108.
- 18) Ebd., S.108-109.

- 19) Ebd., S.118)
- 20) S. Memoiren Chruschtschows.
- 21) И.Ю. Эйгель, «Борис Иофан», Москва, 1978, с.117. I.J. Eigel, «Boris Iofan», Moskau, 1978, S.117.
- 22) Б.Иофан, «Архитектурные проблемы строительства многоэтажных зданий», «Архитектура и строительства», 1947, №3, с.15. B. Iofan, «Architekturprobleme des Hochhäuserbaues», «Architektura i stroitelstwo», 1947, Nr.3, S.15.
- 23) Ebd.
- 24) Ebd., S.16.
- 25) Ebd., S.15.
- 26) И.Ю. Эйгель, «Борис Иофан», Москва, 1978, с.124. I.J. Eigel, «Boris Iofan», Moskau, 1978, S.124.
- 27) «Помню как у Сталина возникла идея построить высотные здания. Мы закончили войну Победой, нас признали победителями, к нам, говорил он, станут ездить иностранцы, ходить по Москве, а в ней нет высотных зданий. Они будут сравнивать Москву с капиталистическими столицами. Мы потерпим моральный ущерб», Н. Хрущев, «Время, люди, власть», т.4, с.48, Москва, 1999. «Ich erinnere mich daran, wie Stalin auf die Idee kam, die Hochhäuser zu bauen. Wir hätten den Krieg mit unserem Sieg beendet, wir seien als Sieger anerkannt worden, uns, sagte er, würden Ausländer besuchen, durch Moskau spazieren, und in der Stadt gebe es keine Hochhäuser. Sie würden Moskau mit den kapitalistischen Hauptstädten vergleichen. Wir würden einen moralischen Verlust erleiden.», N. Chruschtschow, «Zeit, Leute, Macht», B.4, S.48, Moskau, 1999.
- 28) 1947 г., см. В.Асс и др, «Архитектор Руднев», Москва, 1963, с.75. 1947, s. W. Ass u.a., «Der Architekt Rudnew», Moskau, 1963, S.75.
- 29) «Под руководством партии – к новым победам!», «Архитектура и строительство», 1949, №6, с.1. «Unter der Parteiführung zu neuen Siegen!», «Architektura i stroitelstwo», 1949, Nr.6, S.1.
- 30) А. Ростковский, «Жилой дом на Котельнической набережной», «Архитектура и строительство», 1949, №6, с.18. (A. Rostkowskij, «Das Wohnhaus in der Kotelnitscheskaja-Ufer», «Architektura i stroitelstwo», 1949, Nr.6, S.18.
- 31) Und nicht nur mit den Architekten. Es ist bekannt, dass Stalin die auf Stalinpreise aufgestellten Literaturwerke manchmal persönlich korrigierte. Es ist auch bekannt, dass kein Film ohne seine vorherige Bewilligung über die Leinwand gehen konnte.
- 32) Л.Варзар, Ю.Яралов «М.А. Минкус», Москва, 1982, с.66. L. Varzar, J. Jaralow, «M.A. Minkus, Moskau, 1982, S.66.
- 33) Ebd. Gelfreich war der Verfasser eines der besten konstruktivistischen Bauten der UdSSR, nämlich des Theatergebäudes in Rostow am Don (zusammen mit Schtschuko, 1933-36) und Minkus, ein glänzender Grafiker, der 1930 sein Studium beendete, konnte auch, nach seinen früheren Arbeiten zu beurteilen, zu einem starken modernen Architekten werden
- 34) Ebd.
- 35) В.Асс и др., «Архитектор Руднев», Москва, 1963, с.85-86. W. Ass u.a., «Der Architekt Rudnew», Moskau, 1963, S.85-86.
- 36) Ebd., S.86.
- 37) Я. Корнфельд, «Выдающиеся произведения советской архитектуры», «Архитектура и строительство». 1949, №12, с.20. J. Kornfeld, «Die Meisterwerke der sowjetischen Architektur», «Architektura i stroitelstwo», 1949, Nr.12, S.20.
- 38) П. Абросимов, «Новое здание московского университета», «Архитектура и строительство», 1950, №1, с.10. P.Abrosimow, «Das neue Gebäude der Moskauer Universität», «Architektura i stroitelstwo», 1950, Nr.1, S.10.
- 39) *«Bereits in diesem (früheren - D. Ch.) Stadium stoßen alle Teilnehmer auf spezifische, mit dem Bau der Hochhäuser verbundene Besonderheiten. Funktionale Forderungen, Wirtschaftlichkeit, der Inhalt des Programms selbst widersprachen dem vorgeschriebenen Beschluss zum Bau des 26-stöckigen Universitätsgebäudes. Immer wieder stellten sich unvermeidliche Raumverluste, nämlich «leere» Dekorflächen heraus, sowie schwer zu benutzende Innenräume mit komplizierten Grundrissen und schwierigen Konstruktionslösungen. Das Spezifische des Lehrvorganges und technologische Forderungen*

*schlossen die Möglichkeit aus, große Fakultäten wie der Physik, Chemie und Biologie im Hochteil des Komplexes anzuordnen... Der erste Schritt zur Bestimmung des Kompositionszentrums ... war der Beschluss, den Hochteil mit dem Studentenheim zu vereinigen, was die Hochbaukomposition nicht ausschloss... Dieser Beschluss wurde ebenfalls bezweifelt und kritisiert... Die Notwendigkeit aber, die Programmforderungen direkt einzuhalten, zwang die Verfasser, diese Zweifel zu vernachlässigen...» В.Асс и др., «Архитектор Руднев», Москва, 1963, с.84-85. W. Ass u.a., «Der Architekt Rudnew», Moskau, 1963, S.84-85.*

- 40) Н. Хрущев, «Время, люди, власть», т.4, с.48, Москва, 1999. (N. Chruschtschow, «Zeit, Leute, Macht», В.4, S.48, Moskau, 1999.
- 41) С. Чернышев, отв.секр. ССА СССР, «Задачи творческого объединения советских зодчих», «Советское искусство», 28 октября 1950 г. S. Tschernyschow, verantwortlicher Sekretär des Architektenverbandes der UdSSR, «Die Aufgaben der künstlerischen Vereinigung der sowjetischen Architekten», «Sowetskoe iskusstwo», 28.Oktober, 1950.
- 42) Из выступления Н.Колли на совещании архитекторов, инженеров, конструкторов и строителей в МГК ВКП(б), «Советское искусство», 29 августа 1950 г. Aus der Rede von N. Kollli während der Architekten-, Ingenieure-, Konstrukteure- und Bauarbeiterberatung im Moskauer Stadtkomitee der WKP(b), «Sowetskoe iskusstwo», 29.August 1950.
- 43) Н.Соколов, «Типовой проект и ансамбль», «Советское искусство», 16 августа 1952 г. N. Sokolow, «Ein Typenentwurf und ein Ensemble», «Sowetskoe iskusstwo», 16.August 1952.
- 44) «Говоря о многообразных завершениях в виде обелисков, «снопов, «корон», пышных парапетов и аттиков, обо всей этой щедрой дани прошлому, которую платили наши современники, в первую очередь приходится пожалеть о том, что в большинстве высотных зданий, в том числе и в МГУ, они выполнены не на достаточном художественном уровне и часто совершенно не угаданы по масштабу... Не играя никакой конструктивной роли и не являясь произведениями искусства, они кажутся лишними И все же завершения громадных объемов здания, обильно насыщенные деталями, казались тогда обязательными...». В. Асс и др., «Архитектор Руднев», Москва, 1963, с.87-88. Сталинская архитектурная скульптура заведомо не могла быть хорошей. Исключения редки. «Дураки» на крышах и декоративная лепнина с самого начала закладывались в проекты в качестве повторяющихся типовых деталей. «Wenn man über verschiedenartige Krönungen in der Art von Obeliskten, «Garben», «Krönen», üppige Brüstungen und Attiken spricht, über all diesen reichlichen Tribut, den unsere Zeitgenossen der Vergangenheit zahlten, ist es in erster Reihe zu bedauern, dass sie in den meisten Hochgebäuden, darunter auch im Universitätsgebäude niveaulos ausgefertigt sind und oft nicht den richtigen Maßstab treffen... Indem sie weder eine konstruktive Rolle spielen, noch Kunstwerke sind, scheinen sie überflüssig zu sein. Und doch schien es damals, dass die mit Details reich versehenen Krönungen der riesigen Gebäudekörper obligatorisch sind...».W. Ass u.a., «Der Architekt Rudnew», Moskau, 1963, S.87-88. Eine stalinistische Architekturbezogene Skulptur könnte nicht von vorn herein gut sein. Ausnahmen sind selten. «Dummköpfe» auf den Dächern und dekorative Stuckverzierungen wurden von Anfang an in Entwürfe als sich wiederholende Typendetails einbezogen.
- 45) «Неуклонно снижать стоимость и повышать качество жилищного строительства», «Архитектура и строительство», 1950, №7, с.1. «Kosten des Wohnbaues unablässig zu reduzieren, sowie dessen Qualität zu erhöhen», «Architektura i stroitelstwo», 1959, Nr.7, S.1.
- 46) «Das Streben zum Pompösen... wird der Architekturgestalt des Gebäudes und dem Geist der sowjetischen Architektur fremde Züge von Manieriertheit geben. Die großen Meister der russischen Baukunst verstanden es, eine wunderbare künstlerische Wirkung mit Hilfe von einfachen Mitteln zu erreichen... Diese bemerkenswerten Traditionen wurden von den sowjetischen Architekten weiter entwickelt.» «Против излишеств в архитектуре», «Советское искусство», 15 августа 1950 г. «Gegen der Übermäßigkeit in der Architektur», «Sowetskoe iskusstwo», 15. August 1950.
- 47) Z.B. das Haus am Nowinskij-Boulevard von M. Ginzburg (1930) gehörte dem Volkskommissariat für Finanzen, das Haus von Fomin und Lewinson in der Karpowka-Ufer in Leningrad (1934) war das 2. Lensowjethaus (das zweite Haus des Stadtrat von Leningrad).

- 48) Б. Рубаненко, «Творческие итоги строительства новых станций Московского метро», «Архитектура и строительство», 1950, №2, с.5. B. Rubanenko, «Künstlerische Ergebnisse des Baues der neuen Mockauen U-Bahn-Stationen», «Architektura i stroitelstwo», 1950, Nr.2, S.5.
- 49) Ю. Савицкий, «Развитие стиля в советской архитектуре», «Советское искусство», 2 сентября 1950 г. J. Sawizkij, «Die Stilentwicklung in der sowjetischen Architektur»; «Sowetskoe iskusstwo», 2. September 1950.
- 50) «Недостатки и задачи архитектурной критики», «Советское искусство», 4 марта 1950 г. «Mängeln und Aufgaben der Architekturkritik», «Sowetskoe iskusstwo», 4. März 1950.
- 51) «Развивать и углублять критику и самокритику», «Архитектура и строительство», 1950, №1. «Kritik und Selbstkritik entfalten», «Architektura i stroitelstwo», 1950, Nr.1.
- 52) «Недостатки и задачи архитектурной критики», «Советское искусство», 4 марта 1950 г. «Mängeln und Aufgaben der Architekturkritik», «Sowetskoe iskusstwo», 4. März 1950.
- 53) А. Мордвинов, «Архитектура многоэтажных жилых домов», «Архитектура и строительство», 1950, №10, с.5. A. Mordwinow, “Die Architektur der mehrstöckigen Wohnhäuser”, «Архитектура и строительство», 1950, Nr.10, S.5.
- 54) «XIII пленум правления Союза Советских архитекторов СССР», «Архитектура и строительство», 1950, №9, 3 стр. обложки. “Das XIII. Plenum des Vorstandes des Architektenverbandes der UdSSR”, «Архитектура и строительство», 1950, Nr.9, 3.Umschlagseite.
- 55) «Развитие стиля в советской архитектуре», «Советское искусство», 2 сентября 1950 г. «Stilentwicklung in der sowjetischen Architektur», «Sowetskoe iskusstwo», 2. September 1950.
- 56) Давид Аркин «Борьба за стиль в архитектуре», «Советское искусство», 9 сентября 1950г. David Arkin, «Der Kampf für den Stil in der Architektur», «Sowetskoe iskusstwo», 9. September 1950.
- 57) Д. Аркин, «Высшая ступень архитектурного мастерства», «Советское искусство», 15 августа 1951 г. D. Arkin, «Die höchste Stufe der Architekturmeisterschaft», «Sowetskoe iskusstwo», 15. August 1951.
- 58) Г. Захаров, «Классическое наследие и архитектура магистралей Москвы», «Архитектура СССР», 1952, №5, с.13-15. G. Zacharow, «Das klassische Erbe und die Architektur der Moskauer Strassen», «Architektura SSSR», 1952, Nr.5, S.13-15.
- 59) Ebd., S.14.
- 60) «Советское искусство», 28 марта 1953 года. «Sowetskoe iskusstwo», 28.März 1953.
- 61) В. Андреев, «Против штампа в архитектуре», «Архитектура СССР», 1952, №5, с.18. W.Andreew, «Gegen ein Klischee in die Architektur», «Architektura SSSR», 1952, Nr.5, S.18.
- 62) «Архитектура сооружений Волго-Донского канала», «Архитектура СССР», 1951, №1, с.5. «Architektur der Bauten des Wolga-Don-Kanals», «Architektura SSSR», 1951, Nr.1, S.5.
- 63) Д.Ходжаев, «Некоторые вопросы теории архитектурного ансамбля», «Архитектура СССР», 1953, №1, с.14. D. Chodzaew, “Einige Fragen zur Theorie eines Architekturensembles”, «Architektura SSSR», 1953, Nr.1, S.1.
- 64) «Архитектура сооружений Волго-Донского канала», «Архитектура СССР», 1951, №1, с.4. “Architektur des Wolga-Don-Kanals”, «Architektura SSSR», 1951, Nr. 1, S.4.
- 65) *“...die Baumeister bemühten sich, in der Gestalt des Kanals die heroischen Ideen des Sieges des sowjetischen Volkes über faschistische Okkupanten, sowie seines Kampfes für eine friedliche schöpferische Arbeit zu verkörpern (der Kanal wurde selbstverständlich von Häftlingen gebaut – D. Ch.). Die Verfasser des Entwurfes versuchten, dieses Thema in der Kanalarchitektur widerzuspiegeln, angefangen von Triumphbögen bis zu den Wasserkraftwerken. Man kann den Verfassern jedoch einen schwerwiegenden Vorwurf machen, nämlich dass sie indem sie das klassische russische Erbe studiert hatten, in vielen Fällen vergaßen, dass die Architektur des Kanals fortschrittlich sein und die Architekturgestalten des kommunistischen Morgens vorwegnehmen sollte. Die Anwendung des künstlerischen Erbes seitens der Verfasser sollte also lediglich den Charakter einer kritischen Erschließung tragen..., um eine ihren Formen und Gestalten nach neue Architektur zu schaffen. Gerade das wurde jedoch in der Kanalarchitektur nicht immer erreicht. In einigen*

*Kanalgebäuden führt der "Rückblick in die Geschichte" zu überflüssigen Nachahmungen klassischer Muster... Die Architekturformen einiger Gebäude ... werden zu sehr mit der Architektur der ersten Hälfte des XIX. Jh. assoziiert, obwohl gerade das für solch einen fortschrittlichen technischen Bau unzulässig ist... In einigen Fällen führte die Begeisterung für den Klassizismus zur Verletzung der Architekturlogik, zur Abweichung von der Lebenswahrheit, sowie der Realität... Diese Nachteile beeinträchtigen mit Sicherheit den gesamten Wert der Kanalarchitektur.*" Ежегодник «Советская архитектура. 1952», выпуск IV, Москва, 1955, с.6. Jahrbuch „Sowetskaja Architektura“. 1952”, Band 4, Moskau, 1955, S.6.

66) Ebd.

67) В.Ступин, «Об архитектуре всесоюзной сельскохозяйственной выставки», „Архитектура СССР“, 1954, №9, с.4. W. Stupin, “Über die Architektur der Allunionslandwirtschaftsmesse”, “Architektur der UdSSR”, 1954, Nr.9, S.4.

68) «Архитектура СССР», 1954, №9, с.23-24. «Architektura SSSR», 1954, Nr.9, S.23-24.

69) Ebd., S.25-34.

70) „Архитектура СССР“, 1957, №7, с.52-54. «Architektura SSSR», 1957, Nr.7, S.52-54.

## 9. Endphase des Stalinstils 1953-1959

### 9.1. Die Architekturwissenschaft

- 1) *Der angesehene Kunstwissenschaftler A. Fjodorow-Dawydow schrieb in einem der Architektur Stalins gewidmeten Artikel in der Trauerausgabe des Märzheftes von "Architektur der UdSSR" 1953: "Die bedeutendsten Architekten nehmen am Entwerfen der Typenhäuser noch wenig teil... Es reicht aber an die vielen öffentlichen Gebäude und insbesondere Wohnhäuser im Stil des Klassizismus Anfang des XIX. Jh. zu erinnern, um zu verstehen, dass die Bautypisierung, die Anwendung von einfachen und billigen Werkstoffen keinesfalls zur Einförmigkeit und Gesichtslosigkeit der Gebäude führt. Es ist zu lernen, wirklich ausdrucksvolle, proportions- und formschöne Mustertypen von Häusern zu schaffen... Es steht außer Frage, in welchem Maß die künstlerischen Möglichkeiten beim Ensemblebau, bei der Planungsbebauung ganzer Straßen, Stadtvierteln und manchmal sogar ganzer Städte zunehmen. Es ist leicht zu verstehen, dass bei grandiosen Bauarbeiten die kleinste Unwirtschaftlichkeit eines Typenentwurfs schwerste Folgen nach sich ziehen wird..." (I) Im selben Heft wurde der Entwurf des Großplattenkomplexes von A. Wlasow und seiner Mitverfasser veröffentlicht. Die Perspektive einer breiten Straße wird von einem Hochhaus geschlossen, beide Seiten der Strasse sind mit gleichen, zurückhaltend dekorierten Hochstrukturen mit terrassenartigen Vorsprüngen in Richtung der Gehsteige bebaut. Wenn man dem Dekor (angeklebte Bögen, Girlanden u. a.) nicht zu viel Aufmerksamkeit schenkt, so erinnern diese Häuser ein wenig an die spätbreshnewsche Architektur Ende der 70-er und Anfang der 80-er Jahr. А.Федоров-Давыдов, «Некоторые вопросы архитектурной теории и практики в свете труда И.В. Сталина «Экономические проблемы социализма в СССР» и решений XIX съезда партии», «Архитектура СССР, 1953, №3, с.5. А. Fjodorow-Dawydow, "Einige Fragen der Architekturtheorie und -praxis im Lichte des Werkes I.V. Stalins "Wirtschaftliche Probleme des Sozialismus in der UdSSR" und der Beschlüsse des XIX. Parteitages", «Architektura SSSR», 1953, Nr.3, S.5.*
- 2) М.Рзянин, «Вопросы освоения классического наследия в архитектурной практике национальных республик СССР» «Архитектура СССР», 1953, №4, с.18. М. Rzjanin, “Die Fragen zur Erschließung des klassischen Erbes in der Architekturpraxis der Nationalrepubliken der UdSSR”, «Architektura SSSR», 1953, Nr.4, S.18.
- 3) С. Яковлев, «О мастерстве архитектора», «Архитектура СССР», 1953, №5, с.6. S. Jakowlew, “Über die Meisterschaft des Architekten”, «Architektura SSSR», 1953, Nr.5, S.6.
- 4) Ebd., S.9.
- 5) Ebd. S.2.

- 6) Б.Михайлов, «Стиль в архитектуре», «Архитектура СССР, 1953, №12, с. 29. В. Michailow, "Der Stil in der Architektur", «Architektura SSSR», 1953, Nr.12, S.29.
- 7) .Ebd., S.32.
- 8) С.Колесников, «К итогам архитектурной практики в городах РСФСР за 1953 г», «Архитектура СССР», 1954, №11, с.3. S.Kolesnikow, "Über die Ergebnisse der Architekturpraxis in den Städten der RSFSR im Jahre 1953", «Architektura SSSR», 1954, Nr.11, S.3.
- 9) Ebd., S.4.
- 10) Л.Руднев, «О формализме и классике», «Архитектура СССР», 1954, №11, с.31. L. Rudnew, "Über den Formalismus und die Klassik", «Architektura SSSR», 1954, Nr.11, S.31.
- 11) Ebd.
- 12) Ebd.
- 13) И.Николаев, «Вопросы экономики и эстетики в советской архитектуре», «Архитектура СССР, 1954, №11, с.35. I. Nikolajew, "Wirtschaftliche und ästhetische Fragen in der sowjetischen Architektur", «Architektura SSSR», 1954, Nr.11, S.35.
- 14) «Всесоюзное совещание строителей, архитекторов и работников промышленности строительных материалов, строительного и дорожного машиностроения, проектных и научно-исследовательских организаций», Москва, 1955, с.119. "Allunionsberatung der Bauarbeiter, Architekten und Mitarbeiter der Baustoffindustrie, der Baumaschinen- und Straßenbaumaschinenindustrie, sowie von Entwurfs- und Forschungsorganisationen", Moskau, 1955, S.119.
- 15) Ebd., S.120.
- 16) Ebd., S.120-121.
- 17) Ebd., S.121.
- 18) Н.С. Хрущев, «Время, люди, власть», Москва, 1999, т.4, с.19. N. S. Chruschtschow, "Zeit, Leute, Macht", Moskau, 1999, B.4, S.19.
- 19) Всесоюзное совещание строителей, архитекторов и работников промышленности строительных материалов, строительного и дорожного машиностроения, проектных и научно-исследовательских организаций», Москва, 1955, с.124. "Allunionsberatung der Bauarbeiter, Architekten und Mitarbeiter der Baustoffindustrie, der Baumaschinen- und Straßenbaumaschinenindustrie, sowie von Entwurfs- und Forschungsorganisationen", Moskau, 1955, S.124.
- 20) Ebd., S.133.
- 21) Ebd., S.127.
- 22) Ebd., S. 137.
- 23) Ebd., S.144.
- 24) Ebd., S. 144-145.
- 25) Ebd. S.146.
- 26) Ebd.
- 27) Ebd., S. 163.
- 28) Ebd.
- 29) Ebd. S. S.165.
- 30) Ebd. S 165-166.
- 31) Ebd. S. 167-168.
- 32) Постановление ЦК КПСС и Совмина СССР от 23 августа 1955 г. Die Verordnung des ZK der KPdSU und des Ministerrates der UdSSR vom 23. August 1955
- 33) Ebd., S. 297.
- 34) Ebd.
- 35) «Художественные проблемы советской архитектуры», сборник "Архитектура" №1, 1945. "Künstlerische Probleme der sowjetischen Architektur", Sammelband "Architektura", Nr.1, 1945.
- 36) Ebd.
- 37) Ebd., S. 390-392.
- 38) Ebd., S.393.
- 39) Там же, с.390. (ebd., S.390).

- 40) "Мордвинова я весьма уважал как хорошего работника и хорошего товарища. Он вступил в ряды партии по идейным соображениям, а не гоняясь за получением какой-то материальной выгоды или ради тщеславного поста". Н.С. Хрущев, «Время, люди, власть», Москва, 1999, т.4, с.12. "Ich schätzte Mordwinow sehr hoch als einen guten Spezialisten und einen guten Genossen. Er war in der Partei eingetreten nicht weil er nach irgendwelchen materiellen Vorteilen oder einem Prestigeposten trachtete, sondern gemäss seinen ideologischen Überzeugungen". N. S. Chruschtschow, "Zeit, Leute, Macht", Moskau, 1999, B.4, S.12.
- 41) Всесоюзное совещание строителей, архитекторов и работников промышленности строительных материалов, строительного и дорожного машиностроения, проектных и научно-исследовательских организаций», Москва, 1955, с.394. "Allunionsberatung der Bauarbeiter, Architekten und Mitarbeiter der Baustoffindustrie, der Baumaschinen- und Straßenbaumaschinenindustrie, sowie von Entwurfs- und Forschungsorganisationen", Moskau, 1954, S.394.
- 42) Ebd.
- 43) Ebd.
- 44) "... vom Gesichtspunkt des dialektischen und historischen Materialismus aus erzeugte nicht die Kunst die Architektur, sondern umgekehrt, die Bautätigkeit, mit den gesellschaftswichtigen ideologisch-künstlerischen Aufgaben, sowie mit der ästhetischen Erfassung der während des Baues zu benutzenden Mittel, Werkstoffe und Verfahren bereichert, stieg auf eine höhere Stufe der Architekturschöpfung. Es kann keine andere Fragestellung geben... Ob dieses oder jenes Objekt ein Architekturwerk sei? Man kann diese Frage beantworten, indem man sich auf die Tatsache stützt, dass dieses Objekt allen an den Bau gestellten Forderungen und Aufgaben entspricht, löst jedoch gleichzeitig eine ideologisch-künstlerische, ideologisch-ästhetische Aufgabe. ... die erste Phase des Ablaufs, wenn der Bau auf die künstlerische Stufe, die Architekturstufe steigt." «Вопросы теории архитектуры», №2, Москва, 1957, с.11-12. "Fragen zur Architekturtheorie", Nr.2, Moskau, 1957, S.11-12.
- 45) Ebd.
- 46) Ebd. S., 149-150.
- 47) Ebd. S., 4-5.
- 48) "Об устранении излишеств в проектировании и строительстве", Москва, 1955, с.4. "Über die Beseitigung der Übermäßigkeiten in der Entwurfs- und Bautätigkeit", Moskau, 1955, S. 4.
- 49) Ebd. S., 9-10.
- 50) Ebd. S., 10).
- 51) Ebd. S., 12).
- 52) Ebd. S., 13.
- 53) Zu den wenigen Starrköpfen gehörte Grigorij Zacharow: "Als 1981 der Wettbewerb für das Kunstakademiegebäude ausgeschrieben wurde, machte sich Zacharow mit Freude an diese Arbeit und entwarf eine Variante in Ordnungsformen. Er kannte kein anderes Schönheitsideal". Л.К.Игнатъева, «Г.Захаров», сборник «Зодчие Москвы», Москвы, 1988, с.343.Л.К.Игнатъева, "G.Sacharow", Sammelband "Baumeister Moskaus", Moskau, 1988, S.343.
- 54) «Второй всесоюзный съезд советских архитекторов», Москва, 1956, с.22. "Der 2. Allunionstag der sowjetischen Architekten", Moskau, 1956, S.22.
- 55) : "Noch in den ersten Jahren nach der Gründung der Architekturakademie ... war eine Einstellung auf die unkritische Erlernung des Welterbes und der "Klassiker" der "Weltarchitektur"-Theorie, sowie der Architektur des kapitalistischen Amerikas, faschistischen Italiens und anderer Länder zu beobachten, eine Einstellung, die eine offensichtliche Unterschätzung der Bedeutung der sowjetischen Architektur und des Nationalarchitekturwesens der sowjetischen Völker ausdrückt." Ebd., S.36.
- 56) . Wlasow begann mit der Aufzählung wissenschaftlicher Sünden: "Heute wurde festgestellt, dass eine der wichtigsten Ursachen der unzulässigen Nachteile und Übermäßigkeiten in der Architektur und im Bau der unbefriedigende Zustand der Architektur- und Bauwissenschaft ist ... In der Wissenschaft behauptete sich eine einseitige Auffassung vom Wesen der Architektur, die dominierende Bedeutung der künstlerischen Grundlagen ... ungeachtet dessen, dass die staatlichen Behörden die Frage zur Entwicklung des Typenentwerfens



*nachdrücklich gestellt hatten, hatten wissenschaftliche Werke der Praxis auf diesem Gebiet keine angemessene Hilfe geleistet... Die Grundprobleme des sowjetischen Städtebaues wurden ungenügend erarbeitet... Es muss leider festgestellt werden, dass der Versuch der Architekturakademie der UdSSR, die sozialistische Rekonstruktion Moskaus wissenschaftlich zusammenzufassen und zu analysieren, ganz und gar scheiterte. Besondere Nachteile sind in unserer Wissenschaft, vor allem bei der ehemaligen Architekturakademie der UdSSR zu bemängeln, und zwar beim Erarbeiten einer Richtung der sowjetischen Architektur. Diese Aufgabe wurde vor 1955 nicht einmal in die Pläne der Akademie mit aufgenommen... Wenn auch Probleme wie "der sozialistische Inhalt und eine nationale Form", "der sozialistische Realismus in der Architektur" erarbeitet worden waren, dann äußerst einseitig... Eine große Arbeit vom Genossen Zapenko "Über die realistischen Grundlagen der sowjetischen Architektur" beinhaltet zwar einige richtige Ideen und Beobachtungen, betrachtet aber trotzdem die Architektur einseitig und damit nicht richtig... Ernsthaftige prinzipielle Fehler gibt es auch in den Arbeiten von den Genossen Maza, Rsjanin, Michajlow und einigen anderen Theoretiker... Der zusammengefasste Kurs der "Geschichte der sowjetischen Architektur" wurde innerhalb von mehreren Jahren erarbeitet (Verfasser Sawitzkij, Bylinkin, Michajlow, Kornfeld und Stojanow) und 1954 dem Verlag übergeben. Nach der Allunionsbauberatung wurde jedoch klar, dass dieses Buch grundsätzlich zu überarbeiten ist, da es den modernen Forderungen nicht entspricht. In derselben Periode erschienen in den einzelnen Republiken Arbeiten zur Geschichte der sowjetischen Architektur... Auch diese Arbeiten spiegeln jedoch eine falsche und einseitige Auffassung der Architektur wider, deuten ihre nationale Besonderheiten falsch..." Ebd., S.43-47.*

57) Ebd., S. 60.

58) Ebd., S.173.

59) . Das teilte der Chefredakteur von "Architektur der UdSSR" K. Trapesnikow in seiner Rede triumphierend mit: "... während der Vorbereitung des neuen Status' des Architektenverbandes in der Sitzung des Präsidiums des Vorstandsvorstandes, sowie im Vortagungsplenium des Vorstandes versuchten einige Genossen, den Kern der schöpferischen Methode der sowjetischen Architekten zu revidieren, ihren Ideengehalt auszulaugen. Ich meine die Reden der Genossen Gradow und Iwanow. Es gab Versuche zu beweisen, dass die Methode des sozialistischen Realismus durch eine so genannte "komplexe Methode" zu ersetzen sei, weil der sozialistische Realismus lediglich die Methode der künstlerischen Schöpfung sei. Von ihrer mechanischen Auffassung des Wesens der Architektur als Einheit des materiellen und ideologischen ausgehend, sind sie höchstens einverstanden, den Begriff "der sozialistische Realismus" nur in der Phase der Architekturschöpfung zu verwenden." Ebd., S. S.293.

60) Ebd., S.302-304.

61) Ebd., S.376.

62) Ebd., S.377.

63) Ebd., S.283.

64) Ebd., S. 362-363.

65) «Творческая дискуссия Союза советских архитекторов», Архитектура СССР, 1933, №3-4, с.12-14, «Уроки майской архитектурной выставки», «Архитектура СССР», 1934, №6, с.12. "Künstlerische Diskussion des Verbandes der sowjetischen Architekten", "Architektura SSSR", 1933, Nr. 3-4, S.12-14, "Lehren der Maiarchitekturausstellung", "Architektura der SSSR", 1934, Nr.6, S.12.

## **9.2. Der Wettbewerb für den Palast der Sowjets 1957-1959**

- 1) „Архитектура СССР“, 1956, №9, 2-я стр. обложки. "Architektura SSSR", 1956, Nr.9, 2. Umschlagseite.
- 2) „Дворец советов“, Москва, 1962, с.162. "Der Palast der Sowjets", Moskau, 1962, S.162.
- 3) Ebd S.199
- 4) „Архитектура СССР“, 1956, №8. "Architektura SSSR", 1956, Nr.8.
- 5) „Дворец советов“, Москва, 1962, табл.32. „Der Palast der Sowjets“, Moskau, 1962, Tabelle 32.

- 6) Der Entwurf Nr.41 unter der Devise "Eine Karte mit Taube", ebd., Tabelle 20
- 7) И. Эйгель. „Борис Иофан“, М., 1978, с.121. I. Eigel, „Boris Iofan“, Moskau, 1978, S.121.
- 8) „Дворец советов“, М., 1962, табл.23. "Der Palast der Sowjets", Moskau, 1962, Tabelle 23.
- 9) Verfasser: A.Langmann, A.Boretzkij, I.Bebjakow, A.Obraszow, G.Tschetschulin, ebd., Tabelle 51.
- 10) Der Entwurf unter der Devise "Sichel und Hammer", ebd., Tabelle 13.
- 11) Ebd., Tab.50.
- 12) Ebd., Tabl.38.
- 13) Ebd., Tabl.41.
- 14) „Всесоюзное совещание по строительству“, Москва, 1958, с.232. "Allunionsberatung der Bauarbeiter", Moskau, 1958, S.232.
- 15) В.Быков, Ю.Хрипунов, „К итогам общественного обсуждения конкурсных проектов Дворца советов“, „Арх.СССР“, 1958, с.11. W. Bykow, J.Chripunow, „Zu den Ergebnissen der öffentlichen Besprechung der Wettbewerbsentwürfe des Palastes der Sowjets“, "Architektura der SSSR", 1958, S.11.
- 16) Ebd., S.12.
- 17) Ebd., S.13.
- 18) Ebd.
- 19) „Дворец советов“, Москва, 1961, с.14. "Palast der Sowjets", Moskau, 1961, S.14.
- 20) Ebd., S.32.
- 21) Ebd., S.113)
- 22) „Обсуждение конкурсных проектов Дворца советов“, „Архитектура СССР“, 1960, №1, с.33. "Diskussion über die Wettbewerbsentwürfe des Palastes der Sowjets", "Architektura SSSR", 1960, Nr. 1, S.33.
- 23) Ab 1950 war Wlasow Chefarchitekt Moskaus, ab 1955 Präsident der Architekturakademie der UdSSR, ab 1956 Vizepräsident der Bau- und Architekturakademie der UdSSR, ab 1961 erster Sekretär des Architektenverbandes der UdSSR.
- 24) „Обсуждение конкурсных проектов Дворца советов“, „Архитектура СССР“, 1960, №1, с.37. "Diskussion über Wettbewerbsentwürfe des Palastes der Sowjets", "Architektura SSSR", 1960, Nr. 1, S.37.
- 25) "Зодчие Москвы", Москва, 1988, с.273. "Baumeister Moskaus", Moskau, 1988, S.273.
- 26) „Дворец советов“, Москва, 1961, с.118. „Der Palast der Sowjets", Moskau, 1961, S.118.
- 27) А.В. Иконников, Г.П. Степанов, „К новому стилю“, Ленинград, 1962, с. 36. A.W. Ikonnikow, G.P. Stepanow, "Zu einem neuen Stil", Leningrad, 1962, S.36.

### 9.3. Herausbildung der neuen Architekturtheorie 1954-1961

- 1) А. Гольдштейн, „Архитектор Франк Ллойд Райт“, „Архитектура СССР“, 1959, с.62. A. Goldstein, "Der Architekt Frank Lloyd Wright", "Architektura SSSR", 1959, S.62.
- 2) В.Казаринова, „Новая архитектурная форма и строительная техника“, „(Архитектура СССР“, 1957, №12, с.29. W. Kazarinowa, "Die neue Architekturform und die Bautechnik" "Architektura SSSR", 1957, Nr.12, S.29.
- 3) П.Абросимов, Д.Ходжаев, „Некоторые вопросы творческой направленности советской архитектуры на современном этапе“, „Архитектура СССР“, 1961, №2, с.8. P. Abrosimow, D. Chodzaew, "Einige Fragen zur künstlerischen Tendenz der sowjetischen Architektur heute", "Architektura SSSR", 1961, Nr.2, S.8.
- 4) С.Можнягун, „Некоторые вопросы эстетики архитектуры“, „Архитектура СССР“, 1957, №4, с.55. S. Moshnjagun, "Einige Fragen zur Architekturästhetik", "Architektura SSSR", 1957, Nr.4, S.55.
- 5) Ebd.
- 6) „Обращения старейших архитекторов к молодежи“, „Архитектура СССР“, 1957, 37, с.2. „Appelle der ältesten Architekten an die Jugend", "Architektura SSSR", 1957, Nr.7, S.2.
- 7) Ebd.
- 8) К.Иванов, „О коренных преимуществах советской архитектуры и некоторых противоречиях ее развития“, „Архитектура СССР“, 1957, №11, с.56. K. Ivanow, "Über

- grundsätzliche Vorteile der sowjetischen Architektur und einige Widersprüche ihrer Entwicklung”, „Architektura SSSR”, 1957, Nr.11, S.56.
- 9) Ebd.
- 10) *„Welch ein Missklang zur ersten These des sozialistischen Realismus, und zwar zur Wahrheitstreue, ist die Verfälschung der Architektur, z. B. die Schleusen des Wolga-Don-Kanals, der Prunk der Moskauer Hochhäuser... Welch eine Verletzung einer weiteren These des sozialistischen Realismus über die historische Konkretheit der Kunstwerke war die Anwendung in unserer Architektur längst abgestorbener Formen der griechisch-römischen Architektur... Und welche schreiende Perversion der wichtigsten These des sozialistischen Realismus über den sozialistischen Inhalt des Werkes war schließlich die dem sowjetischen Volk aufgedrängte Ästhetik der vergangenen Adelsgesellschaft und des kommerziellen Geschmacks in der Architektur der Gebäude von Kuranstalten...”* Ebd., S.57.
- 11) Ebd., S.58.
- 12) *„Bei der uns insgesamt fremden Richtung der Architektur... in den kapitalistischen Ländern, gibt es doch in einigen Ländern dank der Einwirkung progressiver Kräfte und dem Schaffen fortschrittlicher Architekten einige positive Beispiele des realistischen Architekturstils... Baufirmen und Entwurfsverfasser sind gezwungen, die Bedürfnisse und Neigungen der „einfachen Menschen“ zu berücksichtigen. Dabei nimmt der Einfluss der sozialistischen Bauindustrie in der Welt immer weiter zu...”* П.Володин. „Объективные основы становления социалистического архитектурного стиля“, глава IX расширенных тезисов труда „Основы теории советской архитектуры“, „Архитектура СССР“, 1959, №5, с.46. P. Wolodin, „Objektive Grundlagen des Entstehens des sozialistischen Architekturstils“, 9. Kapitel der erweiterten Thesen des Werkes „Theoretische Grundlagen der sowjetischen Architektur“, „Architektura SSSR“, 1959, Nr.5, S.46.
- 13) Ebd., S.48.
- 14) А.Власов, „Направленность советской архитектуры в условиях дальнейшего развития индустриализации строительства“, „Архитектура СССР“, 1960, №1, с.2. А. Wlasow, „Tendenz der sowjetischen Architektur unter der Bedingungen der weiteren Entwicklung der Bauindustrialisierung“, „Architektura SSSR“, 1960, Nr.1, S.2.
- 15) Ebd., S.6.
- 16) „О творческой направленности советской архитектуры“, „Архитектура СССР“, 1961, №1, с.49. „Über die künstlerische Tendenz der sowjetischen Architektur“, „Architektura SSSR“, 1961, Nr.1, S.49.
- 17) „Архитектура СССР“, 1961, №2. „Architektura SSSR“, 1961, Nr.2.

## Literaturverzeichnis

In diesem Literaturverzeichnis sind nur Bücher und Artikel aufgelistet, die im Text erwähnt oder zitiert wurden.

Das Ziel der Arbeit war den Entstehungsprozess der stalinistischen Architektur auf Grund der zeitgenössischen und im Großteil bisher nicht aufgearbeiteten Literaturquellen zu rekonstruieren. Deswegen sind mehrere wichtige Arbeiten, (wie z.B. *Anders Aman, Architecture and Ideology in Eastern Europe during the Stalin Era*) die nicht direkt dem Hauptthema dieser Dissertation gewidmet sind außer Betracht geblieben.

Es würde sich bestimmt lohnen die volle Bibliografie zum Thema „Stalinistische Architektur“ zusammenzustellen. Das wertvolle Buch von Anatole Senkevitch, Jr. *Soviet Architecture 1917-1962. A Bibliographical Guide to Source Material*, Charlottesville 1974, befasst sich nur mit Literaturquellen bis 1962.

Атаров, Николай Atarov, Nikolaj	Дворец советов Dvoretz sovetov	Москва, 1940 Moskva, 1940
Абросимов, П. Abrosimov, P.	Новое здание московского университета Novoe zdanie moskovskogo universiteta	«Архитектура и строительство». 1950, №1 «Architektura i stroitel'stvo». 1950, N1
Абросимов, П., Ходжаев, Д. Abrosimov, P., Chodzhaev, D.	Некоторые вопросы творческой направленности советской архитектуры на современном этапе Nekotorye voprosy tvorcheskoj napravlenosti sovetskoj architektury na sovremennom etape	„Архитектура СССР“, 1961, №2 „Architektura SSSR“, 1961, N2
Авторханов, Автандил Avtorchanov, Avtandil	Технология власти. Technologija vlasti.	Frankfurt/Main, 1976. Frankfurt/Main, 1976.
Авторханов, Автандил Avtorchanov, Avtandil	Загадка смерти Сталина Zagadka smerti Stalina	Frankfurt/Main, 1976 Frankfurt/Main, 1976
Алабян, Каро Alabyan, Karo	Против формализма, упрощенчества, эклектики Protiv formalizma, uproschenchestva, eklektiki	«Архитектура СССР», 1936, №4 «Architektura SSSR», 1936, N4
Андреев, В. Andreev, V.	Против штампа в архитектуре Protiv shtampa v architekture	«Архитектура СССР», 1952, №5 «Architektura SSSR», 1952, N5
Аркин, Давид Arkin, David	Высшая ступень архитектурного мастерства Vysshaya stupen' architekturnogo masterstva	«Советское искусство», 15 августа 1951 г. «Sovetskoe iskusstvo», 15.08.1951
Аркин, Давид Arkin, David	Архитектура современного Запада. Architektura sovremennogo Zapada	Москва, 1932 Moskau, 1932
Аркин, Давид. Arkin, David.	О ложной «классике», новаторстве и традиции O lozhnoj «klassike», novatorstve i tradizii	«Архитектура СССР», 1939, №4 «Architektura SSSR», 1939, N4
Асс, В. и др. Ass, V. i dr.	Архитектор Руднев Architektor Rudnev	Москва, 1963 Moskva, 1963

Астафьева-Длугач, М., Волчек, Ю. Astaf'eva-Dlugach, M., Volchek, J.	О конкурсе на Дворец советов O konkurse na Dvorez sovetov	«Зодчество», 1989, №3 (22) «Zodchestvo», 1989, N3 (22)
Баженов, С. Bazhenov, S	Невыстроенные театры Ашхабада. Nevystroennye teatry Ashchabada	«Культурные ценности», С.-Петербург, 1997 «Kul'turnye tsennosti», S.-Peterburg, 1997
Балтер, П. Balter, P.	Павильон СССР на международной выставке 1939 года в Нью-Йорке. Pavil'on SSSR na mezhdunarodnoj vystavke 1939 goda v N'ju-Jorke	«Архитектура СССР», 1939, №6 «Architektura SSSR», 1939, N6
Бархин, Григорий Barchin, Grigorij	Иностранные архитекторы на конкурсе Дворца советов Inostrannye architektory na konkurse Dvorza sovetov	«Дворец советов», Москва, 1933 «Dvorez sovetov», Moskva, 1933
Барщ, М. Barsch, M.	Малоэтажные поселковые жилища Maloetazhnye poselkovye zilischa	«Архитектура СССР», сб.3, 1943 «Architektura SSSR», sb.3, 1943
Барщ, О., Зундблат, Г. Barsch, O., Zundblat, G.	Архитектура жилья Architektura zhil'ya	«Архитектура СССР», 1933, №6 «Architektura SSSR», 1933, N6
Безсонов, С. Bezsonov, S.	Архитектура Западной Украины и Западной Белоруссии Architektura Zapadnoj Ukrainy i Zapadnoj Belorussii	«Архитектура СССР», №11, 1939 «Architektura SSSR», N11, 1939
Блохин, П. Blochin, P.	Планировка жилых кварталов соцгорода Planirovka zhilych kvartalov sotsgoroda	«Архитектура СССР», 1933, №5 «Architektura SSSR», 1933, N5
Буров, Андрей Burov, Andrej	На путях к новой русской архитектуре Na putyach k novoj russkoj architekture	«Архитектура СССР», сб. 4, Москва, 1943 «Architektura SSSR», sb. 4, Moskva, 1943
Бушуева, Т. Bushueva, T	...Проклиная – попробуйте понять... ...Proklinaya – porprobujte ponyat'...	«Новый мир», 1994, №12 «Novyj mir», 1994, N12
Быков, В., Хрипунов, Ю. Bykov, V., Chripunov, J.	К итогам общественного обсуждения конкурсных проектов Дворца советов K itogam obschestvennogo obsuzhdeniya konkursnyh proektov Dvorza sovetov	„Архитектура СССР“, 1958, №8 „Architektura SSSR“, 1958, N8
Былинкин, Н., Рябушин, А., Bylinkin, N., Ryabushin, A.,	История советской архитектуры. Istoriya sovetskoj architektury.	Москва, 1985 Moskva, 1985
Былинкин, Николай. Bylinkin, Nikolaj.	Градостроительные утопии западных архитекторов Gradostroitel'nye utopii zapadnyh architektorov	«Архитектура и строительство», 1947, №1 «Architektura i stroitel'stvo», 1947, N1
Былинкин, Николай. Bylinkin, Nikolaj	История советской архитектуры. . Istoriya sovetskoj architektury..	Москва, 1962. Moskva, 1962
Варга, Е. Varga, E.	От первого тура революций и войн ко второму	Москва, 1934. Moskva, 1934.

От первого тура революций и войн ко второму

Варзар, Л., Яралов, Ю. Varzar, L., YAralov, J.	М.А. Минкус M.A. Minkus	Москва, 1982 Moskva, 1982
Веснин, Александр Vesnina, Aleksandr	Легкость, стройность, ясность Legkost', strojnost', yasnost'	«Архитектура СССР», 1934, №12 «Architektura SSSR», 1934, N12
Власов, Александр Vlasov, Aleksandr	Направленность советской архитектуры в условиях дальнейшего развития индустриализации строительства Napravlennost' sovetsoj architektury v usloviyach dal'nejshego razvitiya industrializatsii stroitel'stva	„Архитектура СССР“, 1960, №1 „Architektura SSSR“, 1960, N1
Володин, П. Volodin, P.	Объективные основы становления социалистического архитектурного стиля“, глава IX расширенных тезисов труда „Основы теории советской архитектуры“ Ob'ektivnye osnovy stanovleniya sotsialisticheskogo arhitekturnogo stilya“, glava IX rasshirenych tezisov truda „Osnovy teorii sovetsoj architektury“ „	„Архитектура СССР“, 1959, №5 Architektura SSSR“, 1959, N5
Ворошилов, Клим Voroschilov, Klim	Выступление на I московском областном съезде ВЛКСМ. «Четыре речи». Vystuplenie na I moskovskom oblastnom s'ezde VLKSM. «Cetyre rechi».	Москва, 1930 Moskva, 1930
Ворошилов, Клим Voroshilov, Klim	Статьи и речи Stat'i i rechi	Москва, 1934 Moskva, 1934
Габо, Н., Певзнер, Н. Gabo, N., Pevzner, N.	Реалистический манифест. Realisticheskij manifest.	Москва, 1920. Moskva, 1920.
Гинзбург, Евгения Ginzburg, Evgeniya	Крутой маршрут Krutoj marshrut	Москва, 1991 Moskva, 1991
Гинзбург, Лидия Ginzburg, Lidiya	Записные книжки Zapisnye knizhki	Москва, 1999 Moskva, 1999
Гинзбург, М., Веснин, А., Веснин, В. Ginzburg, M., Vesnin, A., Vesnin, V.	Проблемы современной архитектуры Problemy sovremennoj architektury	“Архитектура СССР”, 1934, №2 “Architektura SSSR”, 1934, N2
Гинзбург, Моисей Ginzburg, Moisej	Опыт районной планировки Opyt rajonnoj planirovki	Архитектура СССР», 1933, №4 «Architektura SSSR», 1933, N4
Гинзбург, Моисей. Ginzburg, Moisej.	Ответ М. Гинзбурга Ле Корбюзье Otvét M. Ginzburga Le Corbusier	«Современная архитектура», 1930, №1-2 «Sovremennaya architektura», 1930, N1-2
Гинзбург, Моисей. Ginzburg, Moissej.	Новые методы архитектурного мышления. Novye metody arhitekturnogo myshleniya.	«Современная архитектура», 1926, №1. «Sovremennaya architektura», 1926, N1.
Голомшток, Игорь. Golomstock, Igor'.	Тоталитарное искусство Totalitarnoe iskusstvo	Москва, 1994. Moskva, 1994
Гольдштейн, А. Gol'dshtejn, A.	Архитектор Франк Ллойд Райт Architektor Frank Lloyd Wright	„Архитектура СССР“, 1959, №6 „Architektura SSSR“, 1959, N6

Горный, С. Gornyj, S.	Корбюзье о реконструкции Москвы Corbusier o rekonstruktsii Moskvu	«Строительство Москвы», 1930, №12 «Stroitel'stvo Moskvu», 1930, N12
Д.А. D.A.	Против эклектики Protiv eklektiki	"Архитектура СССР", 1934, №2 "Architektura SSSR", 1934, N2 1934
Дедюхин, В. Dedjuchin, V.	Год работы God raboty	Архитектура СССР», 1934, №9 Architektura SSSR», 1934, N9
Докучаев, Николай. Dokuchaev, Nikolaj.	Работы архитектурного факультета ВХУТЕМАСа Raboty architekturnogo fakul'teta VCHUTEMASa	Москва, 1927. Moskva, 1927.
Докучаев, Николай. Dokuchaev, Nikolaj.	Современное русское искусство и западные параллели Sovremennoe russkoe iskusstvo i zapadnye paralleli	"Советское искусство", 1927, №2. "Sovetskoe iskusstvo", 1927, N2.
Дружинина-Георгиевская, Е., Корнфельд, Я. Druzhinina-Georgievskaya, E., Kornfel'd, YA.	Зодчий А.В. Щусев Zodchij A.V. Schtschusev	Москва, 1955 Moskva, 1955
Дьяков, Ю., Бушуева, Т. D'yakov, J., Bushueva, T.	Фашистский меч ковался в СССР Fashistskij mech kovalsya v SSSR	Москва, 1992. Moskva, 1992.
Едике, Юрген. Joedicke, Jurgen.	История современной архитектуры Istoriya sovremennoj architektury	Москва, 1972 Moskva, 1972
Елагин, Юрий Elagin, Jurij	Укрощение искусств Ukroschenie iskusstv	Нью-Йорк, 1988. New-York, 1988
Жигур, Я. Zigur, J.	Будущая война и задачи обороны СССР Buduschaya vojna i zadachi oborony SSSR	Москва, 1928. Moskva, 1928
Жолтовский, Иван Sholtovskij, Ivan	О некоторых принципах зодчества O nekotorych printsipach zodchestva	“Строительная газета”, №6, 12.01.1940 “Stroitel'naya gazeta”, N6, 12.01.1940
Заплетин, Н. Zapletin, N.	Дворец советов СССР (по материалам конкурса) Dvorez sovetov SSSR (po materialam konkursa)	«Советская архитектура», 1932, №2-3 (март-июнь), «Sovetskaya architektura», 1932, N2-3 (mart-ijun'),
Заславский, А. Zaslavskij, A.	За федерацию советских архитекторов Za federatsiju sovetskich architektorov	«Советская архитектура», 1931, №1-2 «Sovetskaya architektura», 1931, N1-2
Заславский, А. Zaslavskij, A.	Завершить творческую перестройку Zavershit' tvorcheskuju perestrojku	«Строительство Москвы», 1937, №13 «Stroitel'stvo Moskvu», 1937, N13
Заславский, А. Zaslavskij, A.	Против искривления классовой линии в строительстве социалистических городов Protiv iskrivleniya klassovoj linii v stroitel'stve sotsialisticheskich gorodov	«Строительство Москвы», 1930, №1 «Stroitel'stvo Moskvu», 1930, N1
Захаров, Григорий Zacharov, Grigorij	Классическое наследие и архитектура магистралей Москвы Klassicheskoe nasledie i architektura magistralej Moskvu	«Архитектура СССР», 1952, №5 «Architektura SSSR», 1952, N5

Зеленко, А. Zelenko, A.	Проблема строительства социалистических городов Problema stroitel'stva sotsialisticheskich gorodov	«Строительство Москвы», 1930, №1 «Stroitel'stvo Moskvy», 1930, N1
Иванов, К. Ivanov, K.	О коренных преимуществах советской архитектуры и некоторых противоречиях ее развития O korennych preimuschestvach sovetskoj architektury i nekotorych protivorechiyach ee razvitiya	„Архитектура СССР, 1957, №11 „Architektura SSSR, 1957, N11
Иконников, Андрей. Ikonnikov, Andrej.	Историзм в архитектуре Istorizm v architekture	Москва, 1997 Moskva, 1997
Иконников, Андрей. Ikonnikov, Andrej.	Историзм в советской архитектуре Istorizm v sovetskoj architekture	«Концепты советской архитектуры 1917-1988», Berlin, 1989 «Konzepty sovetskoj architektury 1917-1988», Berlin, 1989
Иконников, Андрей; Степанов, Георгий. Ikonnikov, Andrej; Stepanov, Georgij.	К новому стилю K novomu stilju	Ленинград, 1962 Leningrad, 1962
Илин, М. Ilin, M.	Веснины. Vesniny.	Москва, 1960. Moskva, 1960.
Ильф, Илья Il'f, Il'ya	Записные книжки Zapisnye knizhki	Москва, 2000 Moskva, 2000
Иофан, Борис Iofan, Boris	Архитектурные проблемы строительства многоэтажных зданий Architekturnye problemy stroitel'stva mnogoetazhnyh zdanij	«Архитектура и строительства», 1947, №3 «Architektura i stroitel'stva», 1947, N3
Кавин, Евгений; Тхор, Борис Kavin, Evgenij; Tchor, Boris	Победители всесоюзных конкурсов Pobediteli vsesojuznyh konkursov	„Архитектура СССР“, 1957, №7 „Architektura SSSR“, 1957, N7
Каганович, Лазарь Kaganovich, Lazar'	Памятные записки Pamyatnye zapiski	Москва 1996 Moskva 1996
Казаринова, В. Kazarinova, V.	Новая архитектурная форма и строительная техника Novaya architekturnaya forma i stroitel'naya tehnika	„Архитектура СССР“, 1957, №12 „Architektura SSSR“, 1957, N12
Карра, А. Karra, A.	Дворец техники Dvorez tehniki	«Архитектура СССР», 1934, №3 «Architektura SSSR», 1934, N3
Карра, А. Karra, A.	За социалистическую рационализацию проектных контор Za sotsialisticheskiju ratsionalizatsiju proektnych kontor	«Строительство Москвы», 1930, №4 «Stroitel'stvo Moskvy», 1930, N4
Карра, А., Симбирцев, В. Karra, A., Simbirtsev, V.	Форпост пролетарской культуры Forpost proletarskoj kul'tury	«Строительство Москвы», 1930, №8-9 «Stroitel'stvo Moskvy», 1930, N8-9



Коковин, В. Kokovin, V.	Проект театра в Ташкенте Proekt teatra v Tashkente	«Архитектура СССР», 1934, №12 «Architektura SSSR», 1934, N12
Колесников, С. Kolesnikov, S.	К итогам архитектурной практики в городах РСФСР за 1953 г. K itogam arhitekturnoj praktiki v gorodach RSFSR za 1953 g.	«Архитектура СССР», 1954, №11 «Architektura SSSR», 1954, N11
Корнфельд, Я. Kornfel'd, J.	Выдающиеся произведения советской архитектуры VydaJuschiesya proizvedeniya sovetskoj architektury	«Архитектура и строительство». 1949, №12 «Architektura i stroitel'stvo». 1949, N12
Кригер, Е. Kriger, E.	Обращение к архитектору Obraschenie k architektoru	“Архитектура СССР”, 1934, №1 “Architektura SSSR”, 1934, N1
Крутиков, Г. Krutikov, G.	Вопросы пространственной организации культурного комбината и нового театра Voprosy prostranstvennoj organizatsii kul'turnogo kombinata i novogo teatra	«Строительная промышленность», 1930, №10 «Stroitel'naya promyshlennost'», 1930, N10
Крутиков, Г. Krutikov, G.	Проектирование и строительство театров в СССР Proektirovanie i stroitel'stvo teatrov v SSSR	«Архитектура СССР», 1934, №3 «Architektura SSSR», 1934, N3
Крутиков, Г. Krutikov, G.	Строительство татра в Ростове на Дону Stroitel'stvo tatra v Rostove na Donu	«Советская архитектура», 1933, №4 «Sovetskaya architektura», 1933, N4
Крюков, М. Kryukov, M.	Год борьбы на строительном фронте God bor'by na stroitel'nom fronte	«Строительство Москвы», 1930, №11 «Stroitel'stvo Moskvy», 1930, N11
Курбатов, В. Kurbatov, V.	Советская архитектура Sovetskaya architektura	Москва, 1988 Moskva, 1988
Кусаков, В. Kusakov, V.	Ленинский комвуз на Воробьевых горах Leninskij komvuz na Vorob'evykh gorach	«Архитектура СССР», 1934, №7 «Architektura SSSR», 1934, N7
Лавров, В. Lavrov, V.	По поводу конкурса на проект планировки поселка «Москвуголь» в Бобрике Po povodu konkursa na proekt planirovki poselka «Moskvugol'» v Bobrike	«Строительство Москвы», 1930, №1 «Stroitel'stvo Moskvy», 1930, N1
Лавров, В., Попов, В. Lavrov, V., Popov, V.	Против не критического отношения к экспериментам западных архитекторов Protiv nekriticheskogo otnosheniya k eksperimentam zapadnykh architektorov	«Строительство Москвы», 1930, №10 «Stroitel'stvo Moskvy», 1930, N10
Ладовский, Николай. Ladovskij, Nikolaj.	Революция в архитектуре. Revoljutsiya v architekture.	"Октябрьская газета федерации объединения советских писателей», 8 ноября 1927 г "Oktyabr'skaya gazeta federatsii ob'edineniya sovetskich pisatelej», 8 noyabrya 1927 g
Лапинский, Я. Lapinskij, J.	«За массовую архитектурную организацию» «Za massovuJu arhitekturnuJu organizatsiju»	«Строительство Москвы», 1930, №7 «Stroitel'stvo Moskvy», 1930, N7
Ле Корбюзье Le Corbusier	Как реконструировать план Москвы Kak rekonstruirovat' plan Moskvy	«Строительство Москвы», 1930, №12 «Stroitel'stvo Moskvy», 1930, N12 1930

Ле Корбюзье Le Corbusier	Письмо Корбюзье к М. Гинзбургу. Pis'mo KorbJuz'e k M. Ginzburgu.	«Современная архитектура», 1930, №1-2 «Sovremennaya architektura», 1930, N1-2
Лисицкий, Лазарь Lisitskij, Lazar'	Форум социалистической Москвы Forum sozialisticheskoy Moskvu,	«Архитектура СССР», 1934, №10 «Architektura SSSR», 1934, N10
Лухманов, Николай Luchmanov, Nikolaj	Архитектура клуба Architektura kluba	Москва, 1930 Moskva, 1930
Маца, Иван Maza, Ivan	К вопросу о художественном образе в архитектуре K voprosu o chudozhestvennom obraze v architekture	«Архитектура СССР», 1933, №5 «Architektura SSSR», 1933, N5
Маца, Иван Maza, Ivan	Пути развития пространственных искусств. Архитектура Puti razvitiya prostranstvennyh iskusstv. Architektura	«Ежегодник литературы и искусства на 1929 год», Москва, 1929 «Ezhegodnik literatury i iskusstva na 1929 god», Moskva, 1929
Маца, Иван (ред.) Maza, Ivan (red.)	Советское искусство за 15 лет. Sovetskoe iskusstvo za 15 let..	Москва, 1933. Moskva, 1933
Милютин, Николай Miljutin, Nikolaj.	Основные вопросы теории советской архитектуры Osnovnye voprosy teorii sovetskoj architektury	«Советская архитектура», 1933, №№ 5,6 «Sovetskaya architektura», 1933, NN 5,6
Михайлов, А. Michajlov, A.	Выдающийся зодчий советской эпохи Vydayuschijysya zodchij sovetskoj epochi	«Архитектура и строительство», 1949, №5 «Architektura i stroitel'stvo», 1949, N5
Михайлов, А. Michajlov, A.	Группировки советской архитектуры Gruppirovki sovetskoj architektury	Москва, 1932 Moskva, 1932
Михайлов, Б. Michajlov, B	Ордер в советской архитектуре Order v sovetskoj architekture	«Архитектура СССР», 1939, №8 «Architektura SSSR», 1939, N8
Михайлов, Б. Michajlov, B.	Стиль в архитектуре Stil' v architekture	"Архитектура СССР", 1953, №12 "Architektura SSSR", 1953, N12
Можнягун, С. Mozhnyagun, S.	Некоторые вопросы эстетики архитектуры Nekotorye voprosy estetiki architektury	„Архитектура СССР“, 1957, №4 „Architektura SSSR“, 1957, N4
Молдавский, Дмитрий Moldavskij, Dmitrij	В начале тридцатых V nachale tridtsatych	Москва, 1984 Moskva, 1984
Молокин, А. Molokin, A.	Проектирование правительственного центра УССР в Киеве Proektirovanie pravitel'stvennogo tsentra USSR v Kieve	«Архитектура СССР», 1935, №9 «Architektura SSSR», 1935, N9
Мордвинов, Анатолий Mordvinov, Anatolij	Архитектура многоэтажных жилых домов Architektura mnogoetazhnyh zhilych domov	«Архитектура и строительство», 1950, №10 «Architektura i stroitel'stvo», 1950, N10
Мордвинов, Анатолий Mordvinov, Anatolij	Леонидовщина и ее вред Leonidovschina i ee vred	«Искусство в массы», 1930, №12 «Iskusstvo v massy», 1930, N12
Мостаков, А. Mostakov, A.	Безобразное «наследство» архитектора Э.Мая Bezobraznoe «nasledstvo» architekatora E.Maja	«Архитектура СССР», 1937, №9 «Architektura SSSR», 1937, N9

Невежин, В.	Речь Сталина 5 мая 1941 года	«Другая война 1939-1945», Москва, 1996
Nevezin, V.	Rech' Stalina 5 maya 1941 goda	«Drugaya vojna 1939-1945», Moskva, 1996
Некрасов, А. Nekrasov, A.	Гостиница Москва Gostiniza Moskva	«Архитектура СССР», №1936, №3 «Architektura SSSR», N1936, N3
Некрасов, А. Nekrasov, A.	Новое здание гостиницы Моссовета Novoe zdanie gostinitsy Mossoveta	«Архитектура СССР», 1935, №2 «Architektura SSSR», 1935, N2
Некрасов, А. Nekrasov, A.	Проблема реализма в архитектуре Problema realizma v architekture	“Архитектура СССР”, 1934, №1 “Architektura SSSR”, 1934, N1
Николаев, И.	Вопросы экономики и эстетики в советской архитектуре	«Архитектура СССР, 1954, №11
Nikolaev, I.	Voprosy ekonomiki i estetiki v sovetskoj architekture	«Architektura SSSR, 1954, N11
Норинский, М. Norinskij, M.	Как это было Kak eto bylo	“Другая война 1941-45”, Москва, 1996 “Drugaya vojna 1941-45”, Moskva, 1996
Носик, Борис. Nosik, Boris.	Этот странный парижский процесс. Etot strannyj parizhskij protsess.	Москва, 1991. Moskva, 1991
Оглы, Б., Чибряков, Г., Ogly, B., Chibryakov, G.,	Большой театр Сибири Bol'shoj teatr Sibiri	«Архитектура СССР», 1989, №3 «Architektura SSSR», 1989, N3
Оруэлл, Джордж	Литература и тоталитаризм, в кн. «1984» и эссе разных лет	Москва, 1989
Orwell, George	Literatura i totalitarizm, v kn. «1984» i esse raznych let	Moskva, 1989
Оруэлл, Джордж	Подавление литературы, в кн. «1984» и эссе разных лет»	Москва, 1989
Orwell, George	Podavlenie literatury, im Buch «1984» i esse raznych let»	Moskva, 1989
Ощепков, Г.	Полноценное решение архитектуры жилого дома	«Архитектура и строительство», 1950, №8
Oshepkov, G.	Polnotsennoe reshenie architektury zhilogo doma	«Architektura i stroitel'stvo», 1950, N8
Ощепков, Г. (ред) Oshepkov, G. (red)	И.В. Жолтовский. Проекты и постройки I.V. Sholtovskij.	Москва, 1955 Proekty i postrojki Moskva, 1955
Паперный, Владимир. Papernyj, Vladimir.	Культура два Kul'tura dva	Москва, 1996 Moskva, 1996
Пекарева, Н. Pekareva, N.	Лучезарный дом» Корбюзье Luchezarnyj dom» Corbusier	«Советское искусство», 17.06.1950. «Sovetskoe iskusstvo», 17.06.1950
Перемыслов, А.	«Идеолог» космополитизма в архитектуре Д.Аркин	«Архитектура и строительство», 1949, №3
Peremyslov, A.	«Ideolog» kosmopolitizma v architekture D.Arkin	«Architektura i stroitel'stvo», 1949, N3
Перемыслов, А.	Неудачная книга об архитектуре Москвы	“Архитектура и строительство”, 1949, №10
Peremyslov, A.	Neudachnaya kniga ob architekture Moskvy	“Architektura i stroitel'stvo”, 1949, N10

Петров, Л., Циркулев, В. Petrov, L., Zirkulev,	Книга, извращающая историю русского зодчества V. Kniga, izvrashaJuschaya istoriju russkogo zodchestva	«Советское искусство», 14 июня 1951 г «Sovetskoe iskusstvo», 14.06.1951
Пилевская, Л. Pilevskaya, L.	Выставка «жилище и мастерская» в Бреславле», Vystavka «zhilische i masterskaya» v Breslavle»,	«Строительство Москвы», 1930, №1 «Stroitel'stvo Moskvy», 1930, N1
Плессейн, Б. Plessejn, B.	Некоторые итоги типового проектирования жилых зданий Nekotorye itogi tipovogo proektirovaniya zhilych zdanij	«Архитектура и строительство», 1947, №3 «Architektura i stroitel'stvo», 1947, N3
Прокофьев, А. Prokof'ev, A.	Тридцать лет строительной индустрии Tridsat' let stroitel'noj industrii	«Архитектура и строительство», 1947, №13 «Architektura i stroitel'stvo», 1947, №13
Рзянин, М. Rzyanin, M.	Вопросы освоения классического наследия в архитектурной практике национальных республик СССР Voprosy osvoeniya klassicheskogo naslediya v arhitekturnoj praktike natsional'nych respublik SSSR	«Архитектура СССР», 1953, №4 «Architektura SSSR», 1953, N4
Рзянин, М. Rzyanin, M	Письмо в редакцию. Pis'mo v redaktsiju	«Советское искусство», 11 августа 1951 «Sovetskoe iskusstvo», 11.08. 1951
Рзянин, М. Rzyanin, M.	Улучшить работу Научно-исследовательского института истории и теории архитектуры Академии архитектуры СССР Uluchshit' rabotu Nauchno-issledovatel'skogo instituta istorii i teorii architektury Akademii architektury SSSR	«Архитектура и строительство», 1949, №3 «Architektura i stroitel'stvo», 1949, N3
Ростковский, А. Rostkovskij, A.	Жилой дом на Котельнической набережной Ziloi dom na Kotel'nicheskoj naberezhnoj	«Архитектура и строительство», 1949, №6 «Architektura i stroitel'stvo», 1949, N6
Рубаненко, Б. Rubanenko, B.	Творческие итоги строительства новых станций Московского метро Tvorcheskije itogi stroitel'stva novyx stantsij Moskovskogo metro	«Архитектура и строительство», 1950, №2 «Architektura i stroitel'stvo», 1950, N2
Руднев, Лев Rudnev, Lev	Дом советов в Ленинграде Dom sovetov v Leningrade	«Архитектура и строительство», 1947, №3 «Architektura i stroitel'stvo», 1947, N3
Руднев, Лев Rudnev, Lev	О формализме и классике O formalizme i klassike	«Архитектура СССР», 1954, №11 «Architektura SSSR», 1954, N11
Рухлядев, А., Кринский, В. Ruchlyadev, A., Krinskij, V.	Об идеологической выразительности в архитектуре. Конкурс дворца культуры Союза металлистов в Москве Ob ideologicheskoi vyrazitel'nosti v arhitekture. Konkurs dvortsa kul'tury SoJuza metallistov v Moskve	«Советская архитектура», 1931, №1-2 «Sovetskaya architektura», 1931, N1-2

Рябушин, А, Шишкова, И.	Советская архитектура	Москва, 1984
Ryabushin, A, Shishkova, I.	Sovetskaya architektura	Moskva, 1984
Сабсович, Л.	Новые пути развития городов	«Строительство Москвы», 1930
Sabsovich, L.	Novye puti razvitiya gorodov	«Stroitel'stvo Moskvу», 1930
Савицкий, Юрий	Каро Алабян	в сборнике «Советская архитектура»
Savizkij, Jurij	Karo Alabyan	№18, Москва, 1969
		«Sovetskaya architektura» N18, Moskva, 1969
Савицкий, Юрий	Развитие стиля в советской архитектуре	«Советское искусство», 2 сентября 1950
Savizkij, Jurij	Razvitie stilya v sovetskoj architekture	«Sovetskoe iskusstvo», 02.09.1950
Сафонов, И.	Здание ВЦСПС на на Калужском шоссе	«Архитектура СССР», 1938, №11
Safonov, I.	Zdanie VZSPS na na Kaluzhskom shosse	«Architektura SSSR», 1938, N11
Симбирцев, Владимир	Единый творческий.	сб. "Советская Аврхитектура", №18, 1969
Simbirzev, Vladimir	Edinyj tvorcheskij.	"Sovetskaya Avrchitektura", N18, 1969
Симбирцев, Владимир	Полиграфический гигант – комбинат «Правда»	«Строительство Москвы», 1930, №5
Simbirtsev, Vladimir	Poligraficheskij gigant – kombinat «Pravda»	«Stroitel'stvo Moskvу», 1930, N5
Симонов Г.	Архитектура жилого дома	«Архитектура СССР», 1936, №7
Simonov G.	Architektura zhilogo doma	«Architektura SSSR», 1936, N7
Симонов, Г	Важнейшие задачи советских архитекторов	«Архитектура и стротельство». , 1948, №3
Simonov, G..	Vazhnejshie zadachi sovetskich architektorov	«Architektura i strotel'stvo», 1948, N3
Соколов, Н	О новых домах Москвы	«Советское искусство», 12 февраля 1949
Sokolov, N.	O novych domach Moskvу	«Sovetskoe iskusstvo», 12.02.1949
Соколов, Н.	Типовой проект и ансамбль	«Советское искусство», 16 августа 1952
Sokolov, N.	Tipovoj proekt i ansambl'	«Sovetskoe iskusstvo», 16 avgusta 1952
Сосфенов, И.	Дом Совнаркома УССР в Киеве	«Архитектура СССР», 1936, №12
Sosfenov, I.	Dom Sovnarkoma USSR v Kieve	«Architektura SSSR», 1936, N12
Столяров, А.	Культурная революция и строительство социализма	Ленинград, 1930
Stolyarov, A.	Kul'turnaya revoljuzija i stroitel'stvo sotsializma	Leningrad, 1930
Ступин, В.	Об архитектуре всесоюзной сельскохозяйственной выставки	Архитектура СССР“, 1954, №9, с.4.
Stupin, V.	Ob architekture vsesojuznoj sel'skochozyajstvennoj vystavki	„Architektura SSSR“, 1954, N9, S.4
Суворов, В.	День-М	Москва, 1994.
Suvorov, V.	Den'-M	Moskva, 1994.
Суворов, В.	Ледокол	Москва, 1993
Suvorov, V.	Ledokol	Moskva, 1993

Судоплатов, Павел	Спецоперации. Лубянка и Кремль	Москва, 1998
Sudoplatov, Pavel	Spetsoperatsii. Lubyanka i Kreml'	Moskva, 1998
Толстой, Алексей Tolstoj, Aleksej	Поиски монументальности Poiski monumental'nosti	«Известия», 27 февраля 1932 «Izvestiya», 27.02.1932
Урбан, А. Urban, A.	Фашизм и архитектура Fashizm i arhitektura	«Архитектура СССР», 1933, №2, с.34 «Arhitektura SSSR», 1933, N2, s.34
Уханов, К.	Возрождение Сталинграда	«Архитектура и строительство», 1947, №14
Uchanov, K.	Vozrozhdenie Stalingrada	«Arhitektura i stroitel'stvo», 1947, N14
Фаворский, В. Favorskij, V., N11	Предметность, масштабность, реализм Predmetnost', masshtabnost', realizm	«Архитектура СССР», 1934, №11 «Arhitektura SSSR», 1934
Фаянс, Б.	О книге “Искусство архитектуры” А.Циреса	“Архитектура и строительство”, 1948, №2
Fajans, B.	O knige “Iskusstvo arhitektury” A.Ziresa	“Arhitektura i stroitel'stvo”, 1948, N2
Федоров-Давыдов, А.	Некоторые вопросы архитектурной теории и практики в свете труда И.В. Сталина	«Архитектура СССР, 1953, №3
Fedorov-Davydov, A.	«Экономические проблемы социализма в СССР» и решений XIX съезда партии Nekotorye voprosy arhitekturnoj teorii i praktiki v svete truda I.V. Stalina «Ekonomicheskie problemy sotsializma v SSSR» i reshenij XIX s'ezda partii	«Arhitektura SSSR, 1953, N3
Филюкова, Н. Filjukova, N.	Дворец советов (конкурс 1931-33) Dvorez sovetov (konkurs 1931-33)	Москва, 1989 Moskva, 1989
Фремpton, Кеннет. Frampton, Kenneth.	Современная архитектура. Sovremennaya arhitektura.	Москва, 1990. Moskva, 1990
Фридман, М. Fridman, M.	Проекты дома советов в Ленинграде Proekty doma sovetov v Leningrade	«Архитектура СССР», 1936, №12 «Arhitektura SSSR», 1936, N12
Хазанова, Вигдария	Из истории советской архитектуры 1941-1945 гг	Москва, 1978
Chazanova, Vigdariya	Iz istorii sovetskoj architektury 1941-1945 gg	Moskva, 1978
Хазанова, Вигдария.	Из истории советской архитектуры. 1926-1932 гг.	Москва, 1970.
Chazanova, Vigdariya	Chazanova, Vigdariya. Iz istorii sovetskoj architektury. 1926-1932 gg.	Moskva, 1970.
Хазанова, Вигдария.	К истории проектирования Дворца Советов в Москве	«Советское изобразительное искусство и архитектура», Москва, 1979
Chazanova, Vigdariya.	K istorii proektirovaniya Dvorza Sovetov v Moskve	«Sovetskoe izobrazitel'noe iskusstvo i arhitektura», Moskva, 1979
Хан-Магомедов, Селим Chan-Magomedov, Selim	Архитектура советского авангарда. Т.1. Arhitektura sovetskogo avangarda. T.1.	Москва, 1996 Moskva, 1996
Хан-Магомедов, Селим	К истории выбора места для Дворца Советов	«Архитектура и строительство Москвы», 1988, №11
Chan-Magomedov, Selim	K istorii vybora mesta dlya Dvorza Sovetov	«Arhitektura i stroitel'stvo Moskvу», 1988, N11

Хан-Магомедов, Селим Chan-Magomedov, Selim	Усиление противоречий в архитектуре капиталистических стран Usilenie protivorechij v arhitekture kapitalisticheskich stran	«Архитектура СССР», 1961, №4 «Architektura SSSR», 1961, N4
Хвойник, Г. Chvojnik, G.	Дом Красной Армии в Минске Dom Krasnoj Armii v Minske	«Архитектура СССР», 1938, №1 «Architektura SSSR», 1938, N1
Хигер, Р. Chiger, R.	Формализм Formalizm	"Современная архитектура", 1929, №4 "Sovremennaya arhitektura", 1929, N4
Ходасевич, Владислав. Chodasevich, Vladislav.	Литература и власть Literatura i vlast'.	Москва, 1996. Moskva, 1996
Ходжаев, Д. Chodzhaev, D.	Некоторые вопросы теории архитектурного ансамбля Nekotorye voprosy teorii arhitekturnogo ansamblja	«Архитектура СССР», 1951, №1 «Architektura SSSR», 1951, N1
Холостенко, А. Cholostenko, A.	Архитектурная реконструкция Киева Architekturnaya rekonstruktsiya Kievа	«Архитектура СССР», 1934, №12 «Architektura SSSR», 1934, N12
Хрущев, Никита Chruschtshev, Nikita	Время, люди, власть. Vremya, ljudi, vlast'.	Москва, 1999. Moskva, 1999
Цапенко, М. Zapenko, M.	О реалистических основах советской архитектуры O realisticheskich osnovach sovetskoj arhitektury	Москва, 1952 Moskva, 1952
Цапенко, М. Zapenko, M.	Социалистический реализм – метод советского зодчества», Sotsialisticheskij realizm – metod sovetskogo zodchestva»,	«Архитектура и строительство», 1949, №5 «Architektura i stroitel'stvo», 1949, N5
Чернышев, С. Cernyshev, S.	Задачи творческого объединения советских зодчих Zadachi tvorcheskogo ob'edineniya sovetskich zodchich	«Советское искусство», 28 октября 1950 г «Sovetskoe iskusstvo», 28.10.1950
Шпеер, Альберт Speer, Albert	Воспоминания Vospominaniya	Москва, 1997. Moskva, 1997
Щусев, Алексей Schtschusev, Aleksej	Архитектура и градостроительство Architektura i gradostroitel'stvo	«Известия», 15 октября 1926 «Izvestiya», 15 oktyabrya 1926
Щусев, Алексей Schtschusev, Aleksej	Задачи советской архитектуры Zadachi sovetskoj avrhitektury	«Правда», 18 июня 1937 «Pravda», 18.06.1937
Щусев, Алексей Schtschusev, Aleksej	Конец архитектурной схоластики Konez arhitekturnoj scholastiki	«Советское искусство», 26 марта 1933 г «Sovetskoe iskusstvo», 26.03.1933
Щусев, Алексей Schtschusev, Aleksej	Международный конкурс Дворца Советов Mezhdunarodnyj konkurs Dvorza Sovetov	«Дворец советов», Москва, 1933 «Dvorez sovetov», Moskva, 1933
Щусев, Алексей Schtschusev, Aleksej	Наши разногласия Nashi raznoglasiya	«Советское искусство», 5 января 1935 «Covetskoe iskusstvo», 05.01.1935
Щусев, Алексей Schtschusev, Aleksej	Пути советской архитектуры Puti sovetskoj arhitektury	«Архитектурная газета», 17 декабря 1935 «Architekturnaya gazeta», 17.12.1935

Эйгель, Исак. Ejgel', Isak.	К истории создания и разрушения Храма Христа Спасителя K istorii sozdaniya i razrusheniya Chrama Christa Spasitelya»,	«Архитектура и строительство Москвы», 1988, №7 «Architektura i stroitel'stvo Moskvу», 1988, N7
Яковлев, С. Jakovlev, S.	О мастерстве архитектора O masterstve architekatora	«Архитектура СССР», 1953, №5 «Architektura SSSR», 1953, N5
	1926-1930 1926-1930	«Современная архитектура», 1930, №6 «Sovremennaya architektura», 1930, N6
	V Пленум правления Союза советских архитекторов СССР V Plenum pravleniya SoJuza sovetskich architekotorov SSSR	«Архитектура СССР», 1939, №8 «Architektura SSSR», 1939, N8
	XIII пленум правления Союза Советских архитекторов СССР XIII plenum pravleniya SoJuza Sovetskich architekotorov SSSR	«Архитектура и строительство», 1950 «Architektura i stroitel'stvo», 1950
	Архитектура – скульптура – живопись Architektura – skul'ptura – zhivopis' »,	«Архитектура СССР», 1935, №2 «Architektura SSSR», 1935, N2
	Архитектура в борьбе за качество Architektura v bor'be za kachestvo	«Архитектура СССР», 1933, №2 «Architektura SSSR», 1933, N2
	Архитектура сооружений Волго-Донского канала Architektura sooruzhenij Volgo-Donskogo kanala	«Архитектура СССР», 1951, №1, «Architektura SSSR», 1951, N1
	Архитектурную науку на уровень новых задач Architekturnuju nauku na uroven' novych zadach	«Советская архитектура», 26 сентября 1950 «Sovetskaya architektura», 26 sentyabrya 1950
	Большая советская энциклопедия, т. 22 Bol'shaya sovetskaya entsiklopediya, t. 22	Москва, 1952 Moskva, 1952
	Большая советская энциклопедия, т. 5 Bol'shaya sovetskaya entsiklopediya, t. 5	Москва, 1950 Moskva, 1950
	Бюллетень управления строительством ДС Bjulleten' upravleniya stroitel'stvom DS	Москва, 1931, №№1,2-3 Moskva, 1931, NN1,2-3
	Великие творческие задачи Velikie tvorcheskie zadachi	«Архитектура СССР», 1935, №5 «Architektura SSSR», 1935, N5
	ВКП(б) в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК VKP(b) v rezoljutsiyach i resheniyach s'ezdov, konferentsij i plenumov ZK	Москва, 1936 Moskva, 1936
	Вопросы теории архитектуры №2 Voprosy teorii architektury N2	Москва, 1957 Moskva, 1957
	Вредительство и оппортунизм Vreditel'stvo i opportunizm	«Строительство Москвы», 1930, №11 «Stroitel'stvo Moskvу», 1930, N11



Всеобщая история архитектуры, т.12 Vseobschaya istoriya architektury, t.12	Москва, 1975 Moskva, 1975
Всесоюзное совещание по строительству Vsesojuznoe soveschanie po stroitel'stvu	Москва, 1958 Moskva, 1958
Всесоюзное совещание советских архитекторов Vsesojuznoe soveschanie sovetskich architektorov	«Архитектура СССР», 1934, №11 «Architektura SSSR», 1934, N11
Всесоюзное совещание строителей, архитекторов и работников промышленности строительных материалов, строительного и дорожного машиностроения, проектных и научно-исследовательских организаций Vsesojuznoe soveschanie stroitelej, architektorov i rabotnikov promyshlennosti stroitel'nych materialov, stroitel'nogo i dorozhnogo mashinostroeniya, proektnych i nauchno-issledovatel'skich organizatsij.	Москва, 1955 Moskva, 1955
Второй всесоюзный съезд советских архитекторов. Стенографический отчет. Vtoroj vsesojuznyj s'ezd sovetskich architektorov. Stenograficheskij otchet.	Москва, 1956 Moskva, 1956
Выше уровень научных работ по истории русской архитектуры Vyshe uroven' nauchnyh rabot po istorii russkoj architektury	«Советское искусство, 18 августа 1951 г. «Sovetskoe iskusstvo, 18.08.1951
Дворец советов Dvorez sovetov	Москва, 1962 Moskva, 1962
Декларация ВАНО Deklarazija VANO	«Строительство Москвы», 1930, №7. «Stroitel'stvo Moskvy», 1930, N7.
Декларация ВОПРА Deklarazija VOPRA	«Печать и революция»1929, №6 «Pечат' i revoljutsiya» 1929, №6
Дискуссия на съезде Diskussioa na s'ezde	«Архитектура СССР», 1937, №7-8 «Architektura SSSR», 1937, N7-8
Ежегодник «Советская архитектура. 1952», выпуск IV Ezhegodnik «Sovetskaya architektura. 1952», vypusk IV	Москва, 1955 Moskva, 1955
Ежегодник общества архитекторов-художников, выпуск 13 Ezhegodnik obschestva architektorov-chudozhnikov, vypusk 13	Ленинград, 1930 Leningrad, 1930
Ежегодник общества архитекторов-художников, выпуск 14 Ezhegodnik obschestva architektorov-chudozhnikov, vypusk 14	Ленинград, 1935. Leningrad, 1935

Задачи научно-исследовательской работы Zadachi nauchno-issledovatel'skoj raboty	«Архитектура СССР», 1933, №6 «Architektura SSSR», 1933, N6
Зодчие Москвы Zodchie Moskvu.	Москва, 1988 Moskva, 1988
Из выступления редакции журнала «Современная архитектура» по поводу проекта Дворца культуры Пролетарского района арх. Леонидова Iz vystupleniya redaktsii zhurnala «Sovremennaya architektura» po povodu proekta Dvortsa kul'tury Proletarskogo rajona arch. Leonidova	«Современная архитектура 1930, №5 «Sovremennaya architektura 1930, N5
Из декларации ВАНО Iz deklaratsii VANO	«Строительство Москвы», 1930, №7 «Stroitel'stvo Moskvу», 1930, N7
История русского искусства, т. XI Istoriya russkogo iskusstva, t. XI	Москва, 1957 Moskva, 1957
История русского искусства», т. XIII Istoriya russkogo iskusstva», t. XIII	Москва, 1964 Moskva, 1964
История русской архитектуры, т. XI Istoriya russkoj architektury, t. XI	Москва, 1957 Moskva, 1957
История русской архитектуры, т. XII Istoriya russkoj architektury, t. XII	Москва, 1961 Moskva, 1961
Итоги всесоюзного творческого совещания архитекторов Itogi vsesojuznogo tvorcheskogo soveshaniya architektorov	«Архитектура СССР», 1935, №7 «Architektura SSSR», 1935, N7
Концепции советской архитектуры. 1917- 1988. Каталог выставки. Kontseptsii sovetskoj architektury. 1917-1988. Katalog vystavki.	Берлин, 1989 Berlin, 1989
Красная Ленина площадь Krasnaya Lenina ploschad'	«Строительство Москвы», 1930, №11 «Stroitel'stvo Moskvу», 1930, N11
Кризис современной буржуазной науки о градостроительстве Krizis sovremennoj burzhuaznoj nauki o gradostroitel'stve	«Архитектура и строительство », 1948, №2 «Architektura i stroitel'stvo », 1948, N2
Ликвидировать серьезные недостатки архитектуры Likvidirovat' ser'eznye nedostatki architektury	«Советское искусство», 27 марта 1948г «Sovetskoe iskusstvo», 27.03.1948
Маркс и проблема социалистического расселения Marks i problema sotsialisticheskogo rasseleniya	«Советская архитектура», 1932, №2 «Sovetskaya architektura», 1932, N2
Мастера советской архитектуры об архитектуре Mastera sovetskoj architektury ob architekture	Киев, 1953 Kiev, 1953

На собрании актива московских архитекторов	«Архитектура и строительство», 1948, №4
Na sobranii aktiva moskovskich arhitektorov	«Architektura i stroitel'stvo», 1948, N4
Недостатки и задачи архитектурной критики	«Советское искусство», 4 марта 1950 г
Nedostatki i zadachi arhitekturnoj kritiki	«Sovetskoe iskusstvo», 4.03.1950
Незабываемые встречи	“Архитектура СССР”, 1939
Nezabyvaemye vstrechi	“Architektura SSSR”, 1939
Неполноценный труд	“Советское искусство”, 26 июня 1948г
Nepolnozennyj trud	“Sovetskoe iskusstvo”, 26 iJunya 1948g
Неуклонно снижать стоимость и повышать качество жилищного строительства	«Архитектура и строительство» 1950, №7
Neuklonno snizhat' stoimost' i povyshat' kachestvo zhilischnogo stroitel'stva	«Architektura i stroitel'stvo» 1950, N7
Новые задачи Академии Архитектуры СССР	«Архитектура СССР», 1939, №10
Novye zadachi Akademii Architektury SSSR	«Architektura SSSR», 1939, N10
Новый этап строительства Дворца	“Архитектура СССР”, 1939, №6
Novyj etap stroitel'stva Dvorza	“Architektura SSSR”, 1939, N6
НТО – штабы ударничества, соцсоревнования	«Строительство Москвы», 1930, №5.
NTO – shtaby udarnichestva, sotsorevnovaniya	«Stroitel'stvo Moskvy», 1930, N5
О достоинстве советского архитектора	«Архитектура СССР», 1937, №9
O dostoinstve sovetskogo arhitekтора	«Architektura SSSR», 1937, N9
О книге «Градостроительство»	«Архитектура и строительство», 1948, №5
O knige «Gradostroitel'stvo»	«Architektura i stroitel'stvo», 1948, N5
О ложной концепции книги «Градостроительство»	«Советское Искусство», 17.01.1948
O lozhnoj kontseptsii knigi «Gradostroitel'stvo»	«Sovetskoe Iskusstvo», 17.01.1948
О недостатках архитектурной критики	“Советское искусство”, 8 января 1949 г
O nedostatkach arhitekturnoj kritiki	“Sovetskoe iskusstvo”, 8.01.1949
О положении в архитектурной науке	«Советское искусство», 18 сентября 1948
O polozhenii v arhitekturnoj nauke	«Sovetskoe iskusstvo», 18 sentjabrja 1948 г
О творческой направленности советской архитектуры	„Архитектура СССР, 1961, №1
O tvorcheskoj napravlennosti sovetskoj architektury	„Architektura SSSR, 1961, N1
Об устранении излишеств в проектировании и строительстве	Москва, 1955
Ob ustranении izlishestv v proektirovanii i stroitel'stve	Moskva, 1955
Обращения старейших архитекторов к молодежи	„Архитектура СССР“, 1957, №7
Obrascheniya starejshich arhitektorov k molodezhi	„Architektura SSSR“, 1957, №7
Обсуждение конкурсных проектов Дворца сов	„Архитектура СССР“, 1960, №1

Obsuzhdenie konkursnykh proektov Dvortsa sovetov	„Architektura SSSR“, 1960, N1
Обсуждение новых домов Москвы в Центральном доме архитектора Obsuzhdenie novykh domov Moskvy v Zentral'nom dome arhitekтора	«Архитектура и строительство», 1949, №2 «Architektura i stroitel'stvo», 1949, N2
Организация архитектурной и планировочной работы Organizatsiya arkhitekturnoj i planirovochnoj raboty	«Архитектура СССР», 1933, №5 «Architektura SSSR», 1933, N5
Организация проектирования зданий, планировки города и отвода земельных участков в Москве Organizatsiya proektirovaniya zdaniy, planirovki goroda i otvoda zemel'nykh uchastkov v Moskve	«Архитектура СССР», 1933, №5 «Architektura SSSR», 1933, N5
Первое всесоюзное совещание советских архитекторов Pervoe vsesojuznoe soveschanie sovetskikh arhitektorov	«Архитектура СССР», 1934, №11 «Architektura SSSR», 1934, N11
Перед съездом Pered s'ezdom	«Архитектура СССР», 1937, №5 «Architektura SSSR», 1937, N5
Пережитки формализма в архитектуре Perezhitki formalizma v arkhitekture	«Советское искусство», 6 марта 1948 г «Sovetskoe iskusstvo», 6 marta 1948
Под руководством партии – к новым победам! Pod rukovodstvom partii – k novym pobedam!	«Архитектура и строительство», 1949, №6 «Architektura i stroitel'stvo», 1949, N6
Подготовка архитектурных кадров Podgotovka arkhitekturnykh kadrov	«Архитектура СССР», 1933, №3-4 «Architektura SSSR», 1933, N3-4
Постановление объединенного собрания актива архитектурных обществ Москвы – АРУ, АСНОВА, ВОПРА, САСС от 28 июля 1931 года Postanovlenie ob'edinennogo sobraniya aktiva arkhitekturnykh obschestv Moskvy – ARU, ASNOVA, VOPRA, SASS ot 28 ijulya 1931 goda	«Советская архитектура», 1931, №3 «Sovetskaya arkhitektura», 1931, N3
Праздник советской архитектурно-строительной культуры Prazdnik sovetskoj arkhitekturno-stroitel'noj kul'tury	«Архитектура и строительство», 1950, №3 «Architektura i stroitel'stvo», 1950, N3
Проблемы изучения истории советской архитектуры Problemy izucheniya istorii sovetskoj arkhitektury	Москва, 1991 Moskva, 1991
Против излишеств в архитектуре Protiv izlishestv v arkhitekture	«Советское искусство», 15 августа 1950 г. «Sovetskoe iskusstvo», 15.08.1950

Против космополитизма в архитектурной науке и критике Protiv kosmopolitizma v arhitekturnoj nauke i kritike	«Советское искусство», 19 марта 1949 г «Sovetskoe iskusstvo», 19.03.1949
Развивать и углублять критику и самокритику Razvivat' i uglublyat' kritiku i samokritiku	«Архитектура и строительство», 1950, №1. «Architektura i stroitel'stvo», 1950, N1
Развитие стиля в советской архитектуре Razvitie stilya v sovetskoj architekture	«Советское искусство», 2 сентября 1950 г. «Sovetskoe iskusstvo», 2 sentyabrya 1950
Разоблачить врагов народа Razoblachit' vragov naroda	«Архитектура СССР», 1936, №9 «Architektura SSSR», 1936, N9
Разоблачить носителей буржуазного космополитизма и эстетства в архитектурной науке и критике Razoblachit' nositelej burzhuaznogo kosmopolitizma i estetstva v arhitekturnoj nauke i kritike	«Архитектура и строительство», 1949, №2 «Architektura i stroitel'stvo», 1949, N2
Резолюция секции ИЗО Института литературы, искусства и языка Комакадемии по докладу А. Мордвинова «О мелкобуржуазном направлении в архитектуре (леонидовщина) Rezoljuziya seksii IZO Instituta literatury, iskusstva i yazyka Komakademii po dokladu A. Mordvinova «O melkoburzhuaznom napravlenii v architekture (leonidovschina)	«Советская Архитектура», 1931, №1-2 «Sovetskaya Architektura», 1931, N1-2
Речь товарища Сталина в Кремлевском дворце на выпуске академиков Красной армии 4 мая 1935 года Rech' tovarischa Stalina v Kremlevskom dvortse na vypuske akademikov Krasnoj armii 4 maya 1935 goda	Москва, 1935 Moskva, 1935
Советская архитектура за тридцать лет Sovetskaya architektura za tridsat' let	«Архитектура и строительство», 1947, №13 «Architektura i stroitel'stvo», 1947, N13
Советская архитектура за XXX лет. РСФСР Sovetskaya architektura za XXX let. RSFSR	Москва, 1950 Moskva, 1950
Советская архитектурная практика и теория Sovetskaya architekturnaya praktika i teoriya	«Архитектура и строительство», 1947, №12 «Architektura i stroitel'stvo», 1947, N12
Советские архитекторы готовятся к съезду Sovetskie architektory gotovyatsya k s'ezdu	«Архитектура СССР», 1934, №10 «Architektura SSSR», 1934, N10
Стенограмма первого пленума Оргкомитета Союза писателей Stenogramma pervogo plenuma Orgkomiteta SoJuza pisatelej	Москва, 1933 Moskva, 1933
Творческие вопросы советской архитектуры Tvorcheskie voprosy sovetskoj architektury	Москва, 1940 Moskva, 1940
Творческие пути советской архитектуры и проблема архитектурного наследия	«Архитектура СССР», 1933, №3-4

	Tvorcheskie puti sovetskoj architektury i problema arhitekturnogo naslediya	«Architektura SSSR», 1933, N3-4
	Творческое совещание ленинградских архитекторов Tvorcheskoe soveschanie leningradskich arhitektorov	«Советское искусство», 28 марта 1953 года . «Sovetskoe iskusstvo», 28.03.1953
	Творчество в условиях капитализма немыслимо Tvorchestvo v usloviyach kapitalizma nemyslino	«Современная архитектура», 1930, №5 «Sovremennaya architektura», 1930, N5
	У художников Ленинграда U chudozhnikov Leningrada	«Советское искусство», 2 октября 1948 г. «Sovetskoe iskusstvo», 02.10.1948
	Уроки всесоюзного творческого совещания архитекторов Uroki vsesojuznogo tvorcheskogo soveshaniya arhitektorov	«Архитектура СССР», 1935, №6 «Architektura SSSR», 1935, N6
	Уроки майской архитектурной выставки Uroki majscoj arhitekturnoj vystavki	«Архитектура СССР», 1934, №6 «Architektura SSSR», 1934, N6
	Художественные проблемы советской архитектуры Chudozhestvennye problemy sovetskoj architektury	“Архитектура” №1, 1945. “Architektura” N1, 1945
	Что вы сделали? Cto vy sdelali?	«Строительство Москвы», 1930, №10 «Stroitel'stvo Moskvy», 1930, N10
Adkins, Helen	Die Internationale Beteiligung am Wettbewerb zum Palast der Sowjets”, in “Naum Gabo und Wettbewerb zum Palst der Sowjets"	Berlin, 1993
Benevolo, Leonardo.	Geschichte der Architektur des 19. Und 20. Jahrhunderts.	München, 1964
Flierl, Bruno	Faschistische und stalinistische Stadtplanung und Architektur	Wiss. Z.Hochsch. Archit. Bauwes. - A – Weimar 38 (1992) 1/2, S.6
Gtr	Russland. Sensation um das neuen Sowjetpalast	“Die neue Stadt”, 1932-33, H3
Joedicke, Jurgen	Geschichte der modernen Architektur	Stuuttgardt,
Müller-Mehlis, Reinhard	Die Kunst im Dritten Reich	München, 1981
Preusler, Burghard	Walter Schwagenscheidt	Stuttgart, 1985
Raphael, Max	Das Sowjetpalais. Eine marxistische Kritik an einer reaktionären Architektur (ca. 1933-1934)” aus “Max Raphael. Für einer demokratische Architektur”	Frankfurt am Mein, 1976
Renne, Paul	Kulturbolschewismus?	Zürich, 1932
Ruchljadiew, A und Krinskij, W.	Über den ideologischen Ausdruck in der Architektur	«Die Form», 1932, №2

Schmidt, Gans	„Was ist richtig?“, Manuskript, 1933, in “Gans Schmidt, Beiträge zur Architektur”	Berlin, 1965
Schultze-Naumburg, Paul	Kampf um die Kunst	München, 1932
Senger, Alexander von	Krisis der Architektur	Zürich, 1928
Senger, Alexander von	Die Brandfakel Moskaus	Zürich, 1931
Steinmann, Martin (Hrsg)	CIAM. Dokumente 1929-1939	Basel-Stuttgart 1979
Straub, Karl Willy	Die Architektur im Dritten Reich	Stuttgart, 1932
Wagner, Martin	Russland baut Städte	aus “Tagesbuch”, Berlin, Heft 30, vom 25 Juli 1931
Winkler, Klaus-Jürgen	Der Architekt hannes meyer	Berlin 1989
Wolters, Rudolf	Spezialist in Sibirien	Berlin, 1933
X.Y.	Zu den Auseinandersetzungen über Russland	“Die neue Stadt”, 1932-33, H12
	Konzeptionen in der sowjetischen Architektur 1917-1988	Berlin, 1989
	Naum Gabo und der Wettbewerb zum Palast der Sowjets, Moskau 1931-33	Berlin, 1993

## Partei- und Regierungsdokumente

- 1. Die Anstrengungen zur Umordnung unserer Lebensweise betreffend. Resolution des ZK der VKP (B) vom 16 Mai 1930.** Prawda, 29.5.1930, Nr.146

Постановление ЦК ВКП(б) «О работе по переустройству быта» от 16 мая 1930 г. Правда, 29.5.1930, №146 (Postanovlenie ZK VKP(b) «O rabote po pereustrjstvu byta» ot 16 maya 1930 g. Prawda, 29.5.1930, N146)
- 2. Juni-Plenum des ZK der VKP(B) „Über die Organisation der Stadtwirtschaft“.** Sovetskaia arkhitektura, Nr. 3, 1931, S. 1-3.

Июньский пленум ЦК ВКП(б) «Об организации городского хозяйства». «Советская архитектура», №3, 1931. (Ijunskij Plenum ZK VKP(b) “Ob organizacii gorodskogo chozjaistva”, Sovetskaia arkhitektura, Nr. 3, 1931, S. 1-3.
- 3. L.Kaganovich. Die sozialistische Rekonstruktion Moskaus und anderer Städte der UdSSSR.** Moskau/Leningrad, 1931.

Л. Каганович. За социалистическую реконструкцию Москвы и городов СССР. Москва-Ленинград, 1931 (L. Kaganovich. Za sotsialisticheskuyu rekonstruktsiyu Moskvyy i gorodov SSSR. Moskva-Leningrad, 1931).
- 4. Über den Umbau der Literatur-Künstlerischen Organisationen. Verordnung des Politbüros des ZK der VKP(B) vom 23 April 1932.** Stroitelstvo Moskvyy 1932; Nr. 4, S. 23.

«О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 г.

Постановление Политбюро ЦК ВКП(б). Строительство Москвы, 1932, №4, с. 23 («O perestrojke literaturno-chudozhestvennykh organizatsij» Postanovlenie Politbouro ZK VKP(b) ot 23 aprelja 1932 g. Stroitelstvo Moskvyy 1932; Nr. 4, S. 23.).
- 5. Über die Organisation der Projektierung der Gebäude; der Stadtplanung und der Zuweisung der Grundstücke in Moskau. Verordnung des Büros des MGK der VKP(B) und des Präsidiums des Mossovet RK i KD vom 23 September 1933.** Stroitelstvo Moskvyy 1933, Nr. 9.

«Об организации дела проектирования зданий, планировки города и отвода земельных участков». Постановление Бюро МКГ ВКП(Б) и Президиума Моссовета от 23 сентября 1933 г. («Ob organizatsii dela proektirovaniya zdaniy, planirovki goroda i otvoda zemel'nykh uchastkov». Postanovlenie Bjuro MGK VKP(B) i Prezidiuma Mossoveta ot 23 sentyabrya 1933 g.)



**6. Über den Generalplan der Rekonstruktion der Stadt Moskau. Verordnung des SNK UdSSR und des ZK der VKP(B). Moskau, 1935**

„О генеральном плане реконструкции Москвы». Постановление СНК СССР и ЦК ВКП(б). Москва, 1935. („О general'nom plane rekonstruktsii Moskvу». Postanovlenie SNK SSSR i TSK VKP(b). Moskva, 1935.)

**7. L.Kaganovich. Die Rede bei der Beratung für Baufragen. Moskau, 1935.**

Л. Каганович. Речь на совещании по вопросам строительства. Москва, 1935 (L.Kaganovich. Rech' na soveschaniі po voprosam stroitel'stva. Moskva, 1935)

**8. Über die Beseitigung der Unmäßigkeiten in der Projektierung und den Bau. Verordnung des ZK der KPdSU und des Ministerrates des UdSSR vom 4. November 1954. Moskau 1955.**

Об устранении излишеств в проектировании и строительстве. Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР . 4 ноября 1955 г. Москва, 1955. (Ob ustraneniі izlishestv v proektirovaniі i stroitel'stve. Postanovlenie TSK KPSS i Soveta Ministrov SSSR . 4 noyabrya 1955 g. Moskva, 1955).

## Abbildungsliste

### Kapitel 3.

1. L. Lisizkij. Entwurf für Kombinat "Pravda". Wettbewerb 1930. *Stroitelstvo Moskvy 1930, Nr.5, s.24.*
2. Ivan. Rerberg. Telegraf. Moskau 1925. *Zodcie Moskvy, Moskau, 1988.*
3. Ivan Sholtovskij. Staatsbank in Moskau. 1927. *A.Ikonnikow, Architektura Moskvy, Moskau 1984, S.53*
4. Ivan Fomin. Das Haus „Dinamo“; Moskau; 1928. *Zodcie Moskvy, Moskau, 1988*
5. A. Stschuko, V. Gelfreich. Leninsbibliothek in Moskau. Entwurf 1928. *Zodcie Moskvy, Moskau, 1988*
6. Georgij Golz, Michail Parusnikov, Leonid Sobolev. Kulturpalast des Proletarischen Bezirkes, Moskau, Entwurf 1930. *Stroitelstvo Moskvy 1930, Nr.8-9, s.20.*
7. Ivan Leonidov. Kulturpalast des Proletarischen Bezirkes, Moskau, Entwurf 1930. *Stroitelstvo Moskvy 1930, Nr.8-9, s.20.*
8. Vladimir Simbirzev, A. Maschinskij . Kulturpalast des Proletarischen Bezirkes, Moskau, Entwurf 1930. *Stroitelstvo Moskvy 1930, Nr.8-9, s.20.*
9. Moissej Ginzburg. Wohnhaus für Volkskommissariat für Finanzen, Moskau, 1928-1929. *Mastera sovetskoj architektura ob architekture, Moskva 1975, B2, Abb.84-85.*
10. G. Krassin, P. Kuzaev. Palast der Sowjets. Erster Durchgang. 1931. *Zodcestvo, Moskau 1989, S.224.*
11. Boris Iofan.. Palast der Sowjets. Erster Durchgang. 1931. *Zodcestvo, Moskau 1989, S.223.*
12. Genrich Ludwig. Palast der Sowjets. Erster Durchgang. 1931. *Zodcestvo, Moskau 1989, S.224.*
13. Boris Iofan, Dmitrij Iofan. Wohnhaus für Regierung, Moskau,1937-1931. *Mastera sovetskoj architektura ob architekture, Moskva 1975, B2, Abb. 64*

### Kapitel 4.

14. Alexei Stschussew. Palast der Sowjets. Erster Durchgang. 1931. *Naum Gabo und der wettbewerb zum Palast der Sowjets, Berlin 1993, S.106.*
15. Hector O. Hamilton. Palast der Sowjets. Zweiter Durchgang. 1931. *Zodcestvo, Moskau 1989, S.226.*
16. Ivan Sholtowskij. Palast der Sowjets. Zweiter Durchgang. 1931. *Zodcestvo, Moskau 1989, S.225.*

17. Boris Iofan. Palast der Sowjets. Zweiter Durchgang. 1931. *Zodcestvo, Moskau 1989, S.226.*
18. Karo Alabjan, Vladimir Simbirzev. Palast der Sowjets. Zweiter Durchgang. 1931. *Zodcestvo, Moskau 1989, S.226.*
19. Hans Poelzig. Palast der Sowjets. Zweiter Durchgang. 1931. *Naum Gabo und der Wettbewerb zum Palast der Sowjets, Berlin 1993, S.122.*
20. Walter Gropius. Palast der Sowjets. Zweiter Durchgang. 1931. *Naum Gabo und der Wettbewerb zum Palast der Sowjets, Berlin 1993, S.158.*
21. Erich Mendelson. Palast der Sowjets. Zweiter Durchgang. 1931. *Naum Gabo und der Wettbewerb zum Palast der Sowjets, Berlin 1993, S.118.*
22. Le Corbusier, Pierre Jeanneret. Palast der Sowjets. Zweiter Durchgang. 1931. *Zodcestvo, Moskau 1989, S.228.*
23. Moissej Ginsburg. Palast der Sowjets. Dritter Durchgang. 1932. *Zodcestvo, Moskau 1989, S.230.*
24. Nikolai Ladovskij. Palast der Sowjets. Dritter Durchgang. 1932. *Zodcestvo, Moskau 1989, S.231.*
25. Leonid, Viktor und Alexander Wesnin. Palast der Sowjets. Dritter Durchgang. 1932. *Naum Gabo und der Wettbewerb zum Palast der Sowjets, Berlin 1993, S.162. . Zodcestvo, Moskau 1989, S.230.*
26. Ilja Golosov. Palast der Sowjets. Dritter Durchgang. 1932. *Zodcestvo, Moskau 1989, S.230.*
27. Ivan Sholtovskij, Georgij Golz. Palast der Sowjets. Dritter Durchgang. 1932. . *Zodcestvo, Moskau 1989, S.230.*
28. Karo Alabjan, Georgij Kocar, Anatolij Mordvinov, Vladimir Simbirzev. Palast der Sowjets. Dritter Durchgang. 1932. . *Zodcestvo, Moskau 1989, S.229.*
29. WASI Brigade (Leitung: Alexander Vlassov). Palast der Sowjets. Dritter Durchgang. 1932. *Sovetskaja architektura 1933, Nr.5.*
30. Vladimir Stschuko, Vladimir Gelfreich. Palast der Sowjets. Dritter Durchgang. 1932. (I. und II. Varianten). *Sovetskaja architektura 1933, Nr.5.*
31. Genrich Ludwig. Palast der Sowjets. Dritter Durchgang. 1932. *Sovetskaja architektura 1933, Nr.5.*
32. Anatolij Shukov, Dmitrij Tschetschulin. Palast der Sowjets. Dritter Durchgang. 1932. *Zodcestvo, Moskau 1989, S.230.*
33. Iakov Dodiza, Alexei Duschkin. Palast der Sowjets. Dritter Durchgang. 1932. *Naum Gabo und der Wettbewerb zum Palast der Sowjets, Berlin 1993, S.116.*
34. Boris Iofan. Palast der Sowjets. Dritter Durchgang. 1932. *Zodcestvo, Moskau 1989, S.231.*
35. Boris Iofan. Palast der Sowjets. Vierter Durchgang. 1933. *Zodcestvo, Moskau 1989, S.232.*
36. Karo Alabjan, Anatolij Mordvinov, Vladimir Simbirzev, Iakov Dodiza, Alexei Duschkin. Palast der Sowjets. Vierter Durchgang. 1933. *Zodcestvo, Moskau 1989, S.232.*

37. Ivan Sholtovskij, Alexei Stschusew. Palast der Sowjets. Vierter Durchgang. 1933 (2 Varianten). *Zodcestvo, Moskau 1989, S.232.*
38. Vladimir Stschuko, Vladimir Gelfreich. Palast der Sowjets. Vierter Durchgang. 1933. *Zodcestvo, Moskau 1989, S.231.*
39. Leonid, Viktor und Alexander Wesnin. Palast der Sowjets. Vierter Durchgang. 1933. *Zodcestvo, Moskau 1989, S.232.*
40. Boris Iofan, Vladimir Stschuko, Vladimir Gelfreich. Palast der Sowjets. 1933. *A. Tarchanow, S. Kawtaradze. Stalinistische Architektur, München 1992, Bild 29.*

## Kapitel 5

41. Grigorij und Michail Barchin. Palast der Arbeit. 1932. *Sowetskaja architektura, Nr.1, 1933*
42. Jakov Kornfeld. Palast der Arbeit. 1932. *Sowetskaja architektura, Nr.1, 1933*
43. Hector O. Hamilton. . Palast der Arbeit. 1932. *Sowetskaja architektura, Nr.1, 1933*
44. Vladimir Stschuko, Vladimir Gelfreich. Theatre in Rostov/Don. 1933-1936. *Architektura SSSR, Nr.1, 1936.*
45. Alexei Stschussew. Sanatorium in Sotchi. 1933. *Architektura SSSR, Nr.5, 1934, Mastera sowtskoj architektury ob architekture, Moskwa, 1975, Band 1, Bild 55.*
46. Viktor und Alexander Vesnin, Sanatorium in Sotchi. 1934. *Architektura SSSR, Nr.5, 1934*
47. Miron Merjanov. Sanatorium RKKA in Sotchi. 1934. *Architektura SSSR, Nr.5, 1934*
48. Grigorij und Michail Barchin. Sanatorium in Sotchi. 1934. *Architektura SSSR, Nr.5, 1934*
49. Pantelejmon Golosov. Institut für Düngemittel in Moskau, 1934. *Architektura SSSR, Nr.1, 1934*
50. Alexei Stschussew. Volkskommissariat für Landwirtschaft, Moskau, 1933. *Architektura SSSR, Nr.1, 1934*
51. Alexei Stschussew. Militärtransportakademie, Moskau, 1934. *Architektura SSSR, Nr.1, 1934*
52. Viktor und Alexander Vesnin. Kulturpalast des Proletarischen Bezirkes, Moskau, 1934. *Architektura SSSR, Nr.1, 1934*
53. S. Pen. Palast der Presse, Baku, 1934. *Architektura SSSR, Nr.6, 1934*
54. Ivan Sholtovskij. Wohnhaus in Mochovaja Strasse, Moskau, 1934. *Architektura SSSR, Nr.6, 1934*
55. Le Corbusier. Zentrsojus-haus (Volkskommissariat für Leichtindustrie), Moskau, 1934. *Architektura SSSR, Nr.12, 1934.*
56. Ivan Fomin, Pavel Abrosimov. Ministerratgebäude In Kiev, 1934-1938. , *Mastera sowtskoj architektury ob architekture, Moskwa, 1975, Band 1, Bild 50.*

57. Ivan Fomin. U-Bahnstation „Ploschad Sverdlowa“, Untergrundsaaal, Moskau, 1934-1938. *M. Минкус, Н. Пекарева, И.А. Фомин., Moskau 1953, S.261*
58. Dmitrij Ceculin. Theatre MOSPS, Moskau 1934, *Architektura SSSR, Nr.6, 1934.*
59. Konstantin Melnikov. Wettbewerbentwurf für Volkskommissariat für Schwerindustrie, Moskau, 1934. *Architektura SSSR, Nr.4, 1936..S.2*
60. Konstantin Melnikov. Rusakov-Klub, Moskau, 1927-1929. *Mastera sowtskoj architektury ob architekture, Moskwa, 1975, Band 2, Bild 51-52.*
61. Alexei Stschussew, L. Saveljev, O. Stapran. Hotel „Moskau“, Moskau, 1935. *Mastera sowtskoj architektury ob architekture, Moskwa, 1975, Band 1, Bild 60.*
62. Boris Iofan. Pavillon der UdSSR an der Internationalen Ausstellung in Paris, 1937. *Architektura SSSR, Nr.7, 1936*
63. Anatolij Mordvinov. Bebauung der Gorkij-Strasse, Moskau, 1938-1939. *Zodcie Moskvy, Moskau 1988..*
64. Karo Alabjan, Vladimir Simbirzev. Theater der Roten Armee, Moskau, 1934. *Architektura SSSR, Nr.4, 1934.*
65. A. Grinberg. Theater in Novosibirsk, Variante 1931. *Architektura SSSR, Nr.3, 1934*
66. Alexei Stschussew. Bebauung Rostovskij-Ufer, Moskau, 1934. *Architektura SSSR, Nr.4, 1934*
67. L. Grischpun. Bebauung Smolenskij- und Rostovskij-Ufer, Moskau, II. Und III. Variante, 1934. *Architektura SSSR, Nr.4, 1934*
68. Z. Rosenfeld. Bebauung Smolenskij-Ufer, Moskau, 1934. *Architektura SSSR, Nr.4, 1934*
69. Konstantin Melnikov. Bebauung Kotelniceskaja- und Goncarnaja-Ufer, Moskau, 1934. *Architektura SSSR, Nr.4, 1934*
70. Andrej Burov. Wohnhaus in Tverskaja Strasse, Moskau, 1933. *Architektura SSSR, Nr.6, 1933*
71. Ilja Golosov. Wohnhaus , Jauzskij Bulvar, Moskau, 1933. *Architektura SSSR, Nr.6, 1933*
72. Ilja Vajnstein. Wohnhaus, Mozajskoe Chausse, Moskau, 1933. *Architektura SSSR, Nr.6, 1933*
73. Vjaceslav Vladimirov und Georgij Luzkij. Wohnhaus, Patriarschie Prudy, Moskva, 1933. *Architektura SSSR, Nr.6, 1933*
74. Lev Rudnev. Palast der Sowjets, Baku, Entwurf 1935. *Architektura SSSR, Nr.4, 1935*
75. Noj Trozkij,. Haus der Sowjets, Leningrad, 1940. *Architektura SSSR, Nr.12, 1936*
76. Boris Rubanenko, Grigorij Simonov. Regierungspalast in Alma-Ata, 1939. *Architektura SSSR, Nr.12, 1934*
77. Alexander Tamanjan. Regierungspalast in Erevan, 1929-1941. *Mastera sowtskoj architektury ob architekture, Moskwa, 1975, Band 1, Bild 77.*
78. Arkadij Langman. STO-Haus (Regierungsgebäude SSSR), Moskau, 1932-1934. *A.Tarchanow, S. Kawtaradze. Stalinistische Architektur, München 1992, Bild 78*

79. Arkadij Langman. NKVD-Gebäude, Moskau, 1934, *Architektura SSSR, Nr.10, 1934*
80. Noj Trozkij. NKVD-Gebäude, Leningrad, 1931. . *Mastera sowtskoj architektury ob architekture, Moskwa, 1975, Band 2, Bild 129.*
81. Antonov, Sokolov. NKVD-Gebäude, Sverdlovsk, 1933. *Sovetskaja architektura za XXX let, Moskau 1950, B.267.*
82. Lev Rudnev, Oskar Munz. Volkskommissariat für Verteidigung, Moskau, 1938-1951. *Tyrannie der Schönen, München 1994, S.123.*
83. Lev Rudnev. Militärakademie, Moskau, 1932-1937. *A.Tarchanow, S. Kawtaradze. Stalinistische Architektur, München 1992, Bild 69.*
84. Boris Iofan. Regierungssanatorium in Barvicha bei Moskau, 1929-1934. *Architektura SSSR, Nr.2, 1936*
85. Ivan Kuznecov. Sanatorium von Volkskommissariat für Schwerindustrie, Sotschi, *Architektura SSSR, Nr.1, 1938*
86. Moissej Ginsburg. . Sanatorium von Volkskommissariat für Schwerindustrie, Kislovodsk, 1935-1937. *Architektura SSSR, Nr.1, 1938.*
87. Alexej Stschusev. Sanatorium in Mazesta, 1927. *Architektura SSSR, Nr.5, 1934*
88. Alexej Stschusev. Sanatorium "Pсыrзча", Abchasien, 1937. *Architektura SSSR, Nr.12, 1936*
89. Miron Merzanov. Sanatorium der Roten Armee, Sotschi, 1931-1934. *Architektura SSSR, Nr.8, 1934*
90. Leonid Saveljev, Osvald Stapran. Mossovet-Hotel in Moskau. 2 Varianten, 1932. *Sovetskaja architektura Nr.4, 1933.*
91. Alexej Stschusev, Leonid Saveljev, Osvald Stapran. Mossovet-Hotel in Moskau, 1933. *Mastera sowtskoj architektury ob architekture, Moskwa, 1975, Band 1, Bild 60.*
92. Boris Korschunov, Alexander Zubin. Volkskommissariat für Schwerindustrie. Erster Durchgang, 1934. *Architektura SSSR, Nr.10, 1934*
93. Pantelejmon Golosov, Vladimir Lukjanov, Vladimir Stscherbakov. Volkskommissariat für Schwerindustrie. Erster Durchgang, 1934. *Architektura SSSR, Nr.10, 1934*
94. Viktor und Alexander Vesnin (Berater: Moissej Ginsburg). Volkskommissariat für Schwerindustrie. Erster Durchgang, 1934. *Architektura SSSR, Nr.10, 1934*
95. Moissej Ginsburg, Solomon Lisagor (Berater: Brüder Vesnin). Volkskommissariat für Schwerindustrie. Erster Durchgang, 1934. *Architektura SSSR, Nr.10, 1934*
96. Dmitrij Fridman. Volkskommissariat für Schwerindustrie. Erster Durchgang, 1934. *Architektura SSSR, Nr.10, 1934*
97. Vladimir Fidman. Volkskommissariat für Schwerindustrie. Erster Durchgang, 1934. *Architektura SSSR, Nr.10, 1934*
98. Konstantin Melnikov. Volkskommissariat für Schwerindustrie. Erster Durchgang, 1934. *Architektura SSSR, Nr.10, 1934*

99. Ivan Leonidov. Volkskommissariat für Schwerindustrie. Erster Durchgang, 1934. *Architektura SSSR, Nr.10, 1934*
100. Anatolij Mordvinov. Volkskommissariat für Schwerindustrie. Zweiter Durchgang, 1936. *Architektura SSSR, Nr.6, 1936*
101. Boris Iofan, A.Baranskij. Volkskommissariat für Schwerindustrie. Zweiter Durchgang, 1936. *Architektura SSSR, Nr.6, 1936*
102. Dmitrij Fridman. Volkskommissariat für Schwerindustrie. Zweiter Durchgang, 1936. *Architektura SSSR, Nr.6, 1936*
103. Vladimir Stschuko, Vladimir Gelfreich. Volkskommissariat für Schwerindustrie. Zweiter Durchgang, 1936. *Architektura SSSR, Nr.6, 1936*
104. Alexei Stschussew. Volkskommissariat für Schwerindustrie. Zweiter Durchgang, 1936. *Architektura SSSR, Nr.6, 1936*
105. Viktor und Alexander Vesnin. Volkskommissariat für Schwerindustrie. Zweiter Durchgang, 1936. *Architektura SSSR, Nr.6, 1936*
106. Alexei Duschkin, Anatolij Mordvinov, Kasjan Solomonov. Wettbewerbentwurf Radiohaus in Moskau, 1933.. *Architektura SSSR, Nr.10, 1934*
107. Brigade von Alexei Stschussev. Wettbewerbentwurf Palast der Technik, Moskau, 1933. *Architektura SSSR, Nr.3, 1934*
108. Alexei Stschussev. Fassadenentwurf für Theater von Mejerhold, Moskau. 1934. *Architektura SSSR, Nr.3, 1934*
109. Georgij Krutikov, Valentin Popov. Theater von Nemirovic-Dancenکو, Moskau, 1934. *Architektura SSSR, Nr.3, 1934*
110. Alexander Vlasov. Theater für Ivanovo-Voznesensk, 1934. *Architektura SSSR, Nr.3, 1934*
111. Dmitrij Fridman, Gleb Gluschenko. Großtheater für Sverdlovsk. 1934. *Architektura SSSR, Nr.3, 1934*
112. Viktor Trocenکو, Peti, Rusinov. Staatsopertheater für Charkov, 1934. *Architektura SSSR, Nr.3, 1934*
113. Arkadij Arkin. Theater für Vjatka, 1934.
114. Alexander Grinberg, T. Bardt, Michail Kurilko. Palast der Wissenschaft und der Technik in Novosibirsk, Entwurf 1930. B. Ogly, G.Tschibrjakow „*Bolschoj teatr sibiri*“; *Architektura SSSR, Nr.3, 1989*.
115. V. Birckenberg. Theater in Novosibirsk. 1935-1945. „*Bolschoj teatr sibiri*“; *Architektura SSSR, Nr.3, 1989*
116. Alexei Stschussev. Theater in Taschkent. 1934-1947. *Architektura SSSR, Nr.12, 1934*.
117. Vladimir Stschuko, Vladimir Gelfreich. Theater in Aschachabad. Entwurf 1934. S.Bazenov, „*Nevystroennye teatry Aschhabada*“ *Kulturnye zennosti, Sankt-Peterburg, 1997*.
118. Alexei Stschussev. Theater in Aschachabad. Entwurf 1934. S.Bazenov, „*Nevystroennye teatry Aschhabada*“ *Kulturnye zennosti, Sankt-Peterburg, 1997*.

119. Ivan Fomin., Michail Minkus. Theater in Aschachabad. Entwurf 1934. *Architektura SSSR, Nr.12, 1934*
120. Grigorij und Michail Barchin. Theater in Minsk. Entwurf 1934. *Architektura SSSR, Nr.12, 1934.*
121. Alexander Vlassov. Lenkomvuz-Gebäude in Moskau. Entwurf 1931. *Architektura SSSR, Nr.7, 1934*
122. Alexander Vlassov. Lenkomvuz-Gebäude in Moskau. Entwurf 1934. *A. Tarchanow, S. Kawtaradze. Stalinistische Architektur, München 1992, Bild 68*
123. Alexander Vlassov. VZSPS-Gebäude (ursprünglich Lenkomvuz-Gebäude) in Moskau, 1938-1958. *Architektura SSSR, Nr.11, 1938*
124. Viktor und Alexander Vesnin. Wettbewerb für Regierungszentrum in Kiev. Erster Durchgang. 1934.. *Architektura SSSR, Nr.7, 1934*
125. Viktor und Alexander Vesnin. Wettbewerb für Regierungszentrum in Kiev. Zweiter Durchgang. 1934.. *Architektura SSSR, Nr.12, 1934, Architektura SSSR, Nr.9, 1935*
126. Dmitrij Ceculin. Wettbewerb für Regierungszentrum in Kiev. Zweiter Durchgang. 1934. *Architektura SSSR, Nr.9, 1935*
127. Karo Alabjan. Wettbewerb für Regierungszentrum in Kiev. Zweiter Durchgang. 1934. *Architektura SSSR, Nr.9, 1935*
128. Brigade von Ivan Fomin. Wettbewerb für Regierungszentrum in Kiev. Zweiter Durchgang. 1934. *Architektura SSSR, Nr.9, 1935*
129. Ivan Fomin, Pavel Abrosimov. Sownarkom-Gebäude, Kiev , 1934-1938. *Mastera sovetsoj architektura ob architekture, Moskva 1975, B2.*
130. Noj Trozkij. Wettbewerb für Haus der Sowjets in Leningrad. 1936-1940. *Tyrannie der Schönen, München 1994, S.126*
131. Evgenij Levinson, Igor Fomin. Wettbewerb für Haus der Sowjets in Leningrad. 1936.. *Architektura SSSR, Nr.12, 1936*
132. Alexander Gegello. Ivan Fomin. Wettbewerb für Haus der Sowjets in Leningrad. 1936.. *Architektura SSSR, Nr.12, 1936*
133. Boris Iofan. Wettbewerb für Pavillon der UdSSR auf der Weltausstellung in Paris, 1937. *Tyrannie der Schönen, München 1994, S.143.*
134. Karo Alabjan, Dmitrij Ceculin. Wettbewerb für Pavillon der UdSSR auf der Weltausstellung in Paris, 1937. *Architektura SSSR, Nr.7, 1936*
135. Alexej Stschussev. Wettbewerb für Pavillon der UdSSR auf der Weltausstellung in Paris, 1937. *Architektura SSSR, Nr.7, 1936*
136. Vladimir Stschuko, Vladimir Gelfreich. Wettbewerb für Pavillon der UdSSR auf der Weltausstellung in Paris, 1937. *Architektura SSSR, Nr.7, 1936*
137. Konstantin Melnikov. . Wettbewerb für Pavillon der UdSSR auf der Weltausstellung in Paris, 1937. *Architektura SSSR, Nr.7, 1936*



138. Moissej Ginzburg. . Wettbewerb für Pavillon der UdSSR auf der Weltausstellung in Paris, 1937. *Architektura SSSR, Nr. 7, 1936*
139. Boris Iofan. Wettbewerb für Pavillon der UdSSR auf der Weltausstellung in New York, 1939. *Tyrannie der Schönen, München 1994, S.144.*
140. Andrej Burov. Wettbewerb für Panorama „Sturm von Perekop“, 1940-1941. . *Architektura SSSR, Nr.4, 1941.*
141. Georgij Golz. Wettbewerb für Panorama „Sturm von Rerekop“, 1940-1941. *Architektura SSSR, Nr.4, 1941..*
142. Vladimir Gelfreich. Wettbewerb für Panorama „Sturm von Rerekop“, 1940-1941. *Architektura SSSR, Nr.4, 1941.*
143. Alexander Nikolskij. Wettbewerb für Panorama „Sturm von Rerekop“, 1940-1941 *Architektura SSSR, Nr.4, 1941.*

## **Kapitel 6.**

144. Vladimir Zabolotnyj. Staatsratgebäude der Ukrainischen SSR, Kiew, 1939. *Istorija sovetskoj architektury, Moskau 1985, S.140*
145. Alexej Stschussev. Institut der Parteigeschichte, Tiflis, 1938. *Istorija sovetskoj architektury, Moskau 1985, S.144*
146. Cernopjatov, Theater in Sotschci, 1938. *Sovetskaja architrektura za XXX let, Moskau 1950, B.329*
147. D. Bilibin, B. Golli, S. Zacharov. Theater in Duschanbe, 1939-1946. *Istorija sovetskoj architektury, Moskau 1985, S.100.*
148. Anatolij Mordvinov. Wohnhäuser in der Kaluschskaja Strasse, Moskau, 1940 *Sovetskaja architrektura za XXX let, Moskau 1950, B.50.*
149. Zinovij Rozenfeld. Wohnhaus im Mejerovskij Proezd, Moskau, 1934. *Sovetskaja architrektura za XXX let, Moskau 1950, B.83.*
150. Zinovij Rosenfeld. Wohnhaus in der Krasnoprudnaja Strasse, Moskau, 1937. *Sovetskaja architrektura za XXX let, Moskau 1950, B.88*
151. Zinovij Rosenfeld. Wohnhaus Leningrad-Chaussee, Moskau, 1939. *Sovetskaja architrektura za XXX let, Moskau 1950, B.68*
152. Zinovij Rosenfeld. Wohnhaus Mozajskoe-Chaussee, Moskau, 1940. *Sovetskaja architrektura za XXX let, Moskau 1950, B.58*
153. Andrej Burov, Boris Blochin. Wohnhaus Bolschaja Poljanka, Moskau, 1938. *Istorija sovetskoj architektury, Moskau 1985, S.120.*
154. Andrej Burov, Boris Blochin. Wohnhaus Leningrad-Chaussee, Moskau, 1940. *Istorija sovetskoj architektury, Moskau 1985, S.121*

155. Georgij Golz. Wohnhaus in der Bolschaja Kaluzskaja Strasse, Moskau, 1939-1940. *Sovetskaja architekturna za XXX let, Moskau 1950, B.54.*
156. Dmitrij Ceculin. Wohnhaus in der Bolschaja Kaluzskaja Strasse, Moskau, 1940. *Sovetskaja architekturna za XXX let, Moskau 1950, B.49.*
157. Boris Efimovich. Wohnhaus am Leningrader-Chaussee, Moskau, 1937. *Sovetskaja architekturna za XXX let, Moskau 1950, B.67.*
158. Evgenij Iocheles. Wohnhaus am Nikitskij Bulvar, 1937. *Istorija sovetskoj architektury, Moskau 1985, S.80-79*
159. Ilja Golosov. Wohnhaus in der Oktjabrskaja-Strasse, Gorkij, 1938. *Sovetskaja architekturna za XXX let, Moskau 1950, B.248.*
160. Evgenij Levinson, Igor Fomin. Wohnhaus in Stschemilovka, Leningrad, 1937-1940. *Sovetskaja architekturna za XXX let, Moskau 1950, B.229-230.*
161. Evgenij Levinson, Igor Fomin. Wohnhaus am Neva-Ufer, Leningrad, 1938-1940. *Sovetskaja architekturna za XXX let, Moskau 1950, B.238-239.*
162. Andrej Ol, S. Brovzev. Wohnhaus in Avtovo, Leningrad, 1936-1940. *Istorija sovetskoj architektury, Moskau 1985, S.124*
163. Mikael Usejnov. Wohnhaus „Busunneft“, Baku. *Istorija sovetskoj architektury, Moskau 1985, S.131*
164. C. Merkurjev. Lenin- und Stalinstatuen, Kanal Moskva-Volga, 1937. *Architektura SSSR, Nr.1, 1937.*
165. Aleksej Ruchljadev. Flussbahnhof in Chimki, Moskau, 1937. *Istorija sovetskoj architektury, Moskau 1985, S.110*
166. Kanal Moskva-Volga. Schläuse.1937. *Architektura kanala Moskva-Volga, Moskau 1939.*
167. Nikolaj Kolli. U-Bahnhof „Kirovskaja“, Oberirdischer Pavillon, 1935. *Architektura moskowskogo metro, Moskau 1936, S.68.*
168. Nikolaj Ladovskij. U-Bahnhof „Krasnye vorota“, Oberirdischer Pavillon; 1935. *Architektura moskowskogo metro, Moskau 1936, S.65.*
169. Nikolaj Ladovskij. U-Bahnhof „Dzerzinskij-Platz“, Unterirdischer Saal 1935. *Architektura moskowskogo metro, Moskau 1936, S.71.*
170. I. Lovejko. U-Bahnhof-Eingang „Dzerzinskij-Platz“, 1935. *Architektura moskowskogo metro, Moskau 1936, S.72.*
171. Ilja Golosov. U-Bahnhof „Krasnye vorota“, Entwurf 1935. *A. Tarchanow, S. Kawtaradze. Stalinistische Architektur, München 1992, Bild 96.*
172. Ivan Fomin. U-Bahnhof „Krasnye vorota“, Unterirdische Saal, 1935. *Zodcie Moskvy, Moskau 1988.*
173. Vladimir Stschuko, Vladimir Gelfreich. Allunionslandwirtschaftsausstellung; Moskau, 1939. *Sovetskaja architekturna za XXX let, Moskau 1950, B.170.*

174. Evgenij Levnson. Allunionslandswirtschaftsausstellung; Pavillon „Leningrad und Nord-Ost Russlands, Moskau, 1939. *Sovetskaja architektura za XXX let, Moskau 1950, B.190.*
175. Iosif Langbard. Theater in Minsk, 1938. *Architektura SSSR Nr.12, 1934*
176. Iosif Langbard. Regierungsgebäude Weißrusslands, Minsk, 1937. *Istorija sovetskoj architektury, Moskau 1985, S.139.*
177. Iosif Langbard. Haus der Roten Armee, Minsk, 1937. *Architektura SSSR Nr.1, 1938*
178. Alexej Stschussev. Kirche der Marfa-Marija-Gemeinde in Moskau, 1908-1912. *Mastera sovetskoj architektura ob architekture, Moskva 1975, B 1, Abb.53.*
179. Alexej Stschussev. Telegrafgebäude in Moskau, Entwurf 1925. *Mastera sovetskoj architektura ob architekture, Moskva 1975, B 1, Abb.56.*
180. Alexej Stschussev. Leninmausoleum 1924-1930. *Stojanov, „Architektura mavzoleja Lenina“, Moskau 1950, c.33*
181. Viktor Petrov, S. Birjukov. Kanal Moskva-Volga, Hydrotechnisches Gebäude bei Uglich, 1937. *Istorija sovetskoj architektury, Moskau 1985, S.193*
182. D.Savizkij, M. Schpektorov. Kanal Moskva-Volga, Hydrotechnisches Gebäude bei Rybinsk. *Istorija sovetskoj architektury, Moskau 1985, S.193*
183. Viktor Kokorin, G.Lezava, V. Nasaridze. Regierungsgebäude in Tiflis, 1938-1954. *Istorija sovetskoj architektury, Moskau 1985, S.204*
184. Vladimir Stschuko, Vladimir Gelfreich. Regierungsgebäude in Suchumi. *Architektura SSSR Nr.1, 1939, S.42.*
185. Alexander Tamanjan. Theater in Erevan. 1930-1939. *Mastera sovetskoj architektura ob architekture, Moskva 1975, B 1, Abb.77.*
186. Nikolaj Kolli, Zentralstadium in Moskau. *S. Chan-Magomedov, Architektura sovetskogo avangarda, Band 2, Moskau 2001, S.673.*
187. Alexander Nikolskij, Kirov-Stadium in Leningrad. 1932-1950. *S. Chan-Magomedov, Architektura sovetskogo avangarda, Band 2, Moskau 2001, S.670.*
188. Popov. Stalin-Autowerk in Moskau. *Architektura SSSR Nr.12, 1939, S.36*
189. Litvinov. Sommertheater bei Traktorenwerk in Stalingrad. *Architektura SSSR Nr.12, 1939, S.36.*
190. Kurdiani. Stadium „Dinamo“ in Tiflis, 1937. *Istorija sovetskoj architektury, Moskau 1985, S.143*
191. Tamara Katzenelenbogen, Noj Trozkij. Haus der Kultur, Kujbyshev. *Architektura SSSR Nr.12, 1939, S.39.*
192. Lev Bumaznyj. Wohnhaus in der 1.Mestschanskaja-Strasse. *Architektura SSSR Nr.12, 1939, S.40.*
193. Maksimov. Wohnhaus in Celjbinsk. *Architektura SSSR Nr.12, 1939, S.40.*
194. Miron Merzanov. Die Datscha Stalins. *Tyrannei der Schönen, München 1994, S.56-58.*

## Kapitel 7

195. Alexej Stschussev. Trophäenpavillon, Moskau, 1941. *Iz istorii sovetskoj architektury. 1941-1945. Moskau 1978, S.11.*
196. Ivan Sholtovskij. Eingangsbogen der Landwirtschaftsausstellung, Moskau, 1923. *Mastera sovetskoj architektura ob architekture, Moskva 1975, B1, Abb.13.*
197. Alexander Nikolskij. Triumphbogen für Leningrad, Entwürfe 1941-1942. *Iz istorii sovetskoj architektury. 1941-1945. Moskau 1978, S.15.*
198. V. Andreev. Grabdenkmal aus Stein, Entwurf 1942. *Iz istorii sovetskoj architektury. 1941-1945. Moskau 1978, S.33.*
199. V. Andreev. Grabdenkmal aus Holz, Entwurf 1942. *Iz istorii sovetskoj architektury. 1941-1945. Moskau 1978, S.33.*
200. Verfasser unbekannt. Nekropole aus Holz. Entwurf 1942. *Iz istorii sovetskoj architektury. 1941-1945. Moskau 1978, S.35.*
201. Grigorij Zacharov, Zinaida Cernyscheva. Pantheon der Helden des Vaterländischen Krieges; Entwurf 1942. *Iz istorii sovetskoj architektury. 1941-1945. Moskau 1978, S.67.*
202. Nikolaj Gajgarov, P Skokan. Pantheon der Helden des Vaterländischen Krieges; Entwurf 1942. *Iz istorii sovetskoj architektury. 1941-1945. Moskau 1978, S.68.*
203. Lev Rudnev. Museum des Vaterländischen Krieges, Entwurf 1942. *Iz istorii sovetskoj architektury. 1941-1945. Moskau 1978, S.70.*
204. Ilja Golosov. Denkmal-Museum der Verteidigung von Moskau, Entwurf 1942. *Iz istorii sovetskoj architektury. 1941-1945. Moskau 1978, S.69*
205. Nikolaj Kolli. Pantheon der Partisanen, Entwurf 1942. *A. Tarchanow, S. Kawtaradze. Stalinistische Architektur, München 1992, Bild 117.*
206. Vasilij Krinskij. Pantheon der Partisanen, Entwurf 1942. *Iz istorii sovetskoj architektury. 1941-1945. Moskau 1978, S.70.*
207. Anatolij Mordvinov. Triumphbogen für Moskau. Entwurf 1943. *Iz istorii sovetskoj architektury. 1941-1945. Moskau 1978, S.100.*
208. Karo Alabjan. Triumphbogen für Kiew, Entwurf 1943. *Iz istorii sovetskoj architektury. 1941-1945. Moskau 1978, S.148.*
209. Andrej Burov, Sergej Satunz. Tempel des Ruhmes, Entwurf 1943-1944. *Iz istorii sovetskoj architektury. 1941-1945. Moskau 1978, S.104.*
210. Ivan Sobolev. Denkmal-Museum den heroischen Verteidiger von Moskau, Entwurf 1943. *Iz istorii sovetskoj architektury. 1941-1945. Moskau 1978, S.110.*
211. Michail Olenev. Pantheon der Partisanen, Entwurf 1943. *Iz istorii sovetskoj architektury. 1941-1945. Moskau 1978, S.110.*

212. Lev Rudnev. Museum des Vaterländischen Krieges, Entwurf 1943.. *Tyrannie der Schönen, München 1994, S.140.*
213. Walter Swagenscheidt. Wachsender Ausbau von Baracken, 1932-1933. *Burghard Preussler, „Walter Swagenscheidt“, Stuttgart 1985, S.106.*
214. Lev Rudnev. Zentrum von Stalingrad, Entwurf 1944. *Iz istorii sovetskoj architektury. 1941-1945.Moskau 1978, S.97.*
215. Werkstatt von Boris Iofan (David Arkin?). Bebauung einer Ufer in Stalingrad, 1945. *Iz istorii sovetskoj architektury. 1941-1945.Moskau 1978, S.97.*
216. Moissej Ginzburg. Zentrum von Sevastopol. Entwurf 1943. *Iz istorii sovetskoj architektury. 1941-1945.Moskau 1978, S.99.*
217. Boris Iofan. Zentrum von Novorossijsk. Entwurf 1945-1946. .. *Tyrannie der Schönen, München 1994, S.67.*
218. Georgij Golz. Bebauung der Krestschatik-Strasse, Kiew, Entwurf 1944. *Tyrannie der Schönen, München 1994, S.66.*
219. Georgij Golz. Panorama der Verteidigung Stalingrads, Entwurf 1943. *Mastera sovetskoj architektura ob architekture, Moskva 1975, B2, Abb.96.*
220. Nikolaj Kolli. Zentrum von Minsk, Entwurf 1944 *Iz istorii sovetskoj architektury. 1941-1945.Moskau 1978, S.155.*
221. Andrej Burov. Rekonstruktion von Jalta. Entwurf 1944-1945. *Iz istorii sovetskoj architektury. 1941-1945.Moskau 1978, S.140.*
222. Alexej Stschussev. Rekonstruktion von Novgorod. *Iz istorii sovetskoj architektury. 1941-1945.Moskau 1978, S.99.*
223. Ivan Sholtovskij. Kolchosverwaltungsgebäude, Entwurf 1944. *Iz istorii sovetskoj architektury. 1941-1945.Moskau 1978, S.146.*
224. Ivan Sholtovskij. Wohnhaus, Eisenbahnstation Zeleznodoroznaja bei Moskau, 1945. *Iz istorii sovetskoj architektury. 1941-1945.Moskau 1978, S.136.*
225. Andrej Burov. Reihenhäuser für südliche Gebiete der UdSSSR, Entwurf 1943-1944. *Andrej Konstantinovich Burov, Moskau 1980, B.107-108.*

## **Kapitel 8**

226. Leonid Poljakow. Haus der Sowjets in Stalingrad, Entwurf 1946. *Architektura i stroitelstvo Nr.3, 1947.*
227. Georgij Golz. Haus der Sowjets in Stalingrad, Entwurf 1946. *Architektura i stroitelstvo Nr.3, 1947.*
228. Nikolaj Kolli. Haus der Sowjets in Stalingrad, Entwurf 1946. *Architektura i stroitelstvo Nr.3, 1947.*

229. Nikolaj Bylinkin. Haus der Sowjets in Stalingrad, Entwurf 1946. *Architektura i stroitelstvo Nr.3, 1947.*
230. P.Schteller, B. Lebedev. Haus der Sowjets in Stalingrad, Entwurf 1946. *Architektura i stroitelstvo Nr.3, 1947.*
231. Vladimir Simbirzev. Haus der Sowjets in Stalingrad, Entwurf 1946. *Architektura i stroitelstvo Nr.3, 1947.*
232. Ivan Sholtovskij, Grigorij Zacharov. Haus der Sowjets in Stalingrad, Entwurf 1946. *Architektura i stroitelstvo Nr.3, 1947.*
233. Ivan Sholtovskij, Michail Barstsch. Haus der Sowjets in Stalingrad, Entwurf 1946. *Architektura i stroitelstvo Nr.3, 1947.*
234. Ivan Sholtovskij, Jurij Scheverdjaev. Haus der Sowjets in Stalingrad, Entwurf 1946. *Architektura i stroitelstvo Nr.3, 1947.*
235. Alexej Stschussev. NKVD-Gebäude am Dzerzinskij-Platz, Moskau, 1948. *Mastera sovetsoj architektura ob architekture, Moskva 1975, B1, Abb.60.*
236. M. Bratzev. Palast der Kultur in Zlatoust, 1947. *Architektura i stroitelstvo Nr.4, 1948.*
237. Zinovij Rozenfeld. Wohnhaus, Mozajskoe Chaussee, Moskau, 1949. *Sovetskaja architektura za XXX let, Moskau 1950, B.58.*
238. Zinovij Rozenfeld, A. Suris. Wohnhaus in der Sadovo-Triumfalnaja Strasse, Moskau, 1949. *Architektura i stroitelstvo Nr.4, 1948*
239. Anatolij Zukov. Wohnhaus in der Gorkij-Strasse, Moskau, 1947. *Architektura i stroitelstvo Nr.6, 1947*
240. Dmitrij Ceculin. Haus des moskauen Rates. Moskau, 1947. *Sovetskaja architektura za XXX let, Moskau 1950, B.10.*
241. Pantelejmon Golosov. „Pravda“-Verlaggebäude, Moskau, 1935. *Sovetskaja architektura za XXX let, Moskau 1950, B.27.*
242. Dmitrij Razov. Planen-Akademie, Moskau, 1937. *Sovetskaja architektura za XXX let, Moskau 1950, B.41.*
243. Nikolaj Molotov, Nikolaj Cekmotaev. Klub des „Pravda“-Verlags, 1937. *Sovetskaja architektura za XXX let, Moskau 1950, B.29.*
244. Boris Iofan, Vladimir Stschuko, Vladimir Gelfreich. Palast der Sowjets. Entwurf 1937. *Architektura SSSR Nr.6, 1937.*
245. Boris Iofan; A Baranskij, Jakov Belopolskij. Palast der Sowjets. Variante 1943. *Tyrannei der Schönen, München 1994, S.161.*
246. Boris Iofan. Skulpturenskizzen für Palast der Sowjets. 1943. *I. Ejgel, „Boris Iofan“, S.113.*
247. Boris Iofan. Palast der Sowjets. Entwurfskizze 1956. *I. Ejgel, „Boris Iofan“, S.118.*
248. Boris Iofan, V. Pelevin. 32-Etagige Wohn- und Administrativgebäude in Moskau. Leningerge, 2 Variante, Entwurf 1947. *I. Ejgel, „Boris Iofan“, S.122.*

249. Boris Iofan, V. Pelevin, Yakov Belopolskij, A. Popov-Schaman. Universitätsgebäude in Moskau, Entwurf 1948. *I.Ejgel*, „Boris Iofan“, S.122
250. Lev Rudnev. Admiralitätsgebäude in Moskau, Entwurf 1947. *E. Ass u. a. "Architektord Rudnev"*, Moskau 1963, S. 75
251. Lev Rudnev, Sergej Cernyshev, Pavel Abrosimov, Alekcandr Chrjakov. Universitätsgebäude in Moskau, Entwurf 1948. *Architektura i stroitelstvo Nr.6, 1949*
252. Dmitrij Ceculin. Administrativgebäude in Zarjad'e, Moskau, Entwurf 1948. *Architektura i stroitelstvo Nr.6, 1949*
253. Anatolij Mordvinov. Hotelgebäude am Dorogomilovskaja-Ufer, Moskau, Entwurf 1948. *Architektura i stroitelstvo Nr.6, 1949*
254. Vladimir Gelfrejch, Michail Minkus. Administrativgebäude am Smolenskaja-Platz. Entwurf 1948. *Architektura i stroitelstvo Nr.6, 1949*
255. Leonid Poljakov, Aleksandr Boreckij. Hotelgebäude in der Kalancevskaja Strasse (Hotel „Leningrad“), Moskau, Entwurf 1948. *Architektura i stroitelstvo Nr.6, 1949*
256. Dmitrij Ceculin, Andrej Rostkovskij. Wohnhaus am Kotelnicevskaja-Ufer, Moskau, Entwurf 1948. *Architektura i stroitelstvo Nr.6, 1949*
257. Michail Posochin, Aschot Mdojanz. Wohnhaus am Vosstanija-Platz, Moskau, Entwurf 1948. *Architektura i stroitelstvo Nr.6, 1949*
258. Aleksej Duschkin, Boris Mezencev. Wohn- und Administrativgebäude am Rotes Tor, Moskau, Entwurf 1948. *Architektura i stroitelstvo Nr.6, 1949*
259. Lev Rudnev, Palast der Kultur und Wissenschaft in Warschau, 1953. *E. Ass u. a. "Architektord Rudnev"*, Moskau 1963, S. 93.
260. Vladimir Gelfrejch, Michail Minkus. Administrativgebäude am Smolenskaja-Platz; Moskau, Vorentwurf 1946. *L. Warzar, J.Jaralow*, „M.A. Minkus“, Moskau 1982, S.65.
261. Vladimir Gelfrejch, Michail Minkus. Administrativgebäude am Smolenskaja-Platz. Moskau, Vorentwurf 1947. Erste Variante. *L. Warzar, J.Jaralow*, „M.A. Minkus“, Moskau 1982, S.67.
262. Vladimir Gelfrejch, Michail Minkus. Administrativgebäude am Smolenskaja-Platz. Moskau, Vorentwurf 1947. Dritte Variante. *L. Warzar, J.Jaralow*, „M.A. Minkus“, Moskau 1982, S.67.
263. Vladimir Gelfrejch, Michail Minkus. Administrativgebäude am Smolenskaja-Platz, Moskau, Entwurf 1947. Erste Variante. *L. Warzar, J.Jaralow*, „M.A. Minkus“, Moskau 1982, S.68.
264. Vladimir Gelfrejch, Michail Minkus. Administrativgebäude am Smolenskaja-Platz, Moskau, Entwurf 1947. Zweite Variante. *L. Warzar, J.Jaralow*, „M.A. Minkus“, Moskau 1982, S.69.
- 265.
266. Vladimir Gelfrejch, Michail Minkus. Administrativgebäude am Smolenskaja-Platz, Moskau, 1953. *Tyrannie der Schönen, München 1994*, S.179-180.
267. Ivan Sholtovskij. Wohnhaus in der Kaluzskaja-Strasse, Moskau, 1949. *Architektura i stroitelstvo Nr.4, 1950*, S.8.

268. Zinovij Rozenfeld, A. Suris. Wohnhaus in der Sadovo-Triumfalnaja Strasse, Moskau, 1949. *Architektura i stroitelstvo Nr.4, 1950, S.12*
269. E. Rybizkij. Wohnhaus in der Ckalov-Strasse, Moskau, 1949. *Architektura i stroitelstvo Nr.4, 1950, S.13. Sammelband "Sovetskaja architektura", 1951, S.81*
270. Lev Rudnev, V. Ass, V. Munc. Wohnhaus in der Sadovo-Kudrinskaja-Strasse, Moskau, 1949.. *Sammelband "Sovetskaja architektura", 1951, S.81*
271. Michail. Zirov. Wohnhaus in der Sadovo-Samotecnaja-Strasse, Moskau. *Sammelband "Sovetskaja architektura", 1951, S.81*
272. Grigorij Zacharov, Zinaida Cernyscheva. U-Bahnstation „Kurskaja“, Moskau, 1949. *Architektura i stroitelstvo Nr.2, 1950.*
273. Leonid Poljakov. U-Bahnstation „Kaluzskaja“, Moskau, 1949. *Architektura i stroitelstvo Nr.2, 1950.*
274. Anatolij Mordvinov. Bebauung der Gorkij-Strasse, Moskau, 1938-1939. *Sovetskaja architektura za XXX let, Moskau 1950, B.45.*
275. Boris Iofan, Vladimir Stschuko, Vladimir Gelfreich. Palast der Sowjets. Panorama des Stadtzentrums. Entwurf 1937. N. Atarow, „Dworec Sowetow“, Moskau 1940, S.146.
276. Grigorij Zacharov, Zinaida Cernyscheva und ahdere. Bebauung der Ljusunovskaja-Strasse. 1949. *Architektura SSSR, Nr.5, 1952.*
277. Ivan Zoltovskij. Wohnhaus am Smolenskaja-Platz, 1953. MCAA(2foto). *Mastera sovetskoj architektura ob architekture, Moskva 1975, B1, Abb.20-21.*
278. Ivan Zoltovskij. Plattenbauhäuse, Entwürfe 1952. *Architektura SSSR, Nr.7, 1953.*
279. Ivan Zoltovskij. Kühlanlage. Entwurf 1953. G. Oschtschepkow, „I. W. Zoltovskij“, Moskau 1955, S.150.
280. Ivan Zoltovskij. Rennbahn in Moskau. 1949-1955. „I. W. Zoltovskij“, Moskau 1955, S.133.
281. Ivan Zoltovskij. Kinotheater. Entwurf 1952. „I. W. Zoltovskij“, Moskau 1955, S.131.
282. Ivan Zoltovskij. Datschensiedlung bei Moskau. Entwurf 1947-1948. „I. W. Zoltovskij“, Moskau 1955, S.121.
283. Lev Rudnev. Haus der Sowjets in Voronez, Entwurf 1951. E. Ass u. a. „Architektors Rudnev“, Moskau 1963, S. 77.
284. Aleksander Vlasov. Bebauung der Krestschatik-Strasse, Kiew, 1950-1951. *Architektura SSSR, Nr.10, 1951.*
285. . B. Zuravlev, A.Naumov, Igor Fomin. Hochhaus in Leningrad. Entwurf. *Architektura SSSR, Nr.5, 1952.*
286. Diplomarbeiten der Studenten der Architekturhochschule Moskau, 1950,1951. *Architektura SSSR, Nr.1, 1951*
287. Leonid Poljakov (Leiter). Kanal Volga-Don, Schleuse; Entwütfe 1950-1951. *Architektura SSSR, Nr.1, 1951*



288. Leonid Poljakov, V. Pelevin, J. Zenkevich. U-Bahnstation „Arbatskaja“, Moskau, 1952. *Jahresband „Sovetskaja architektura“ Nr.4, Moskau 1955, S.37.*
289. Jurij Stschuko. Landwirtschaftsausstellung Moskau; Hauptpavillon, 1954. *Architektura SSSR, Nr.9, 1954.*
290. R.Begunz, S.Nikulin. Landwirtschaftsausstellung Moskau; Pavillon RSFSR, 1954. *Architektura SSSR, Nr.9, 1954.*
291. A. Tazij. Landwirtschaftsausstellung Moskau; Pavillon USSR (Ukraina), 1954. *Architektura SSSR, Nr.9, 1954.*
292. Grigorij Zacharov, Zinaida Cernyscheva. Landwirtschaftsausstellung Moskau, Pavillon von Weißrussland, 1954. *Architektura SSSR, Nr.9, 1954.*
293. I.Petrov, N.Kuprijanov, T.Basenov, M. Alersandrovskaja. Landwirtschaftsausstellung Moskau, Pavillon von Kasachstan, 1954.
294. Stefan Polupanov. Landwirtschaftsausstellung Moskau; Pavillon von Usbekistan, 1954. *Architektura SSSR, Nr.9, 1954.*
295. F. Rechmukov, A. Reznickenko. Landwirtschaftsausstellung Moskau; Pavillon der Karelo-Finnischen Republik, 1954. *Architektura SSSR, Nr.9, 1954.*
296. Landwirtschaftsausstellung Moskau; Verschiedene Pavillone, 1954. *Architektura SSSR, Nr.9, 1954.*
297. Aleksander Vlasov. Pantheon. Entwurf 1954. *Architektura SSSR, Nr.9, 1954.*
298. Werkstatt-Schule von Ivan Sholtovskij. Pantheon. Entwurf 1954. *Architektura SSSR, Nr.9, 1954.*
299. Gigorij Zacharov, Zinaida Cernichova und andere. Pantheon. Entwurf 1954. *Architektura SSSR, Nr.9, 1954.*
300. Boris Mezencev und andere. Pantheon, Entwurf 1954. *Architektura SSSR, Nr.9, 1954.*
301. Anatoliju Mordvinov (Leiter), M. Perschin, B. Svirskij, V. Beljavskij. Pantheon, Entwurf 1954.
302. Leonid Poljakov, C. Vulych, B. Pelevin, A. Rocegov und andere. Pantheon, Entwurf 1954.
303. Michail Posochin, Aschot Mdojanz, J. Popov und andere. Pantheon, Entwurf 1954.
304. Lev Rudnev, P. Zinovjev und andere. Pantheon, Entwurf 1954. *Architektura SSSR, Nr.9, 1954.*
305. A. Chrjakov, Z. Brod. Pantheon, Entwurf 1954. *Architektura SSSR, Nr.9, 1954.*
306. Dmitrij Ceculin. M.Bogolepov, L.Naumoceva. Pantheon, Entwurf 1954. *Architektura SSSR, Nr.9, 1954.*
307. V.Litvinov, L.Lilje, M.Markovskij. Pantheon, Entwurf 1957. *Architektura SSSR, Nr.7, 1957.*
308. B. Lebedev, H.Milovidov, S.Ozegov, J.Raninskij, I.Schapenkov. Pantheon, Entwurf 1957. *Architektura SSSR, Nr.7, 1957.*

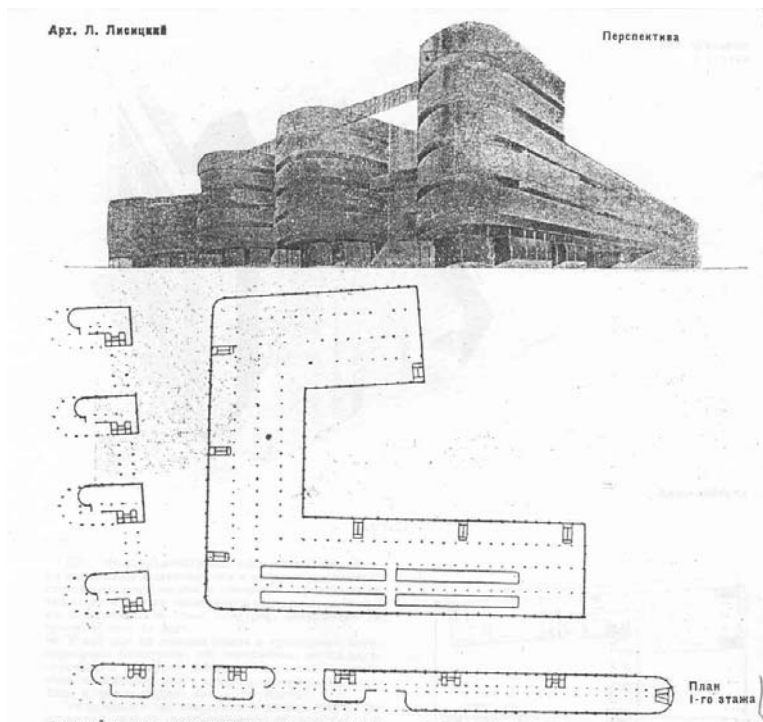
309. I.Evzekov, E.Smirnov, M.Schulmeister und andere. Pantheon, Entwurf 1957. *Architektura SSSR, Nr.7, 1957.*
310. J. Voskresenskij, M.Nikolskaja, N. Schipkov, A.Schischkov. Pantheon, Entwurf 1957. *Architektura SSSR, Nr.7, 1957.*
311. R. Begunz, N. Butenko, V. Makarevich, A. Karicev, E.Monin, B. Ivanov. Pantheon, Entwurf 1957. *Architektura SSSR, Nr.7, 1957.*
312. V. Bogdanov, V. Kamkin, M. Nasekin, K. Pcelnikov, V. Tjurin. Pantheon, Entwurf 1957. *Architektura SSSR, Nr.7, 1957*
313. B. Minkin. Pantheon, Entwurf 1957. *Architektura SSSR, Nr.7, 1957.*

## **Kapitel 9.**

314. N. Rudman (Werkstatteleiter Boris Mezencev).Wohnhaus aus Bettonplatten. Entwurf 1953. *Architektura SSSR, Nr.7, 1953.*
315. A. Suris. (Werkstatteleiter Michail .Sinjavskij).Wohnhaus aus Bettonplatten. Entwurf 1953. *Architektura SSSR, Nr.7, 1953.*
316. I.Lovejko, S.Chanin, B.Brailovskij, M.Artemjev. Wohnhaus aus Bettonplatten. Entwurf 1953. *Architektura SSSR, Nr.7, 1953.*
317. Michail Posochin, Aschot Mdojanz. Wohnhaus aus Bettonplatten. Entwurf 1953. *Architektura SSSR, Nr.7, 1953.*
318. Pavel Abrosimov, R.Semerdzjev u.a. Palast der Sowjets. Erster geschlossene Durchgang.1957-1958. „Dvorec Sowetov. *Materialy konkursa 1957-1959 gg.*“, Moskau 1961, Abb. 37.
319. Nikolaj Baranov. Palast der Sowjets. Erster geschlossene Durchgang.1957-1958. „Dvorec Sowetov. *Materialy konkursa 1957-1959 gg.*“, Moskau 1961, Abb. 39.
320. Karo Alabjan, B.Lebedev u.a. Palast der Sowjets. Erster geschlossene Durchgang.1957-1958. „Dvorec Sowetov. *Materialy konkursa 1957-1959 gg.*“, Moskau 1961, Abb. 38.
321. Aleksandr Vlasov. Palast der Sowjets. Erster geschlossene Durchgang. Variant1, 1957-1958. „Dvorec Sowetov. *Materialy konkursa 1957-1959 gg.*“, Moskau 1961, Abb. 140.
322. Ivan Zoltovskij. Palast der Sowjets. Erster geschlossene Durchgang.1957-1958. „Dvorec Sowetov. *Materialy konkursa 1957-1959 gg.*“, Moskau 1961, Abb. 141.
323. I.Lovejko, L.Batalov, D.Burdin. Palast der Sowjets. Erster geschlossene Durchgang.1957-1958. „Dvorec Sowetov. *Materialy konkursa 1957-1959 gg.*“, Moskau 1961, Abb. 142.
324. Boris Rubanenko, L.Golubovskij, A.Korabelnikov. Palast der Sowjets. Erster geschlossene Durchgang.1957-1958. „Dvorec Sowetov. *Materialy konkursa 1957-1959 gg.*“, Moskau 1961, Abb. 1447.
325. I. Rozin, E.Bikson u.a. Palast der Sowjets. Erster geschlossene Durchgang. 1957-1958. „Dvorec Sowetov. *Materialy konkursa 1957-1959 gg.*“, Moskau 1961, Abb. 143.

326. „Pamjatnik“ (Mahnmal) Palast der Sowjets. Erster offene Durchgang. 1957-1958. „*Dvorec Sowetov. Materialy konkursa 1957-1959 gg.*“, Moskau 1961, Abb. 132.
327. „Postkarte mit Taube“. Palast der Sowjets. Erster offene Durchgang. 1957-1958. „*Dvorec Sowetov. Materialy konkursa 1957-1959 gg.*“, Moskau 1961, Abb. 132.
328. Leonid Poljakov. Palast der Sowjets. Erster geschlossene Durchgang. 1957-1958. „*Dvorec Sowetov. Materialy konkursa 1957-1959 gg.*“, Moskau 1961, Abb. 155.
329. „Raznoravnoe“. Palast der Sowjets. Erster offene Durchgang. 1957-1958. „*Dvorec Sowetov. Materialy konkursa 1957-1959 gg.*“, Moskau 1961, Abb. 132.
330. Arkadij Langman, A.Boreckij, I.Bebjakov, A.Obrazcov, G.Ceculin. Palast der Sowjets. Erster geschlossene Durchgang. 1957-1958. „*Dvorec Sowetov. Materialy konkursa 1957-1959 gg.*“, Moskau 1961, Abb. 151.
331. Leonid Pavlov u.a. Palast der Sowjets. Erster offene Durchgang. 1957-1958. „*Dvorec Sowetov. Materialy konkursa 1957-1959 gg.*“, Moskau 1961, Abb. 113.
332. Boris Iofan, V.Kalinin, K.Sterioni u.a. Palast der Sowjets. Erster geschlossene Durchgang. 1957-1958. „*Dvorec Sowetov. Materialy konkursa 1957-1959 gg.*“, Moskau 1961, Abb. 150.
333. Vladimir Gelfreich, M. Minkus. Palast der Sowjets. Erster geschlossene Durchgang. 1957-1958. „*Dvorec Sowetov. Materialy konkursa 1957-1959 gg.*“, Moskau 1961, Abb.148.
334. Evgenij Levinson, Igor Fomin, V.Vasilkovskij, O.Golynkin. Palast der Sowjets. Erster geschlossene Durchgang. 1957-1958. „*Dvorec Sowetov. Materialy konkursa 1957-1959 gg.*“, Moskau 1961, Abb. 148.
335. V. Oltarzevskij.. Palast der Sowjets. Erster geschlossene Durchgang. 1957-1958. „*Dvorec Sowetov. Materialy konkursa 1957-1959 gg.*“, Moskau 1961, Abb. 154.
336. Boris Mezencev u.a. Palast der Sowjets. Erster geschlossene Durchgang. 1957-1958. „*Dvorec Sowetov. Materialy konkursa 1957-1959 gg.*“, Moskau 1961, Abb. 153.
337. Dmitrij Ceculin; L. Naumyceva, A Tarchov. Palast der Sowjets. Erster geschlossene Durchgang. 1957-1958. „*Dvorec Sowetov. Materialy konkursa 1957-1959 gg.*“, Moskau 1961, Abb. 157.
338. A. Chrjakov u.a. Palast der Sowjets. Erster geschlossene Durchgang. 1957-1958. „*Dvorec Sowetov. Materialy konkursa 1957-1959 gg.*“, Moskau 1961, Abb.1567.
339. Aleksandr Vlasov, V. Davidenko, A.Meerson. Palast der Sowjets. Zweiter geschlossene Durchgang. 1959. „*Dvorec Sowetov. Materialy konkursa 1957-1959 gg.*“, Moskau 1961, Abb. 158.
340. Michail Barchin u.a. Palast der Sowjets. Zweiter geschlossene Durchgang. 1959. „*Dvorec Sowetov. Materialy konkursa 1957-1959 gg.*“, Moskau 1961, Abb. 159.
341. Pavel Abrosimov u.a. Palast der Sowjets. Zweiter geschlossene Durchgang. 1959. „*Dvorec Sowetov. Materialy konkursa 1957-1959 gg.*“, Moskau 1961, Abb. 161.
342. I. Lovejko u.a. Palast der Sowjets. Zweiter geschlossene Durchgang. 1959. „*Dvorec Sowetov. Materialy konkursa 1957-1959 gg.*“, Moskau 1961, Abb.160.
343. Evgenij Levinson, Igor Fomin. Palast der Sowjets. Zweiter geschlossene Durchgang. 1959. „*Dvorec Sowetov. Materialy konkursa 1957-1959 gg.*“, Moskau 1961, Abb. 166.

344. Ivan Sholtovski u.a. Palast der Sowjets. Zweiter geschloßene Durchgang. 1959. „*Dvorec Sowetov. Materialy konkursa 1957-1959 gg.*“, Moskau 1961, Abb. 164.
345. Pavillon der UdSSR an der Internationalen Ausstellung in Brüssel, 1958. *Architektura SSSR*, Nr. 7, 1958.
346. Michail Posochin u.a. Palast der Kongresse in Kreml, Moskau, 1961. *M. Posochin*, „*Architektura okruzajuschej sredy*“, Moskau 1989, S. 206, 207.



1. L. Lisitzky. Entwurf für Kombinat "Pravda". Wettbewerb 1930.



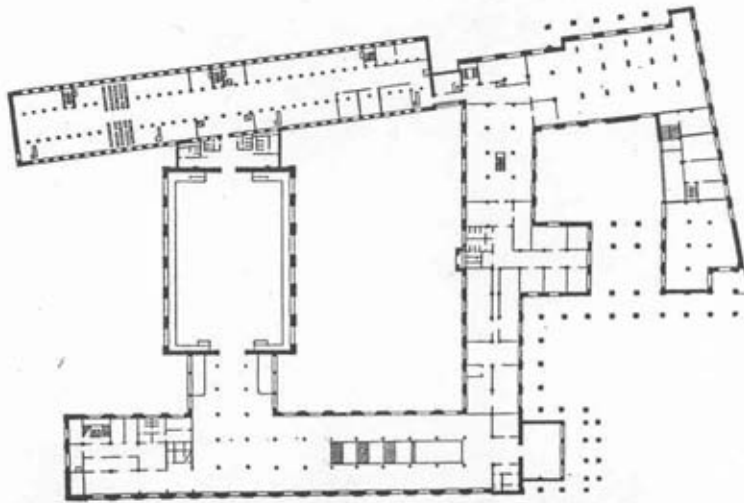
2. Ivan Rerberg. Telegraf. Moskau 1925.



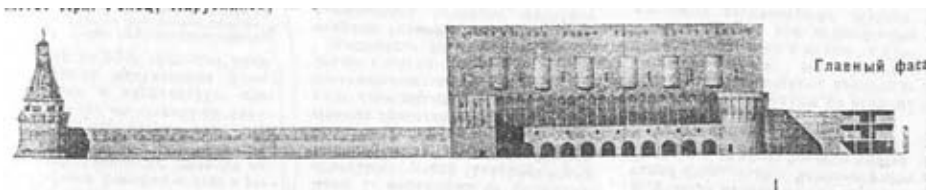
3. Ivan Sholtovskij. Staatsbank in Moskau. 1927.



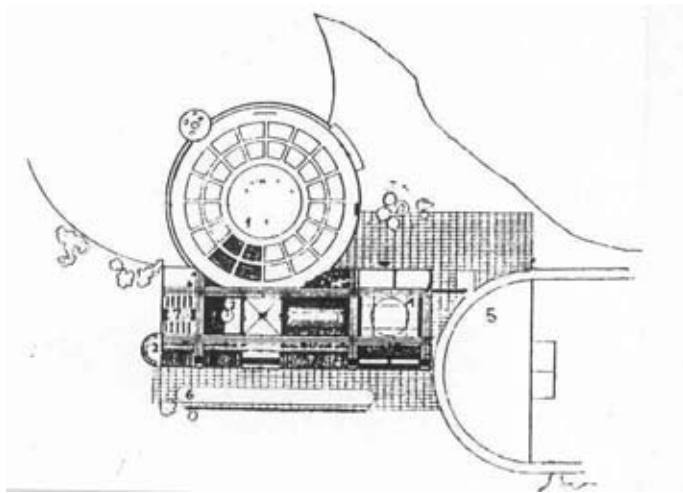
4. Ivan Fomin. Das Haus „Dynamo“; Moskau; 1928.



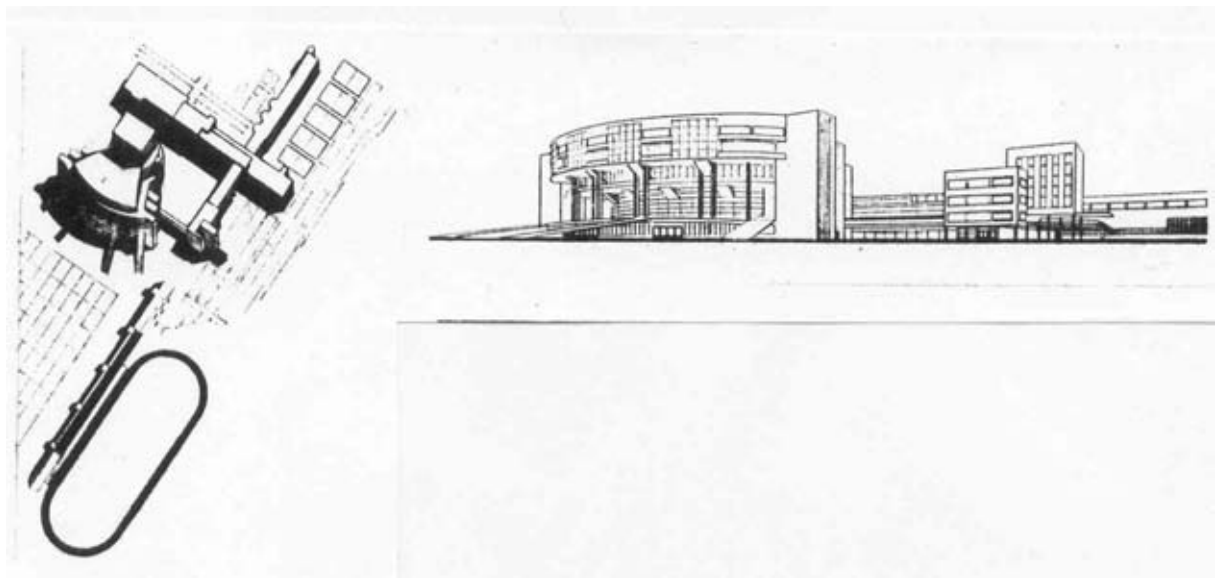
5. A. Stschuko, V. Gelfreich. Leninsbibliothek in Moskau. Entwurf 1928.



6. Georgij Golz, Michail Parusnikov, Leonid Sobolev. Kulturpalast des Proletarischen Bezirkes, Moskau, Entwurf 1930.

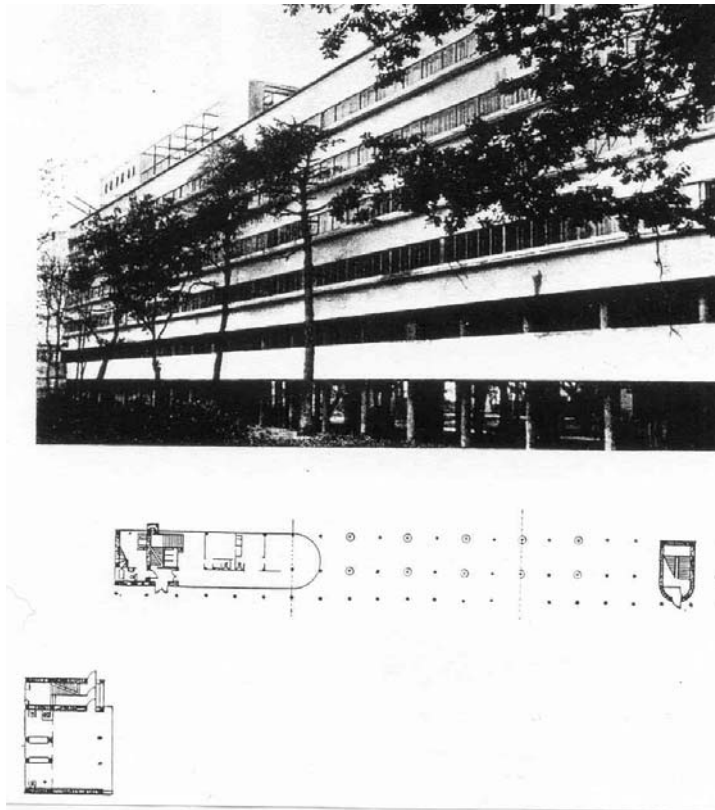


7. Ivan Leonidov. Kulturpalast des Proletarischen Bezirkes, Moskau, Entwurf 1930.

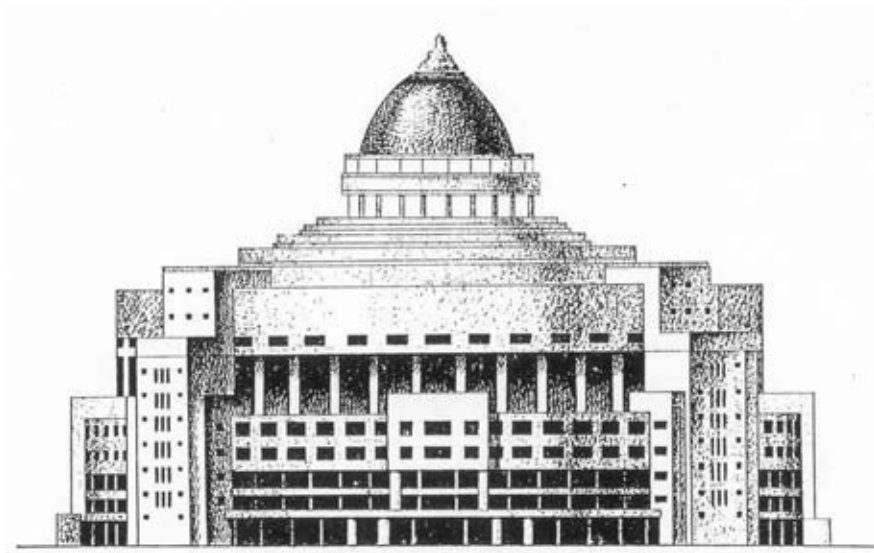


8. Vladimir Simbirzev, A. Maschinskij . Kulturpalast des Proletarischen Bezirkes, Moskau, Entwurf 1930.

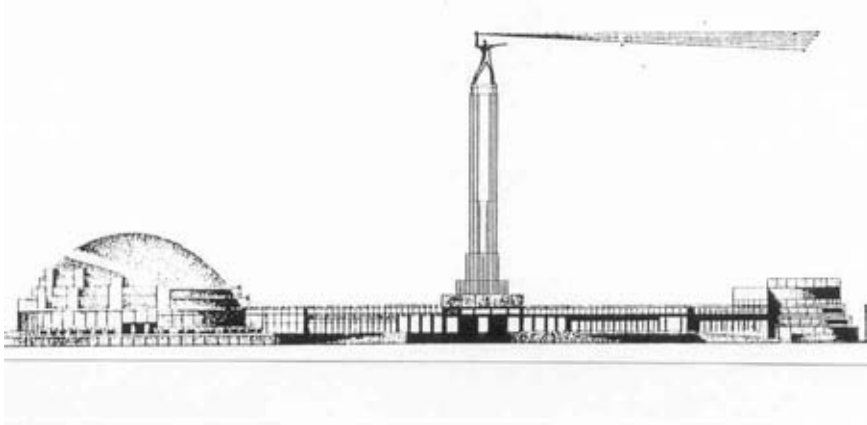




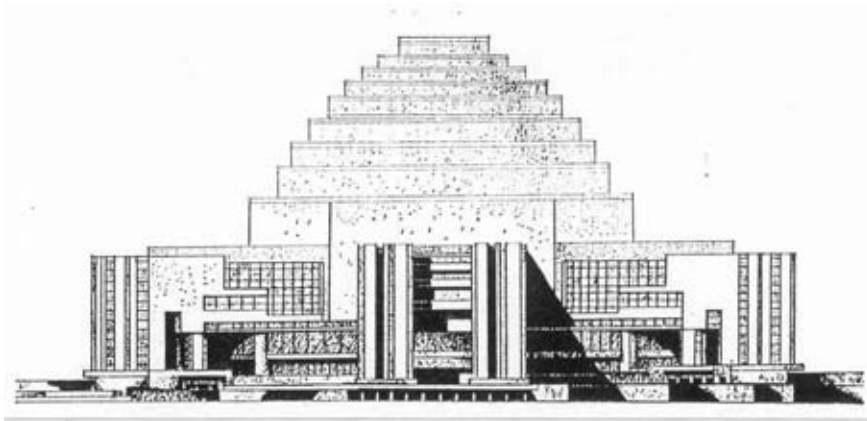
9. Moissej Ginzburg. Wohnhaus für Volkskommissariat für Finanzen, Moskau, 1928-1929.



10. G. Krassin, P. Kuzaev. Palast der Sowjets. Erster Durchgang. 1931.



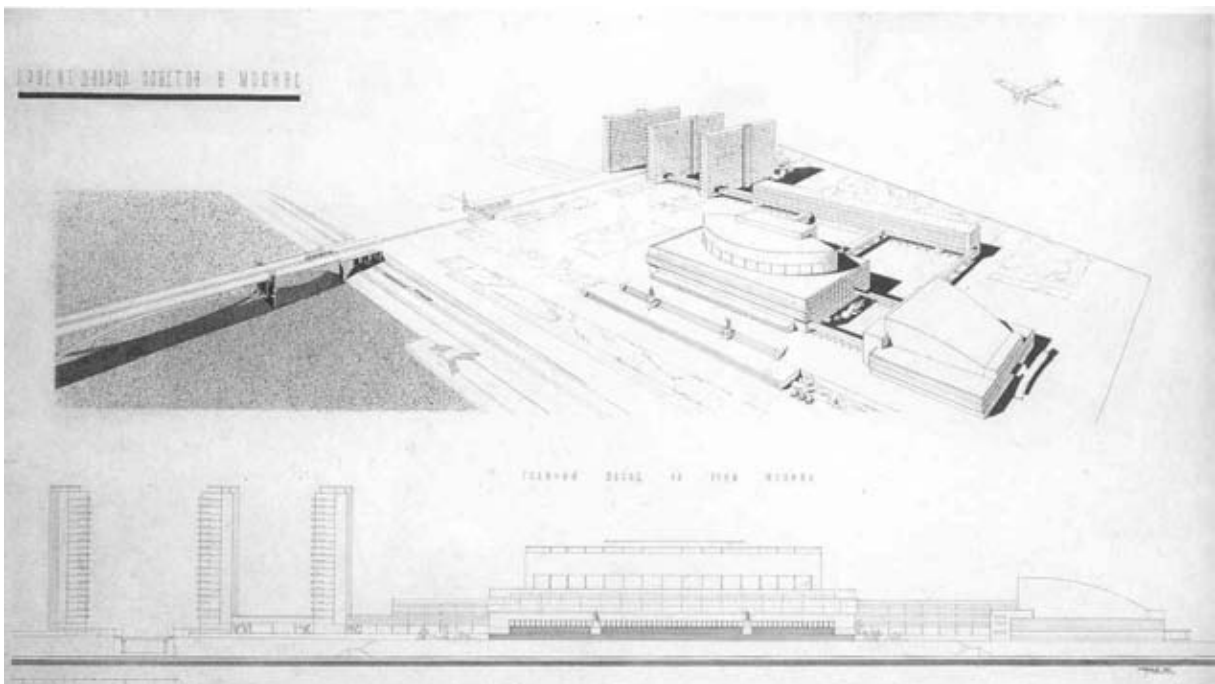
11. Boris Iofan.. Palast der Sowjets. Erster Durchgang. 1931.



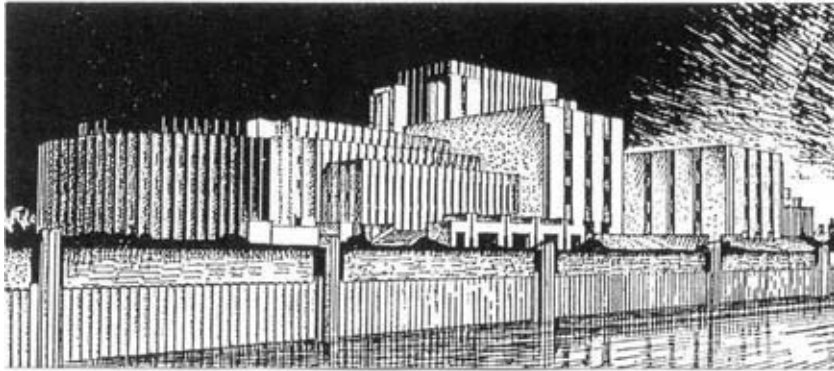
12. Genrich Ludwig. Palast der Sowjets. Erster Durchgang. 1931.



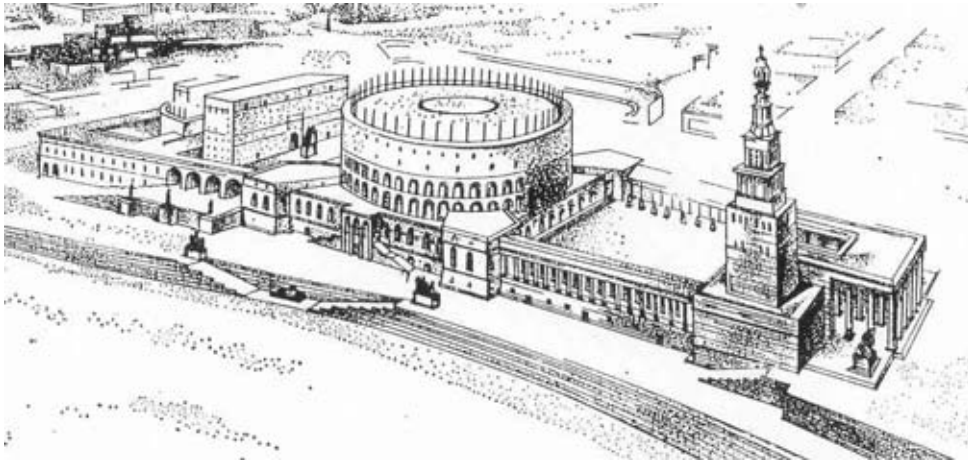
13. Boris Iofan, Dmitrij Iofan. Wohnhaus für Regierung, Moskau, 1937-1931.



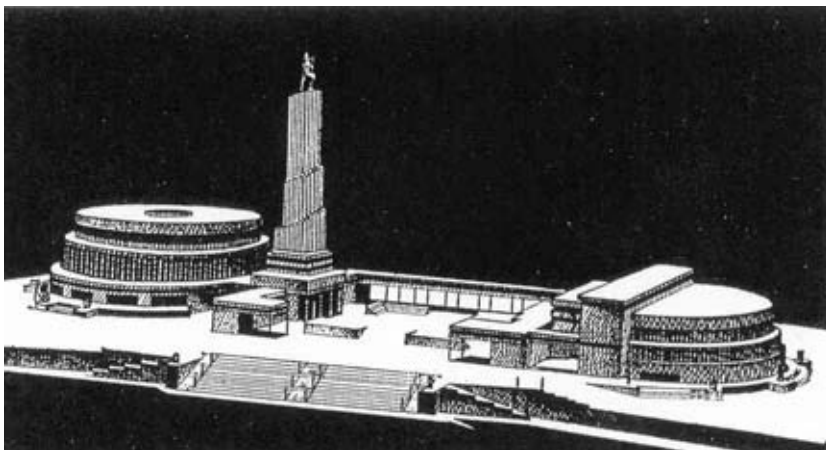
14. Alexei Stschussew. Palast der Sowjets. Erster Durchgang. 1931.



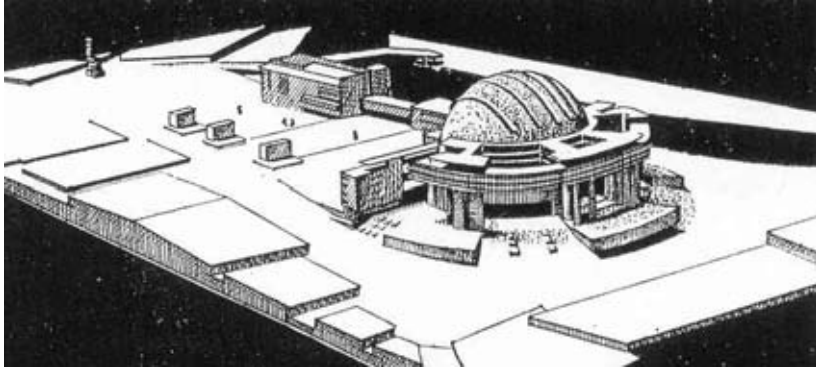
15. Hector O. Hamilton. Palast der Sowjets. Zweiter Durchgang. 1931.



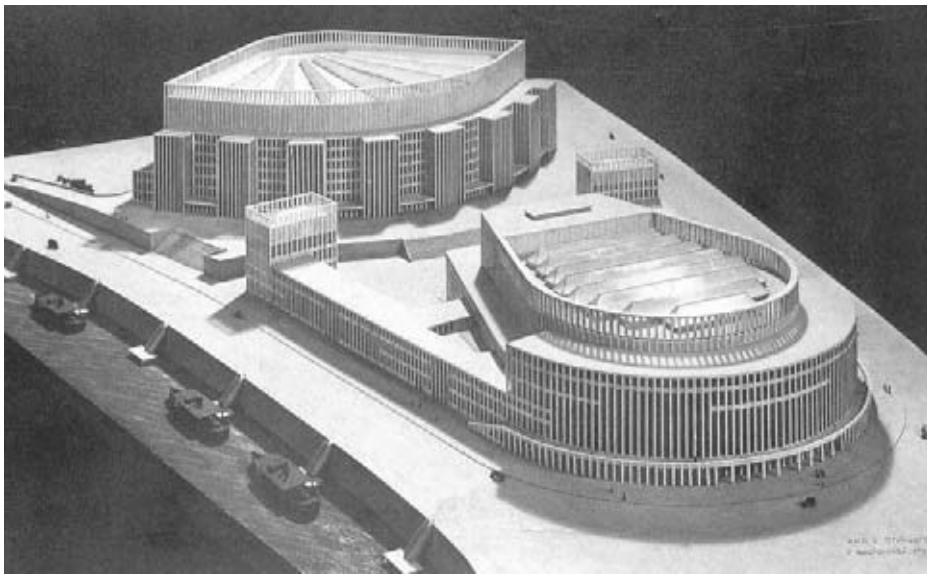
16. Ivan Sholtowskij. Palast der Sowjets. Zweiter Durchgang. 1931.



17. Boris Iofan. Palast der Sowjets. Zweiter Durchgang. 1931.



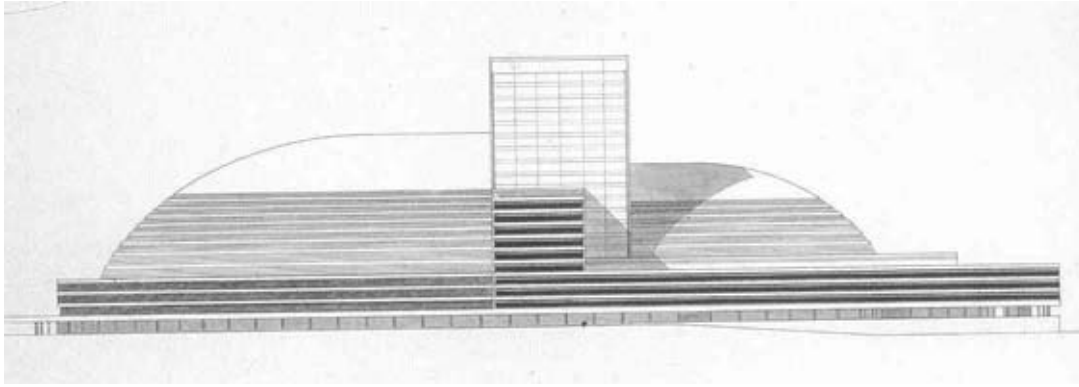
18. Karo Alabjan, Vladimir Simbirzev. Palast der Sowjets. Zweiter Durchgang. 1931.



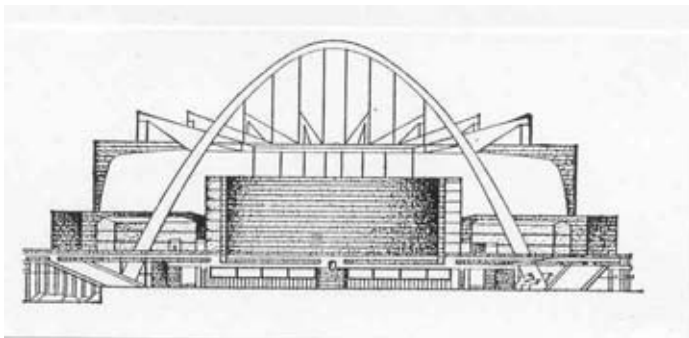
19. Hans Poelzig. Palast der Sowjets. Zweiter Durchgang. 1931.



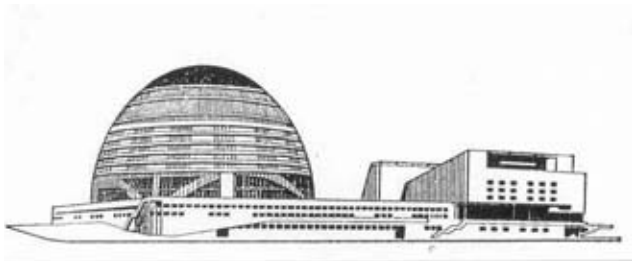
20. Walter Gropius. Palast der Sowjets. Zweiter Durchgang. 1931.



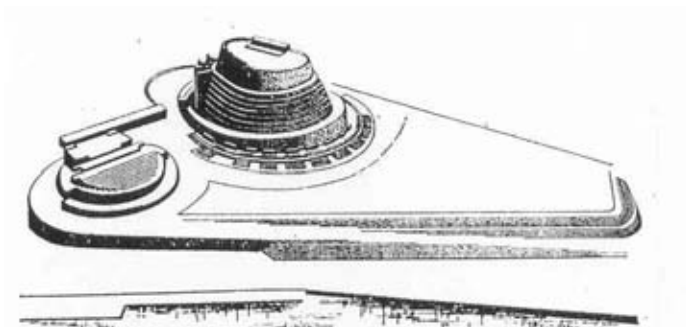
21. Erich Mendelson. Palast der Sowjets. Zweiter Durchgang. 1931.



22. Le Corbusier, Pierre Jeanneret. Palast der Sowjets. Zweiter Durchgang. 1931.



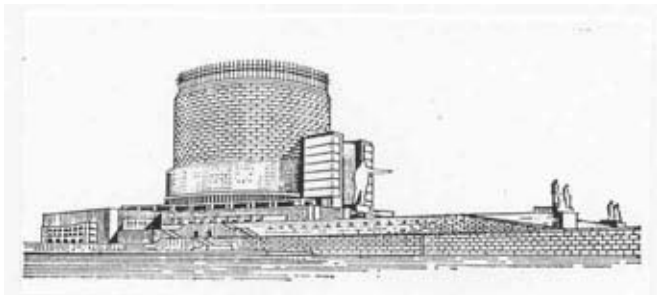
23. Moissej Ginsburg. Palast der Sowjets. Dritter Durchgang. 1932.



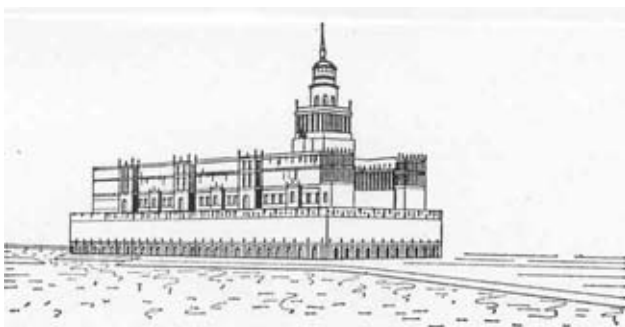
24. Nikolai Ladovskij. Palast der Sowjets. Dritter Durchgang. 1932.



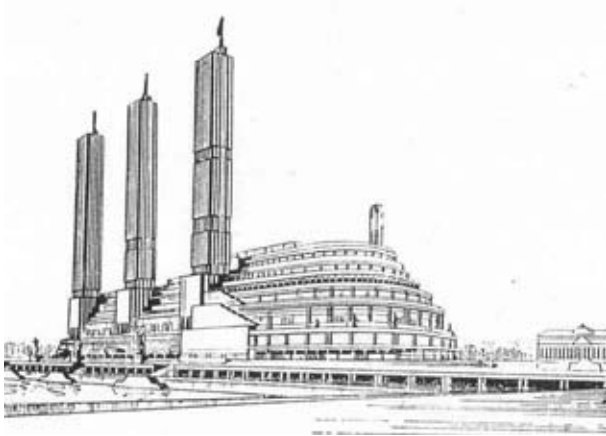
25. Leonid, Viktor und Alexander Wesnin. Palast der Sowjets. Dritter Durchgang. 1932.



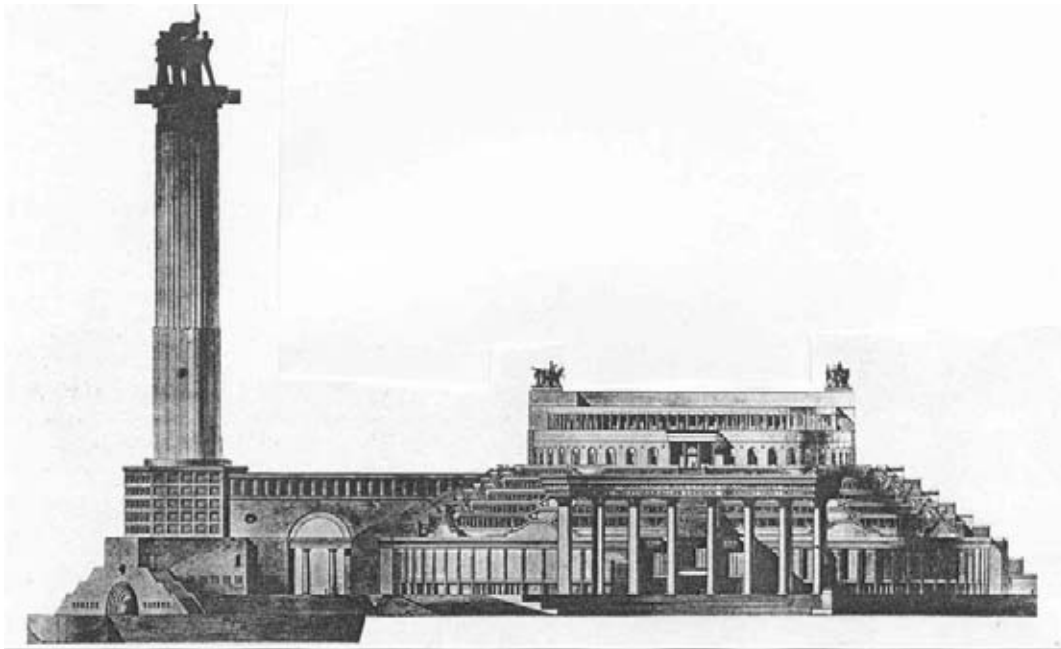
26. Ilja Golosov. Palast der Sowjets. Dritter Durchgang. 1932.



27. Ivan Sholtovskij, Georgij Golz. Palast der Sowjets. Dritter Durchgang. 1932.

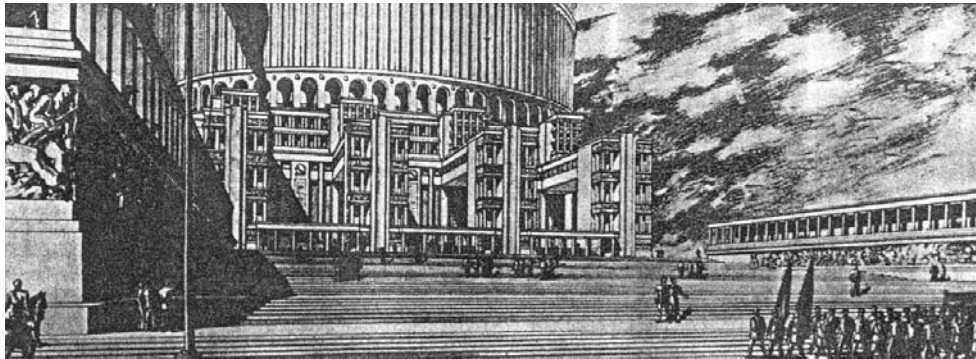


28. Karo Alabjan, Georgij Kocar, Anatolij Mordvinov, Vladimir Simbirzev. Palast der Sowjets. Dritter Durchgang. 1932.

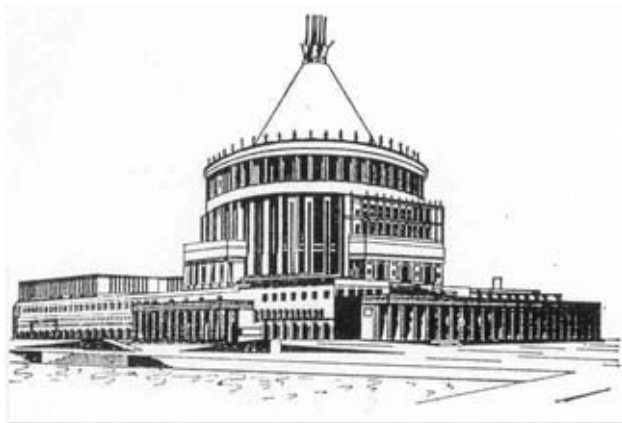


29. WASI Brigade (Leitung: Alexander Vlassov). Palast der Sowjets. Dritter Durchgang. 1932.





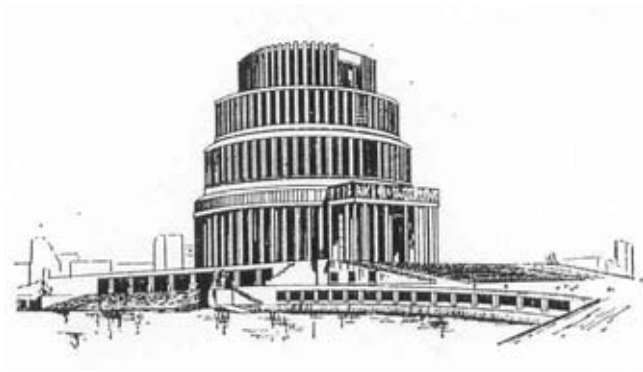
30. Vladimir Stschuko, Vladimir Gelfreich. Palast der Sowjets. Dritter Durchgang. 1932. (I. und II. Varianten).



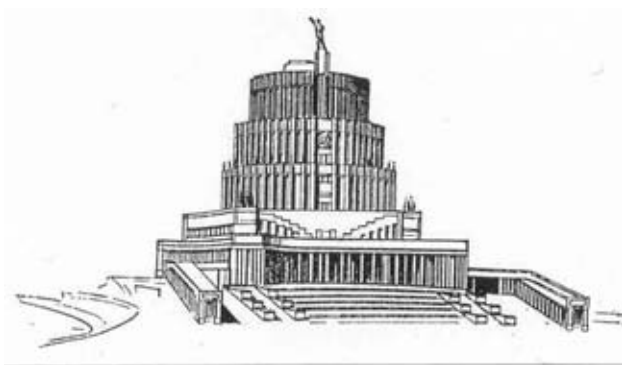
32. Anatolij Shukov, Dmitrij Tschetschulin. Palast der Sowjets. Dritter Durchgang. 1932.



33. Iakov Dodiza, Alexei Duschkin. Palast der Sowjets. Dritter Durchgang. 1932.



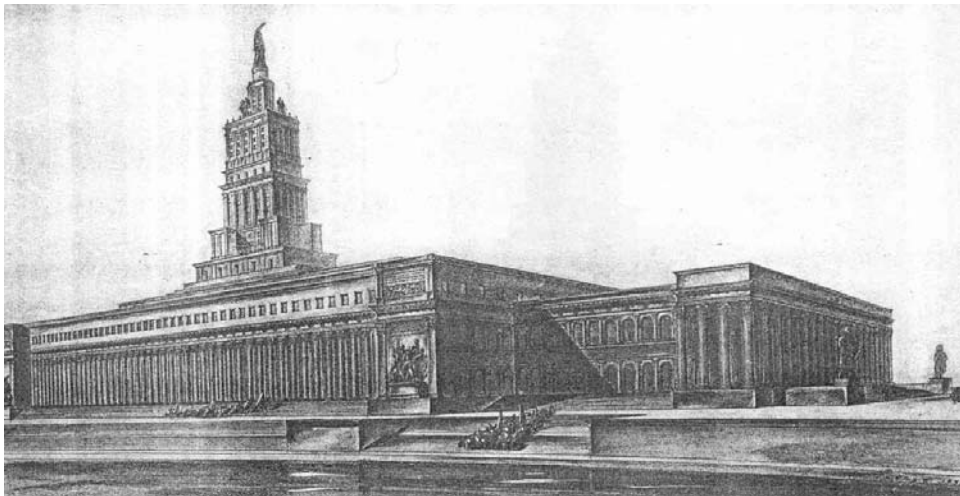
34. Boris Iofan. Palast der Sowjets. Dritter Durchgang. 1932.



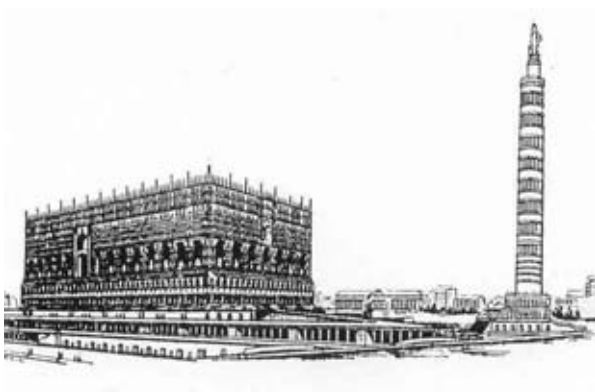
35. Boris Iofan. Palast der Sowjets. Vierter Durchgang. 1933.



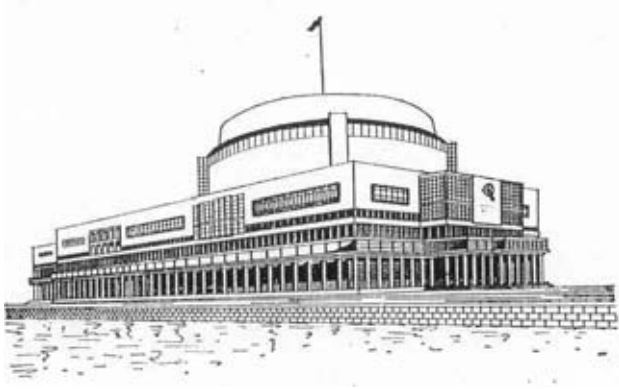
36. Karo Alabjan, Anatolij Mordvinov, Vladimir Simbirzev, Iakov Dodiza, Alexei Duschkin. Palast der Sowjets. Vierter Durchgang. 1933.



37. Ivan Sholtovskij, Alexei Stschusew. Palast der Sowjets. Vierter Durchgang. 1933 (2 Varianten).



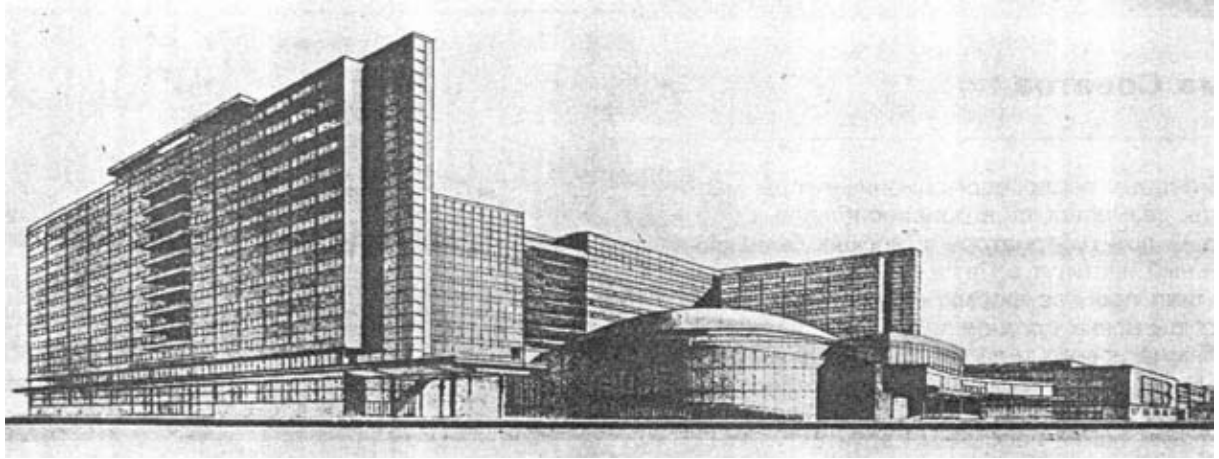
38. Vladimir Stschuko, Vladimir Gelfreich. Palast der Sowjets. Vierter Durchgang. 1933.



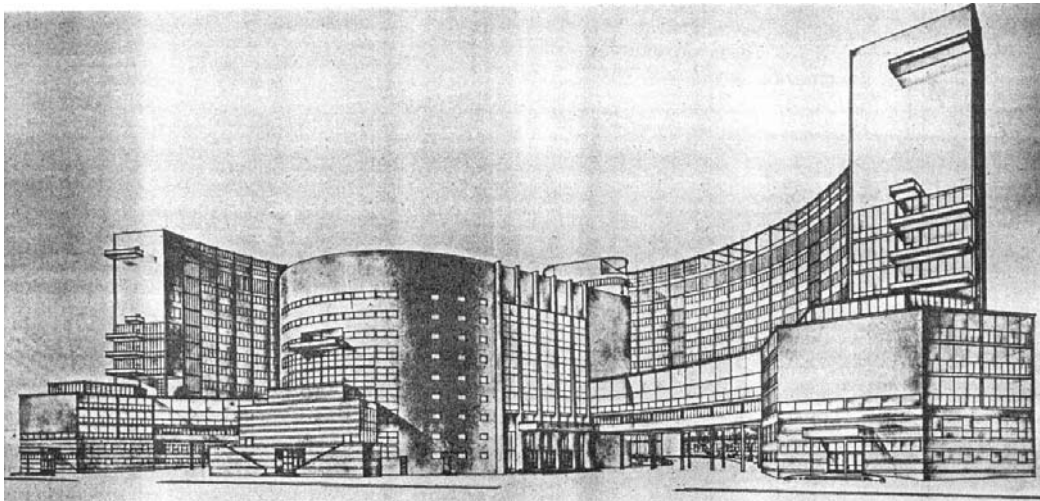
39. Leonid, Viktor und Alexander Wesnin. Palast der Sowjets. Vierter Durchgang. 1933.



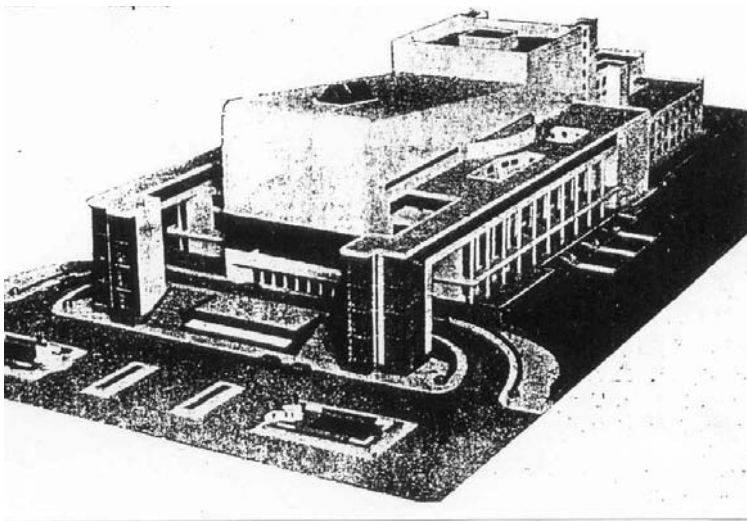
40. Boris Iofan, Vladimir Stschuko, Vladimir Gelfreich. Palast der Sowjets. 1933.



41. Grigorij und Michail Barchin. Palast der Arbeit. 1932.



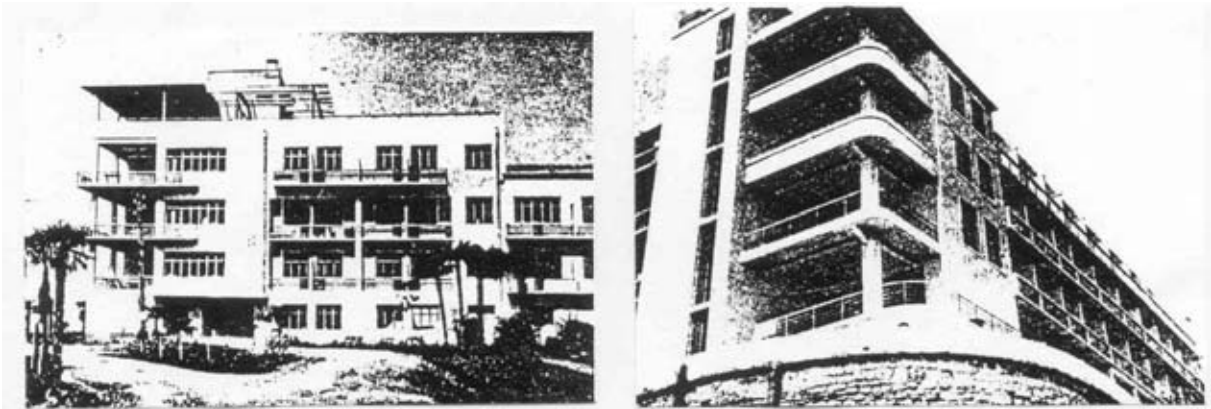
42. Jakov Kornfeld. Palast der Arbeit. 1932.



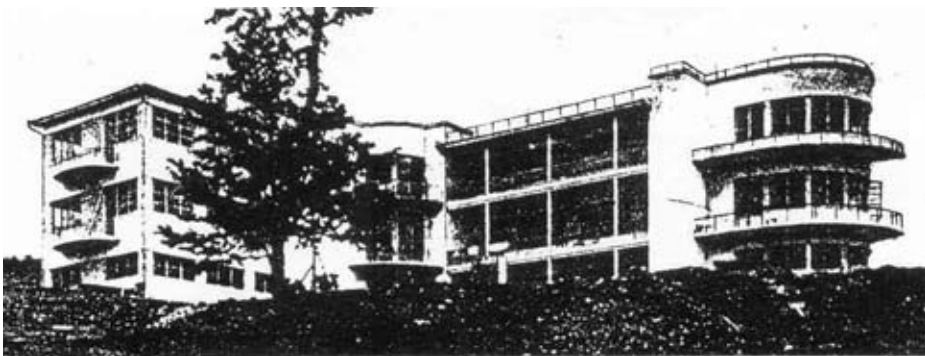
44. Vladimir Stschuko, Vladimir Gelfreich. Theatre in Rostov/Don. 1933-1936.



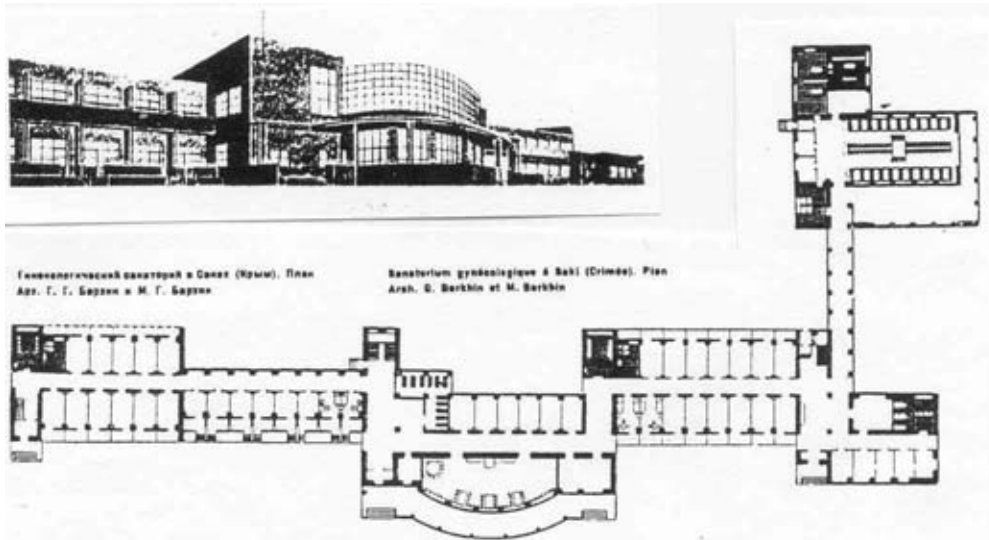
45. Alexei Stschussew. Sanatorium in Sotchi. 1933.



46. Viktor und Alexander Vesnin, Sanatorium in Sotchi. 1934.

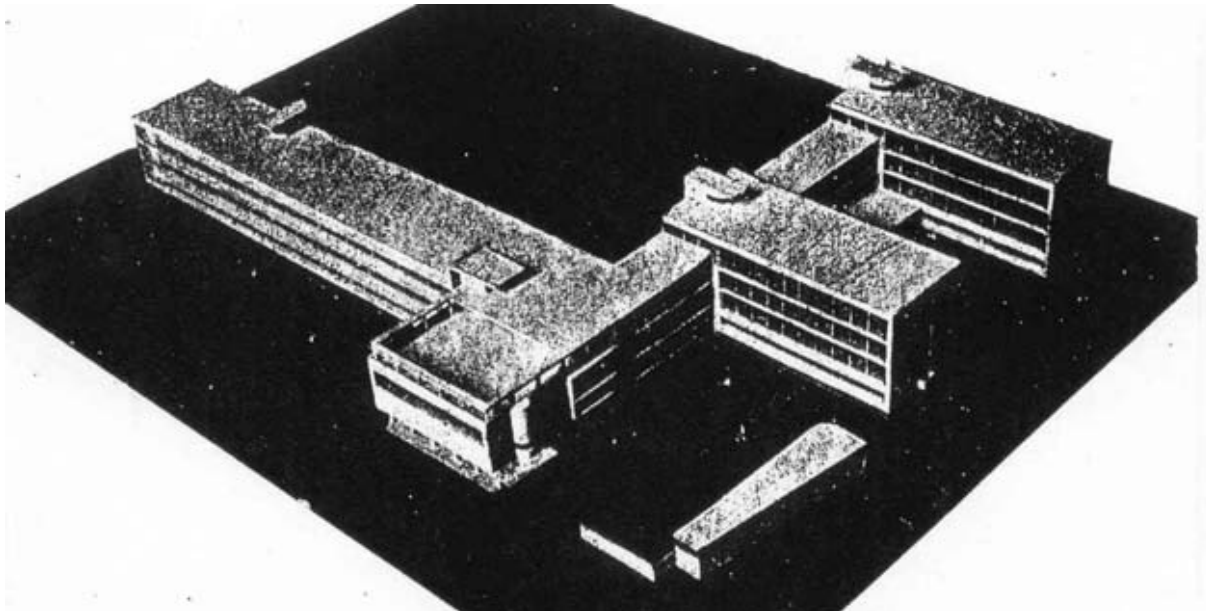


47. Miron Merjanov. Sanatorium RKA in Sotchi. 1934.

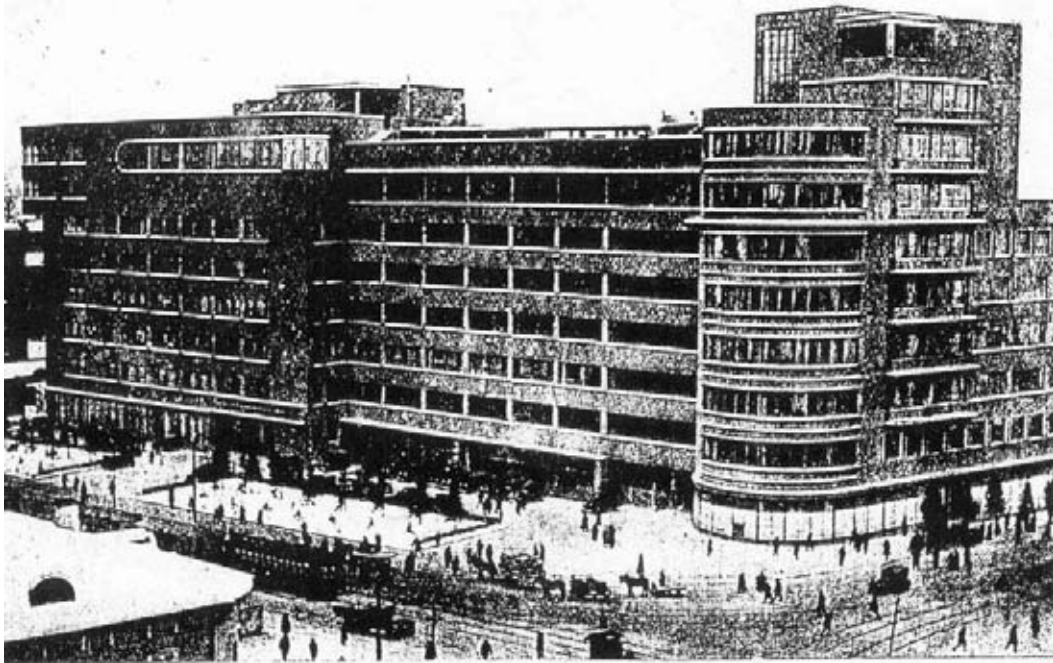


48. Grigorij und Michail Barchin. Sanatorium in Sochi. 1934.

Grigorij



49. Pantelejmon Golosov. Institut für Düngemittel in Moskau, 1934.

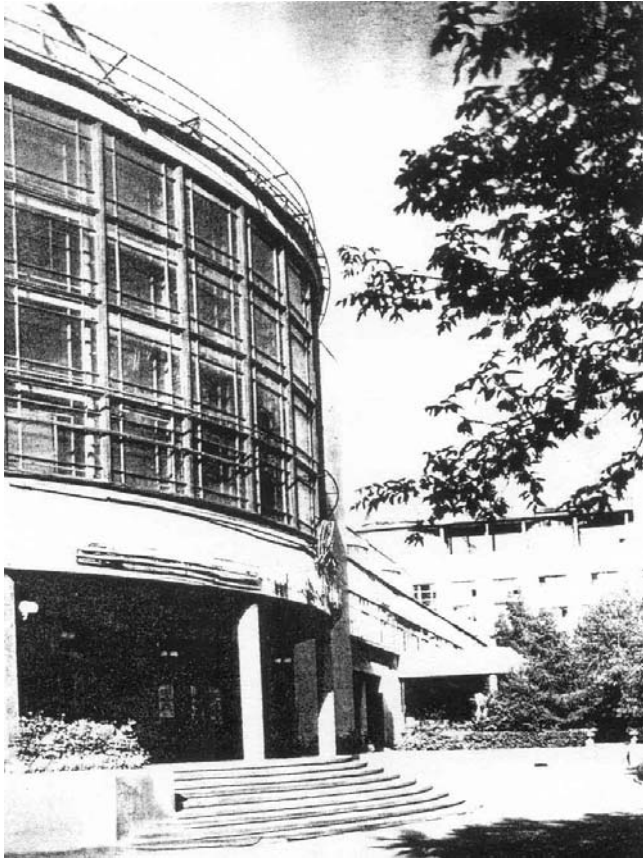


50. Alexei Stchussew. Volkskommissariat für Landwirtschaft, Moskau, 1933.



51. Alexei Stchussew. Militärtransportakademie, Moskau, 1934.

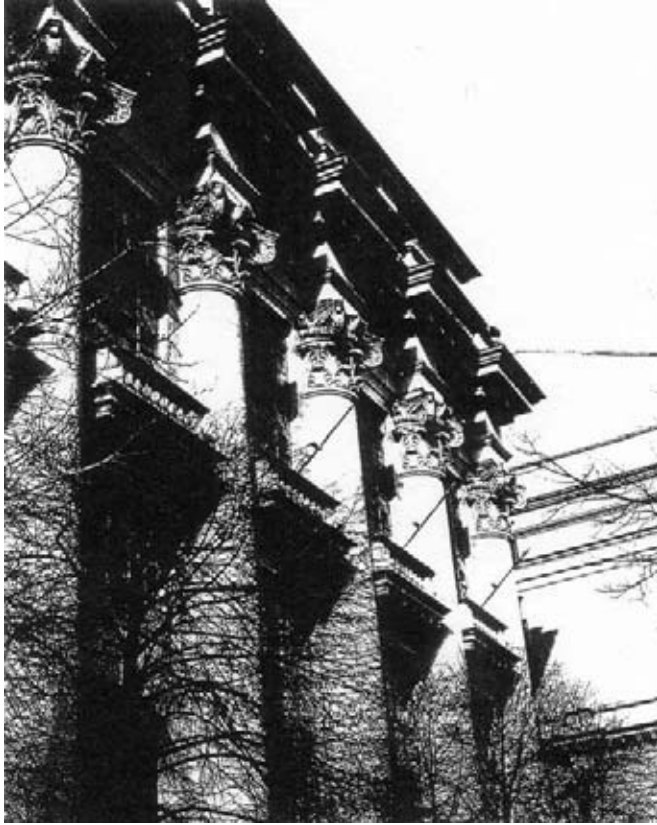




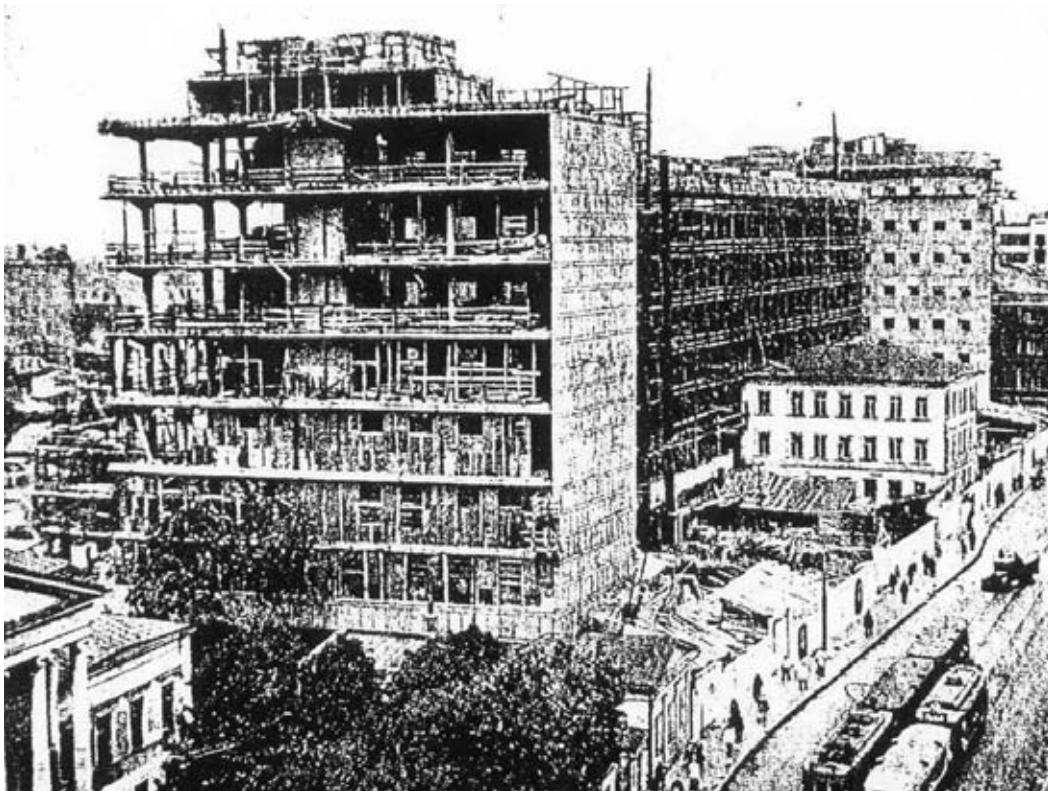
52. Viktor und Alexander Vesnin. Kulturpalast des Proletarischen Bezirkes, Moskau, 1934.



53. S. Pen. Palast der Presse, Baku, 1934.



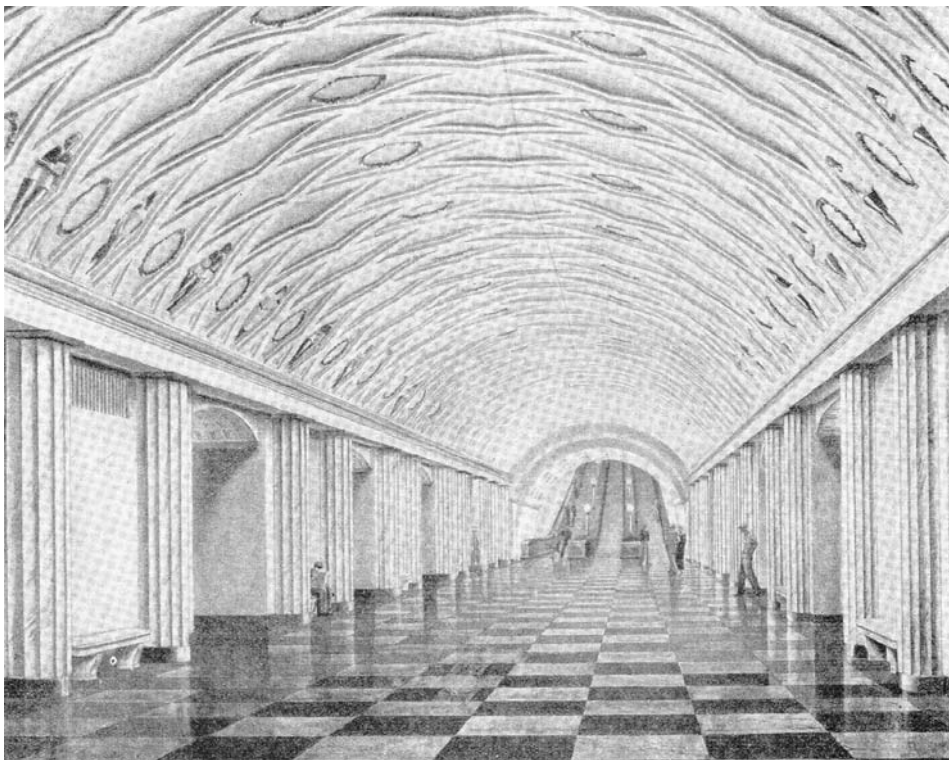
54. Ivan Sholtovskij. Wohnhaus in Mochovaja Strasse, Moskau, 1934.



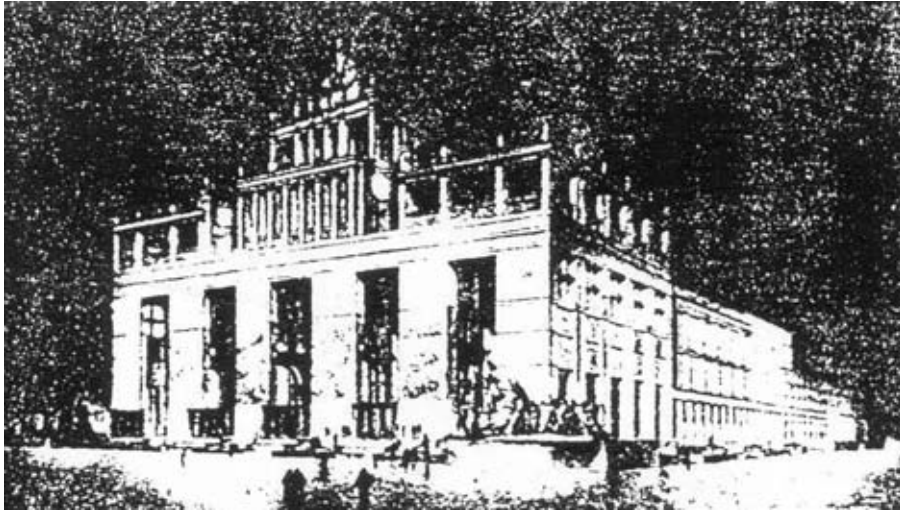
55. Le Corbusier. Zentrsojus-haus (Volkskommissariat für Leichtindustrie), Moskau, 1934.



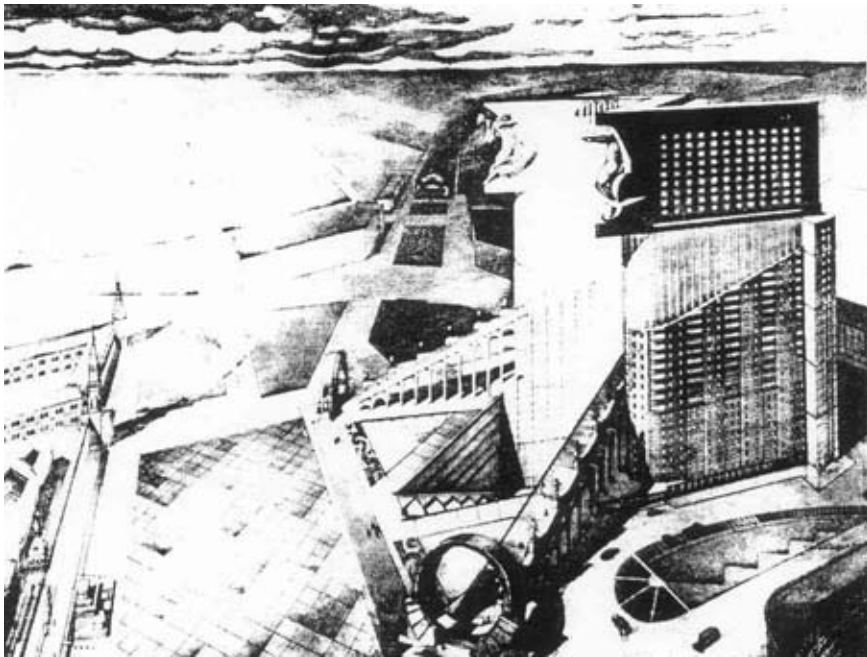
56. Ivan Fomin, Pavel Abrosimov. Ministerratgebäude In Kiev, 1934-1938.



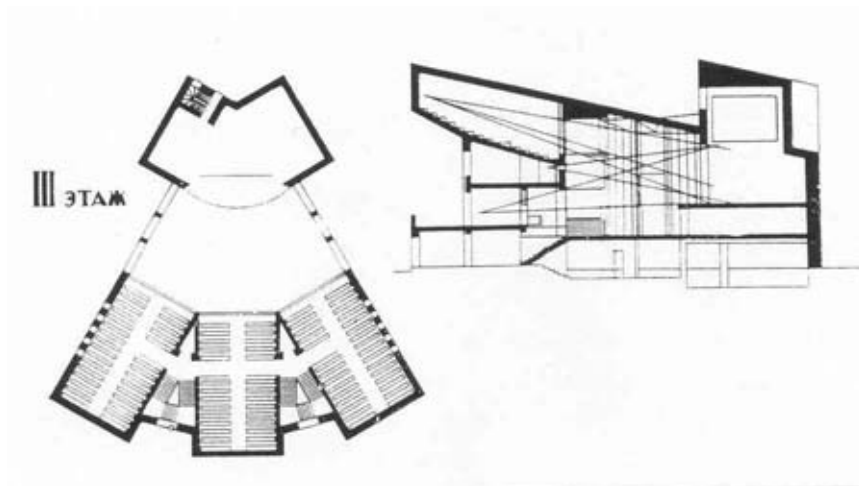
57. Ivan Fomin. U-Bahnstation „Krasnye vorota“ , Untergrundsaaal, Moskau, 1934-1935.



58. Dmitrij Ceculin. Theatre MOSPS, Moskau, 1934



59. Konstantin Melnikov. Wettbewerbentwurf für Volkskommissariat für Schwerindustrie, Moskau, 1934.



60. Konstantin Melnikov. Rusakov-Klub, Moskau, 1927-1929.



61. Alexei Stschussew, L. Saveljev, O. Stapran. Hotel „Moskau“, Moskau, 1935.



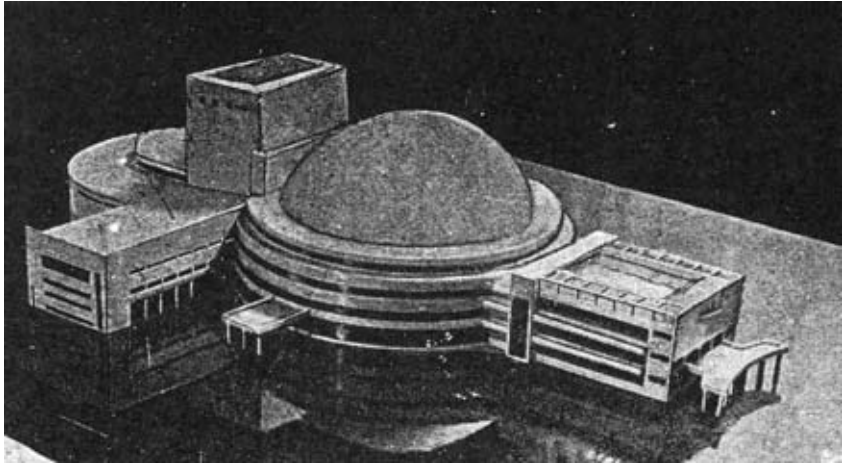
62. Boris Iofan. Pavillon der UdSSR an der Internationalen Ausstellung in Paris, 1937.



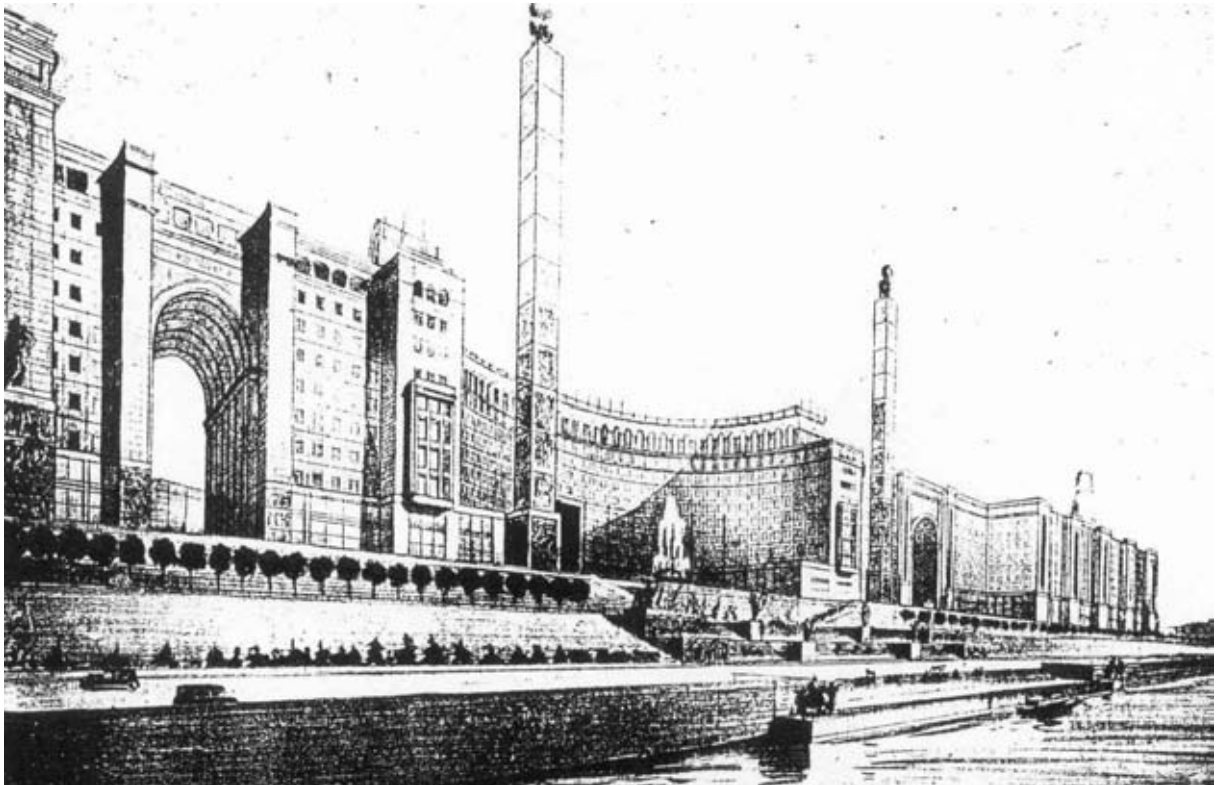
63. Anatolij Mordvinov. Bebauung der Gorkij-Strasse, Moskau, 1938-1939.



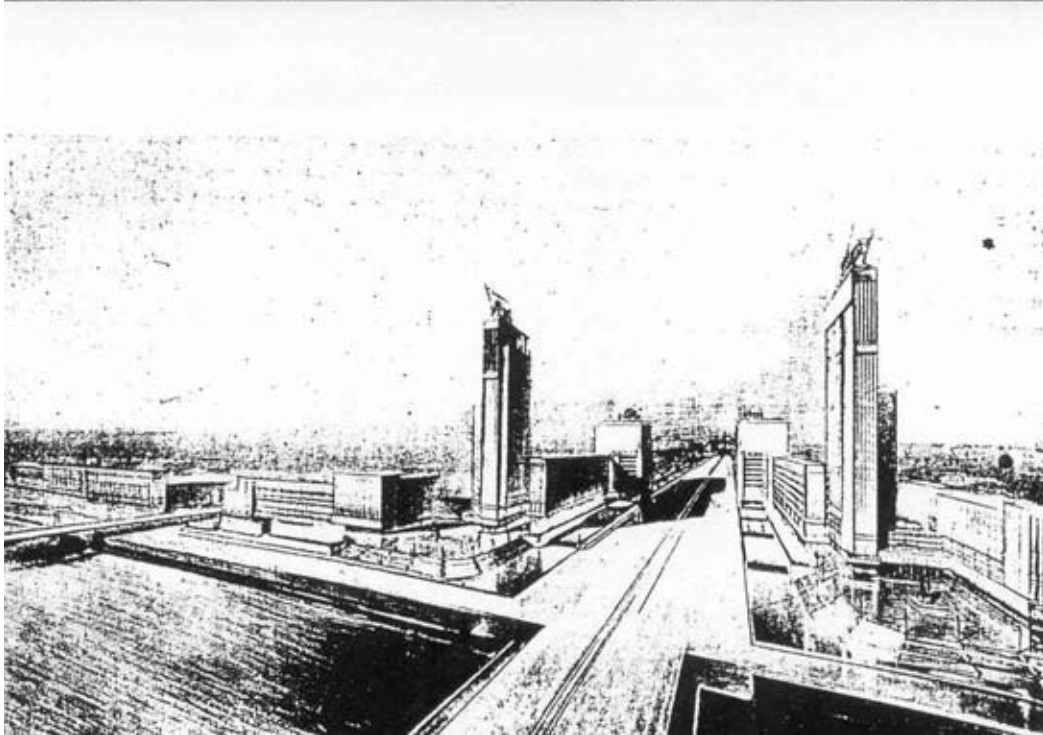
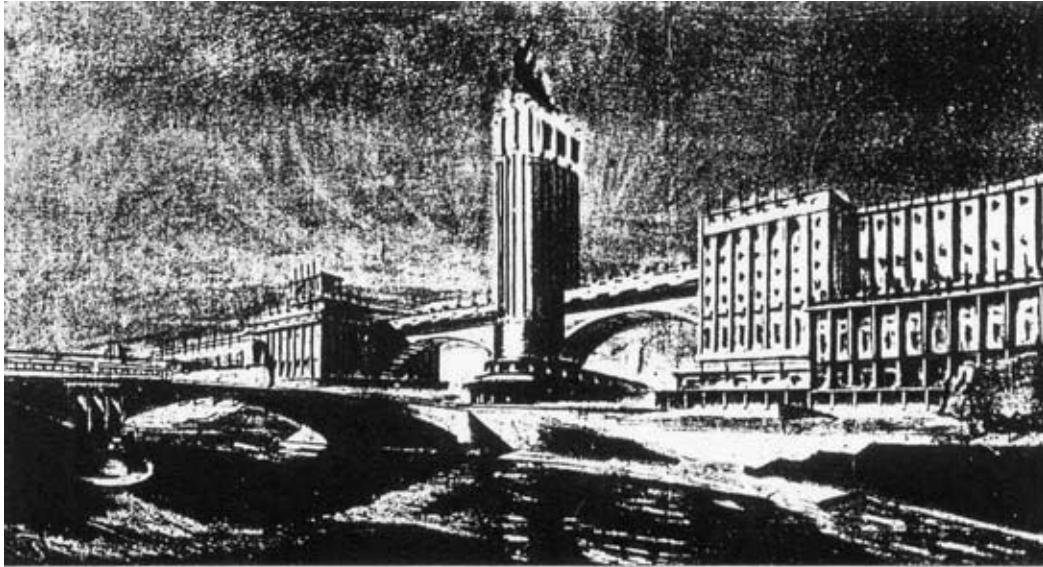
64. Karo Alabjan, Vladimir Simbirzev. Theater der Roten Armee, Moskau, 1934.



65. A. Grinberg. Theater in Novosibirsk, Variante 1931.

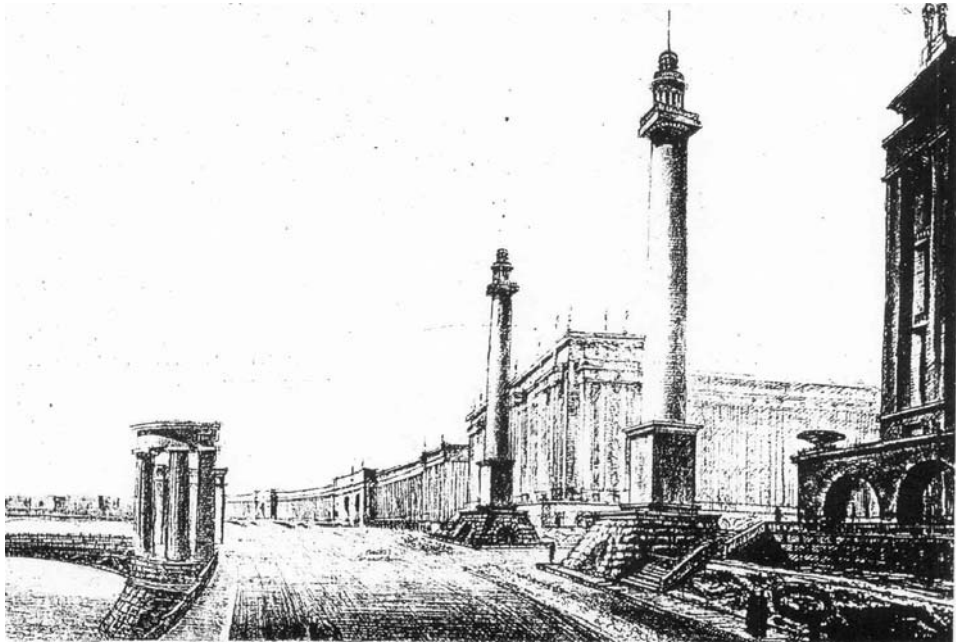


66. Alexei Stchussew. Bebauung Rostovskij-Ufer, Moskau, 1934.

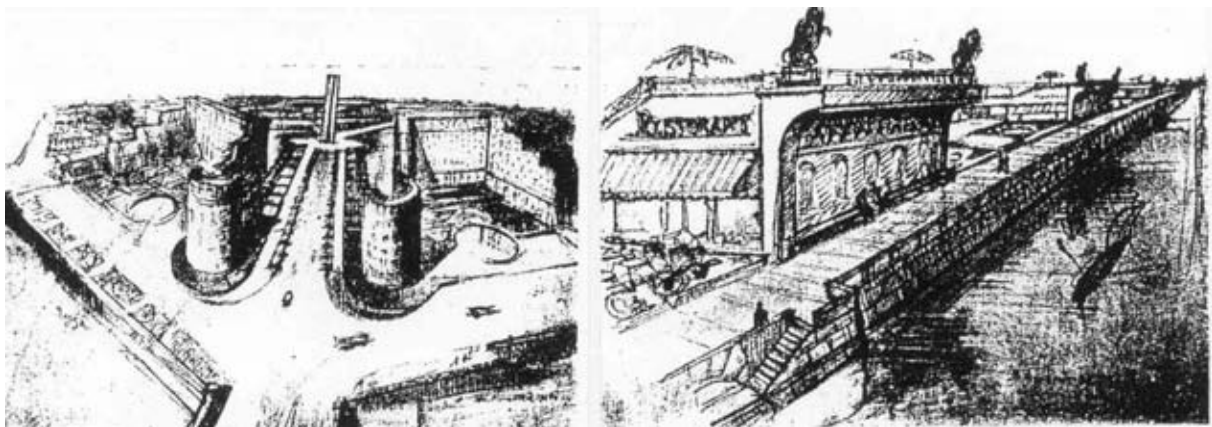


67. L. Grischpun. Bebauung Smolenskij- und Rostovskij-Ufer, Moskau, II. Und III. Variante, 1934.

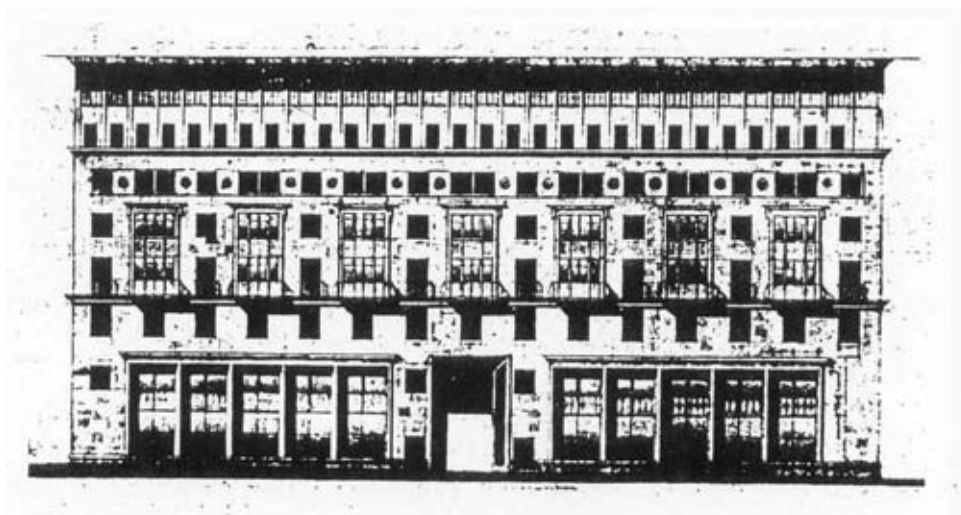




68. Z. Rosenfeld. Bebauung Smolenskij-Ufer, Moskau, 1934.



69. Konstantin Melnikov. Bebauung Kotelniceskaja- und Gornarnaja-Ufer, Moskau, 1934.



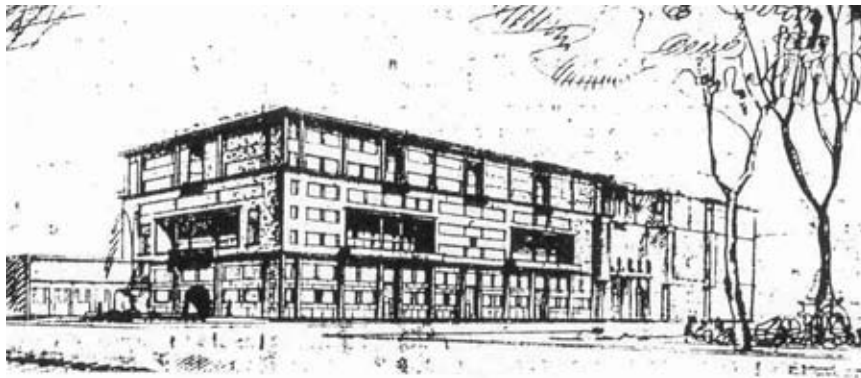
70. Andrej Burov. Wohnhaus in Tverskaja Strasse, Moskau, 1933.



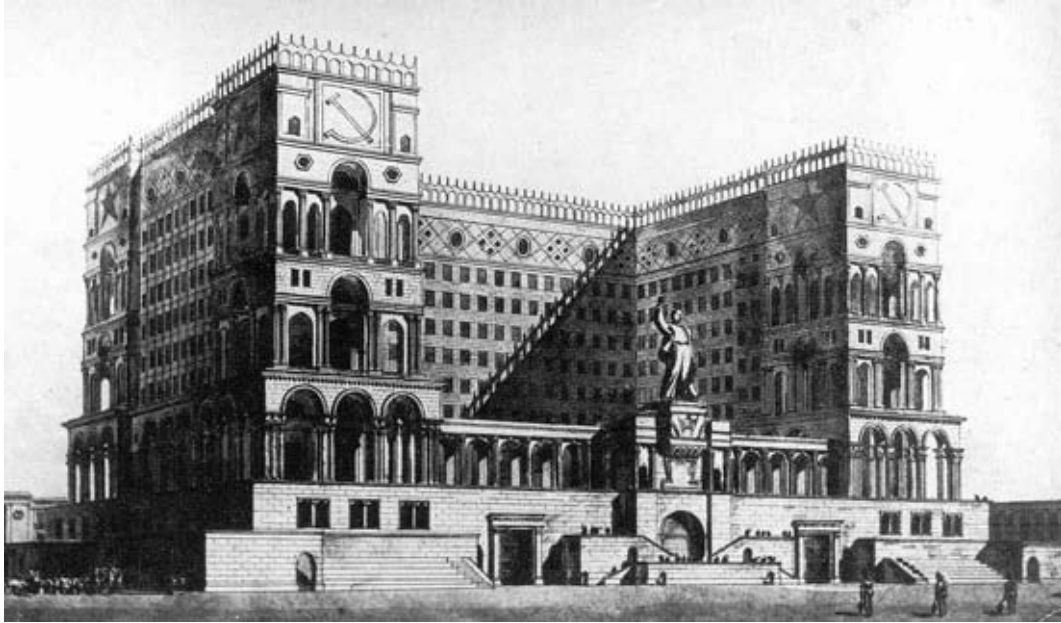
71. Ilja Golosov. Wohnhaus , Jauzskij Bulvar, Moskau, 1933.



72. Ilja Vajnstein. Wohnhaus, Mozajskoe Chausse, Moskau, 1933.



73. Vjaceslav Vladimirov und Georgij Luzkij. Wohnhaus, Patriarschie Prudy, Moskva, 1933.



74. Lev Rudnev. Palast der Sowjets, Baku, Entwurf 1935.



75. Noj Trozkij,. Haus der Sowjets, Leningrad, 1940.



77. Alexander Tamanjan. Regierungspalast in Erevan, 1929-1941.



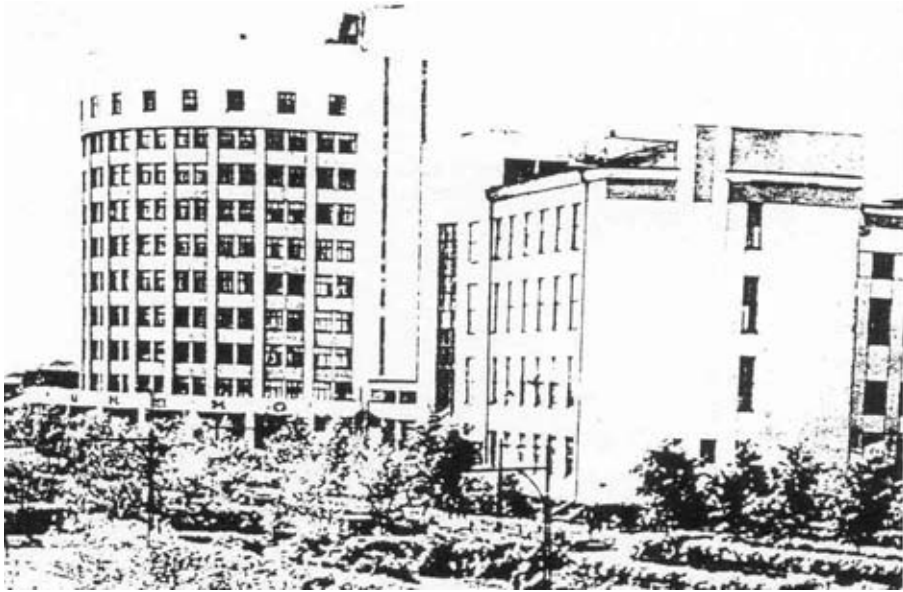
78. Arkadij Langman. STO-Haus (Regierungsgebäude SSSR), Moskau, 1932-1934.



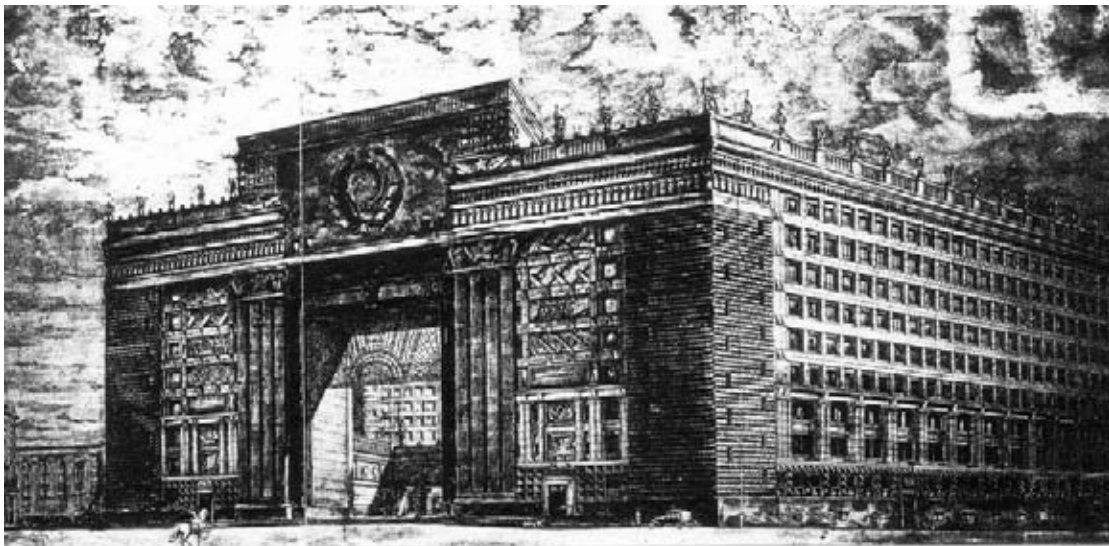
79. Arkadij Langman. NKVD-Gebäude, Moskau, 1934



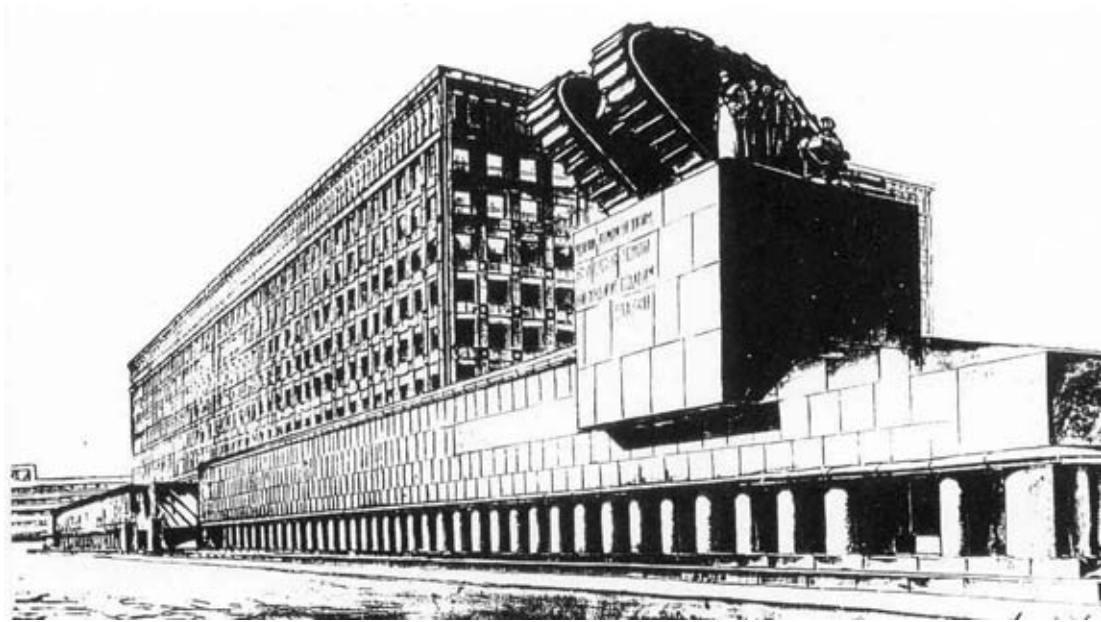
80. Noj Trozkij. NKVD-Gebäude, Leningrad, 1931.



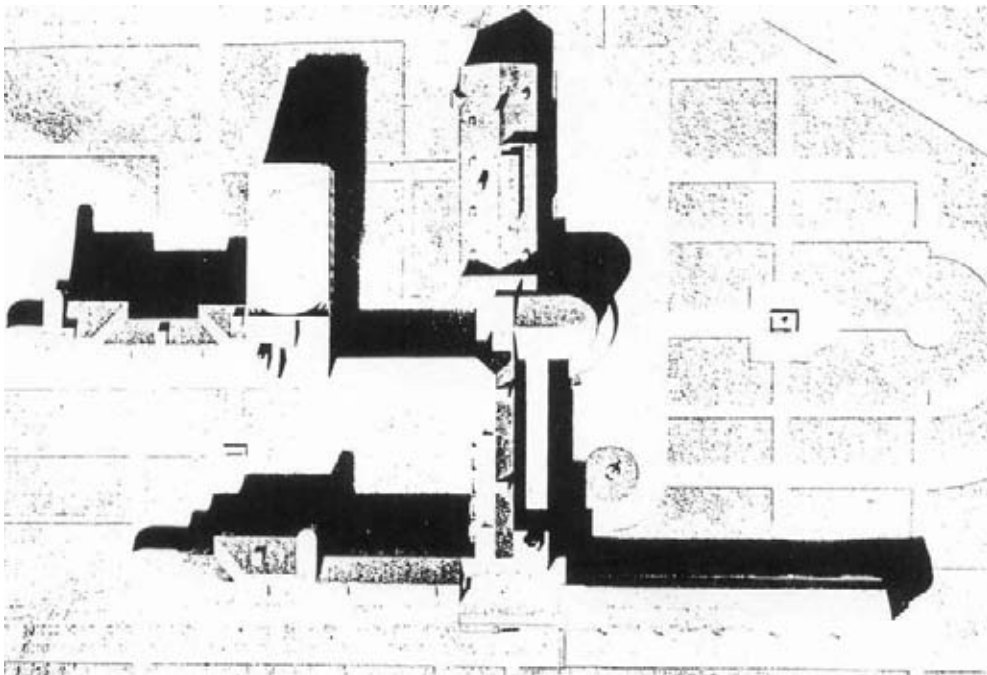
81. Antonov, Sokolov. NKVD-Gebäude, Sverdlovsk, 1933.



82. Lev Rudnev, Oskar Munz. Volkskommissariat für Verteidigung, Moskau, 1938-1951.



83. Lev Rudnev. Militäarakademie, Moskau, 1932-1937.



84. Boris Iofan. Regierungssanatorium in Barvicha bei Moskau, 1929-1934.



85. Ivan Kuznecov. Sanatorium von Volkskommissariat für Schwerindustrie, Sotschi,

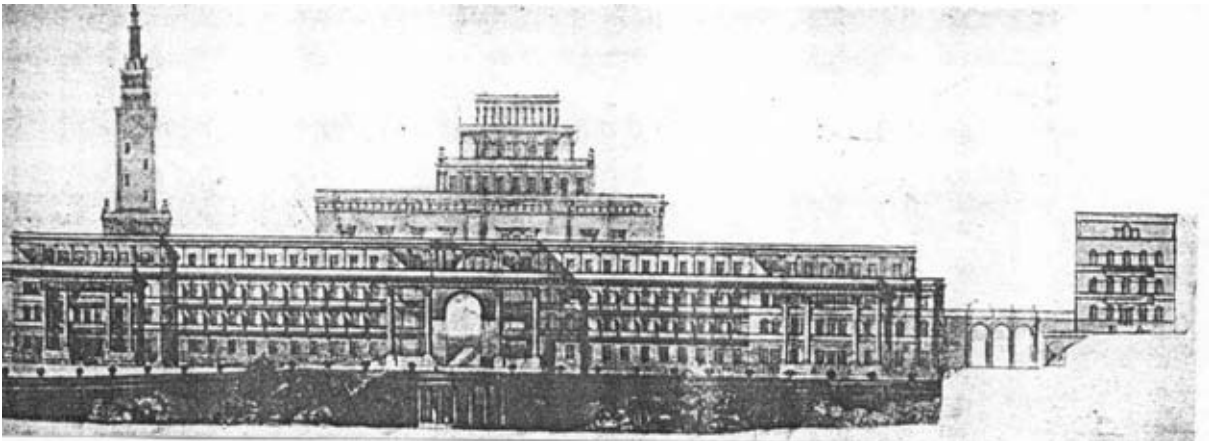


86. Moissej Ginsburg. . Sanatorium von Volkskommissariat für Schwerindustrie, Kislovodsk, 1935-1937.

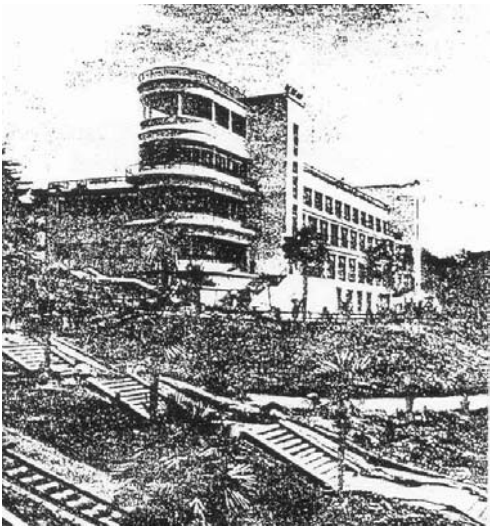




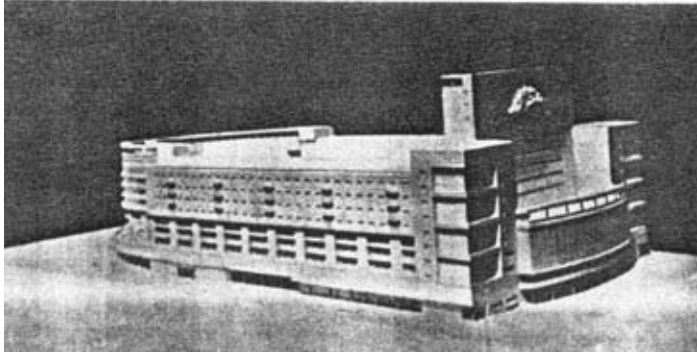
87. Alexej Stschusev. Sanatorium in Mazesta, 1927.



88. Alexej Stschusev. Sanatorium "Psyryzcha", Abchazien, 1937.



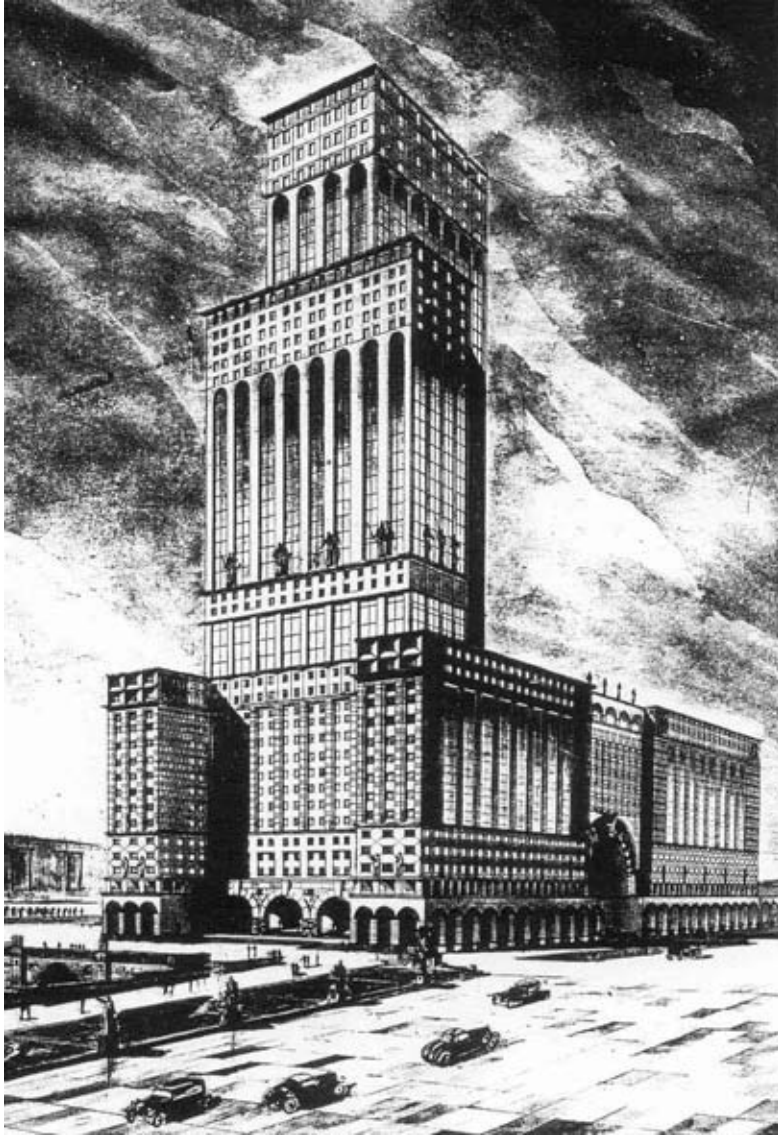
89. Miron Merzanov. Sanatorium der Roten Armee, Sotschi, 1931-1934.



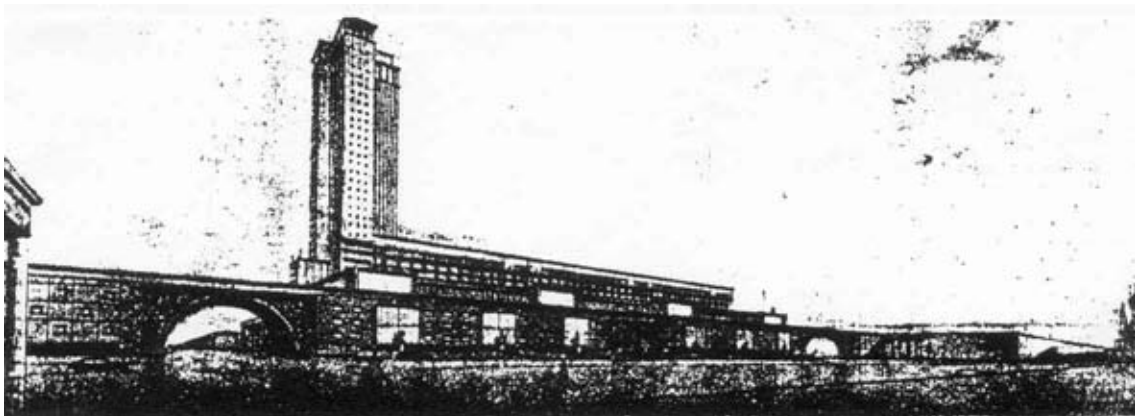
90. Leonid Saveljev, Osvald Stapran. Mossovet-Hotel in Moskau. 2 Varianten, 1932.



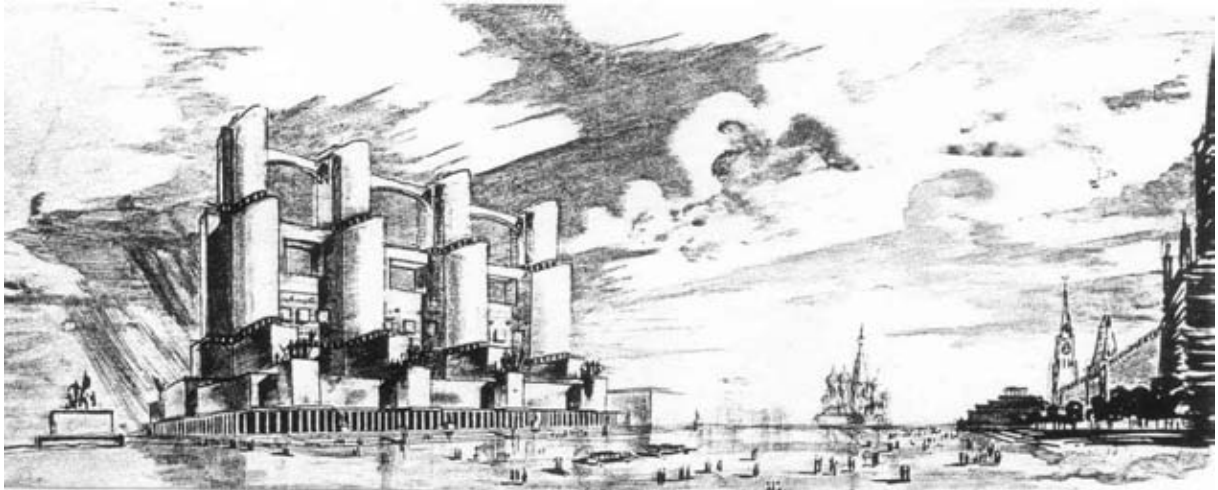
91. Alexej Stschusev, Leonid Saveljev, Osvald Stapran. Mossovet-Hotel in Moskau, 1933.



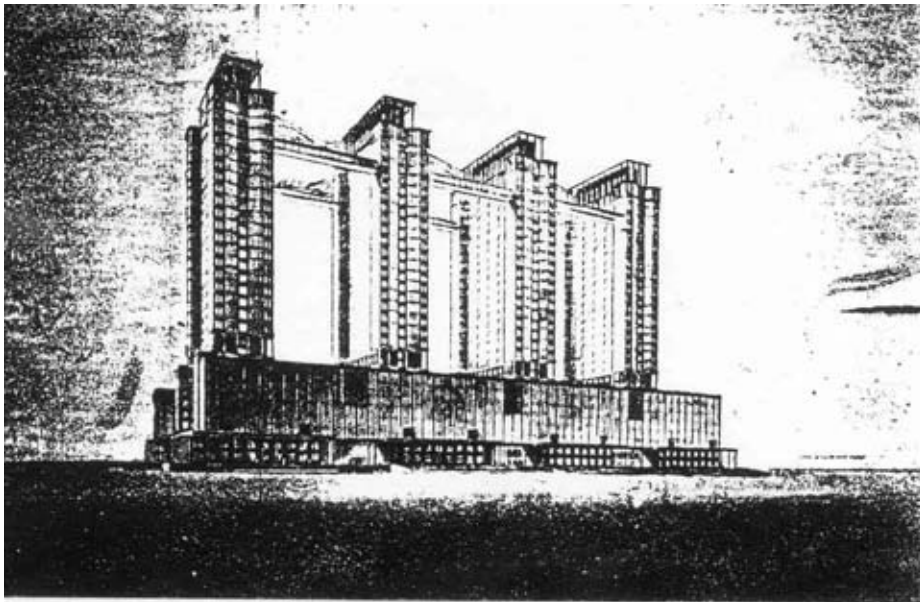
92. Boris Korschunov, Alexander Zubin. Volkskommissariat für Schwerindustrie. Erster Durchgang, 1934.



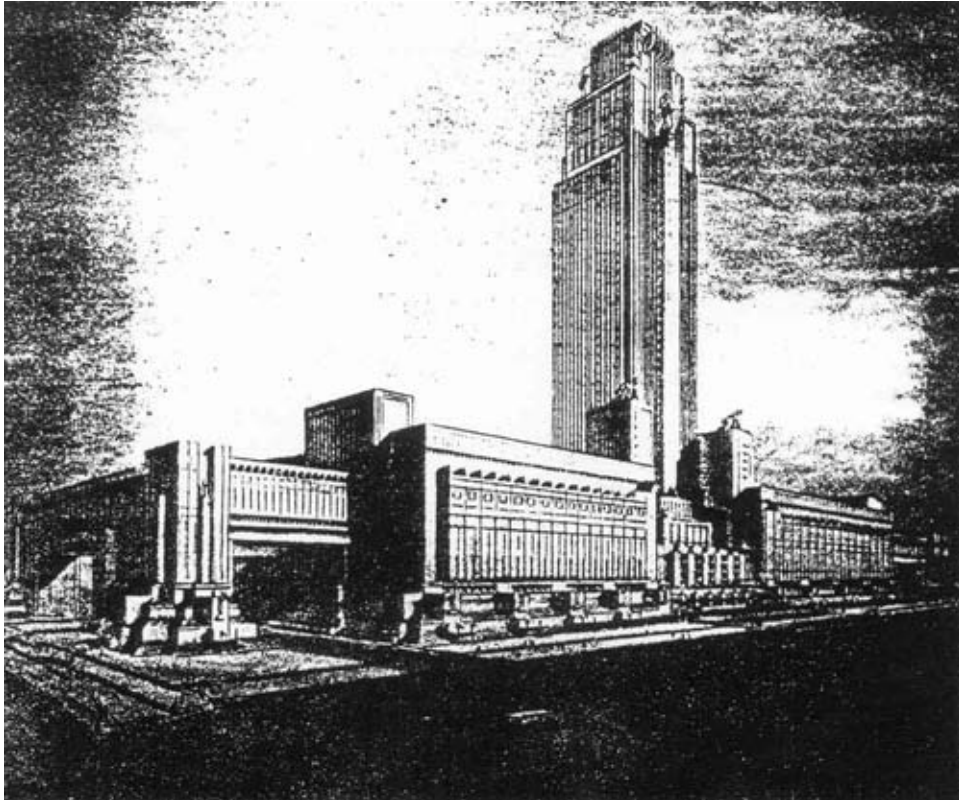
93. Pantelejmon Golosov, Vladimir Lukjanov, Vladimir Stscherbakov. Volkskommissariat für Schwerindustrie. Erster Durchgang, 1934.



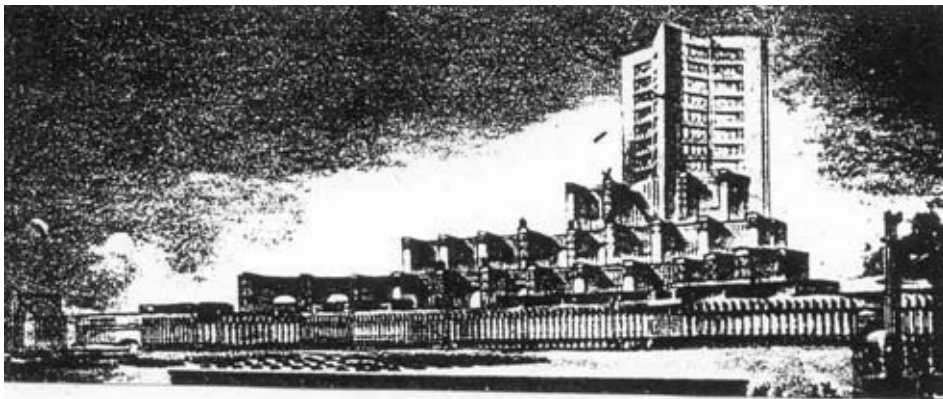
94. Viktor und Alexander Vesnin (Berater: Moissej Ginsburg). Volkshaus. Erster Durchgang, 1934.



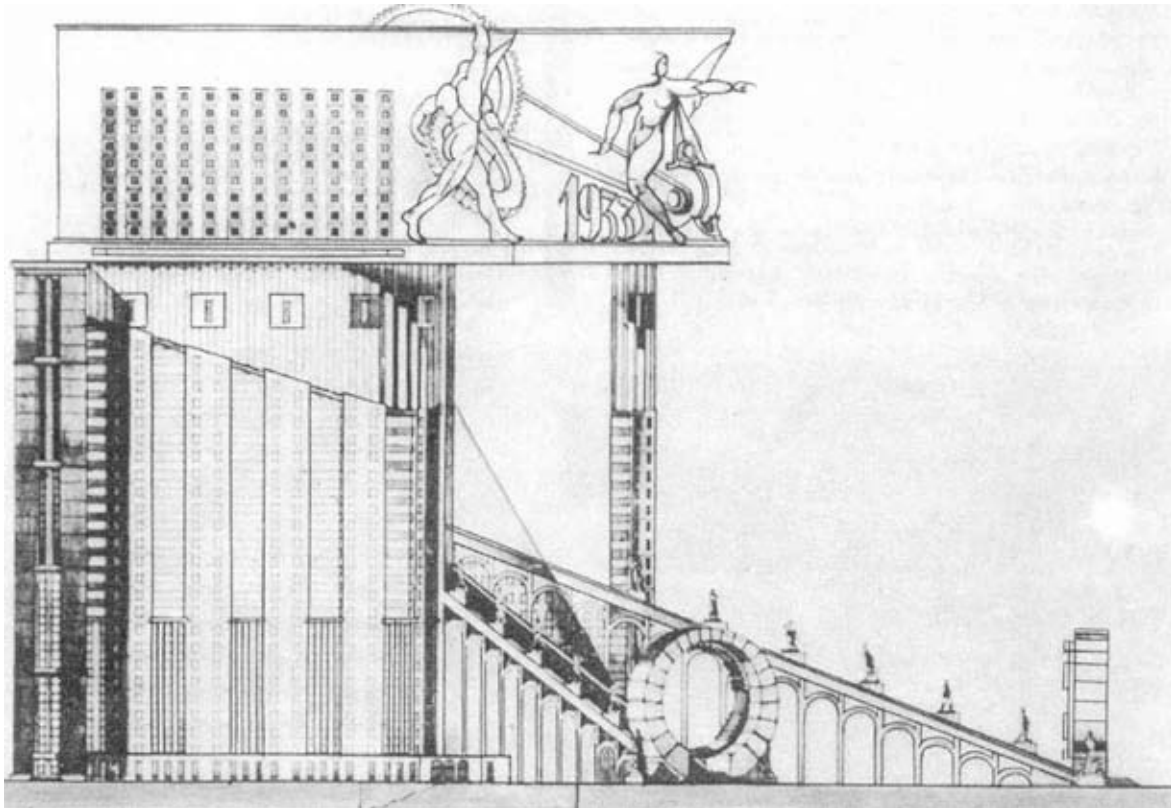
95. Moissej Ginsburg, Solomon Lisagor (Berater: Brüder Vesnin). Volkshaus. Erster Durchgang, 1934.



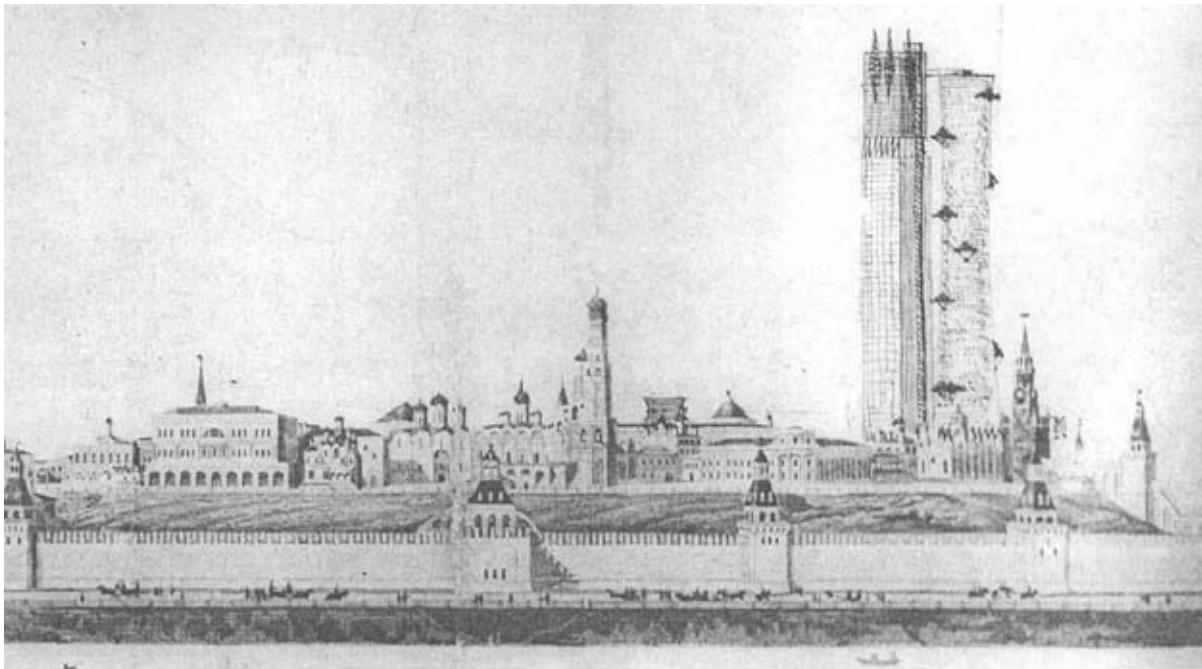
96. Dmitrij Fridman. Volkskommissariat für Schwerindustrie. Erster Durchgang, 1934.



97. Vladimir Fidman. Volkskommissariat für Schwerindustrie. Erster Durchgang, 1934.



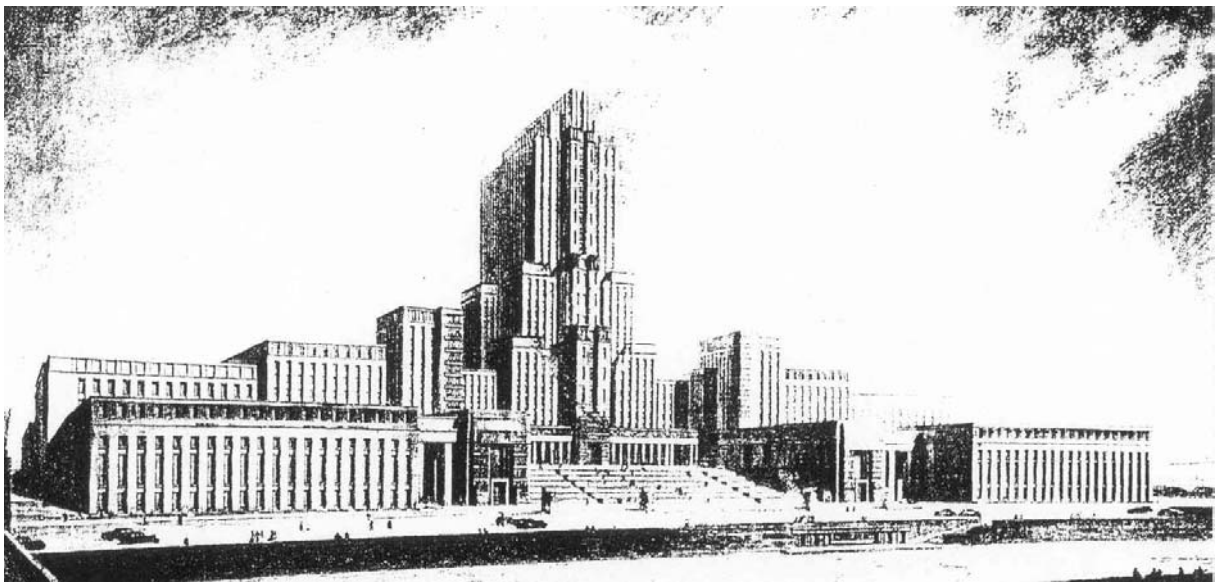
98. Konstantin Melnikov. Volkskommissariat für Schwerindustrie. Erster Durchgang, 1934.



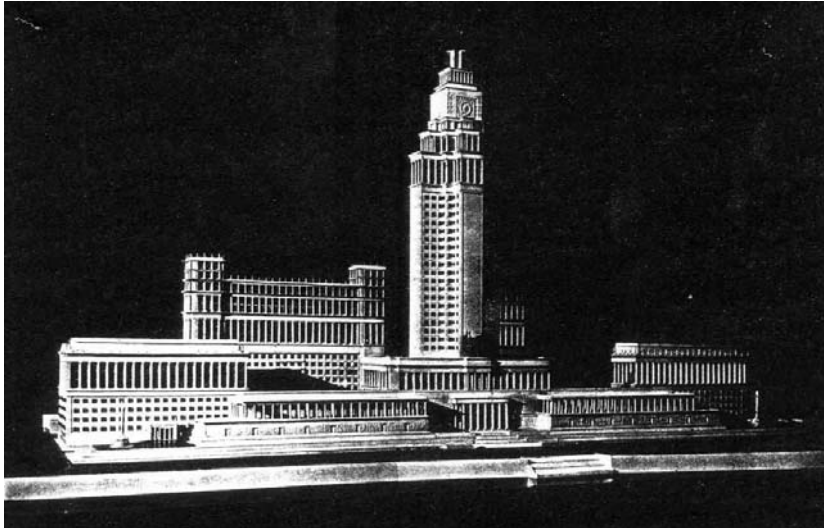
99. Ivan Leonidov. Volkskommissariat für Schwerindustrie. Erster Durchgang, 1934.



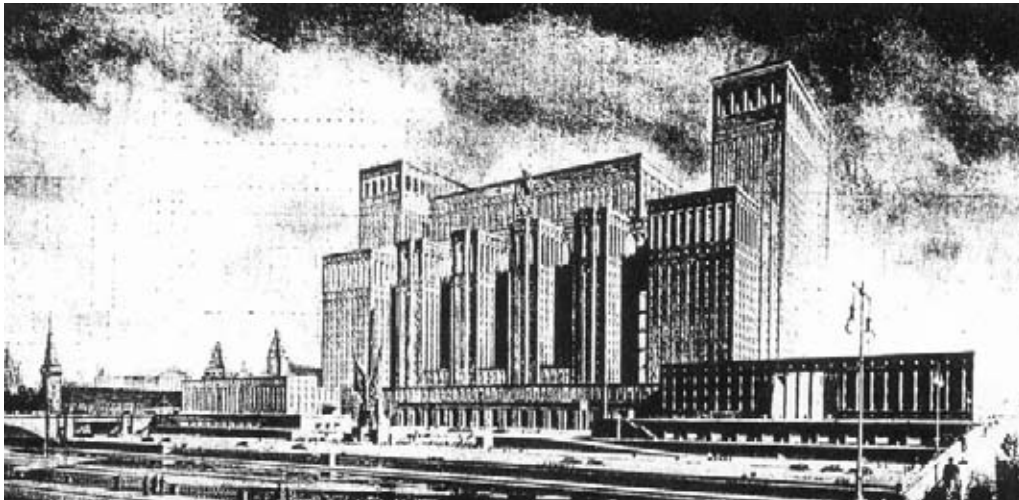
100. Anatolij Mordvinov. Volkskommissariat für Schwerindustrie. Zweiter Durchgang, 1936.



101. Boris Iofan, A.Baranskij. Volkskommissariat für Schwerindustrie. Zweiter Durchgang, 1936.



102. Dmitrij Fridman. Volkshaus. Zweiter Durchgang, 1936.

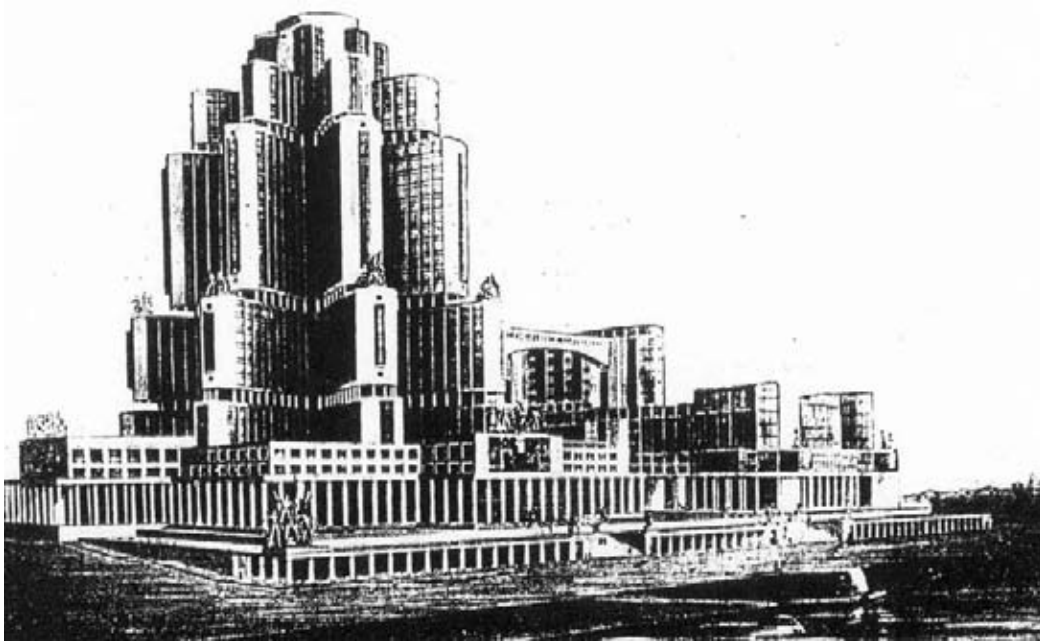


103. Vladimir Stschuko, Vladimir Gelfreich. Volkshaus. Zweiter Durchgang, 1936.

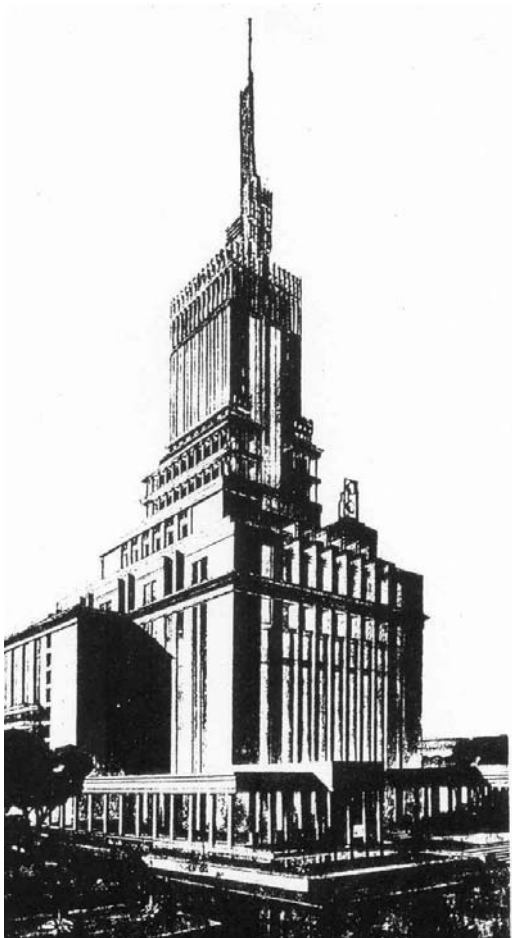


104. Alexei Stschussew. Volkshaus. Zweiter Durchgang, 1936.

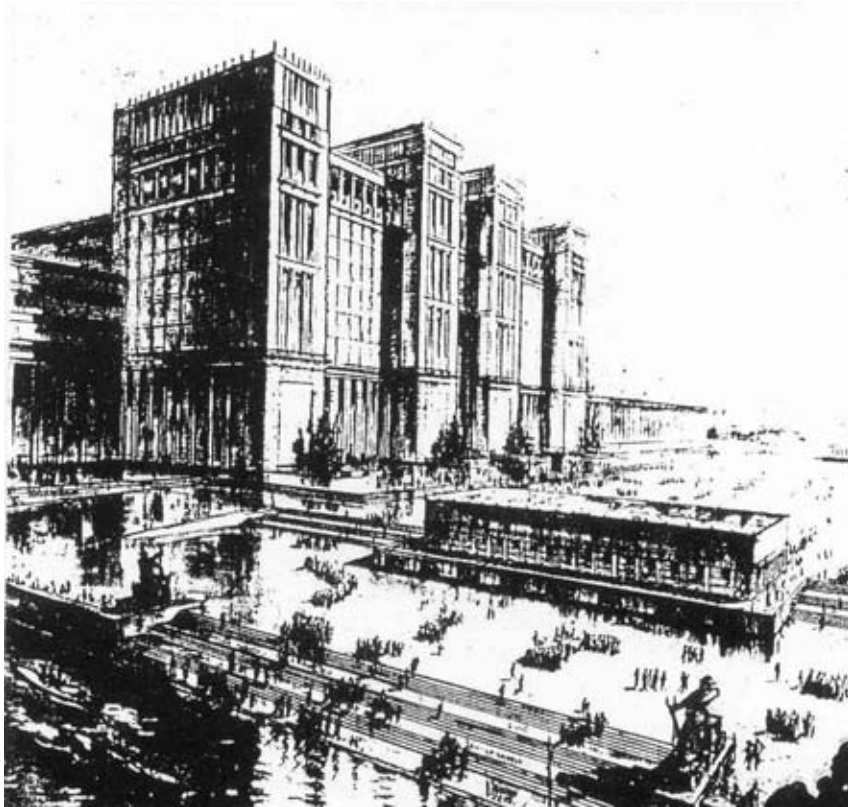




105. Viktor und Alexander Vesnin. Volkskommissariat für Schwerindustrie. Zweiter Durchgang, 1936.



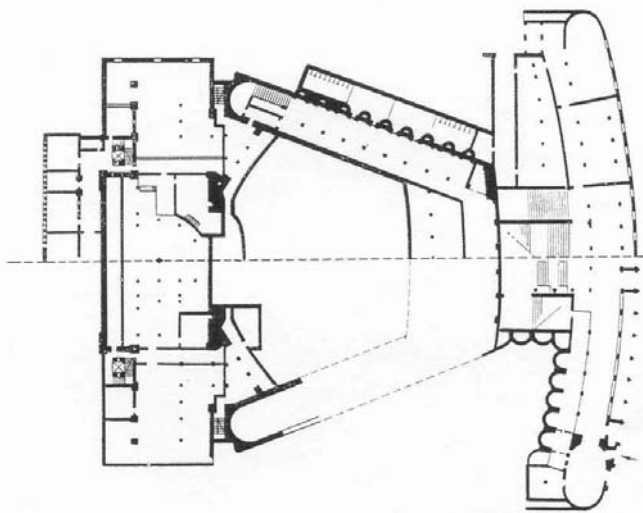
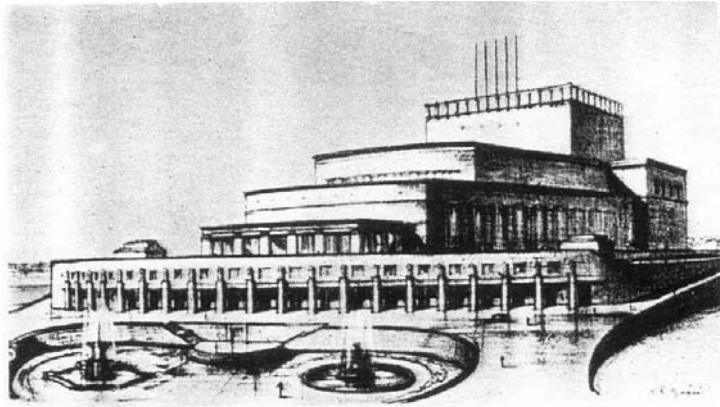
106. Alexei Duschkin, Anatolij Mordvinov, Kasjan Solomonov. Wettbewerbentwurf Radiohaus in Moskau, 1933..



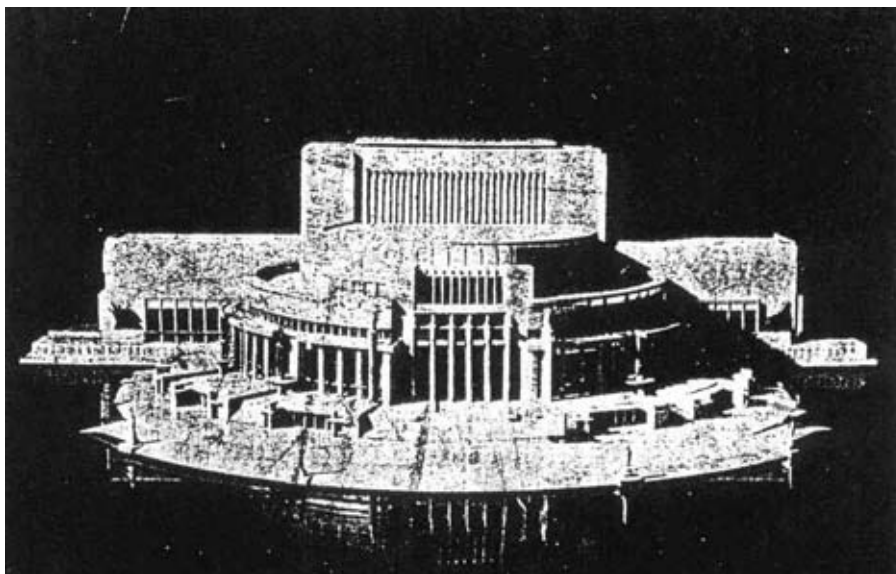
107. Brigade von Alexei Stschussev. Wettbewerbentwurf Palast der Technik, Moskau, 1933.



108. Alexei Stschussev. Fasadentwurf für Theater von Mejerhold, Moskau. 1934.



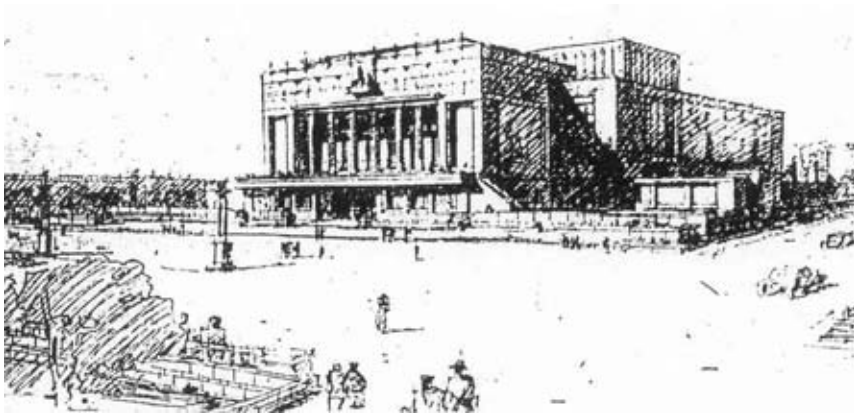
110. Alexander Vlasov. Theater für Ivanovo-Voznesensk, 1934.



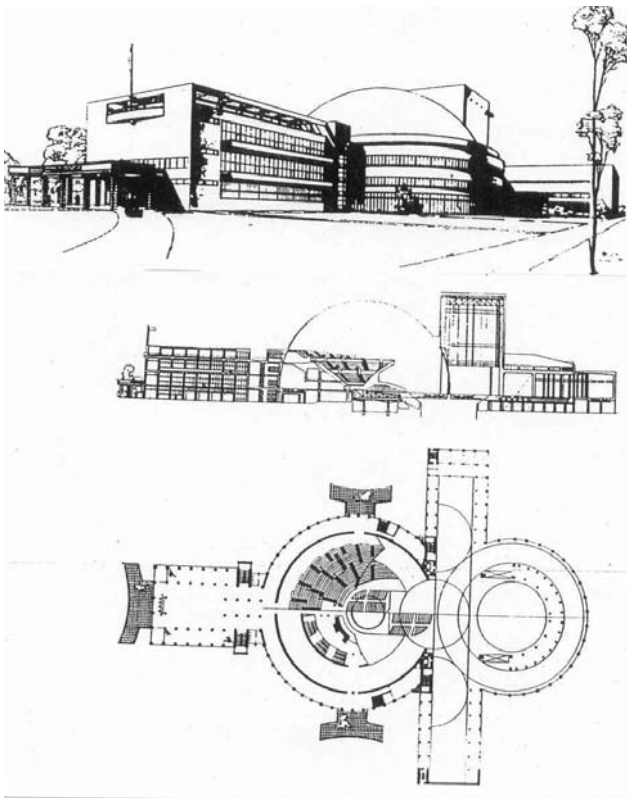
111. Dmitrij Fridman, Gleb Gluschenko. Großtheater für Sverdlovsk. 1934.



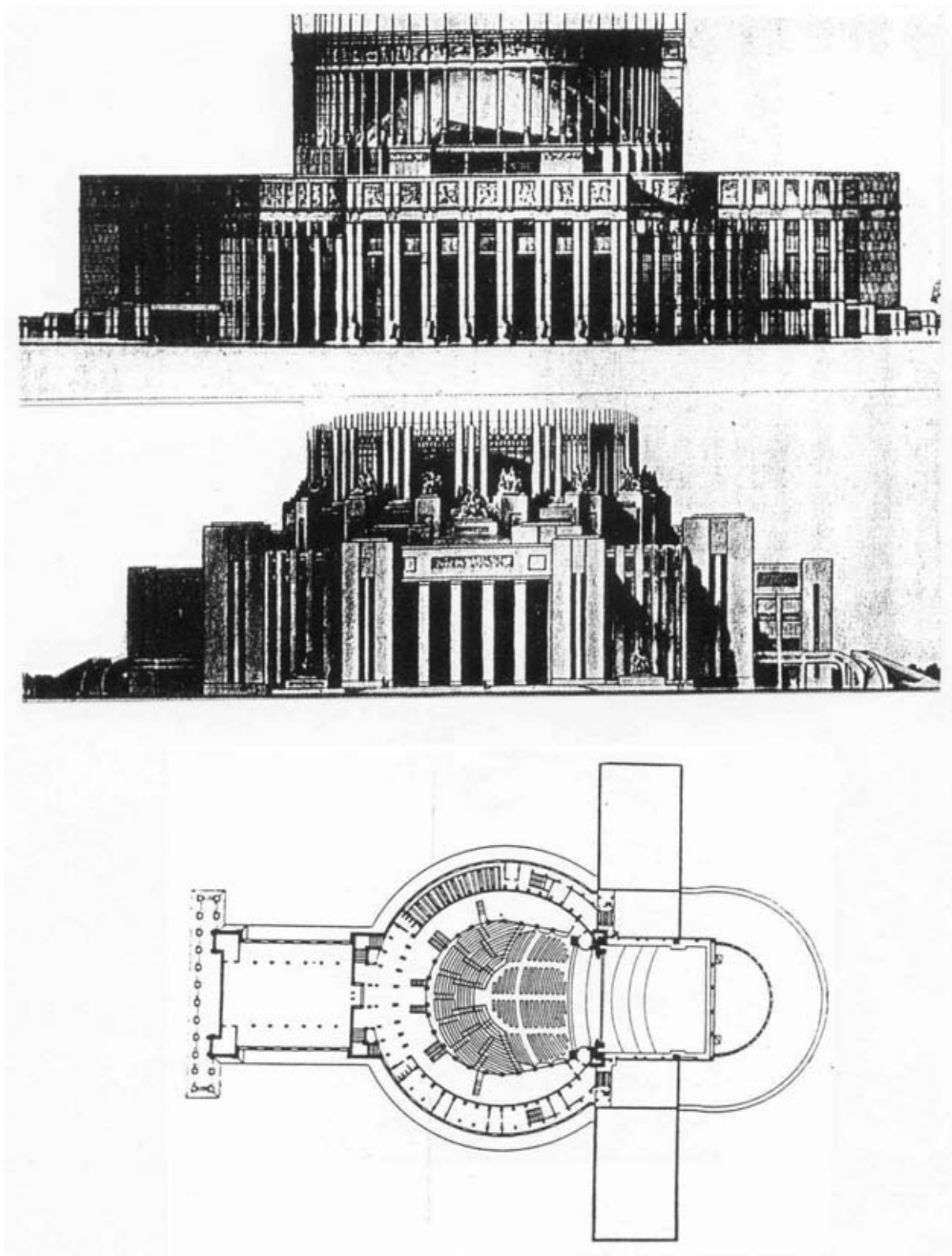
112. Viktor Trocenko, Peti, Rusinov. Staatsopertheater für Charkov, 1934.



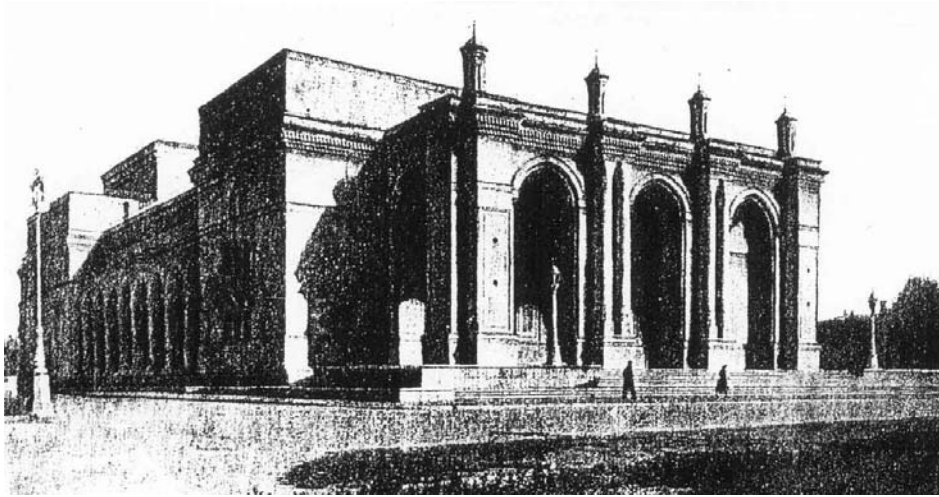
113. Arkadij Arkin. Theater für Vjatka, 1934.



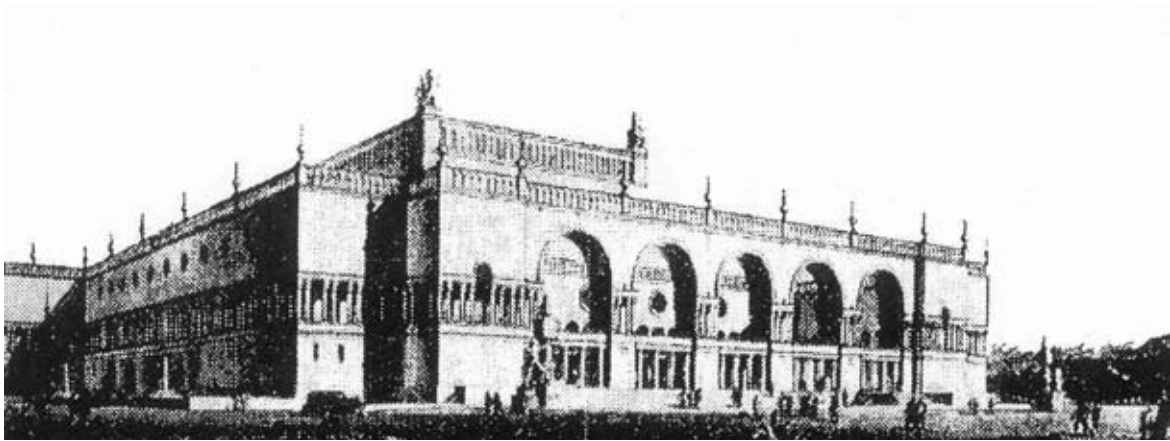
114. Alexander Grinberg, T. Bardt, Michail Kurilko. Palast der Wissenschaft und der Technik in Novosibirsk, Entwurf 1930.



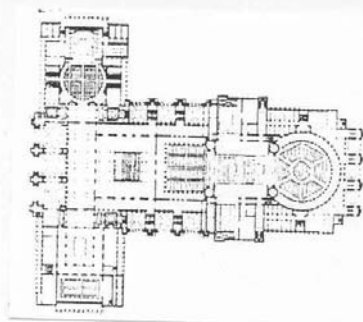
115. V. Birckenberg. Theater in Novosibirsk. 1935-1945.



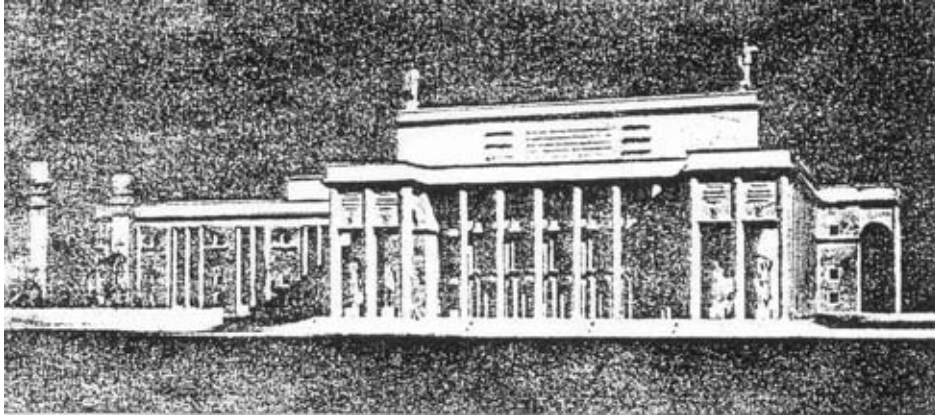
116. Alexei Stschussev. Theater in Taschkent. 1934-1947.



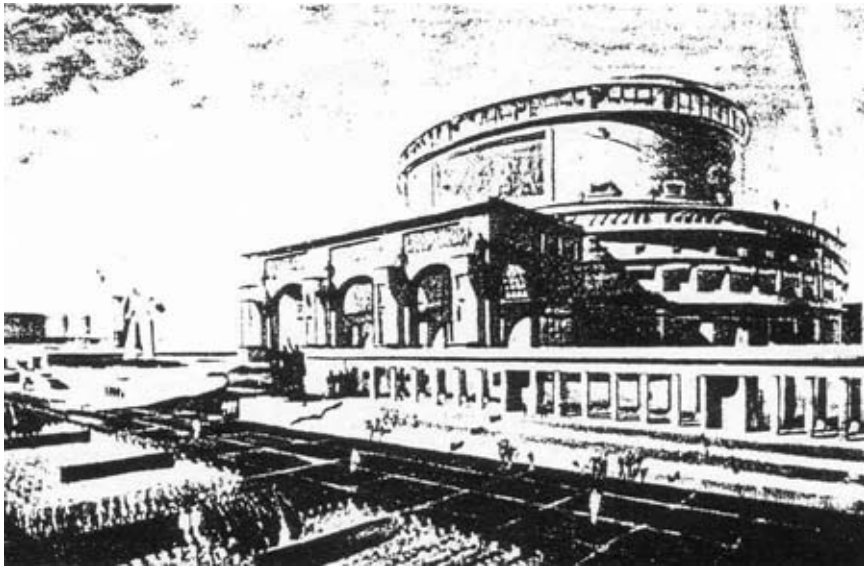
117. Vladimir Stschuko, Vladimir Gelfreich. Theater in Aschachabad. Entwurf 1934.



118. Alexei Stschussev. Theater in Aschachabad. Entwurf 1934.

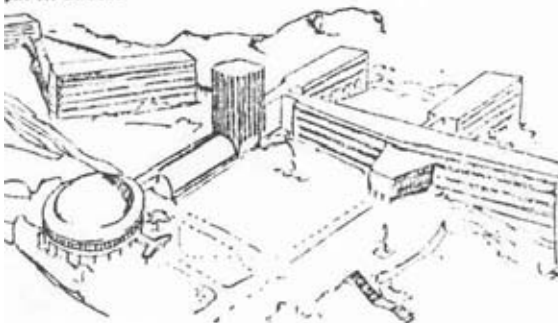


119. Ivan Fomin., Michail Minkus. Theater in Aschachabad. Entwurf 1934.

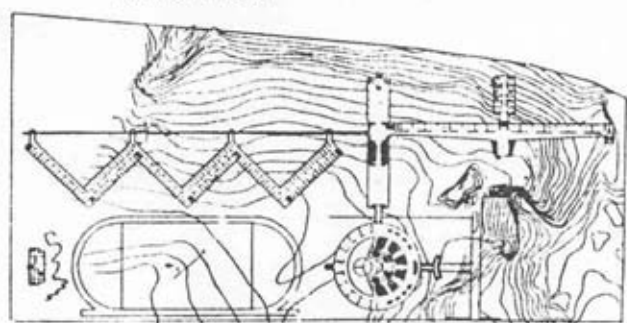


120. Grigorij und Michail Barchin. Theater in Minsk. Entwurf 1934.

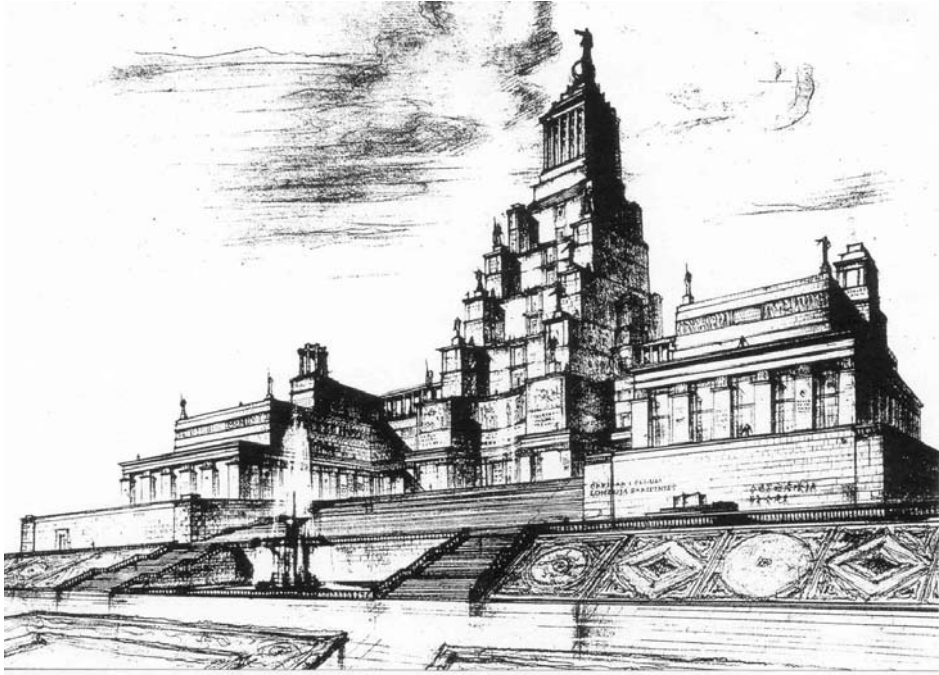
вариант 1931 г. Генплан и перспектива  
Арх. А. Власов



Variante de l'année 1931. Plan d'ensemble et perspective  
Arch. A. Vlassow



121. Alexander Vlassov. Lenkomvuz-Gebäude in Moskau. Entwurf 1931.



122. Alexander Vlassov. Lenkomvuz-Gebäude in Moskau. Entwurf 1934.

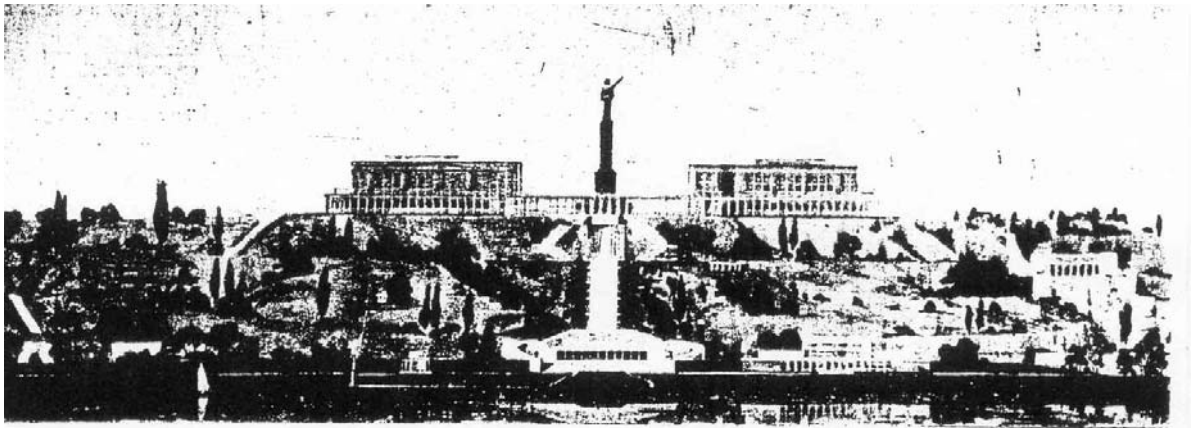


123. Alexander Vlassov. VZSPS-Gebäude (ursprünglich Lenkomvuz-Gebäude) in Moskau, 1938-1958.

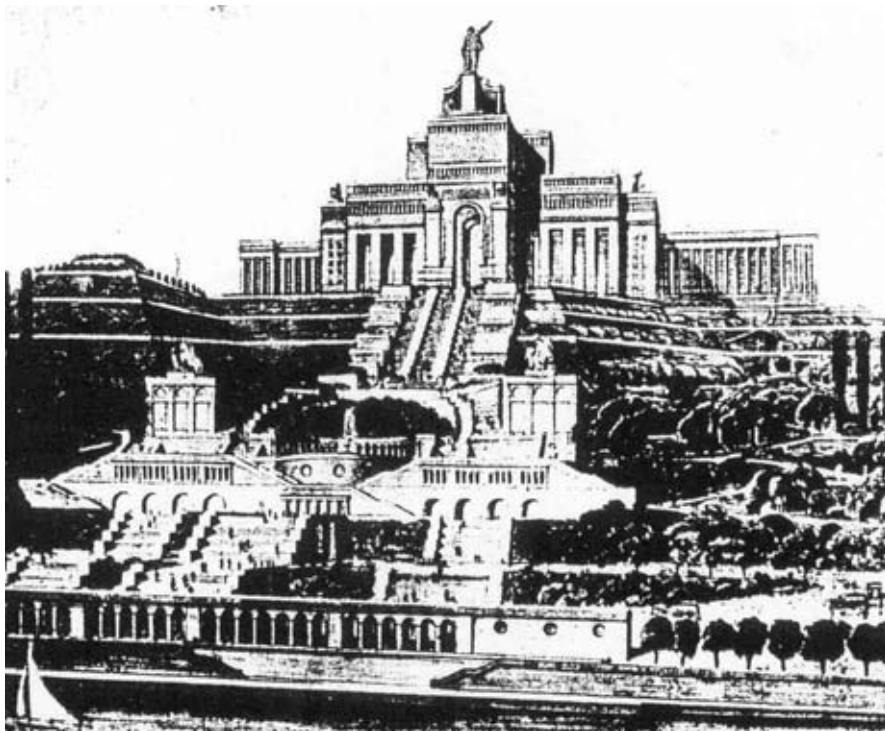




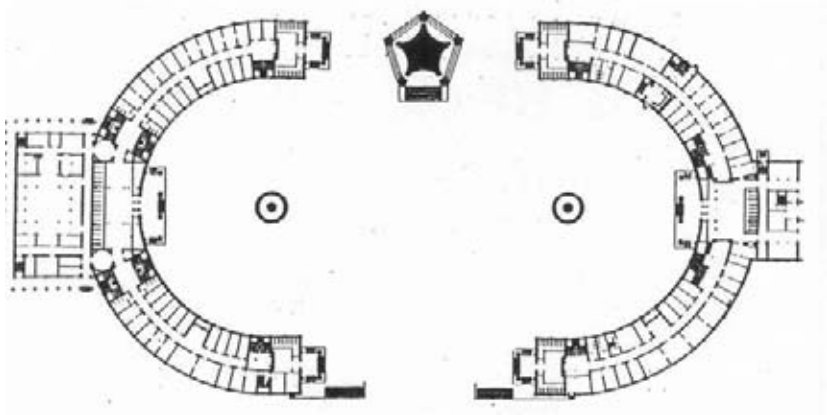
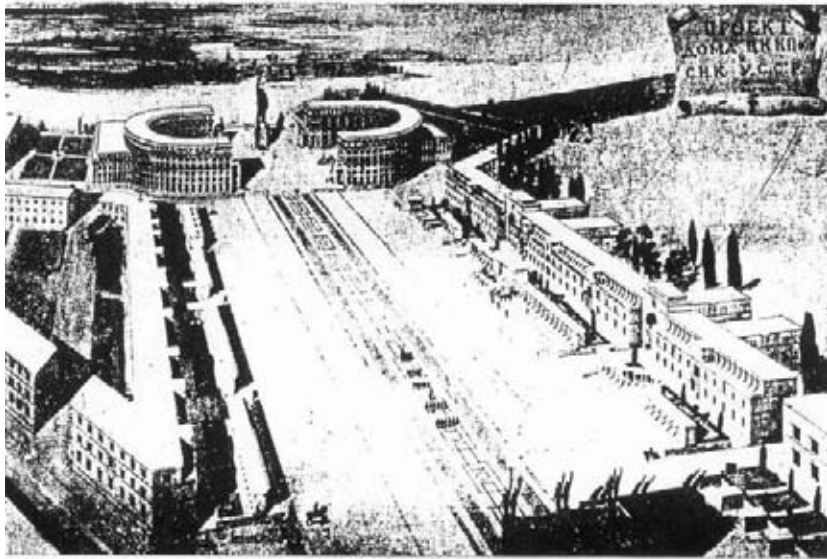
124. Viktor und Alexander Vesnin. Wettbewerb für Regierungszentrum in Kiev. Erster Durchgang. 1934..



125. Viktor und Alexander Vesnin. Wettbewerb für Regierungszentrum in Kiev. Zweiter Durchgang. 1934..



126. Dmitrij Ceculin. Wettbewerb für Regierungszentrum in Kiev. Zweiter Durchgang. 1934.



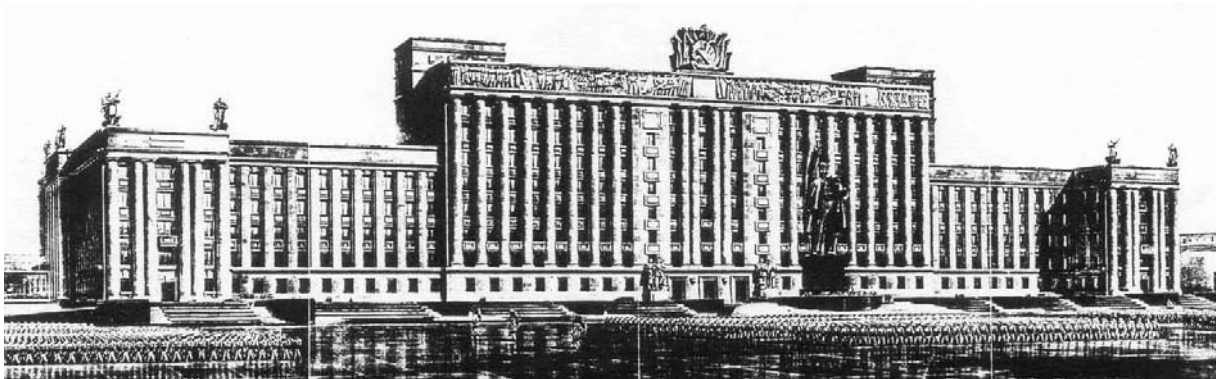
127. Karo Alabjan. Wettbewerb für Regierungszentrum in Kiev. Zweiter Durchgang. 1934.



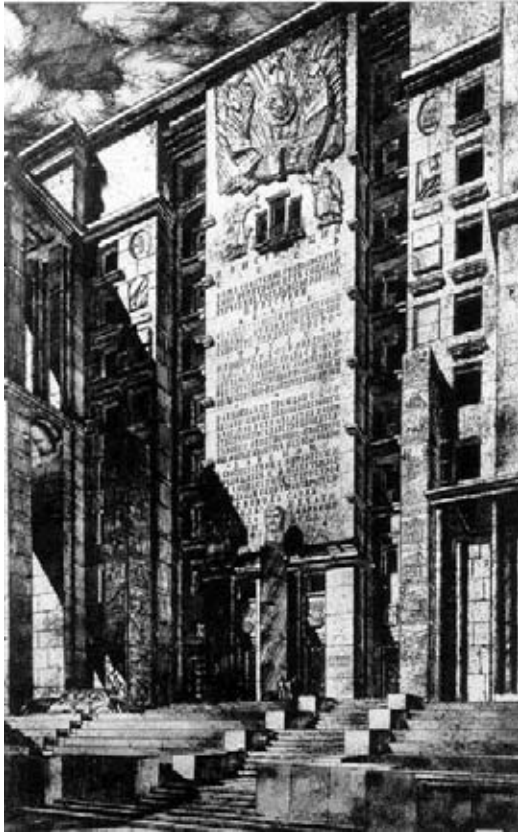
128. Brigade von Ivan Fomin. Wettbewerb für Regierungszentrum in Kiev. Zweiter Durchgang. 1934.



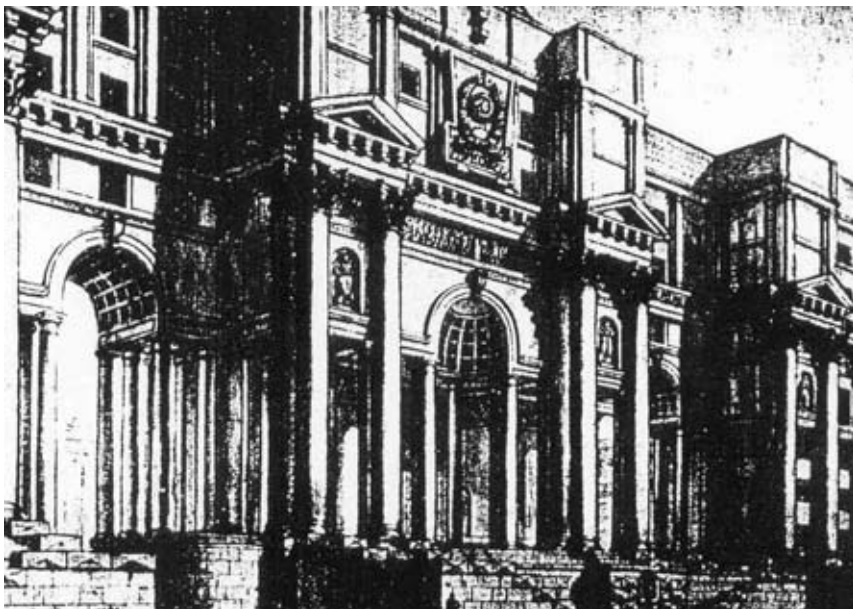
129. Ivan Fomin, Pavel Abrosimov. Sownarkom-Gebäude, Kiev , 1934-1938.



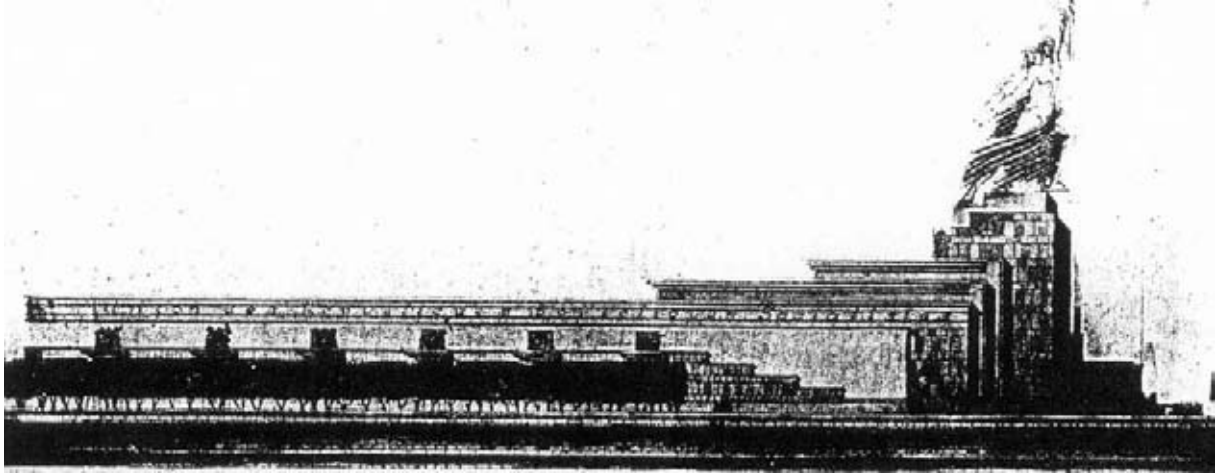
130. Noj Trozkij. Wettbeverb für Haus der Sowjets in Leningrad. 1936-1940.



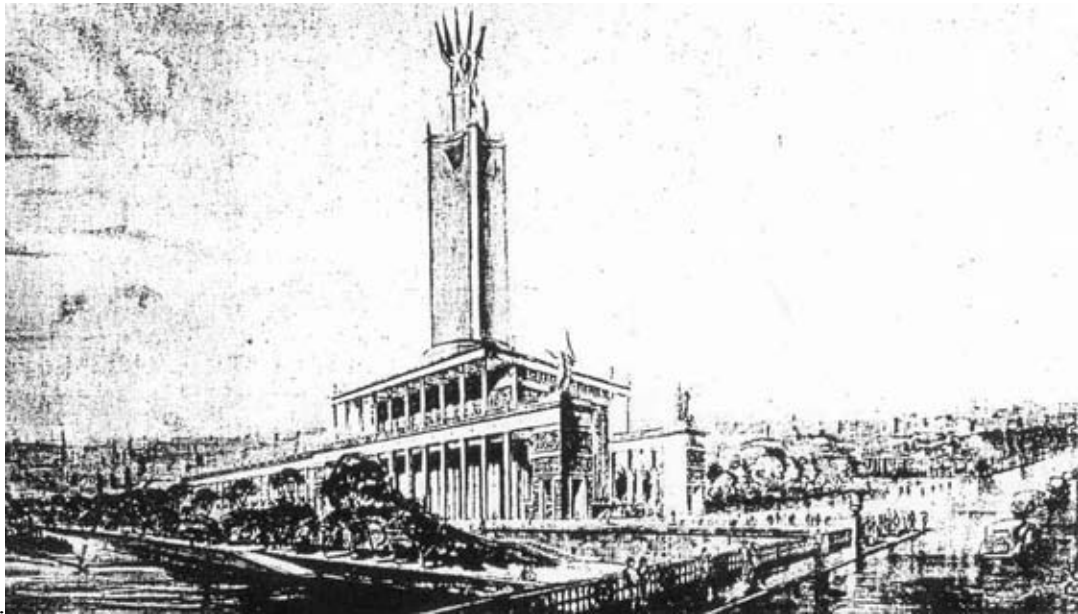
131. Evgenij Levinson, Igor Fomin. Wettbeverb für Haus der Sowjets in Leningrad. 1936..



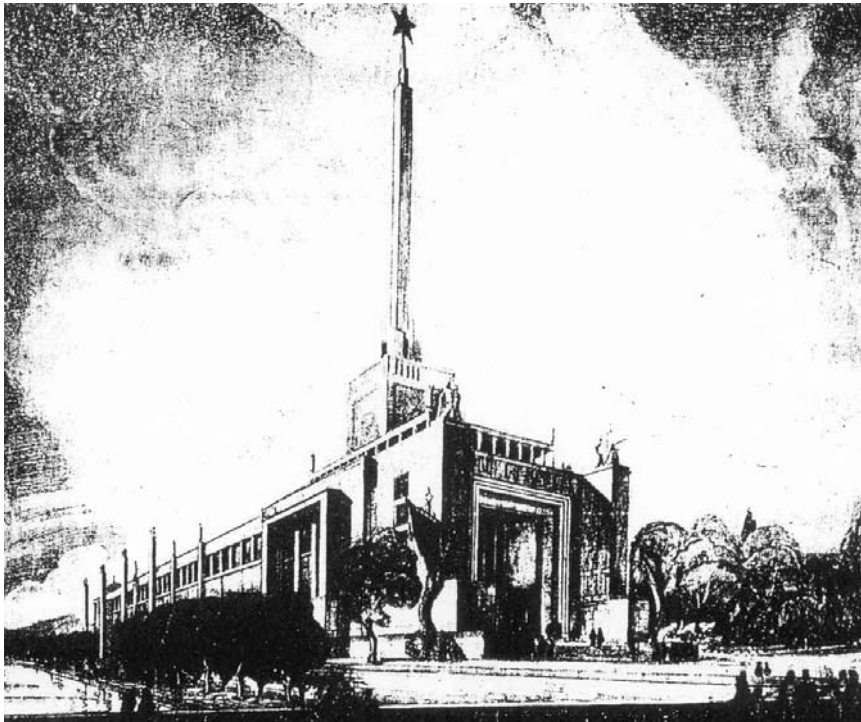
132. Alexander Gegello. Fomin. Wettbeverb für Haus der Sowjets in Leningrad. 1936.



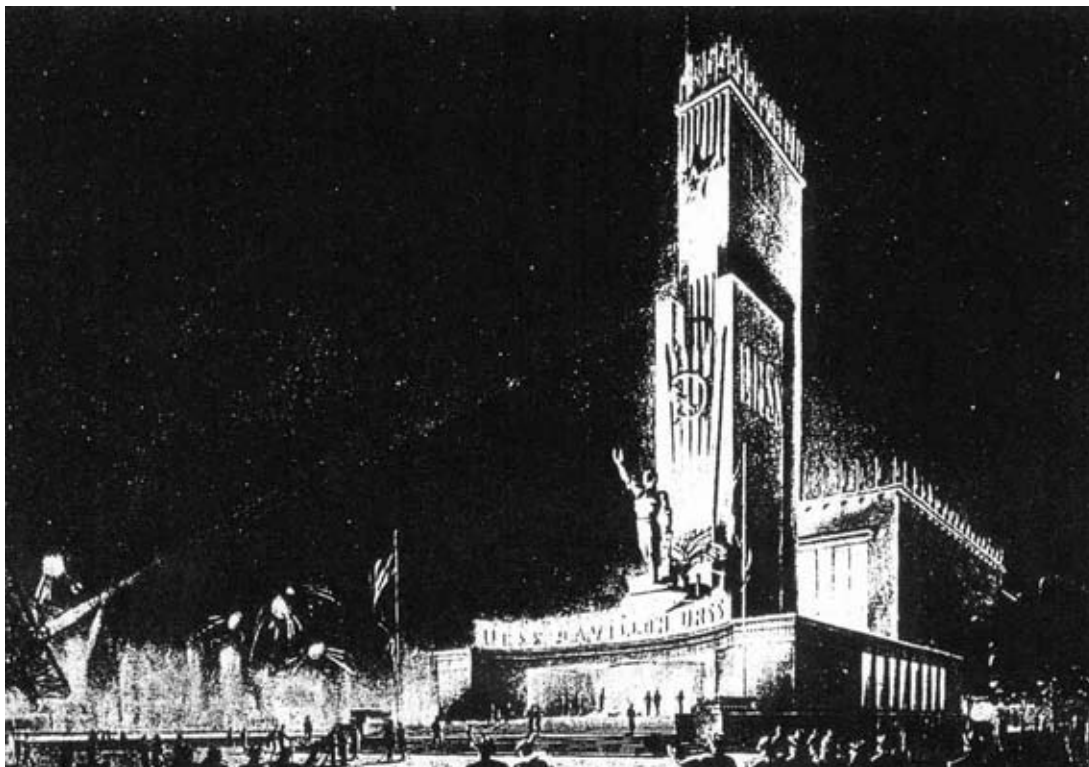
133. Boris Iofan. Wettbewerb für Pavillon der UdSSR auf der Weltausstellung in Paris, 1937.



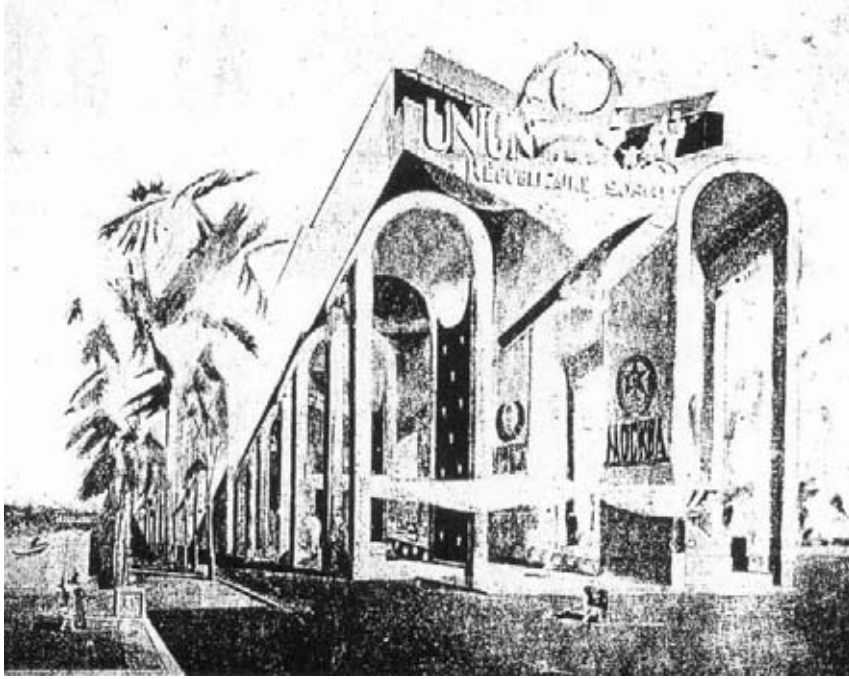
134. Karo Alabjan, Dmitrij Ceculin. Wettbewerb für Pavillon der UdSSR auf der Weltausstellung in Paris, 1937.



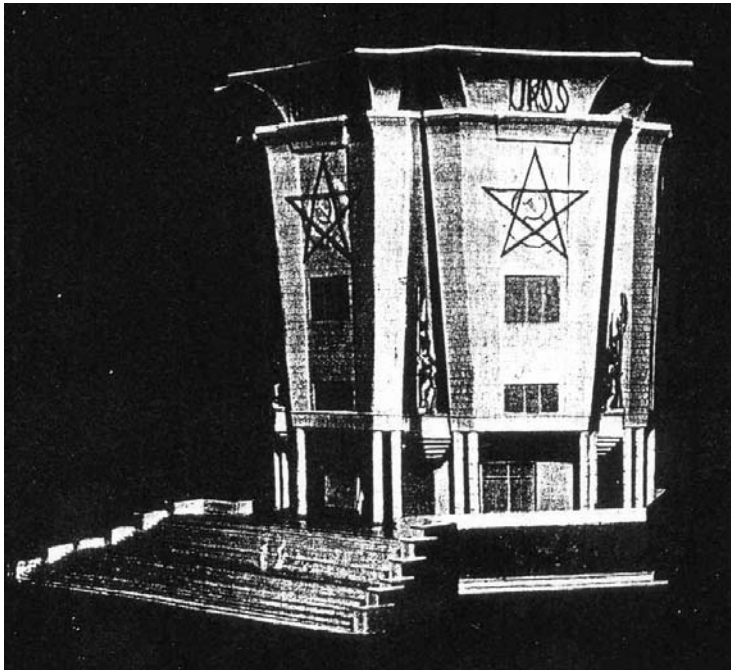
135. Alexej Stschussev. Wettbewerb für Pavillon der UdSSR auf der Weltausstellung in Paris, 1937.



136. Vladimir Stschuko, Vladimir Gelfreich. Wettbewerb für Pavillon der UdSSR auf der Weltausstellung in Paris, 1937.



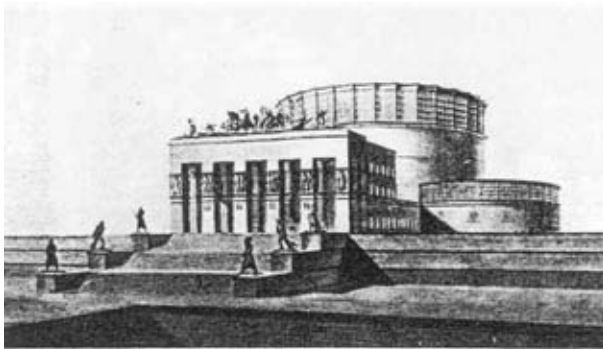
137. Konstantin Melnikov. . Wettbewerb für Pavillon der UdSSR auf der Weltausstellung in Paris, 1937.



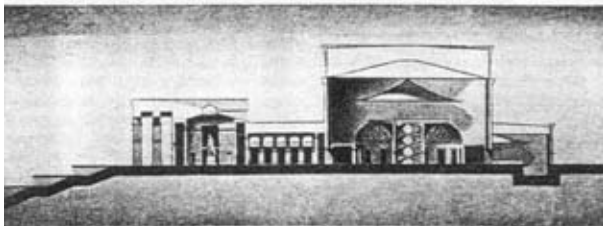
138. Moissej Ginzburg. . Wettbewerb für Pavillon der UdSSR auf der Weltausstellung in Paris, 1937.



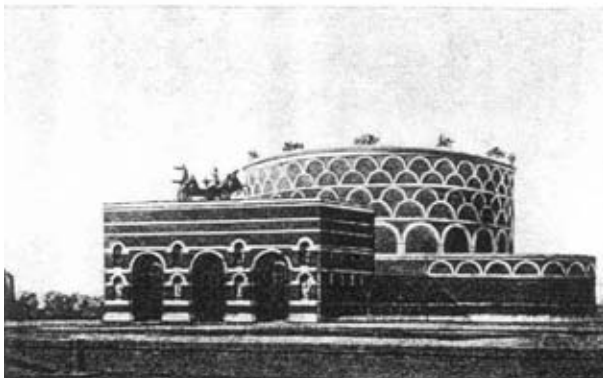
139. Boris Iofan. Wettbewerb für Pavillon der UdSSR auf der Weltausstellung in New York, 1939.



Конкурсный проект здания для панорамы «Штурм Перекопа». Арх. А. К. Буров  
 Projet de concours pour l'édifice du panorama „l'Assaut du Perekop“. Arch. A. K. Burov

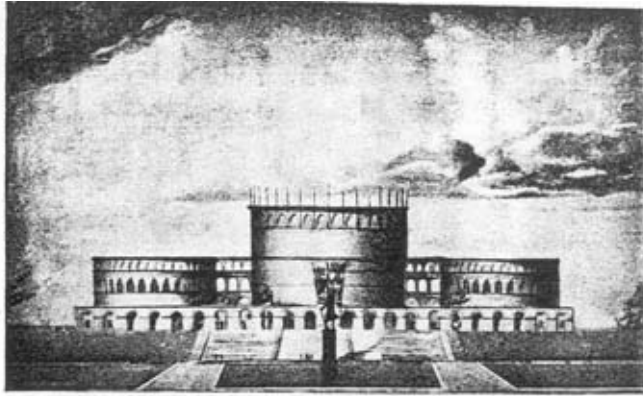


Разрез

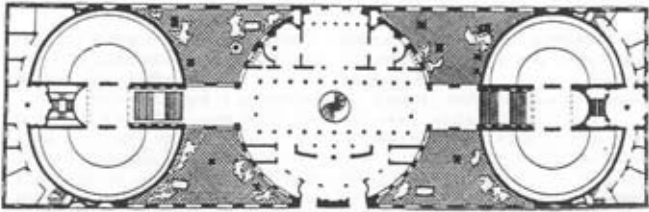


140. Andrej Burov. Wettbewerb für Panorama „Sturm von Perekop“, 1940-1941..





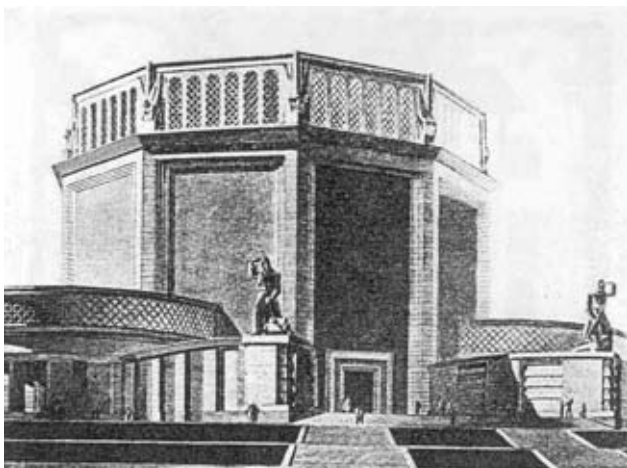
Конкурсный проект здания для панорамы «Штурм Переконя». Автл. арх. Г. П. Гольц  
 Projet de concours pour l'édifice du panorama „l'Assaut du Pérékop“  
 G. P. Goltz, membre de l'Académie



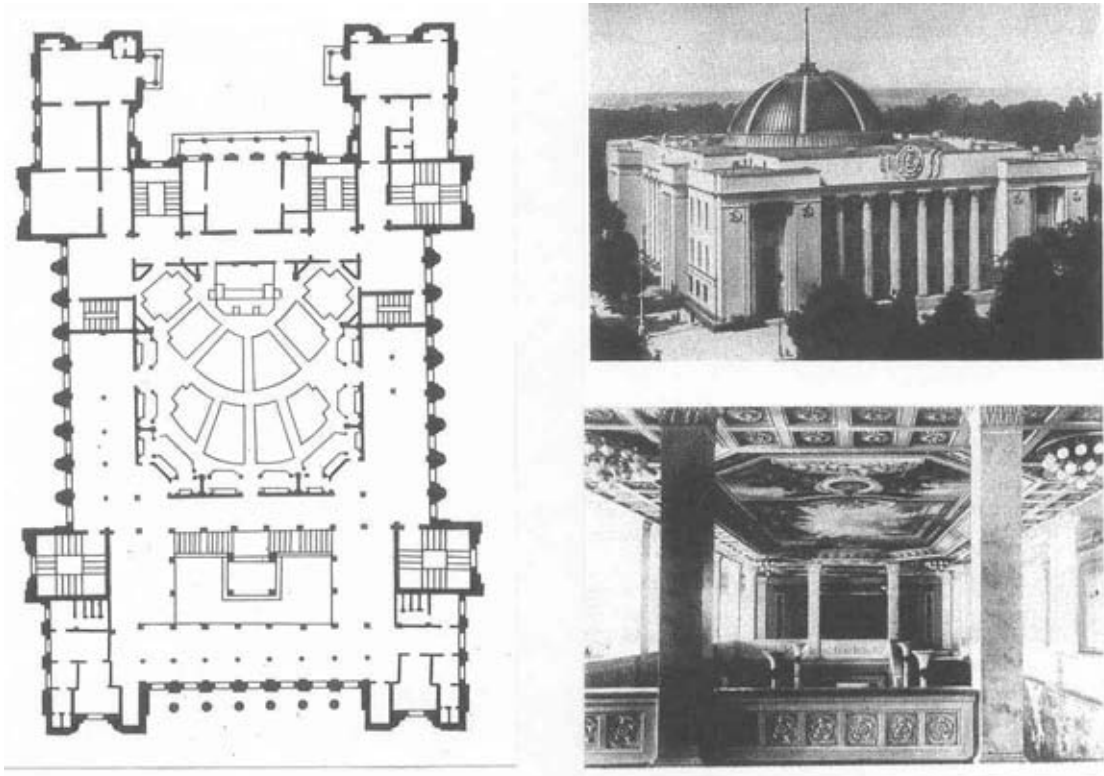
141. Georgij Golz. Wettbewerb für Panorama „Sturm von Rerekop“, 1940-1941.



142. Vladimir Gelfreich. Wettbewerb für Panorama „Sturm von Rerekop“, 1940-1941.



143. Alexander Nikolskij. Wettbewerb für Panorama „Sturm von Rerekop“, 1940-1941



144. Vladimir Zabolotnyj. Staatsratgebäude der Ukrainischen SSR, Kiew, 1939.



145. Alexej Stschussew. Institut der Parteigeschichte, Tiflis, 1938.



146. Cernopjatov, Theater in Sotschi, 1938.



147. D. Bilibin, B. Golli, S. Zacharov. Theater in Duschanbe, 1939-1946.



148. Anatolij Mordvinov. Wohnhäuser in der Kaluschskaja Strasse, Moskau, 1940



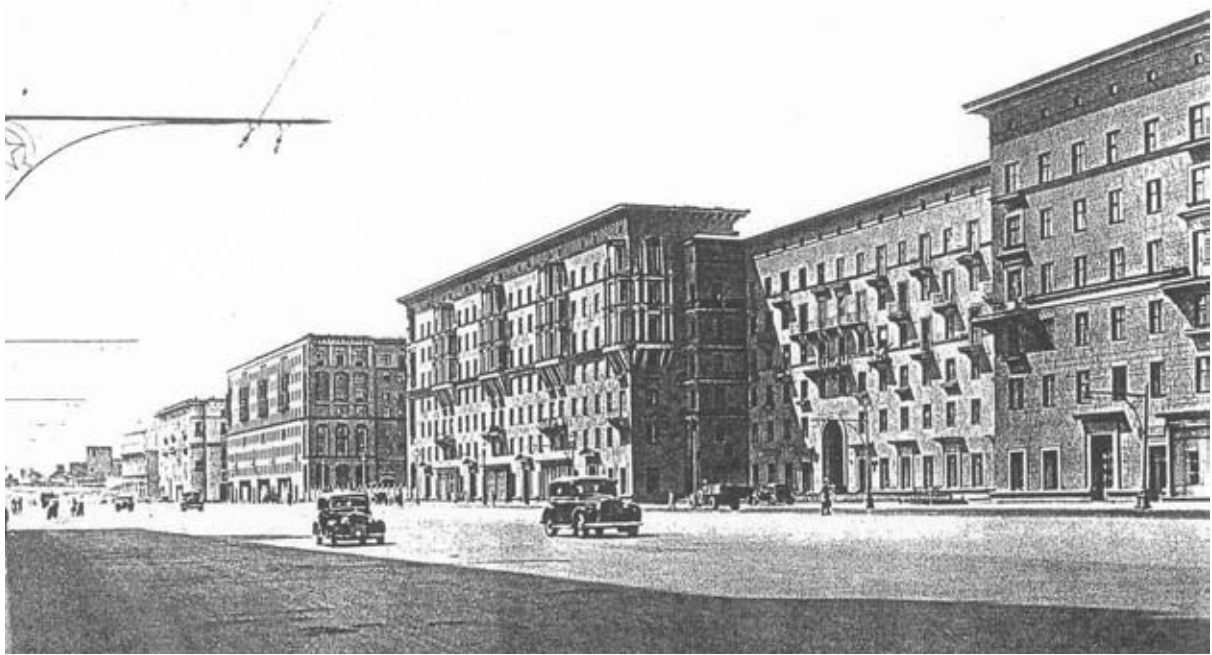
149. Zinovij Rozenfeld. Wohnhaus im Mejerovskij Proezd, Moskau, 1934.



150. Zinovij Rosenfeld. Wohnhaus in der Krasnoprudnaja Strasse, Moskau, 1937.



151. Zinovij Rosenfeld. Wohnhaus Leningrad-Chaussee, Moskau, 1939.



152. Zinovij Rosenfeld. Wohnhaus Mozajskoe-Chausse, Moskau, 1940.



153. Andrej Burov, Boris Blochin. Wohnhaus Bolschaja Poljanka, Moskau, 1938.



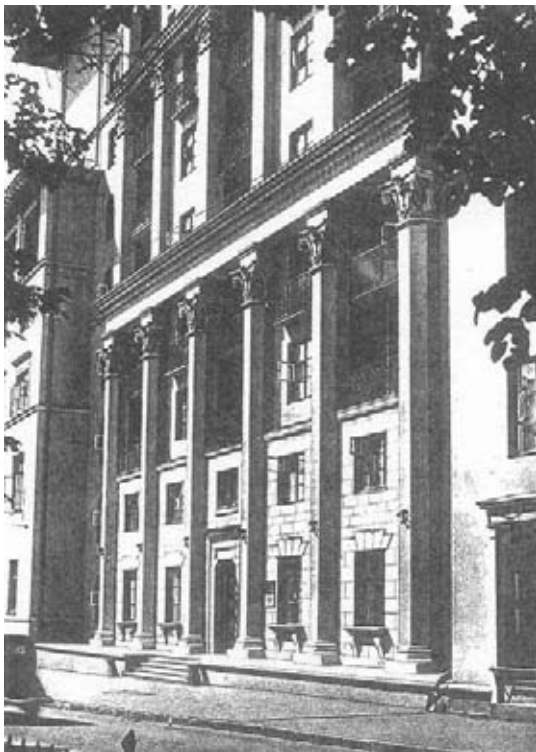
154. Andrej Burov, Boris Blochin. Wohnhaus Leningrad-Chaussee, Moskau, 1940.



156. Dmitrij Ceculin. Wohnhaus in der Bolschaja Kaluzskaja Strasse, Moskau, 1940.

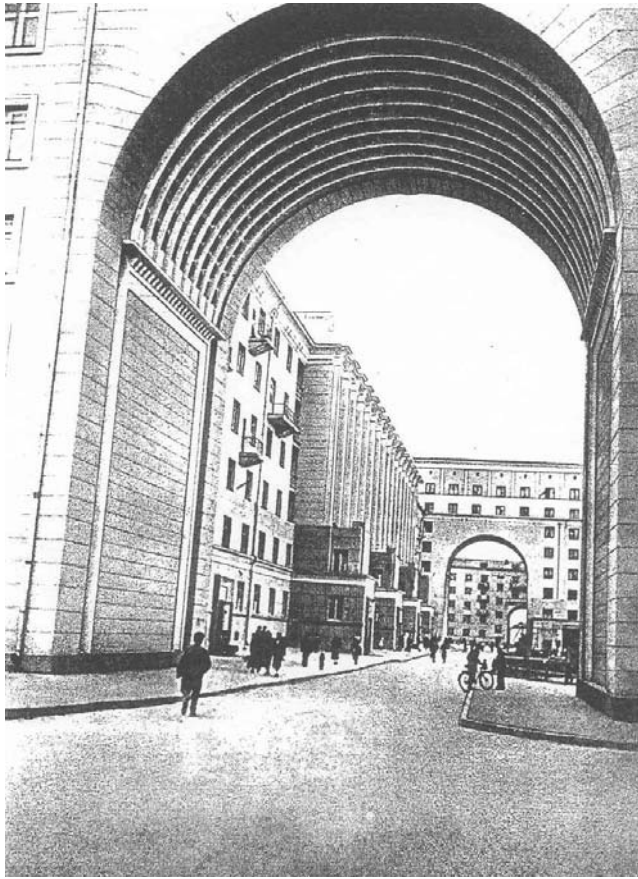


157. Boris Efimovich. Wohnhaus am Leningrader-Chaussee, Moskau, 1937.

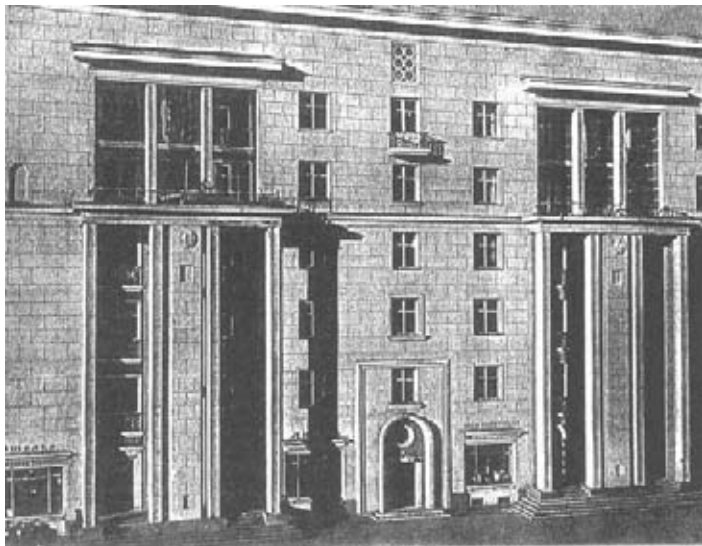


158. Evgenij Iocheles. Wohnhaus am Nikitskij Bulvar, 1937.





159. Ilja Golosov. Wohnhaus in der Oktjabrskaja-Strasse, Gorkij, 1938.



160. Evgenij Levinson, Igor Fomin. Wohnhaus in Stschemilovka, Leningrad, 1937-1940.



161. Evgenij Levinson, Igor Fomin. Wohnhaus am Neva-Ufer, Leningrad, 1938-1940.



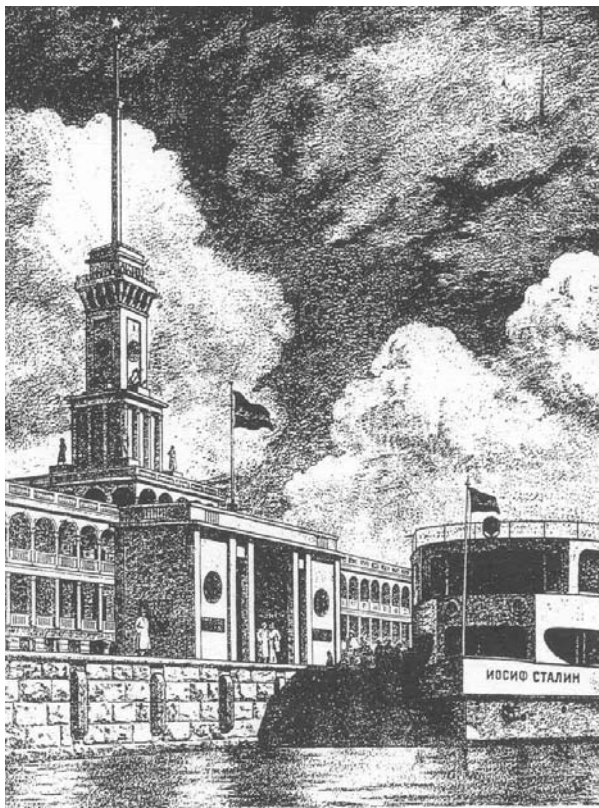
162. Andrej Ol, S. Brovzev. Wohnhaus in Avtovo, Leningrad, 1936-1940.



163. Mikael Usejnov. Wohnhaus „Busunneft“, Baku.



164. C. Merкуроv. Lenin- und Stalinstatuen, Kanal Moskva-Volga, 1937



165. Aleksej Ruchljadev. Flussbahnhof in Chimki, Moskau, 1937.



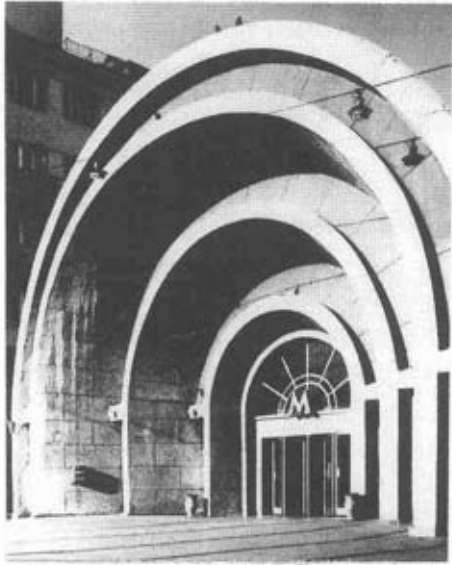
*Валерийский уезд. Шама № 4. Новосельская станция. Арх. А. А. Постерник*



166. Kanal Moskva-Volga. Schläuse.1937



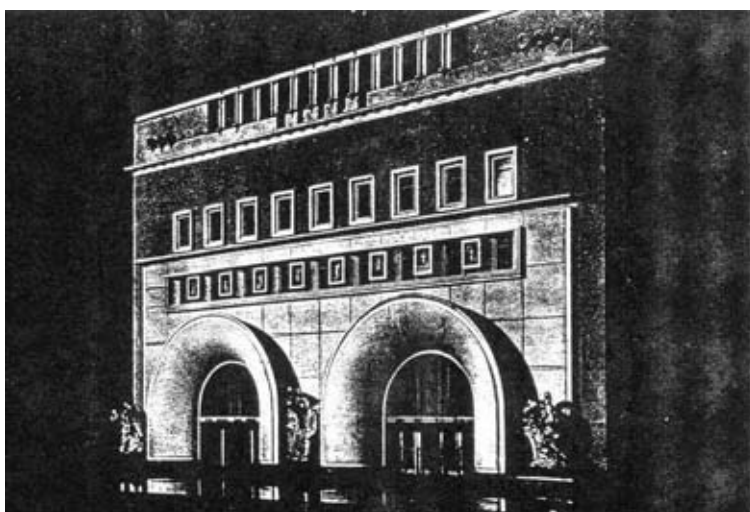
167. Nikolaj Kolli. U-Bahnhof „Kirovskaja“, Oberirdischer Pavillon, 1935.



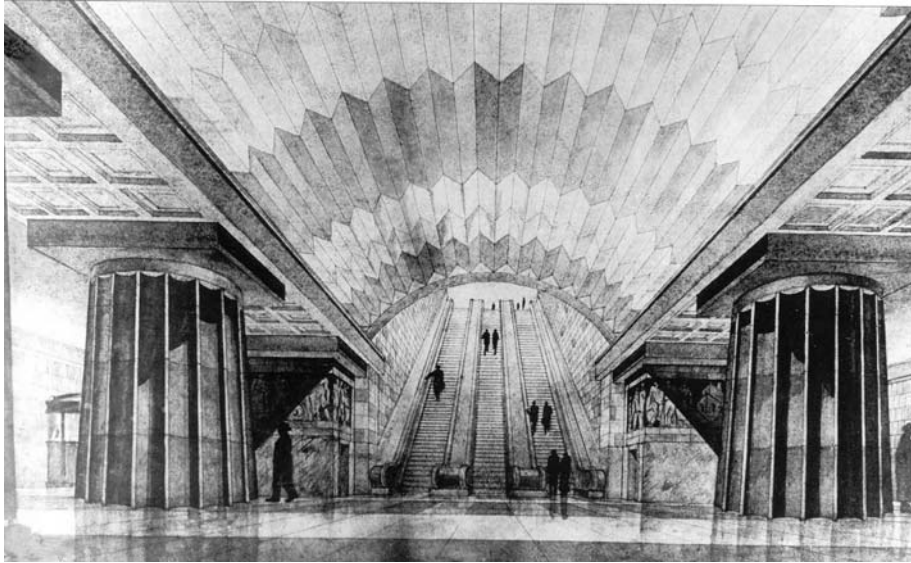
168. Nikolaj Ladovskij. U-Bahnhof „Krasnye vorota“, Oberirdischer Pavillon; 1935.



169. Nikolaj Ladovskij. U-Bahnhof „Dzerzinskij-Platz“, Unterirdischer Saal 1935.



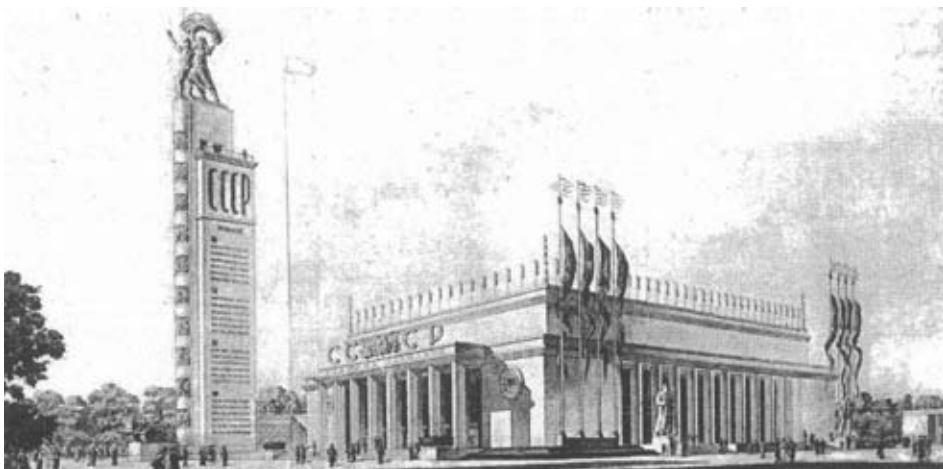
170. I. Lovejko. U-Bahnhof-Eingang „Dzerzinskij-Platz“, 1935.



171. Ilja Golosov. U-Bahnhof „Krasnye vorota“, Entwurf 1935.



172. Ivan Fomin. U-Bahnhof „Krasnye vorota“, Uterirdische Saal, 1935.



173. Vladimir Stschuko, Vladimir Gelfreich. Allunionslandwirtschaftsausstellung; Moskau, 1939.



174. Evgenij Levnsen. Allunionslandwirtschaftsausstellung; Pavillon „Leningrad und Nord-Ost Russlands, Moskau, 1939.



175. Iosif Langbard. Theater in Minsk, 1938.



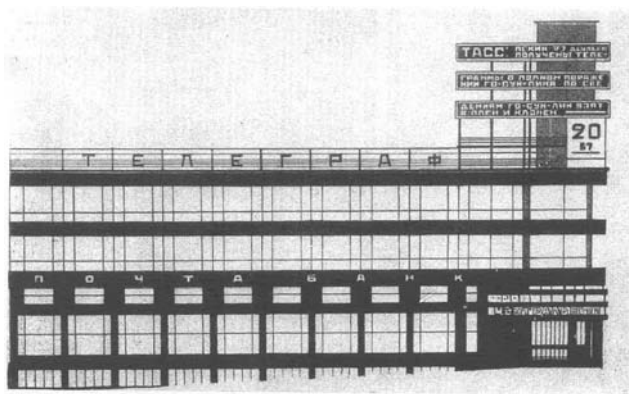
176. Iosif Langbard. Regierungsgebäude Weißrusslands, Minsk, 1937.



177. Iosif Langbard. Haus der Roten Armee, Minsk, 1937.



178. Alexej Stschussev. Kirche der Marfa-Marija-Gemeinde in Moskau, 1908-1912.

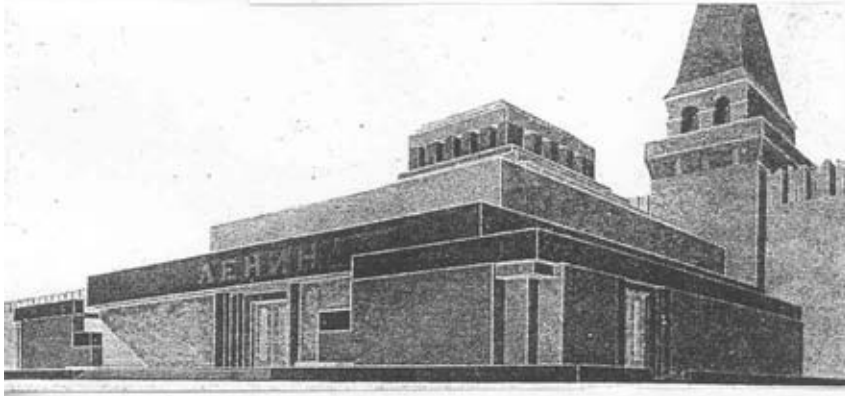


179. Alexej Stschussev. Telegrafgebäude in Moskau, Entwurf 1925.

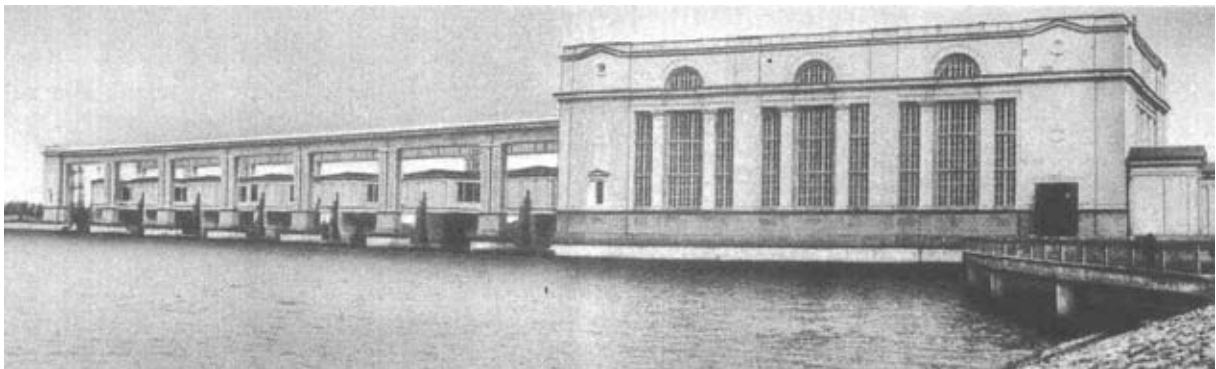




Временный мавзолей. 1924—1929 гг.



180. Alexej Stchussev. Leninmausoleum 1924-1930.



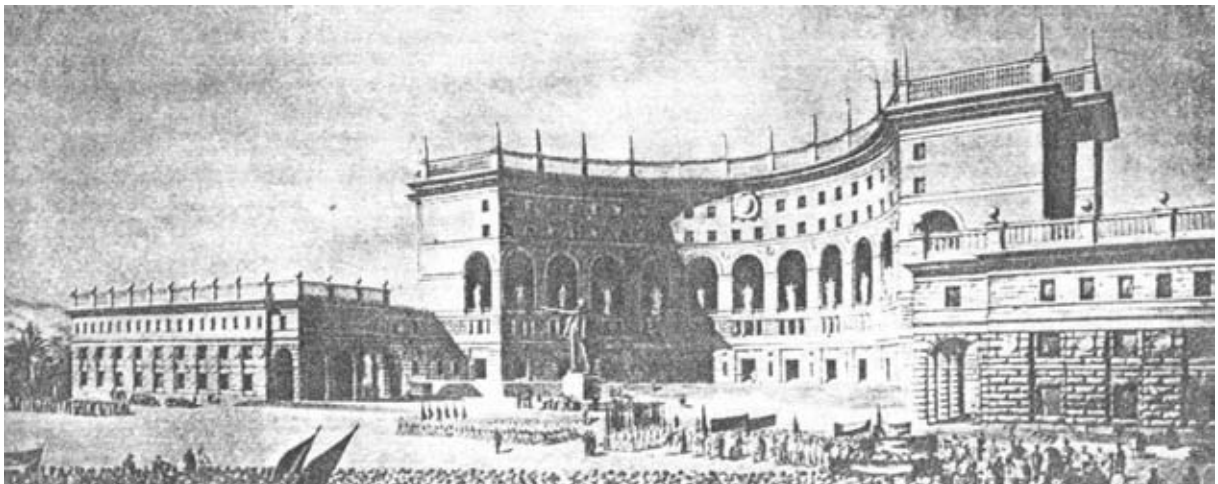
181. Viktor Petrov, S. Birjukov. Kanal Moskva-Volga, Hydrotechnisches Gebäude bei Uglich, 1937.



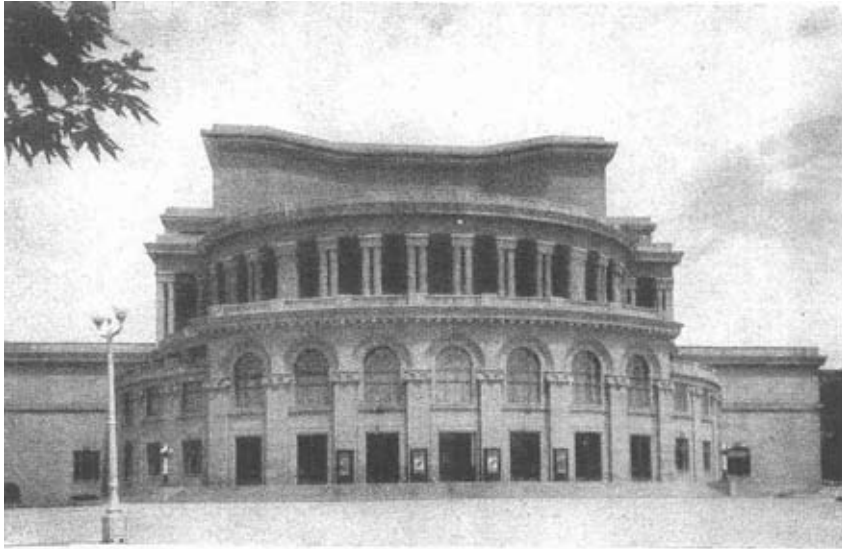
182. D.Savizkij, M. Schpektorov. Kanal Moskva-Volga, Hydrotechnisches Gebäude bei Rybinsk.



183. Viktor Kokorin, G.Lezava, V. Nasaridze. Regierungsgebäude in Tiflis, 1938-1954.



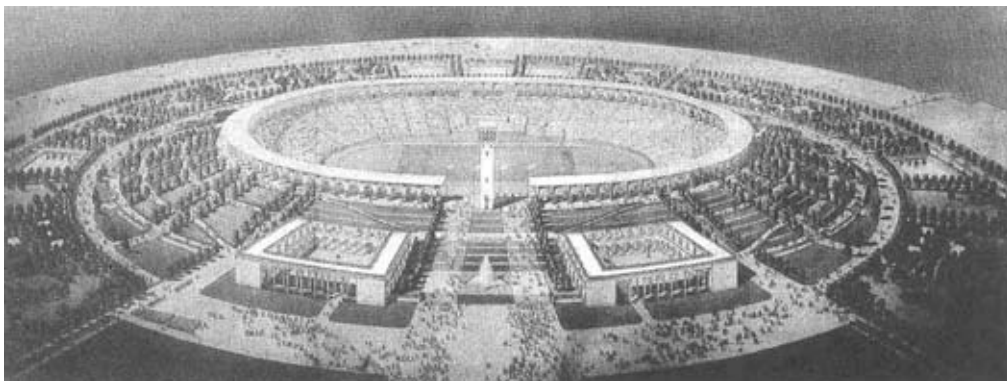
184. Vladimir Stschuko, Vladimir Gelfreich. Regierungsgebäude in Suchumi.



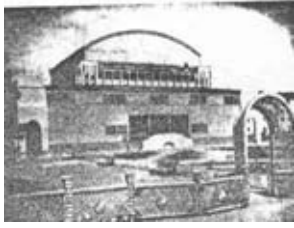
185. Alexander Tamanjan. Theater in Erevan. 1930-1939.



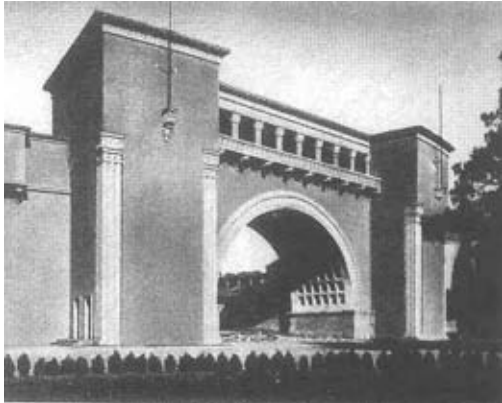
186. Nikolaj Kolli, Zentralstadium in Moskau.



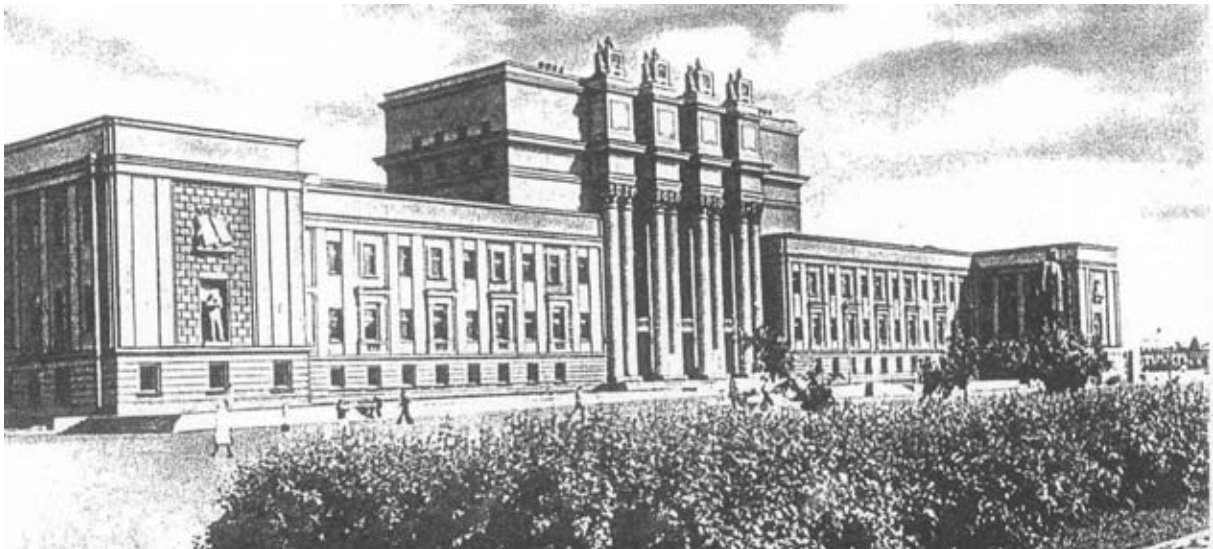
187. Alexander Nikolskij, Kirov-Stadium in Leningrad. 1932-1950.



189. Litvinov. Sommertheater bei Traktorenwerk in Stalingrad.



190. Kurdiani. Stadium „Dinamo“ in Tiflis, 1937. ISAs143



191. Tamara Katzenelenbogen, Noj Trozkij. Haus der Kultur, Kujbyshev.



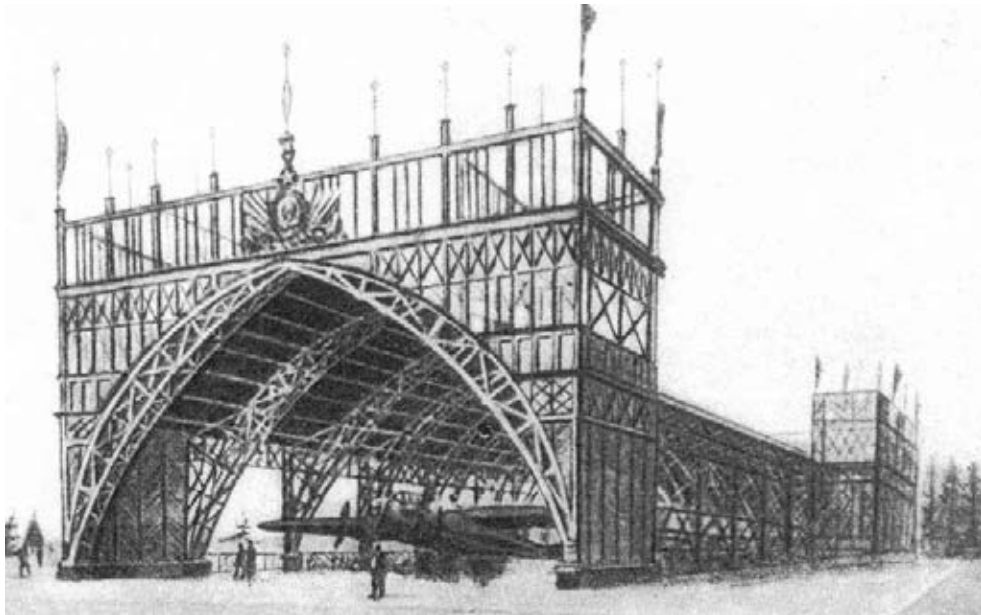
192. Lev Bumaznyj. Wohnhaus in der 1.Mestschanskaja-Strasse.



193. Maksimov. Wohnhaus in Celjybinsk.



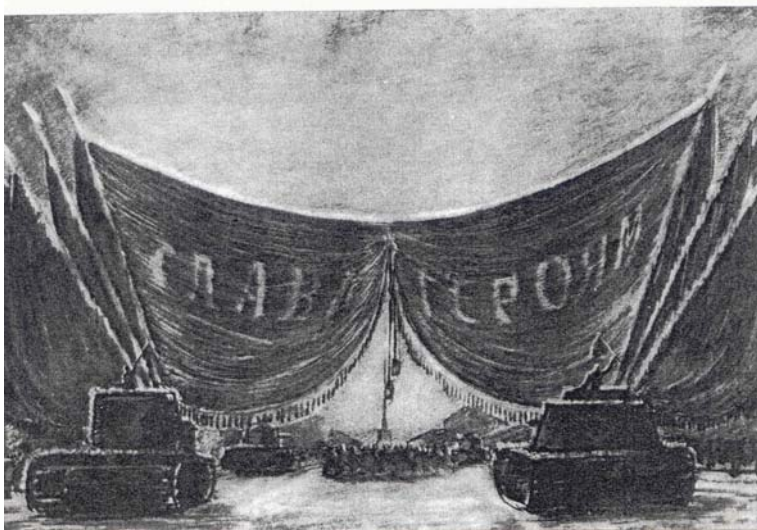
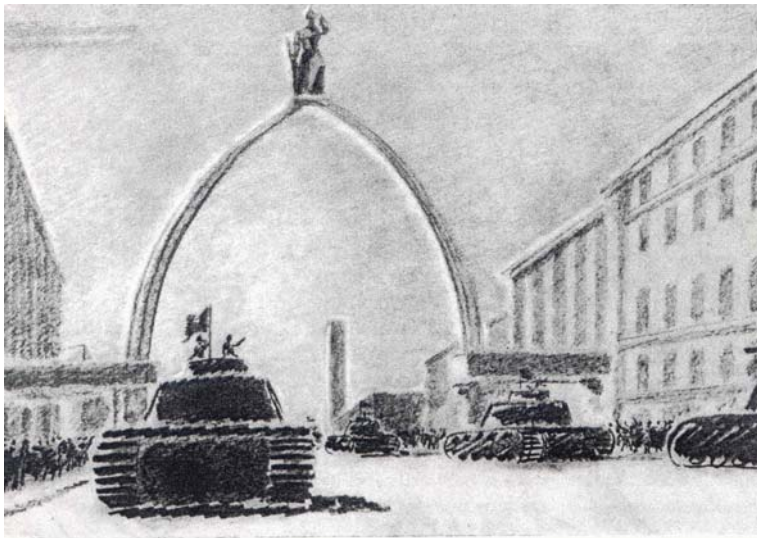
194. Miron Merzanov. Die Datscha Stalins.



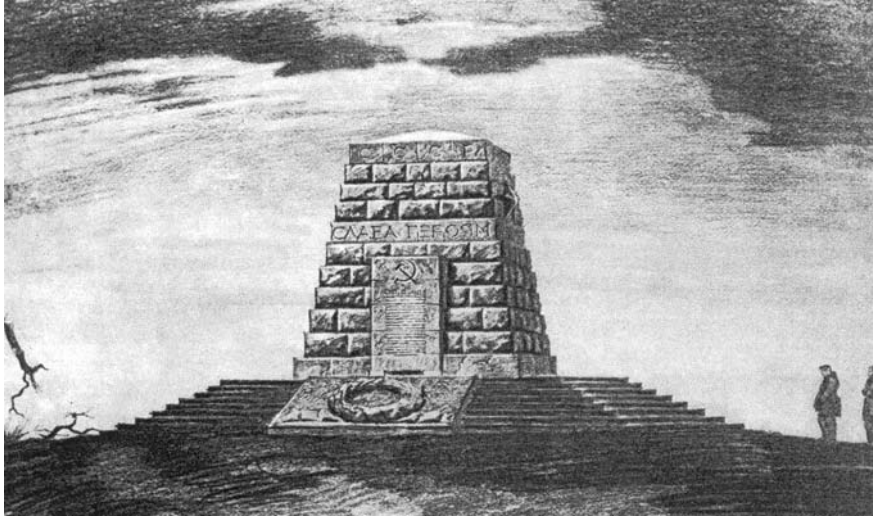
195. Alexej Stschussew. Trophäenpavillon, Moskau, 1941.



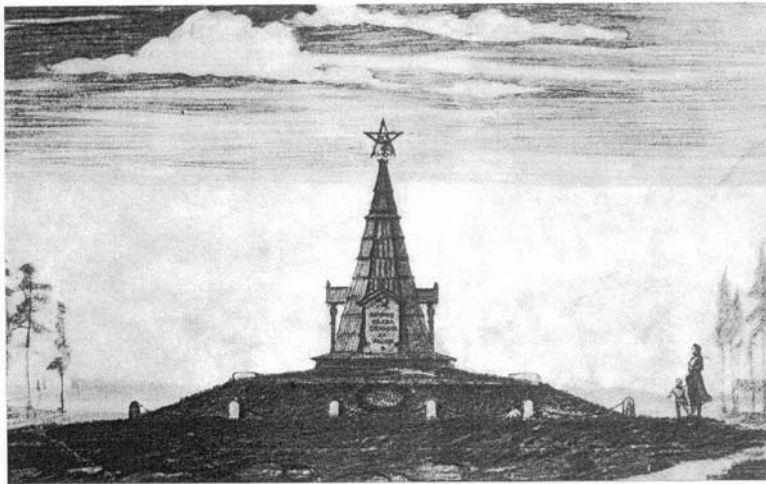
196. Ivan Sholtovskij. Eingangsbogen der Landwirtschaftsausstellung, Moskau, 1923.



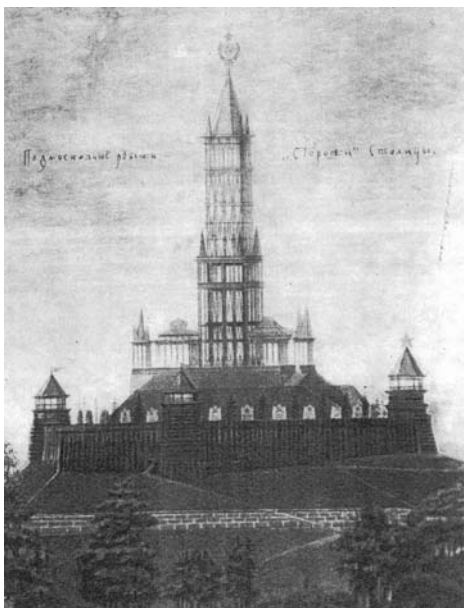
197. Alexander Nikolskij. Triumphbogen für Leningrad, Entwürfe 1941-1942.



198. V. Andreev. Grabdenkmal aus Stein, Entwurf 1942.



199. V. Andreev. Grabdenkmal aus Holz, Entwurf 1942

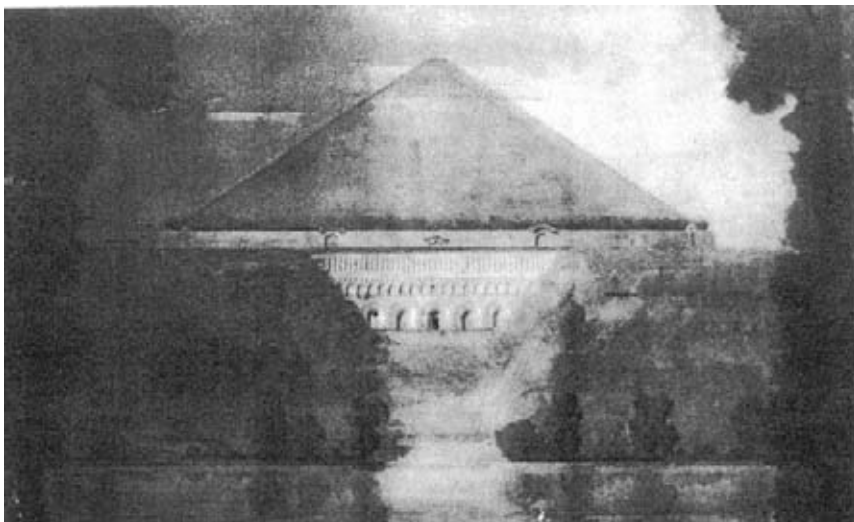


200. Verfasser unbekannt. Nekropole aus Holz. Entwurf 1942.

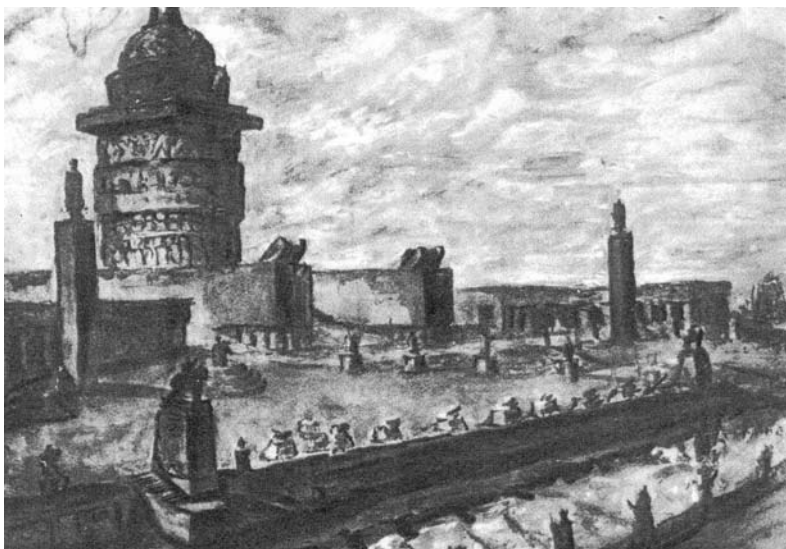




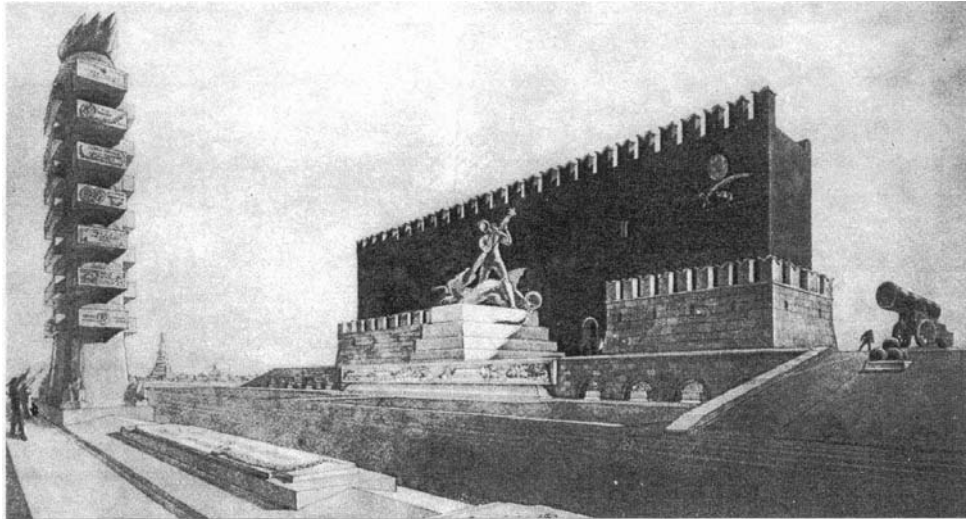
201. Grigorij Zacharov, Zinaida Cernysheva. Pantheon der Helden des Vaterländischen Krieges; Entwurf 1942.



202. Nikolaj Gajgarov, P Skokan. Pantheon der Helden des Vaterländischen Krieges; Entwurf 1942.



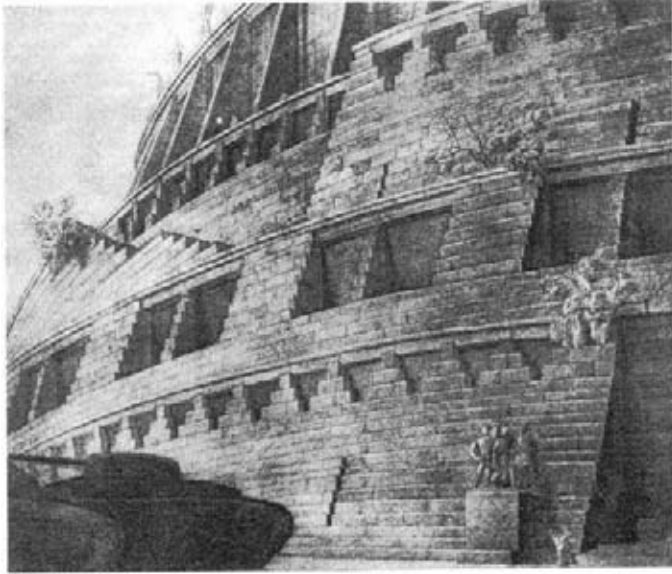
203. Lev Rudnev. Museum des Vaterländischen Krieges, Entwurf 1942.



204. Ilja Golosov. Denkmal-Museum der Verteidigung von Moskau, Entwurf 1942.



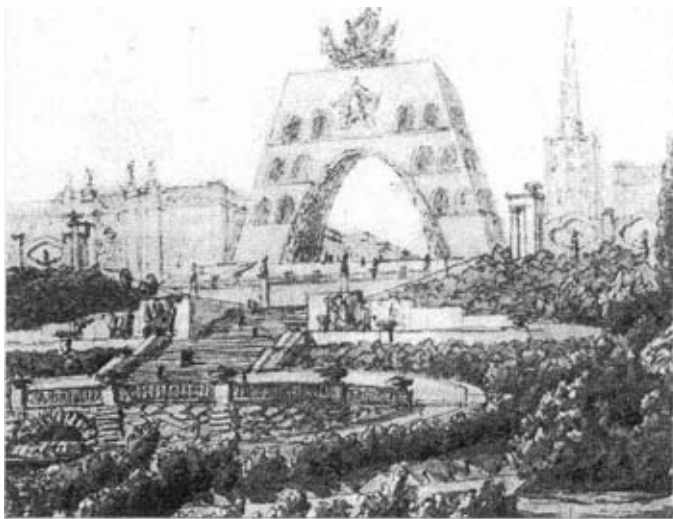
205. Nikolaj Kolli. Pantheon der Partisanen, Entwurf 1942.



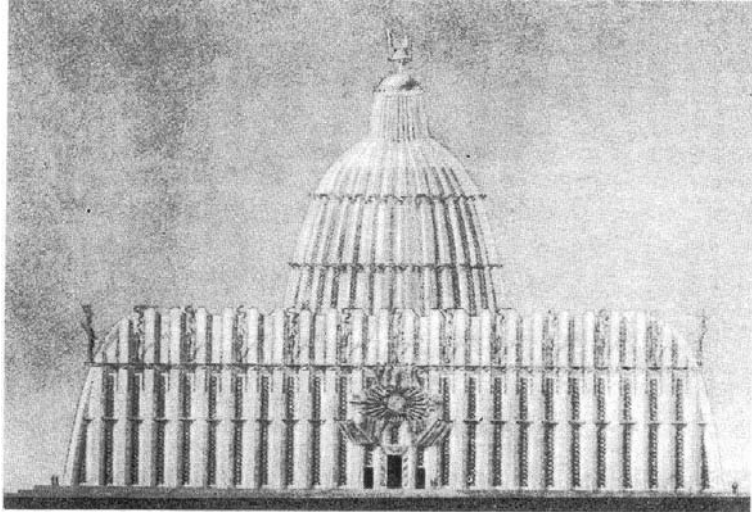
206. Vasilij Krinskij. Pantheon der Partisanen, Entwurf 1942.



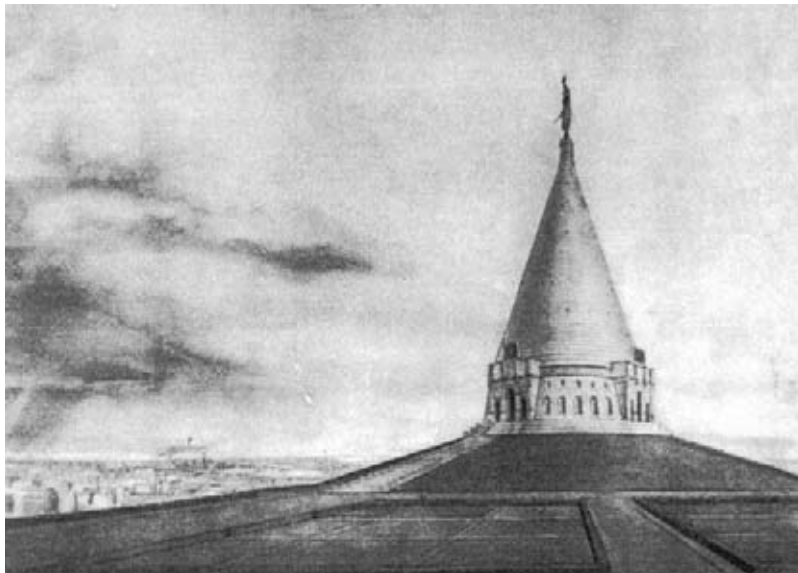
207. Anatolij Mordvinov. Triumphbogen für Moskau. Entwurf 1943.



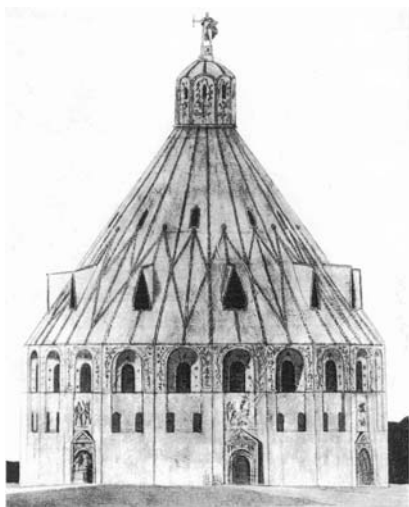
208. Karo Alabjan. Triumphbogen für Kiew, Entwurf 1943.



209. Andrej Burov, Sergej Satunz. Tempel des Ruhmes, Entwurf 1943-1944.



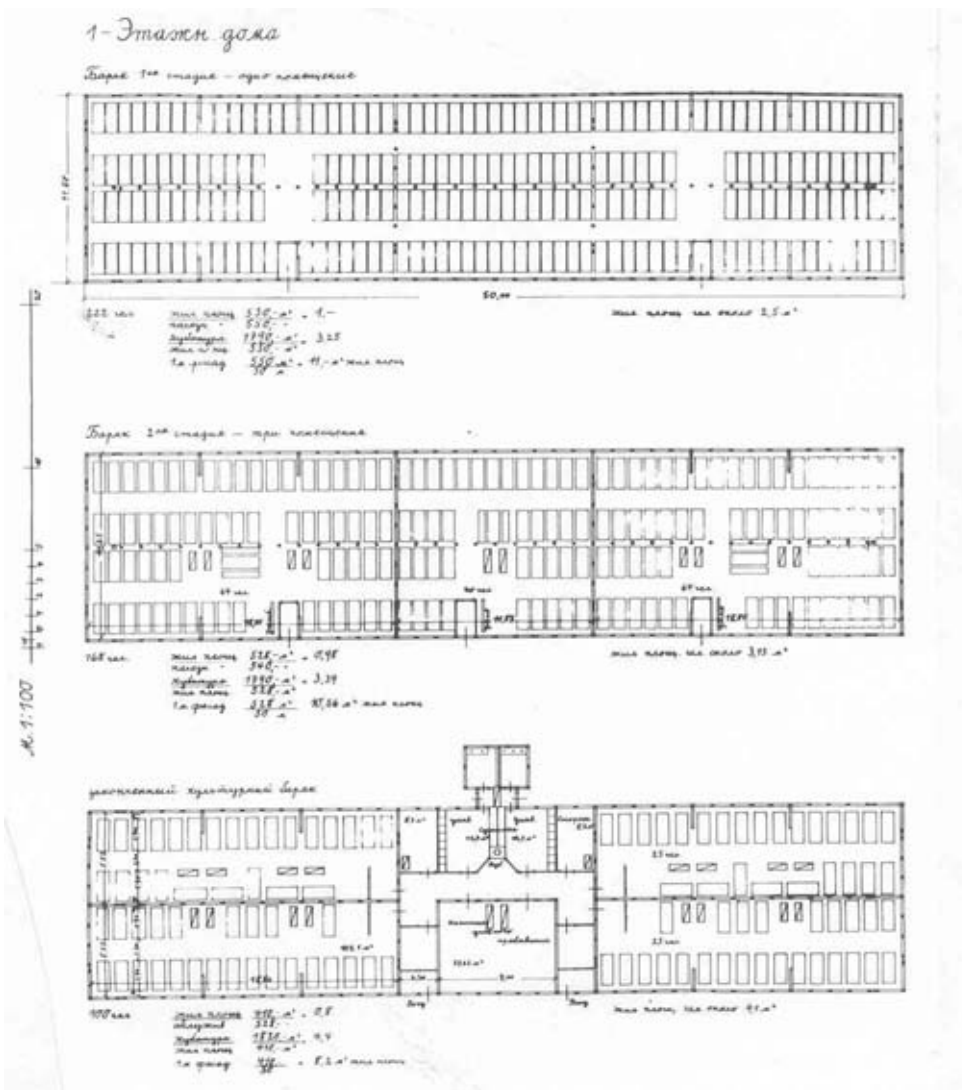
210. Ivan Sobolev. Denkmal-Museum den heroischen Verteidiger von Moskau, Entwurf 1943.



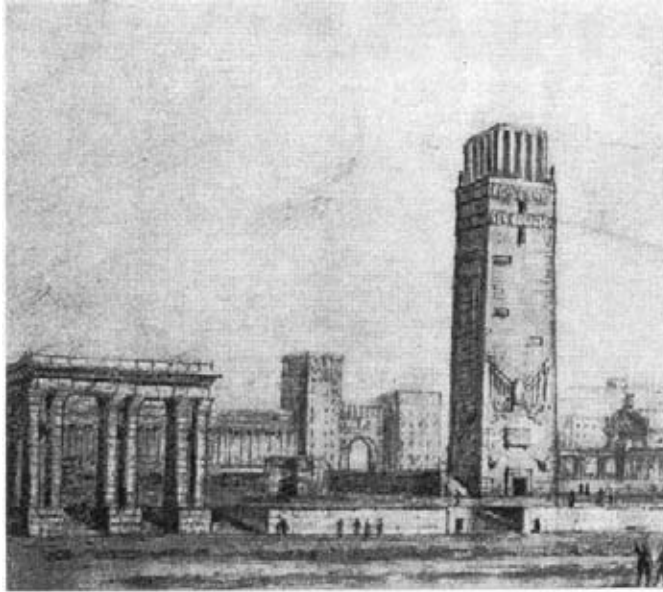
211. Michail Olenev. Pantheon der Partisanen, Entwurf 1943.



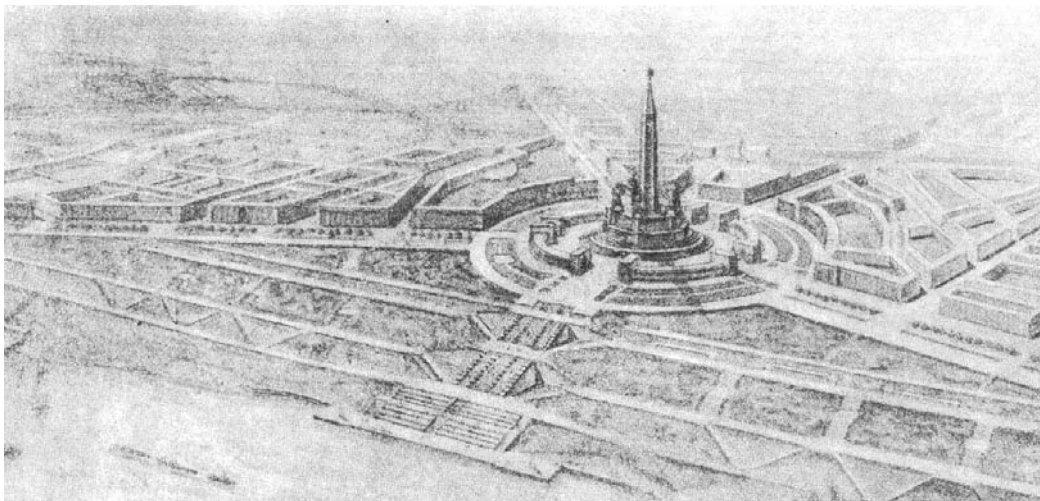
212. Lev Rudnev. Museum des Vaterländischen Krieges, Entwurf 1943..



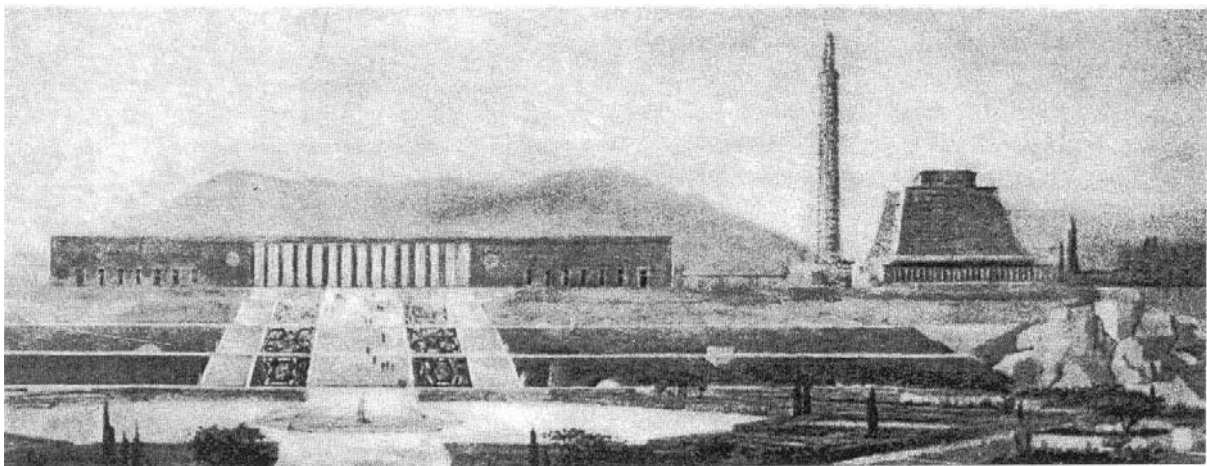
213. Walter Swagenscheidt. Wachsender Ausbau von Baracken, 1932-1933.



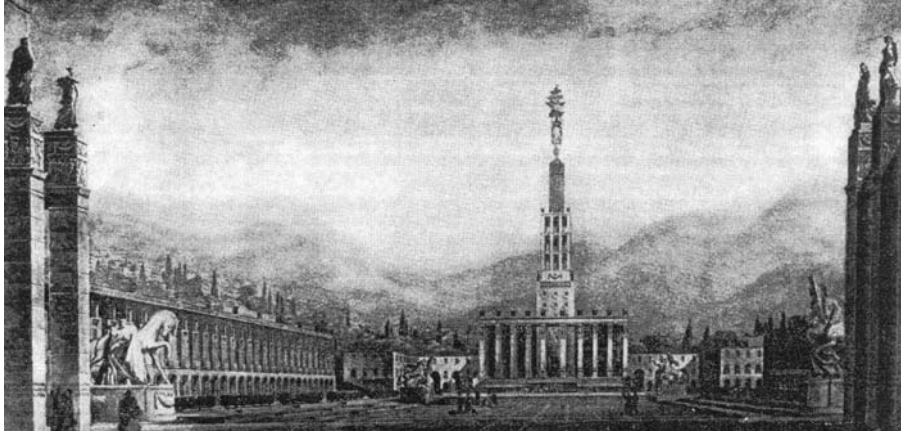
214. Lev Rudnev. Zentrum von Stalingrad, Entwurf 1944.



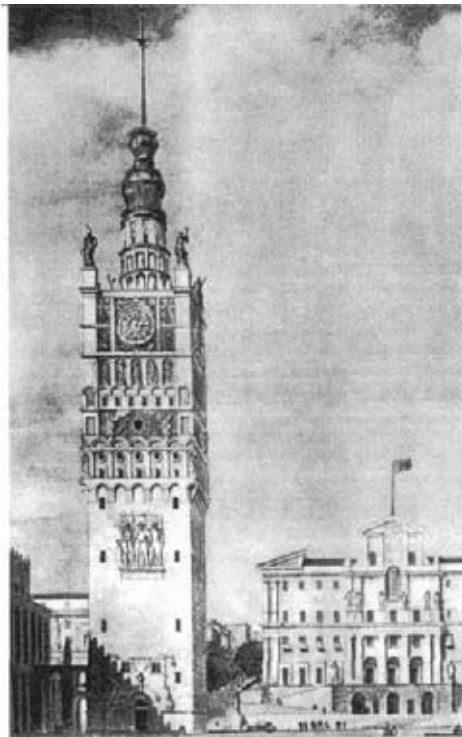
215. Werkstatt von Boris Iofan (David Arkin?). Bebauung eines Ufer in Stalingrad, 1945.



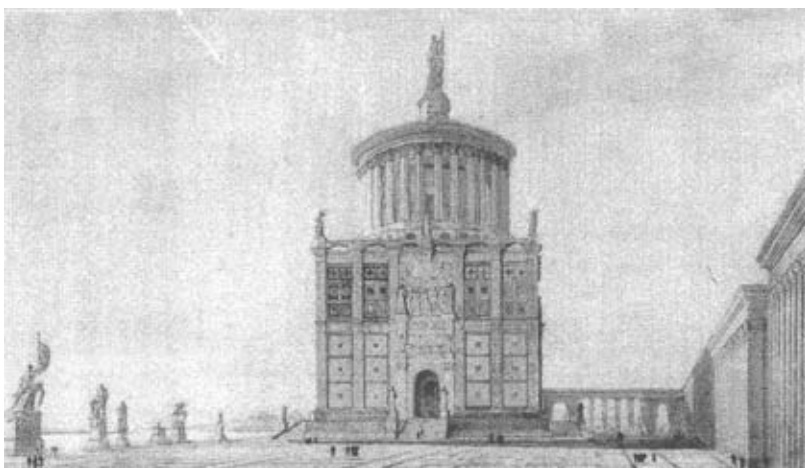
216. Moissej Ginzburg. Zentrum von Sevastopol. Entwurf 1943.



217. Boris Iofan. Zentrum von Novorossiysk. Entwurf 1945-1946. TDSa11,



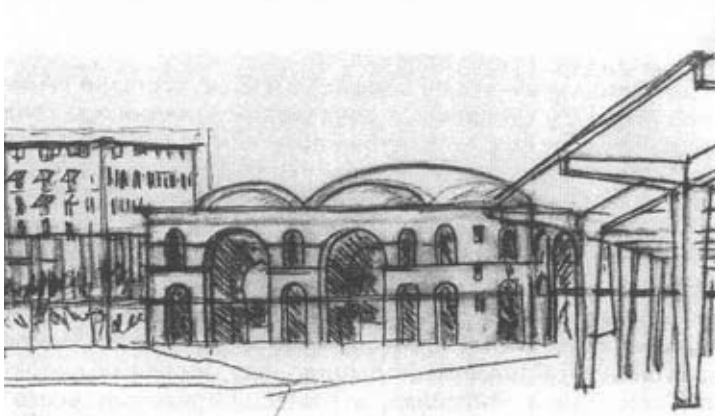
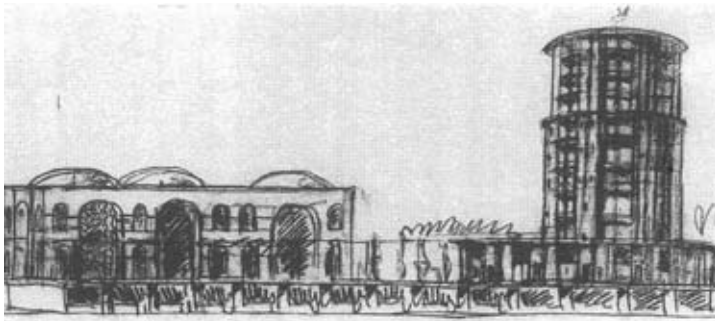
218. Georgij Golz. Bebauung der Krestschatik-Strasse, Kiew, Entwurf 1944.



219. Georgij Golz. Panorama der Verteidigung Stalingrads, Entwurf 1943.



220. Nikolaj Kolli. Zentrum von Minsk, Entwurf 1944



221. Andrej Burov. Rekonstruktion von Jalta. Entwurf 1944-1945.

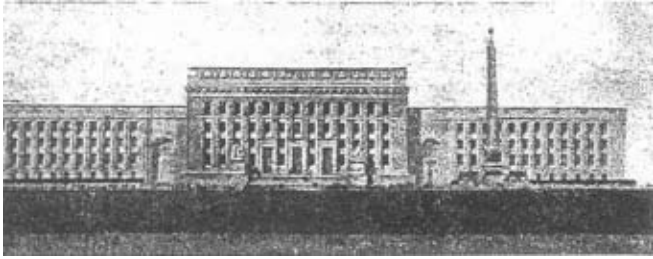




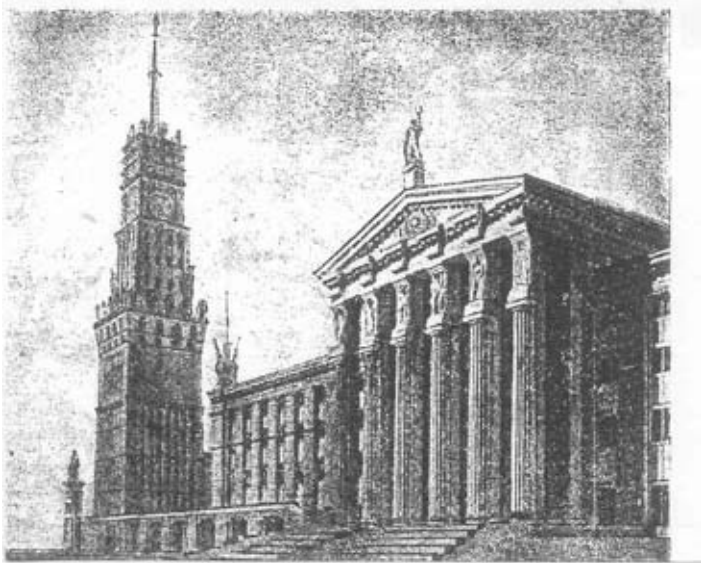
224. Ivan Sholtovskij. Wohnhaus, Eisenbahnstation Zeleznodoroznaja bei Moskau, 1945.



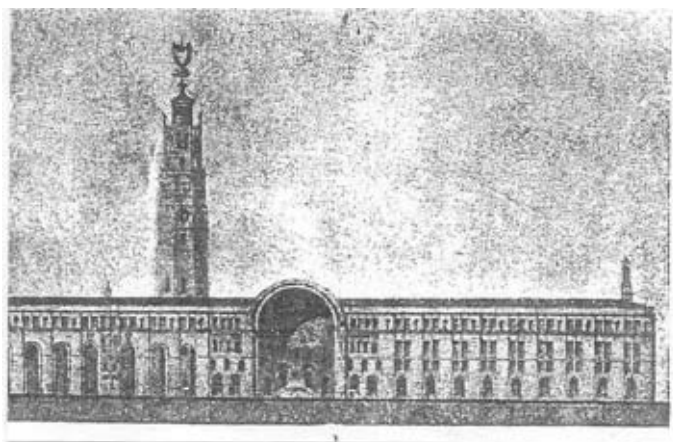
225. Andrej Burov. Reihenhäuser für südliche Gebiete der UdSSR, Entwurf 1943-1944.



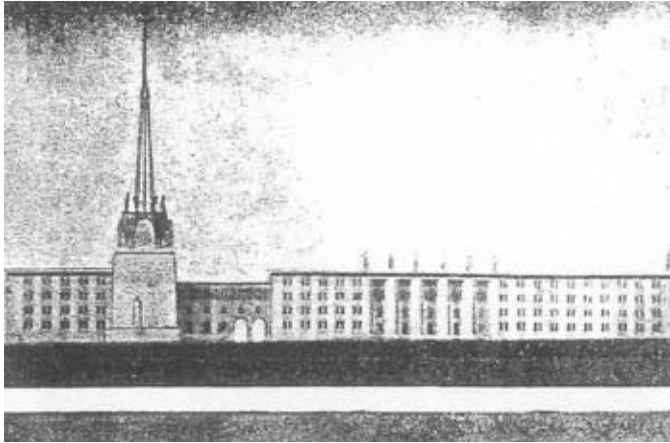
226. Leonid Poljakow. Haus der Sowjets in Stalingrad, Entwurf 1946.



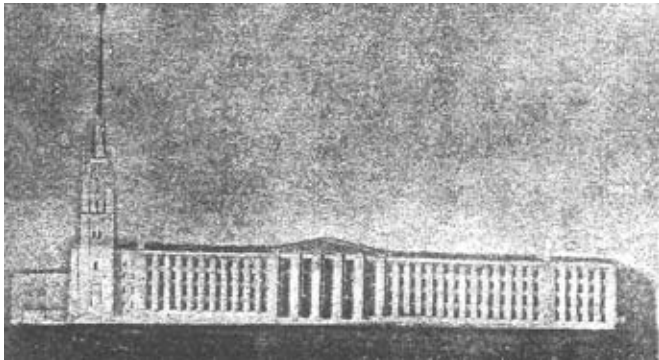
227. Georgij Golz. Haus der Sowjets in Stalingrad, Entwurf 1946.



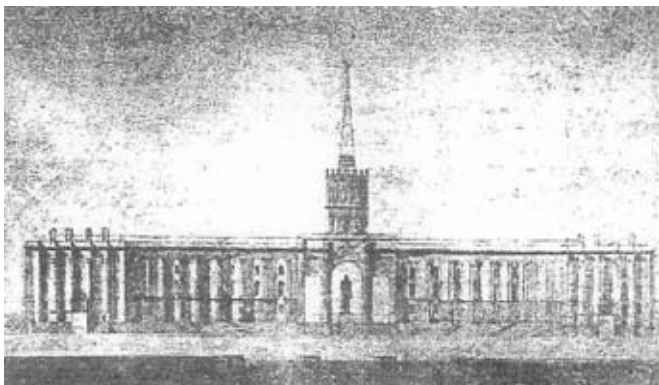
228. Nikolaj Kolli. Haus der Sowjets in Stalingrad, Entwurf 1946.



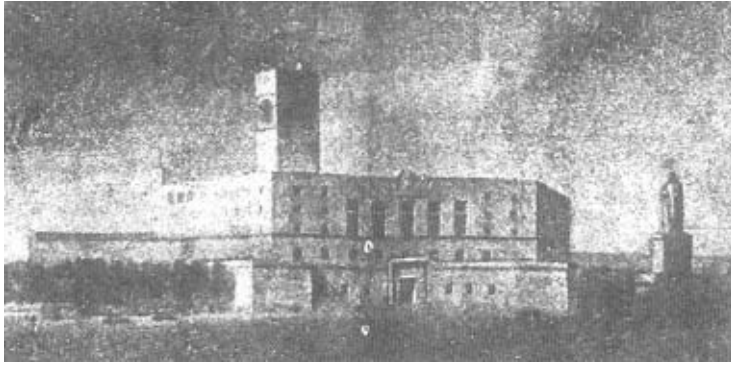
229. Nikolaj Bylinkin. Haus der Sowjets in Stalingrad, Entwurf 1946.



230. P. Schteller, B. Lebedev. Haus der Sowjets in Stalingrad, Entwurf 1946.



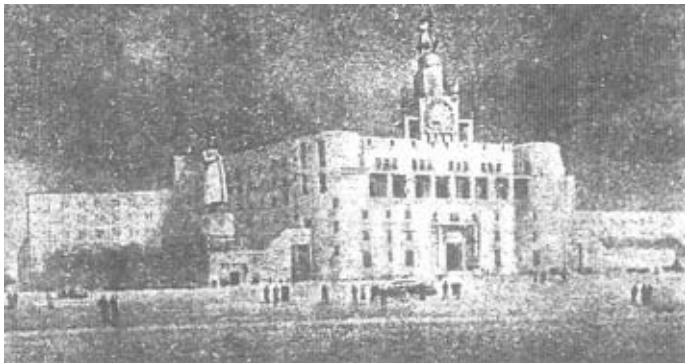
231. Vladimir Simbirzev. Haus der Sowjets in Stalingrad, Entwurf 1946.



232. Ivan Sholtovskij, Grigorij Zacharov. Haus der Sowjets in Stalingrad, Entwurf 1946.



233. Ivan Sholtovskij, Michail Barstsch. Haus der Sowjets in Stalingrad, Entwurf 1946.



234. Ivan Sholtovskij, Jurij Scheverdjaev. Haus der Sowjets in Stalingrad, Entwurf 1946.



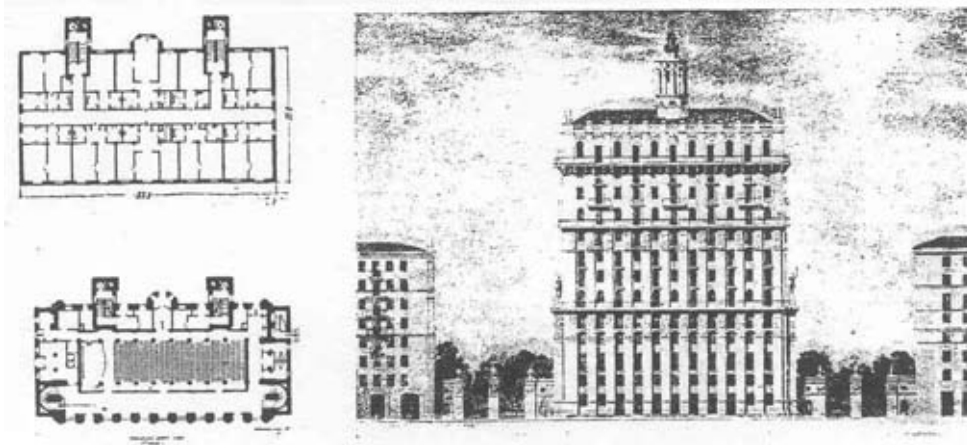
235. Alexej Stschussev. NKVD-Gebäude am Dzerzinskij-Platz, Moskau, 1948.



236. M. Bratzev. Palast der Kultur in Zlatoust, 1947.



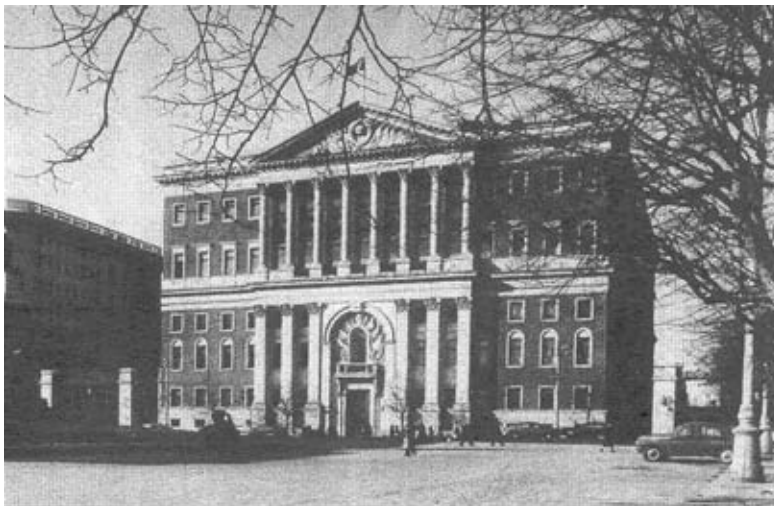
237. Zinovij Rozenfeld. Wohnhaus, Mozhajskoe Chaussee, Moskau, 1949.



238. Zinovij Rozenfeld, A. Suris. Wohnhaus in der Sadovo-Triumfalnaja Strasse, Moskau, 1949.



239. Anatolij Zukov. Wohnhaus in der Gorkij-Strasse, Moskau, 1947.



240. Dmitrij Ceculin. Haus des moskauen Rates. Moskau, 1947.



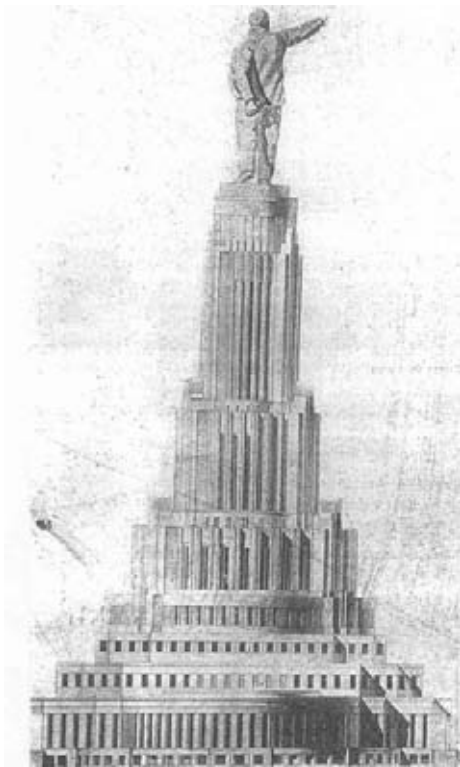
241. Pantelejmon Golosov. „Pravda“-Verlaggebäude, Moskau, 1935.



242. Dmitrij Razov. Planen-Akademie, Moskau, 1937.



243. Nikolaj Molotov, Nikolaj Cekmotaev. Klub des „Pravda“-Verlags, 1937.



244. Boris Iofan, Vladimir Stschuko, Vladimir Gelfreich. Palast der Sowjets. Entwurf 1937.

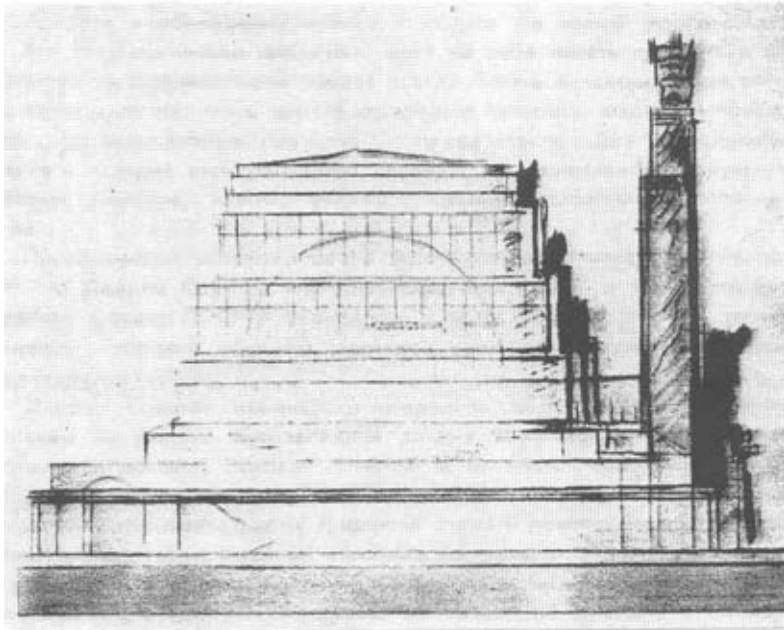




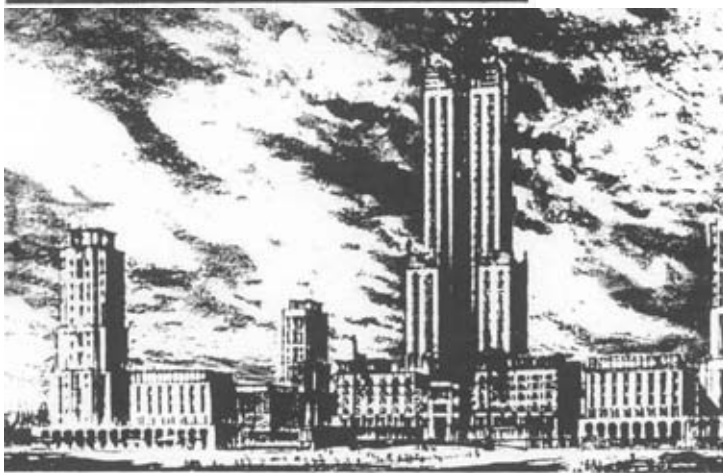
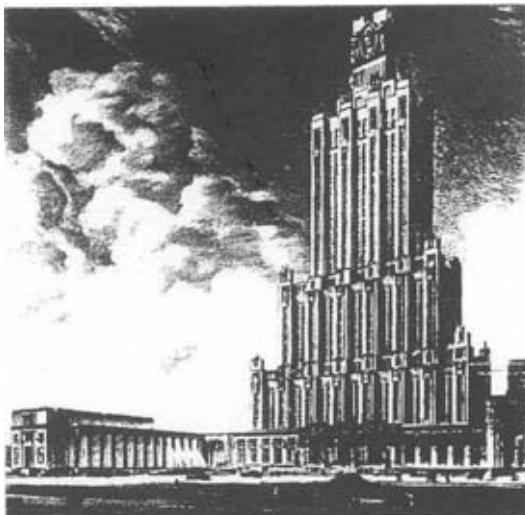
245. Boris Iofan; A Baranskij, Jakov Belopolskij. Palast der Sowjets. Variante 1943.



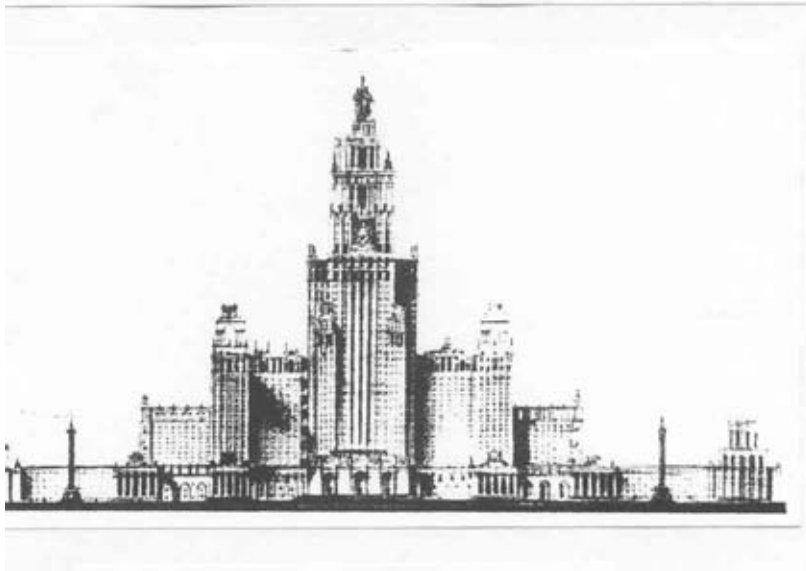
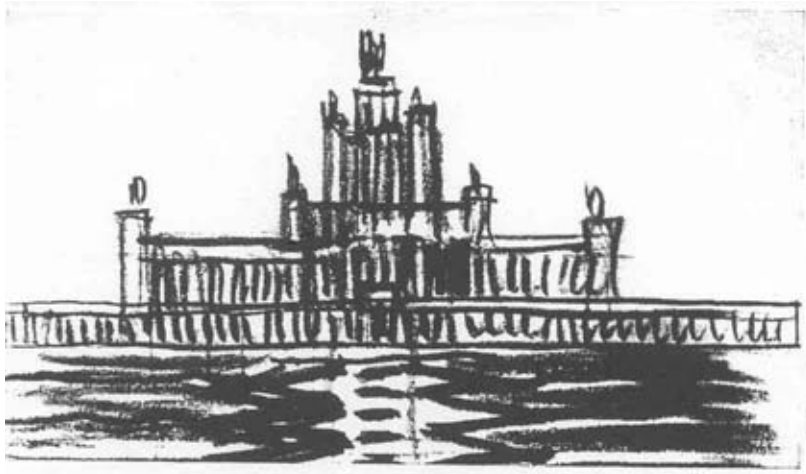
246. Boris Iofan. Skulpturenskizzen für Palast der Sowjets. 1943.



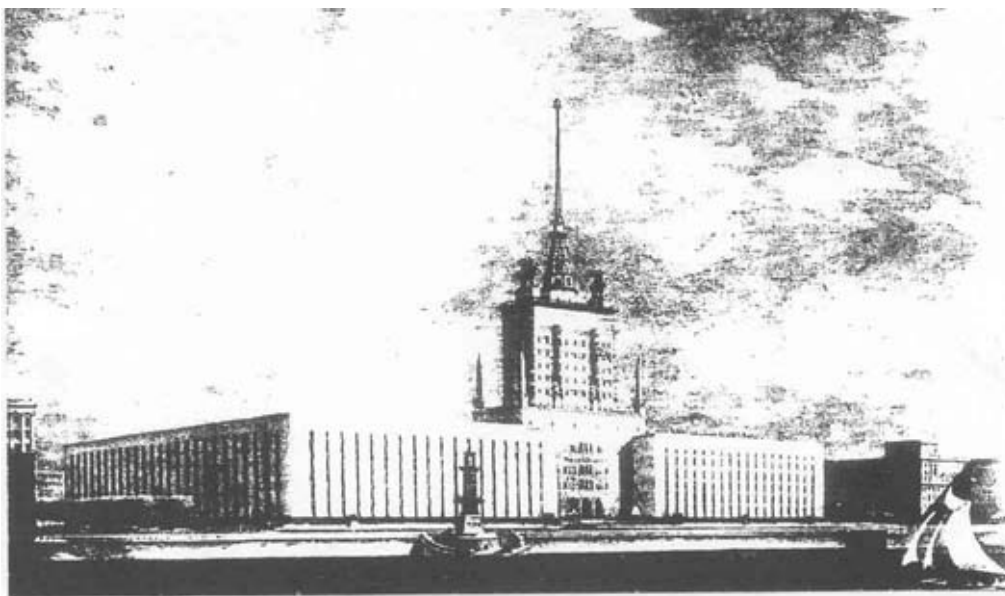
247. Boris Iofan. Palast der Sowjets. Entwurfsskizze 1956.



248. Boris Iofan, V. Pelevin. 32-Etagige Wohn- und Administrativgebäude in Moskau. Leninger, 2 Variante, Entwurf 1947.



249. Boris Iofan, V. Pelevin, Yakov Belopolskij, A. Popov-Schama-n. Universitätsgebäude in Moskau, Entwurf 1948. Eigel, „Boris Iofan“s122.



250. Lev Rudnev. Admiralitätsgebäude in Moskau, Entwurf 1947.



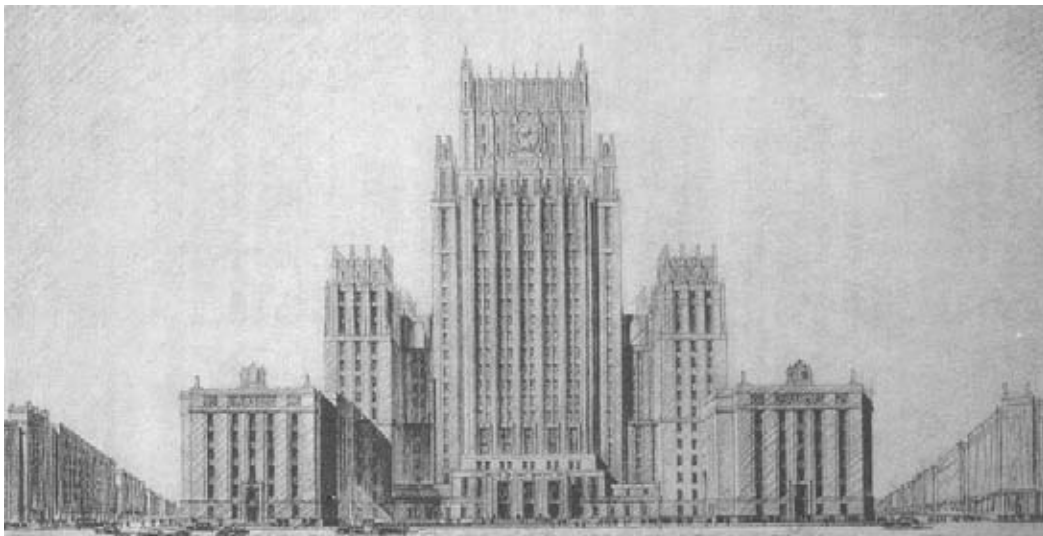
251. Lev Rudnev, Sergej Cernyshev, Pavel Abrosimov, Alekandr Chrjakov.  
Universitätsgebäude in Moskau, Entwurf 1948.



252. Dmitrij Ceculin. Administrativgebäude in Zarjad'e, Moskau, Entwurf 1948.



253. Anatolij Mordvinov. Hotelgebäude am Dorogomilovskaja-Ufer, Moskau, Entwurf 1948.



254. Vladimir Gelfrejch, Michail Minkus. Administrativgebäude am Smolenskaja-Platz. Entwurf 1948.



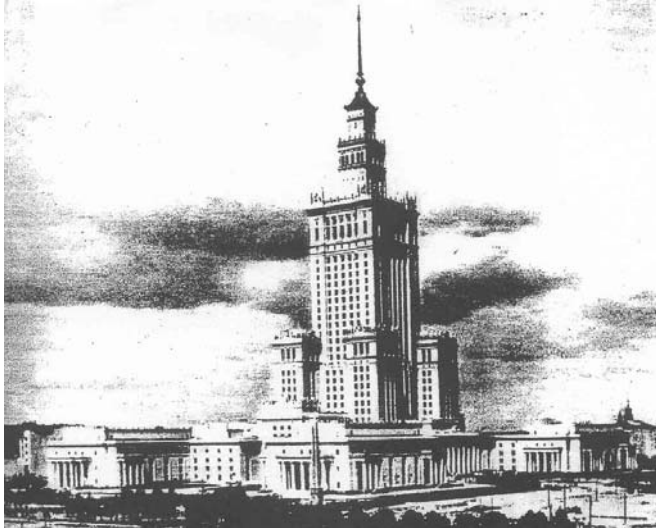
255. Leonid Poljakov, Aleksandr Boreckij. Hotelgebäude in der Kalancevskaja Strasse (Hotel „Leningrad“), Moskau, Entwurf 1948.



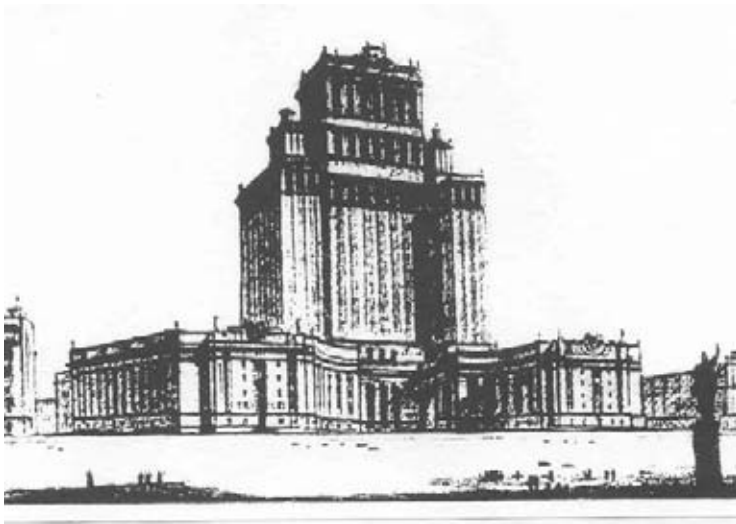
256. Dmitrij Ceculin, Andrej Rostkovskij. Wohnhaus am Kotelnicevskaja-Ufer, Moskau, Entwurf 1948.



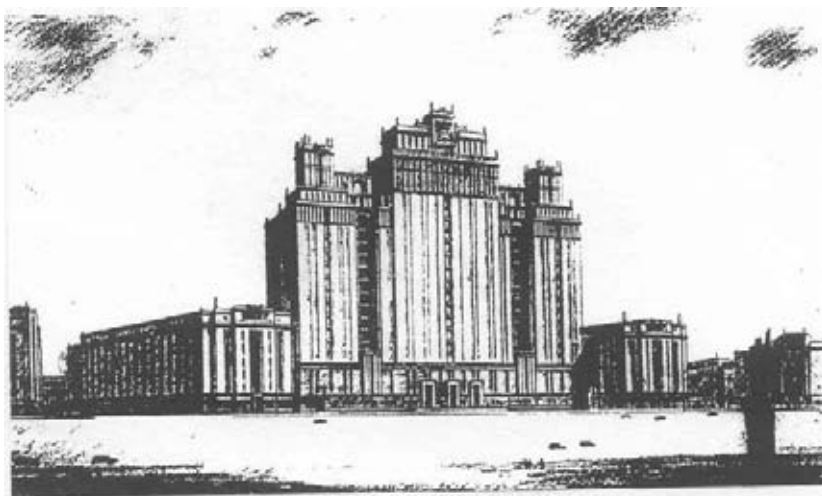
258. Aleksej Duschkin, Boris Mezencev. Wohn- und Administrativgebäude am Rotes Tor, Moskau, Entwurf 1948.



259. Lev Rudnev, Palast der Kultur und Wissenschaft in Warschau, 1953.

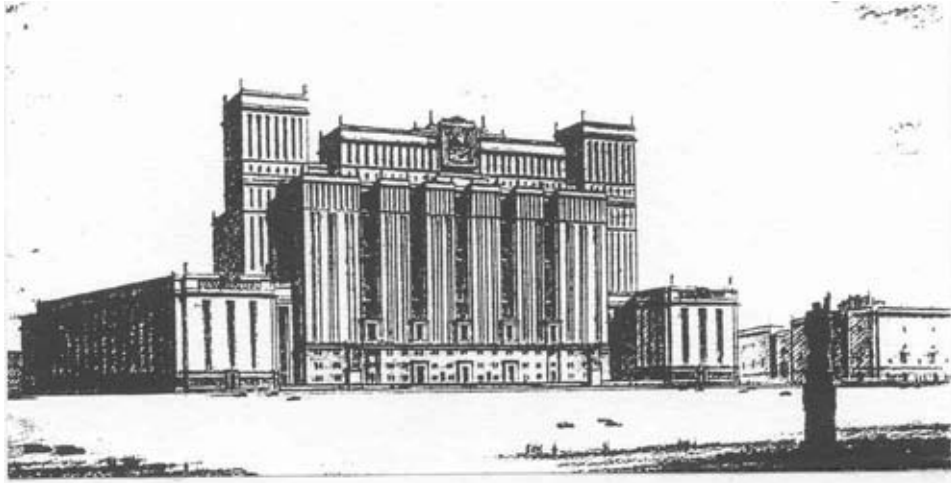


260. Vladimir Gelfrejch, Michail Minkus. Administrativgebäude am Smolenskaja-Platz; Moskau, Vorentwurf 1946.

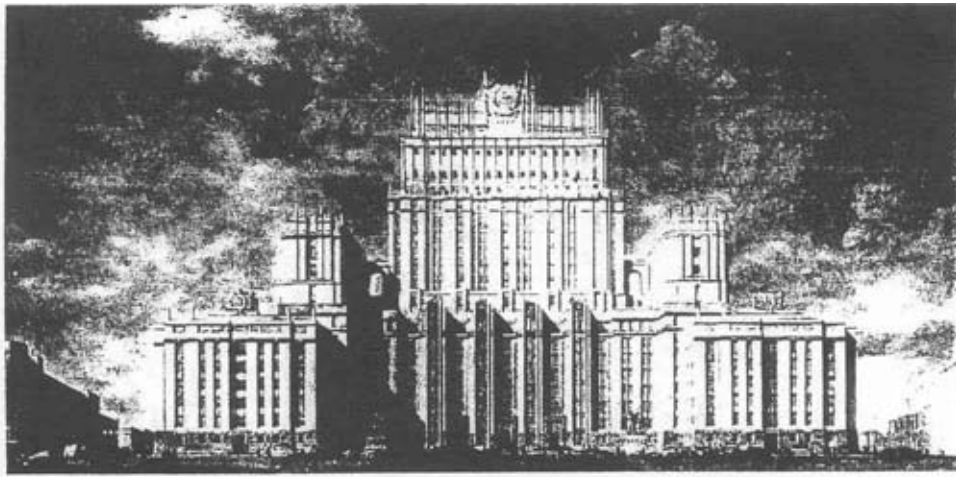


261. Vladimir Gelfrejch, Michail Minkus. Administrativgebäude am Smolenskaja-Platz. Moskau, Vorentwurf 1947. Erste Variante.

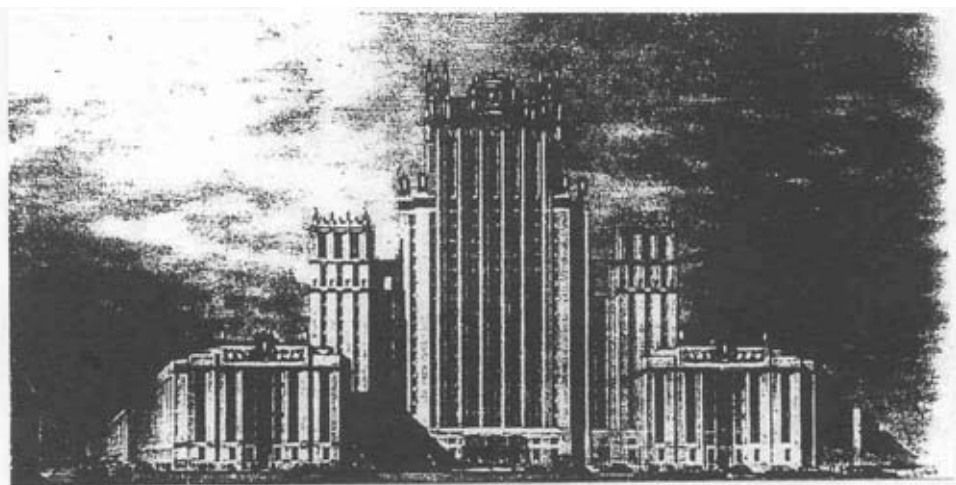




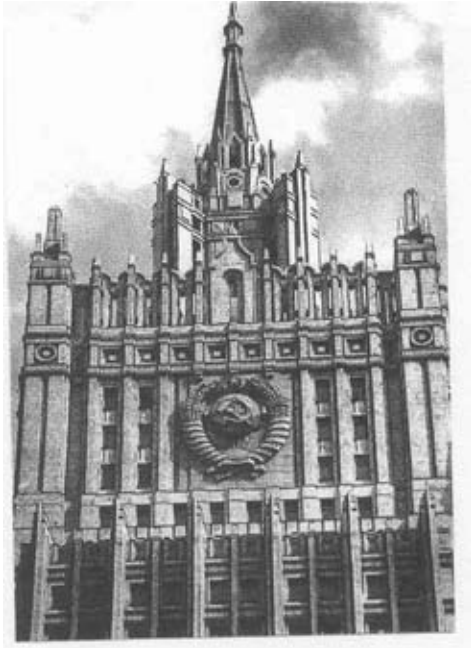
262. Vladimir Gelfrejch, Michail Minkus. Administrativgebäude am Smolenskaja-Platz. Moskau, Vorentwurf 1947. Dritte Variante.



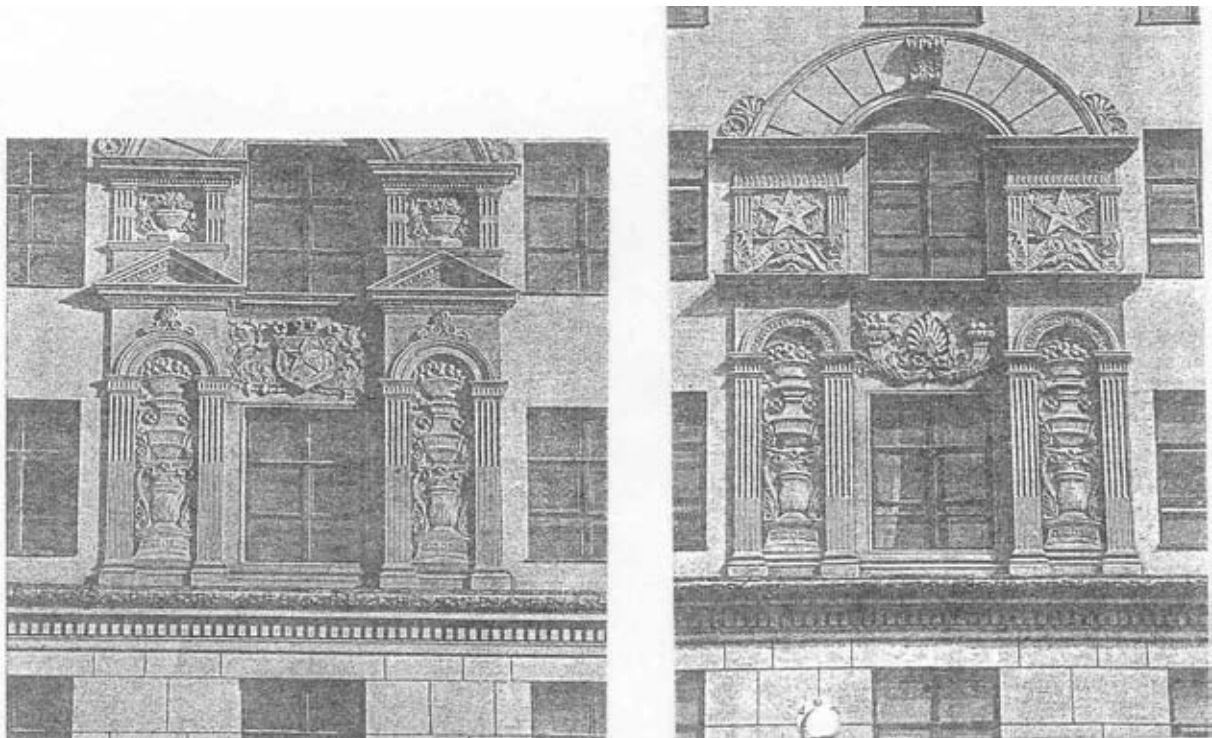
263. Vladimir Gelfrejch, Michail Minkus. Administrativgebäude am Smolenskaja-Platz, Moskau, Entwurf 1947. Erste Variante.



264. Vladimir Gelfrejch, Michail Minkus. Administrativgebäude am Smolenskaja-Platz, Moskau, Entwurf 1947. Zweite Variante.



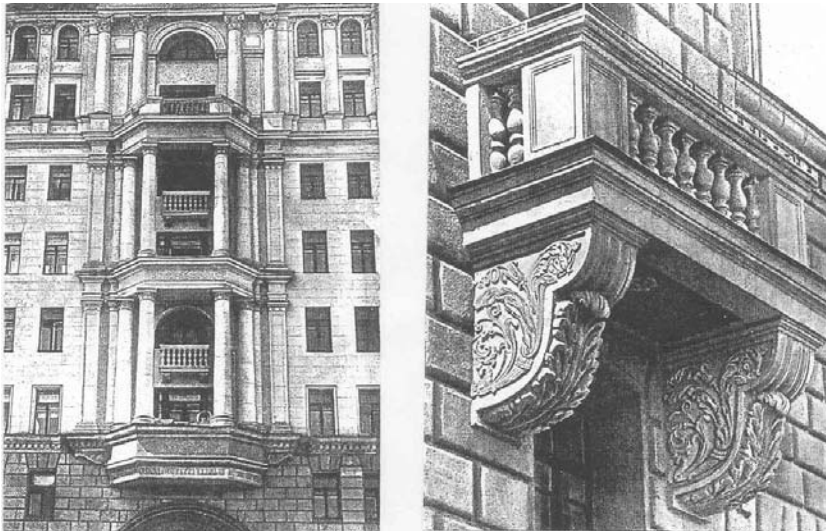
266. Vladimir Gelfrejch, Michail Minkus. Administrativgebäude am Smolenskaja-Platz, Moskau, 1953.



267. Ivan Sholtovskij. Wohnhaus in der Kaluzskaja-Strasse, Moskau, 1949.



268. Zinovy Rozenfeld, Alexander Suris. Wohnhaus in der Sadovo-Triumfalnaja Strasse, Moskau, 1949.



269. E. Rybizkij. Wohnhaus in der Ckalov-Strasse, Moskau, 1949.



270. Lev Rudnev, V. Ass, V. Munc. Wohnhaus in der Sadovo-Kudrinskaja-Strasse, Moskau, 1949..



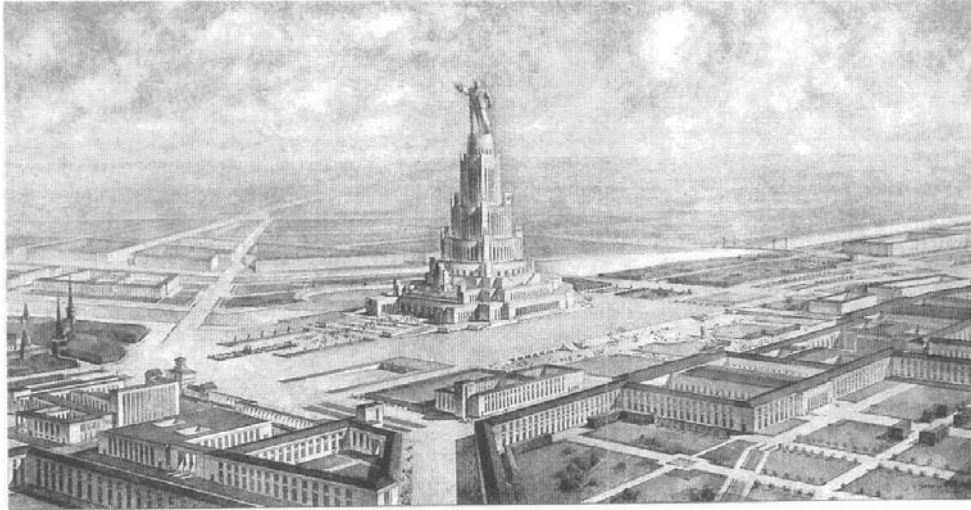
272. Grigorij Zacharov, Zinaida Cernysheva. U-Bahnstation „Kurskaja“, Moskau, 1949.



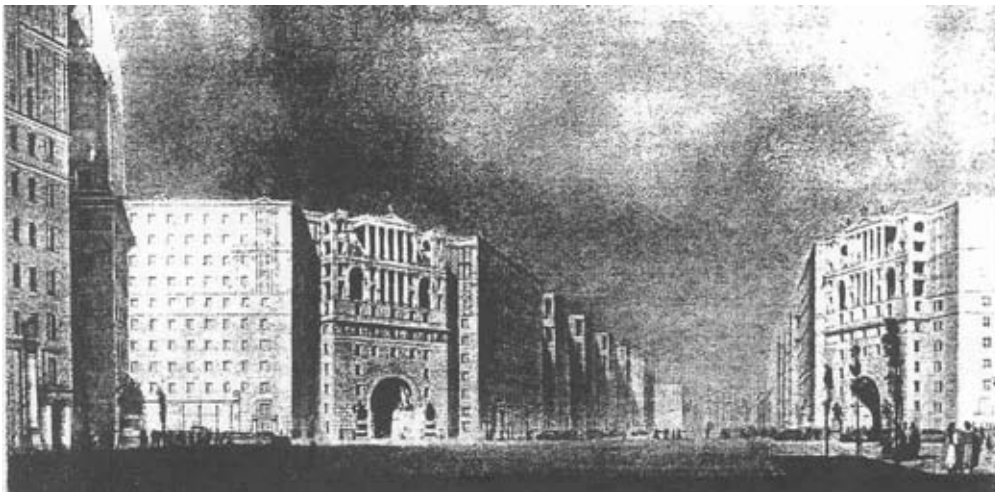
273. Leonid Poljakov. U-Bahnstation „Kaluzskaja“, Moskau, 1949.



274. Anatolij Mordvinov. Bebauung der Gorkij-Strasse, Moskau, 1938-1939.



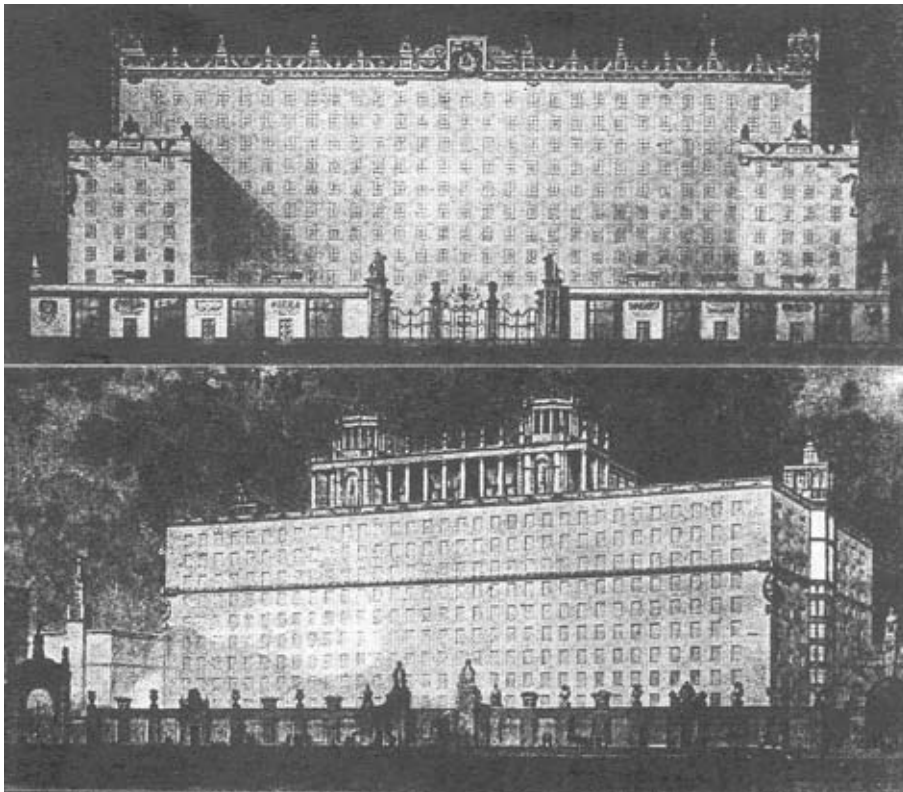
275. Boris Iofan, Vladimir Stschuko, Vladimir Gelfreich. Palast der Sowjets. Panorama des Stadtzentrums. Entwurf 1937.



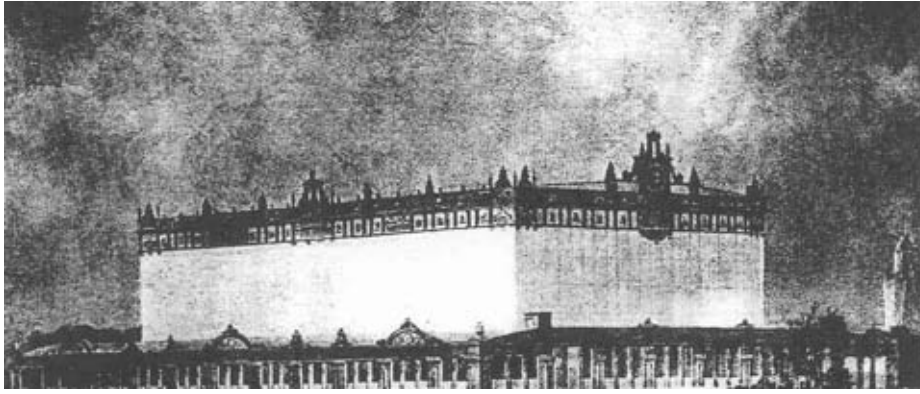
276. Grigorij Zacharov, Zinaida Cernyscheva und ahdere. Bebauung der Ljusunovskaja-Strasse. 1949.



277. Ivan Zoltovskij. Wohnhaus am Smolenskaja-Platz, 1953. MCAA(2foto)



278. Ivan Zoltovskij. Plattenbauhäuse, Entwürfe 1952.



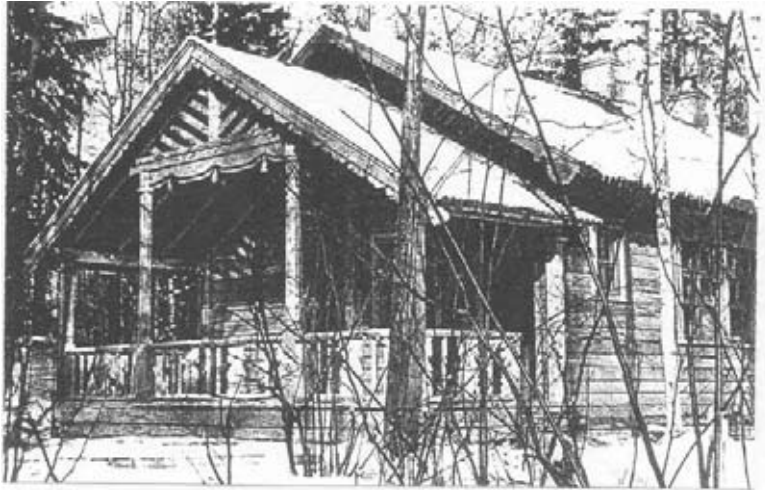
279. Ivan Zoltovskij. Kühlanlage. Entwurf 1953.



280. Ivan Zoltovskij. Rennbahn in Moskau. 1949-1955.



281. Ivan Zoltovskij. Kinotheater. Entwurf 1952.



282. Ivan Zoltovskij. Datschensiedlung bei Moskau. Entwurf 1947-1948.

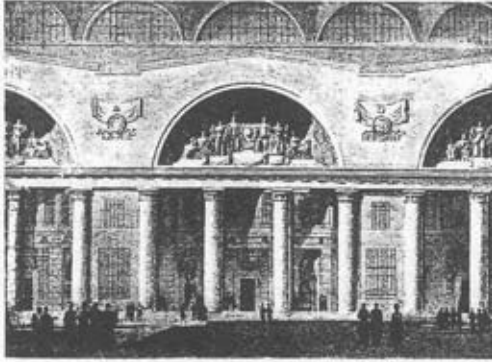


283. Lev Rudnev. Haus der Sowjets in Voronez, Entwurf 1951.

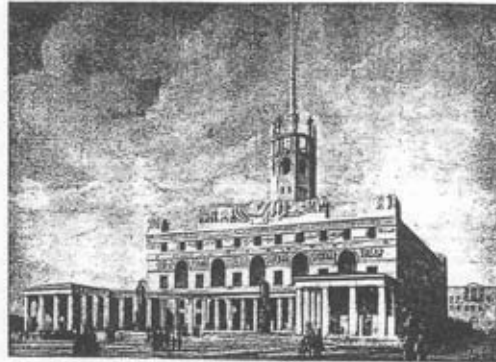


284. Aleksander Vlasov. Bebauung der Krestschatik-Strasse, Kiew, 1950-1951.





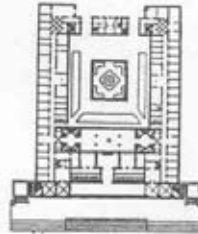
Тема — закрытый спортивный бассейн для плавания. Фрагмент.  
Студент А. Степанов, руководители — доцент Г. Захаров,  
старший преподаватель З. Чернышева



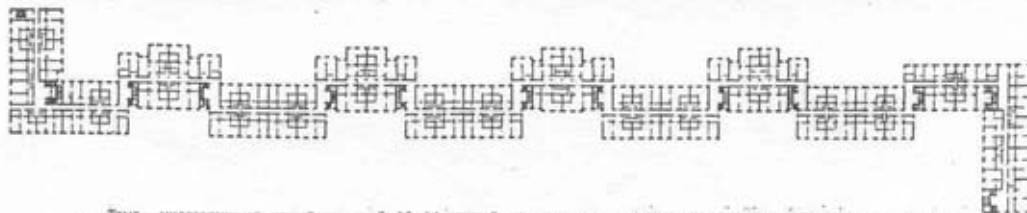
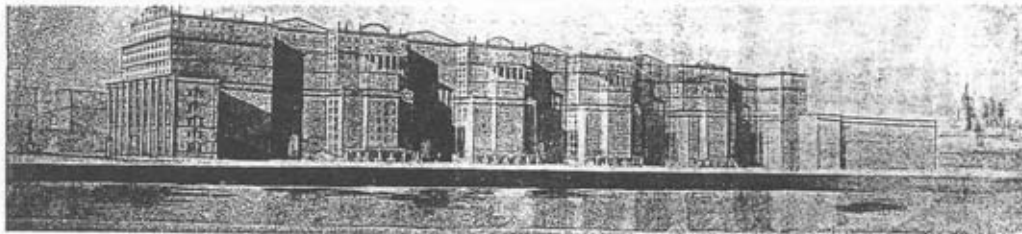
Тема — Дом Советов в Воронеже. Студент В. Шестопалова,  
руководители — доцент Г. Захаров и старший преподаватель  
З. Чернышева



Тема — Дом Советов в Воронеже. Перспектива и план. Студент М. Шульмейстер,  
руководители — доценты В. Мезенцев и С. Турганев,  
преподаватель Н. Пограничная

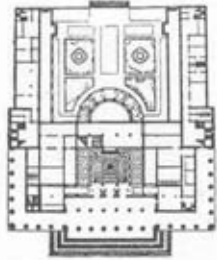


Тема — Дом Советов в Воронеже. Студент Ю. Семенов,  
руководители — доценты В. Мезенцев и С. Турганев,  
преподаватель Н. Пограничная

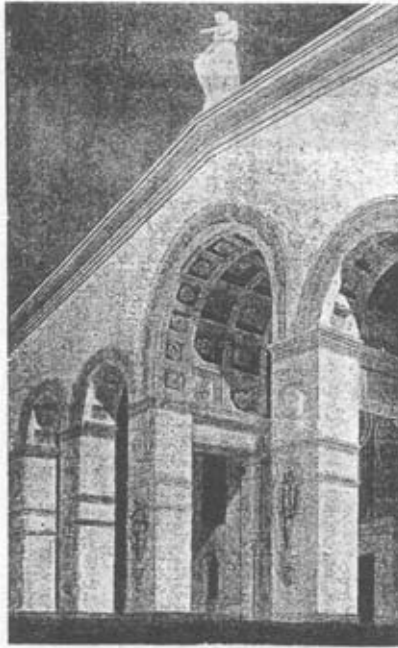


Тема — многоэтажный жилой дом в 8—10 этжей на магистралях и набережных Москвы. Перспектива и план.  
Студент Н. Вондарь, руководители — профессор М. Парусников, доцент Г. Мовчан, старший преподаватель С. Сатуниц

285. . B. Zuravlev, A. Naumov, Igor Fomin. Hochhaus in Leningrad. Entwurf



Тема — Дворец культуры в Сталинграде. Перспектива и план. Студент А. Грузд-Гризмаило, руководители — А. Душнин, В. Жаров и И. Телтиников



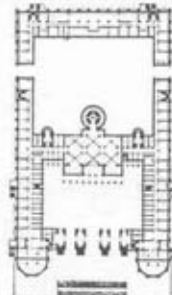
Тема — Дворец культуры в Сталинграде. Фрагмент фасада. Студент Р. Сейдали, руководители — профессор Г. Баркин, доцент В. Баркин, старший преподаватель А. Баркина



Тема — многоэтажный жилой дом в 8-10-14 этажей на магистралях и набережных Москвы. Студент А. Шляпкин, руководители — доценты В. Мелешихин и С. Тургенев, преподаватель И. Пограничник



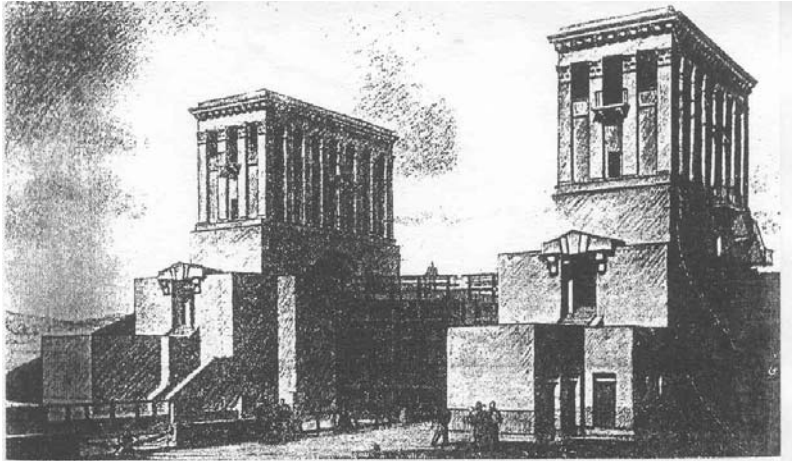
Тема — заловый общего типа на 250 мест. Фрагмент фасада. Студент Г. Суворов, руководители — доцент Г. Захаров, старший преподаватель З. Чернышев



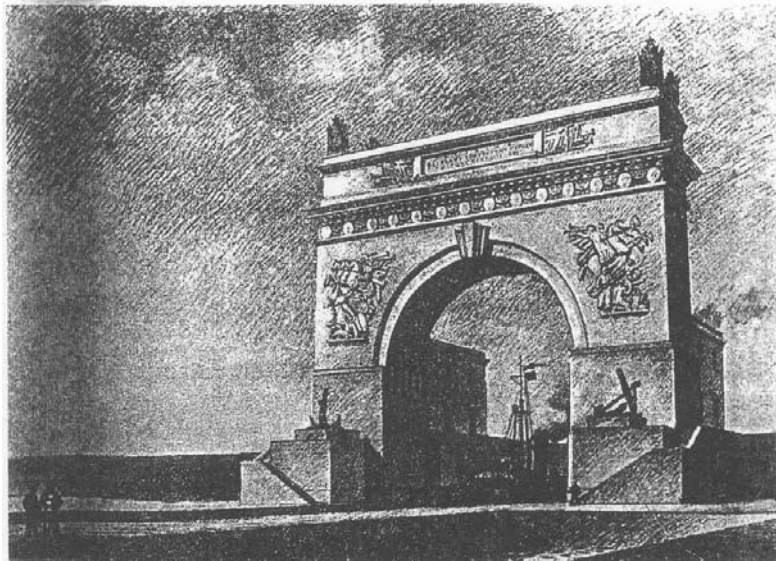
Тема — Дом Советов в Воронеже. Перспектива и план. Студент Е. Розьков, руководители — доцент Г. Захаров, старший преподаватель З. Чернышева



Тема — многоэтажный жилой дом в 8-10-14 этажей на магистралях и набережных Москвы. Студент А. Попов, руководители — доцент В. Андреев, старший преподаватель А. Зайцев, преподаватель М. Жорес



Шлюз № 3. Переплыва с шлюзового съезда.



287. Leonid Poljakov (Leiter). Kanal Volga-Don, Schleuse; Entwüfte 1950-1951.



288. Leonid Poljakov, V. Pelevin, J. Zenkevich. U-Bahnstation „Arbatskaja“, Moskau, 1952.



289. Jurij Stschuko. Landwirtschaftsausstellung Moskau; Hauptpavillon, 1954.



290. R. Begunz, S. Nikulin. Landwirtschaftsausstellung Moskau; Pavillon RSFSR, 1954.



291. A. Tazij. Landwirtschaftsausstellung Moskau; Pavillon USSR (Ukraina), 1954.



292. Grigorij Zacharov, Zinaida Cernysheva. Landwirtschaftsausstellung Moskau, Pavillon von Weißrussland, 1954.



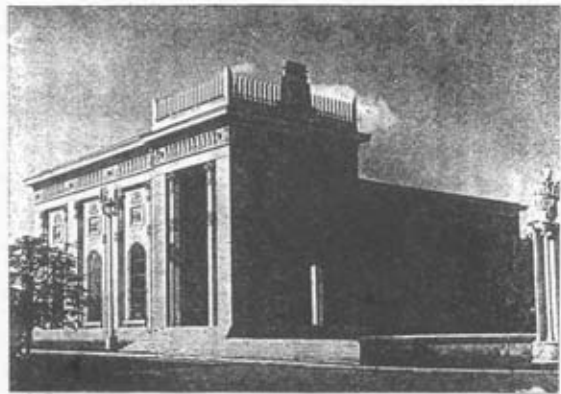
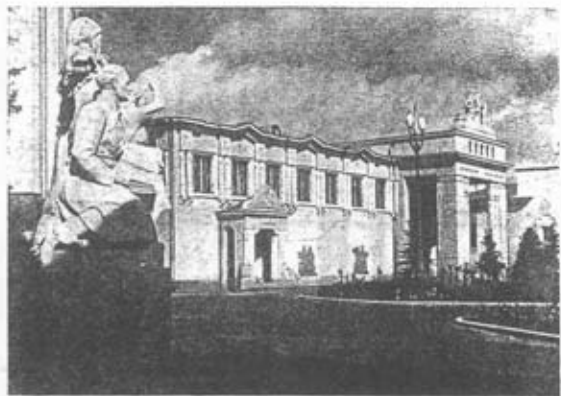
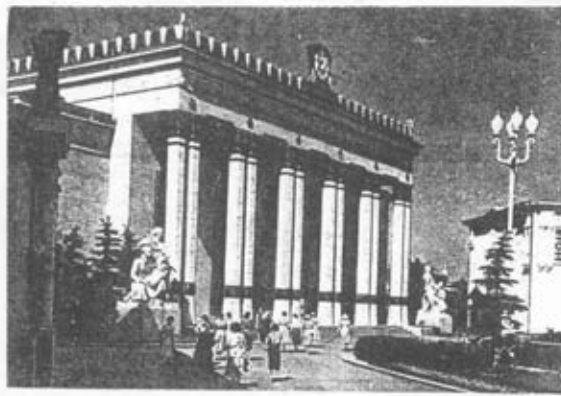
293. I.Petrov, N.Kuprijanov, T.Basenov, M. Alersandrovskaja. Landwirtschaftsausstellung Moskau, Pavillon von Kazachstan, 1954.



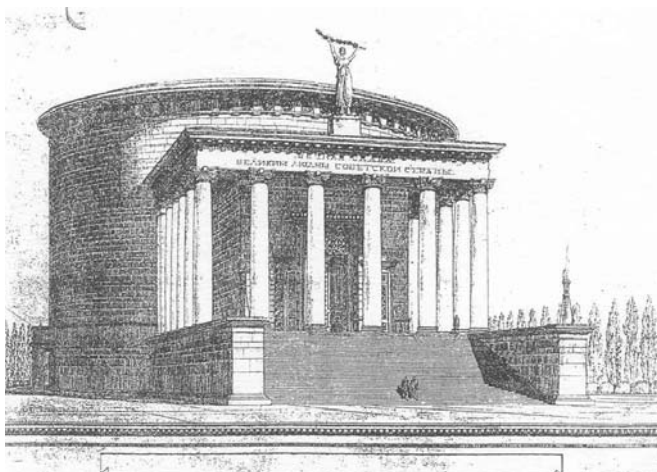
294. Stefan Polupanov. Landwirtschaftsausstellung Moskau; Pavillon von Uzbekistan, 1954.



295. F. Rechmukov, A. Reznichenko. Landwirtschaftsausstellung Moskau; Pavillon der Karelo-Finnischen Republik, 1954.



296. Landwirtschaftsausstellung Moskau; Verschiedene Pavillone, 1954.



297. Aleksander Vlasov. Pantheon. Entwurf 1954. ASSSR1954N9



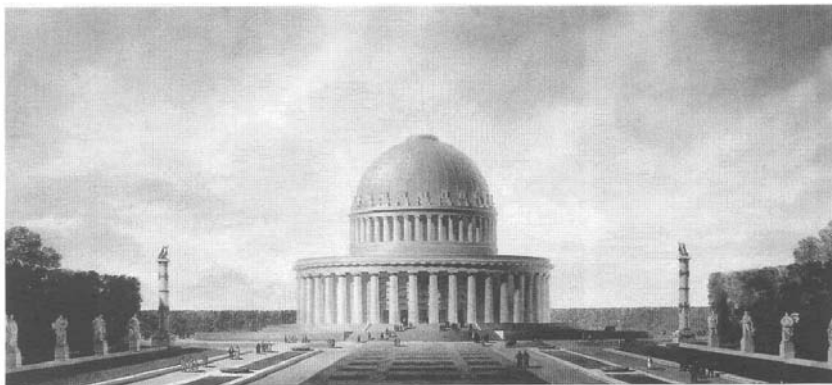
298. Werkstatt-Schule von Ivan Sholtovskij. Pantheon. Entwurf 1954.



299. Gigorij Zacharov, Zinaida Cernichova und andere. Pantheon. Entwurf 1954.



300. Boris Mezencev und andere. Pantheon, Entwurf 1954.



301. Anatoliju Mordvinov (Leiter), M. Perschin, B. Svirskij, V. Beljavskij. Pantheon, Entwurf 1954.

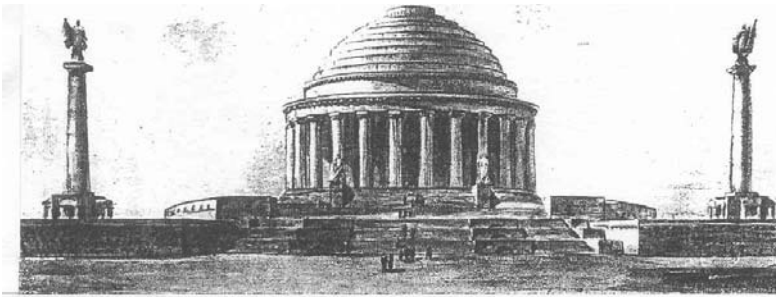




302. Leonid Poljakov, C. Vulych, B. Pelevin, A. Rocegov und andere. Pantheon, Entwurf 1954.



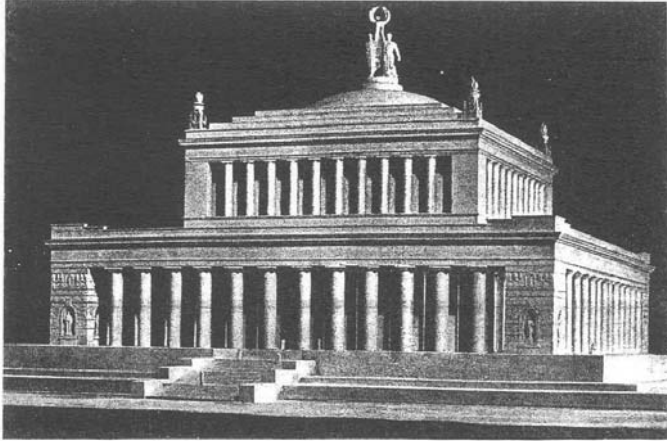
303. Michail Posochin, Aschot Mdojanz, J. Popov und andere. Pantheon, Entwurf 1954.



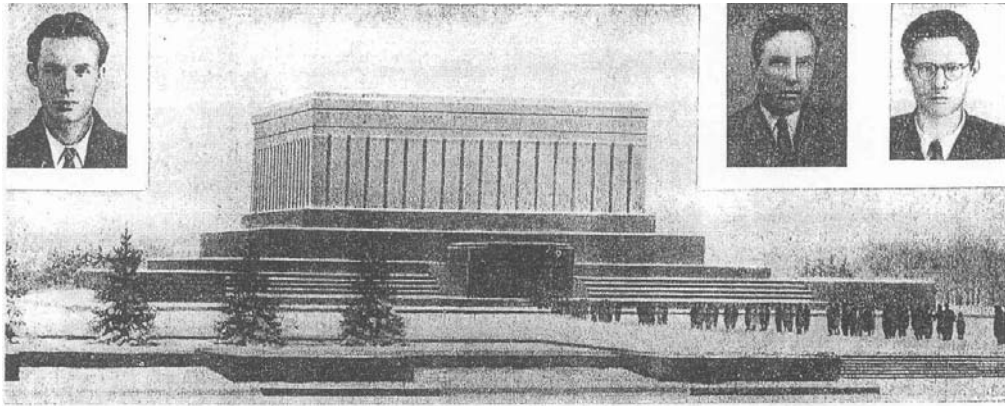
304. Lev Rudnev, P. Zinovjev und andere. Pantheon, Entwurf 1954.



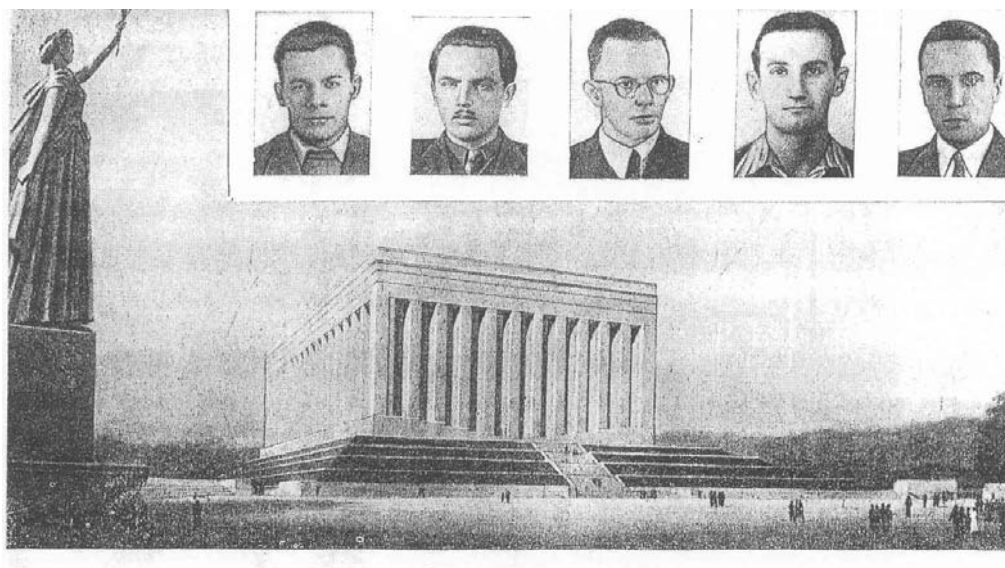
305. A. Chrjakov, Z. Brod. Pantheon, Entwurf 1954.



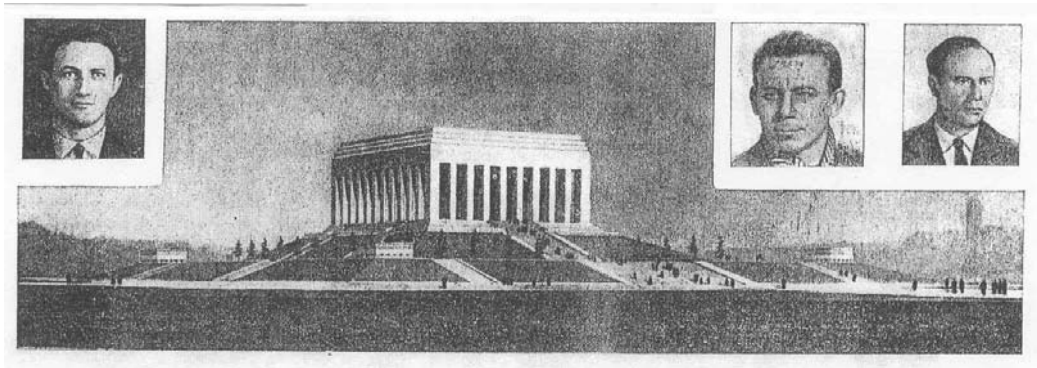
306. Dmitrij Ceculin. M.Bogolepov, L.Naumoceva. Pantheon, Entwurf 1954.



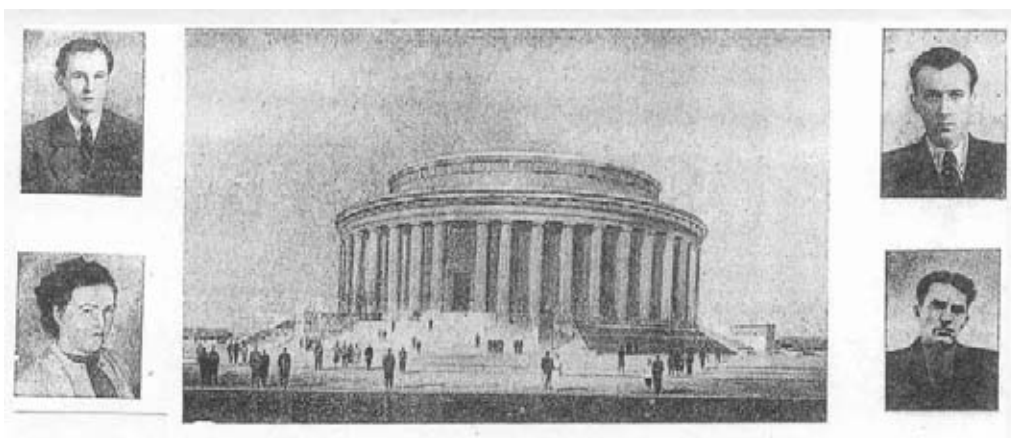
307. V.Litvinov, L.Lilje, M.Markovskij. Pantheon, Entwurf 1957.



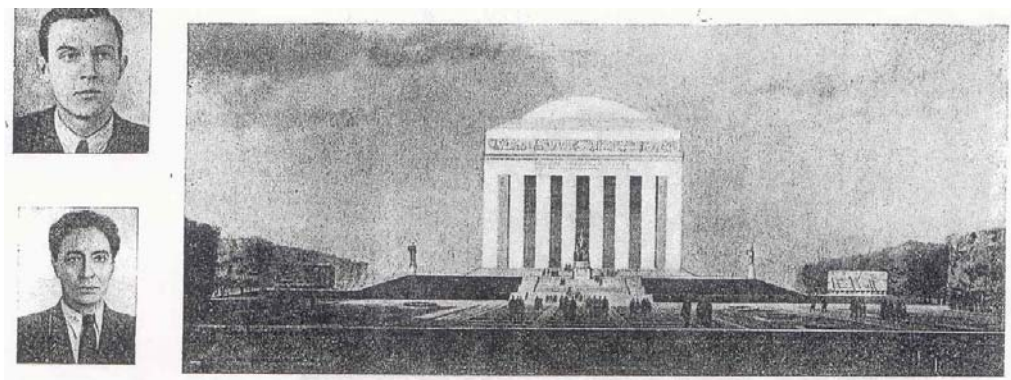
308. B. Lebedev, H.Milovidov, S.Ozevov, J.Raninskij, I.Schapenkov. Pantheon, Entwurf 1957.



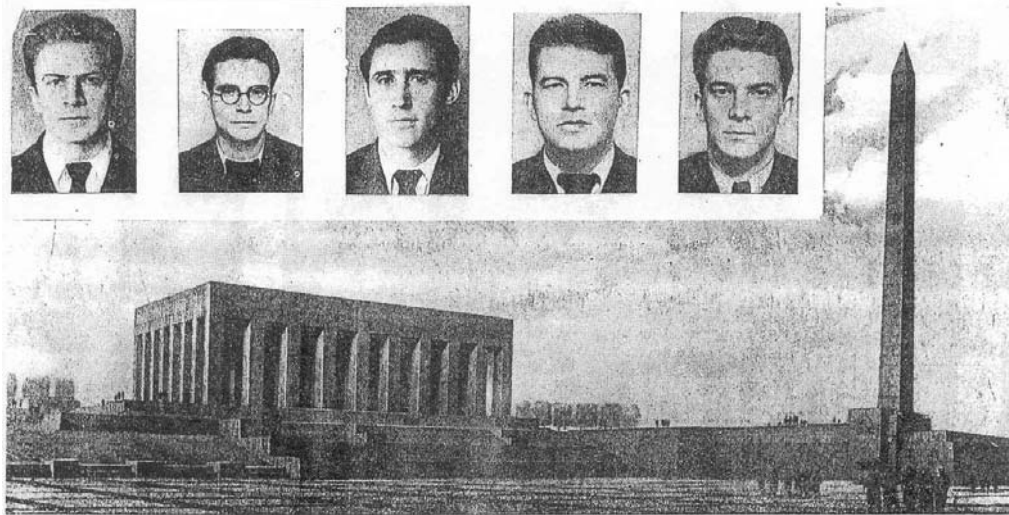
309. I.Evzekov, E.Smirnov, M.Schulmeister und andere. Pantheon, Entwurf 1957.



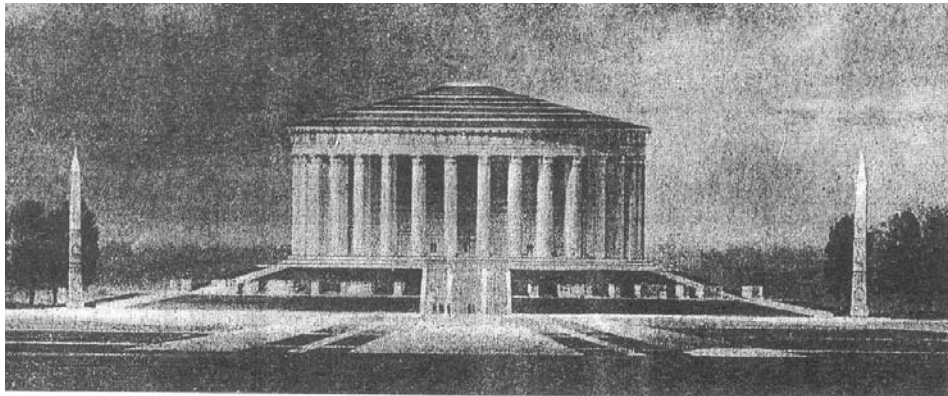
310. J. Voskresenskij, M.Nikolskaja, N. Schipkov, A.Schischkov. Pantheon, Entwurf 1957.



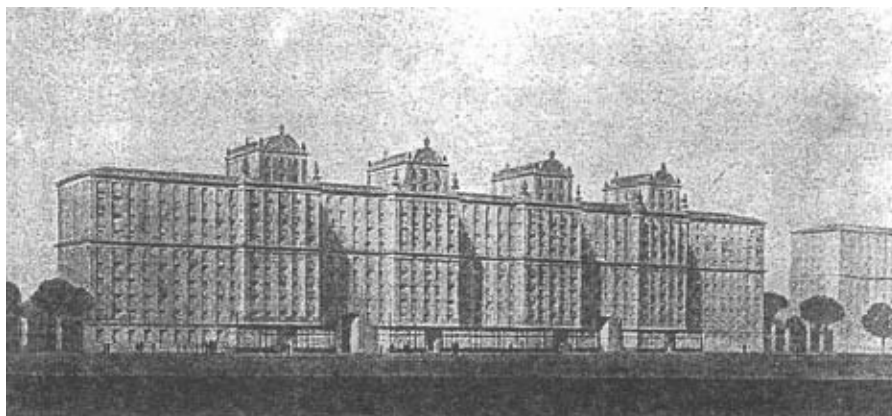
311. R. Begunz, N. Butenko, V. Makarevich, A, Karicev, E.Monin, B. Ivanov. Pantheon, Entwurf 1957.



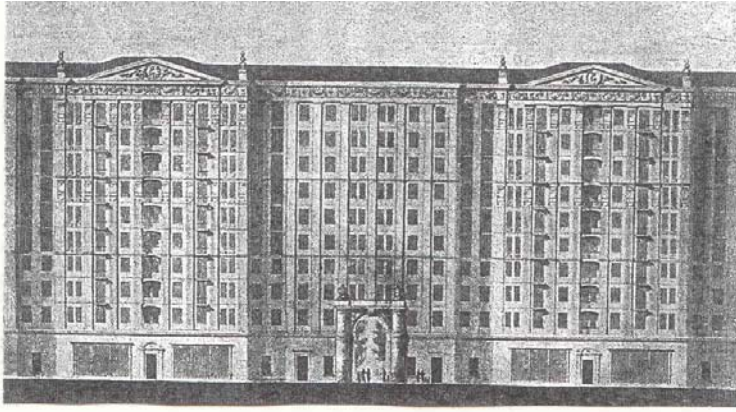
312. V. Bogdanov, V. Kamkin, M. Nasekin, K. Pcelnikov, V. Tjurin. Pantheon, Entwurf 1957.



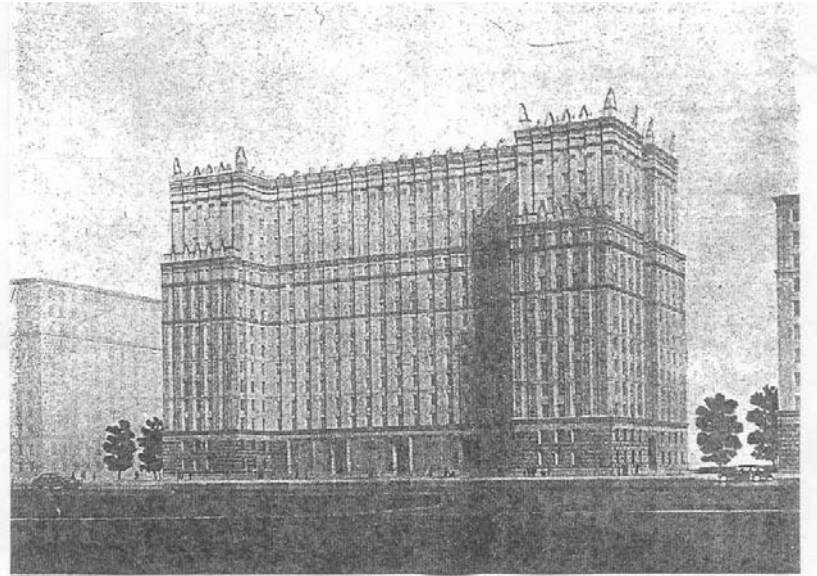
313. B. Minkin. Pantheon, Entwurf 1957.



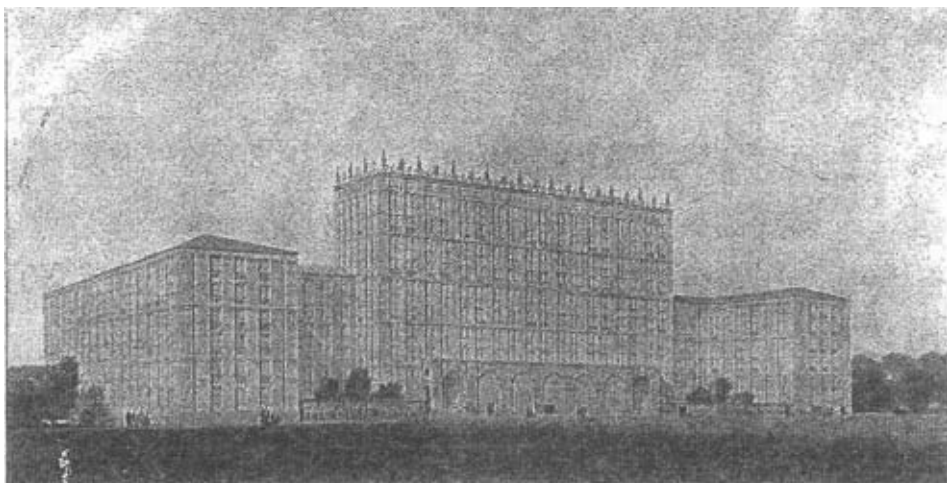
314. N. Rudman (Werkstattleiter Boris Mezencev). Wohnhaus aus Bettonplatten. Entwurf 1953.



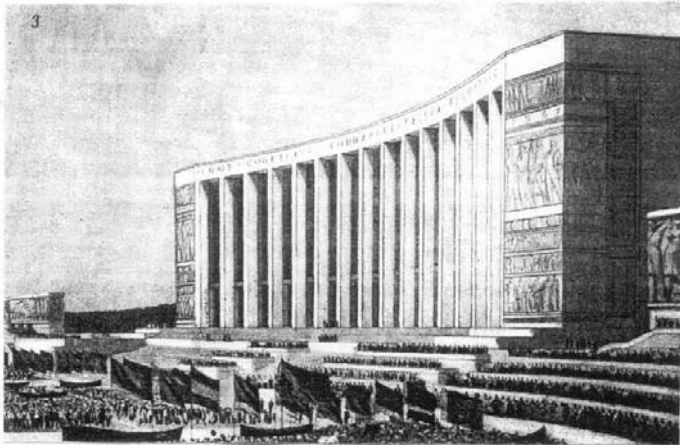
315. A. Suris. (Werkstatteleiter Michail .Sinjavskij).Wohnhaus aus Bettonplatten. Entwurf 1953.



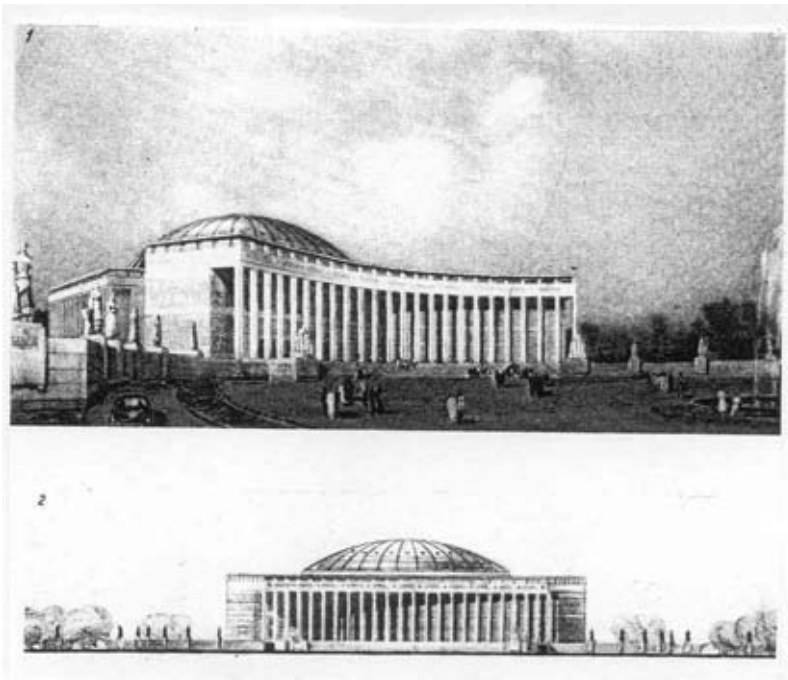
316. I.Lovejko, S.Chanin, B.Brailovskij, M.Artemjev. Wohnhaus aus Bettonplatten. Entwurf 1953.



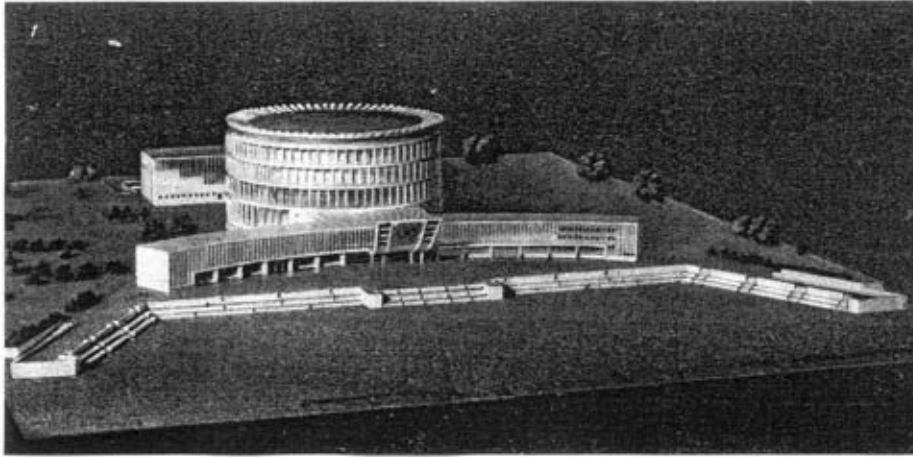
317. Michail Posochin, Aschot Mdojanz. Wohnhaus aus Bettonplatten. Entwurf 1953.



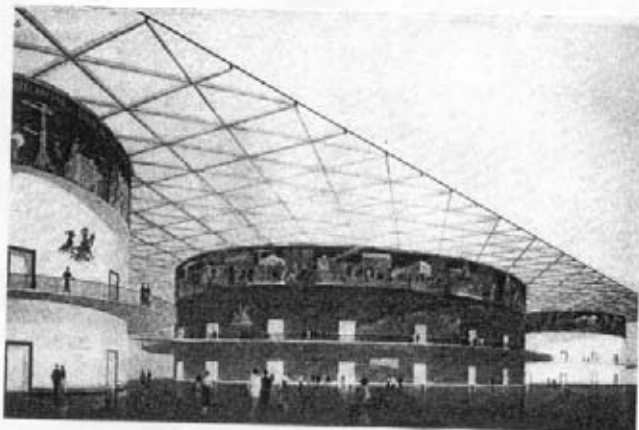
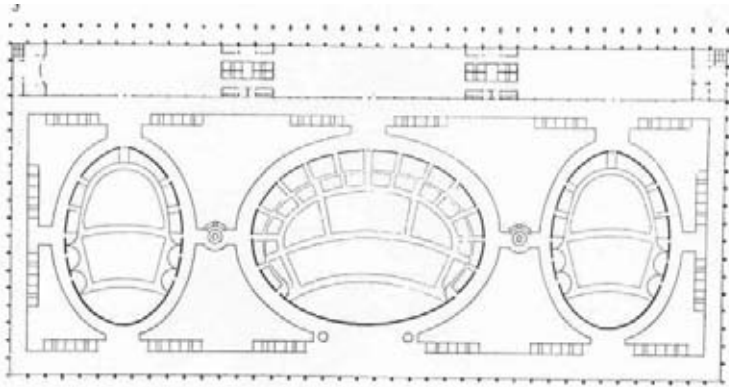
318. Pavel Abrosimov, R.Semerdziev u.a. Palast der Sowjets. Erster geschlossene Durchgang.1957-1958.



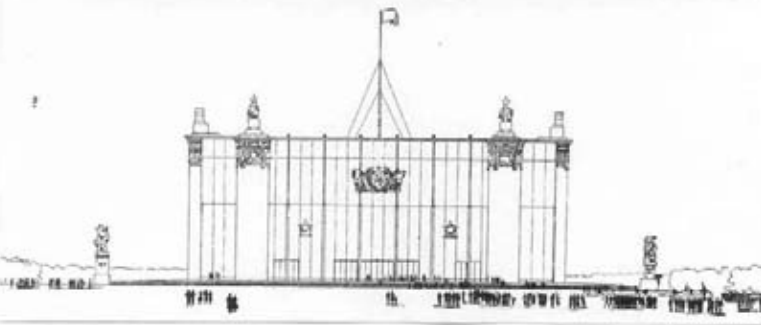
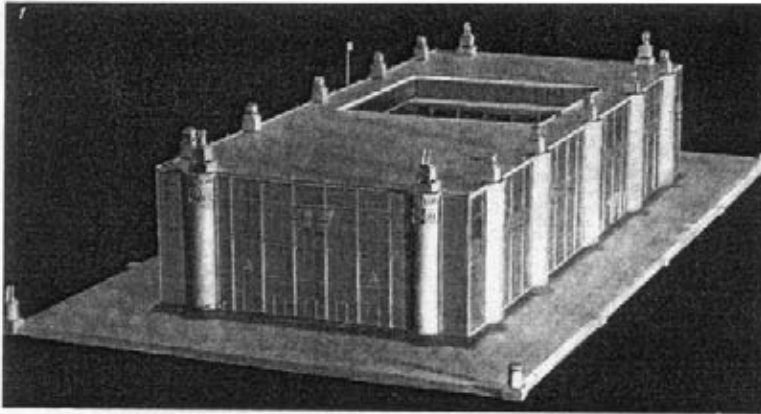
319. Nikolaj Baranov. Palast der Sowjets. Erster geschlossene Durchgang.1957-1958.



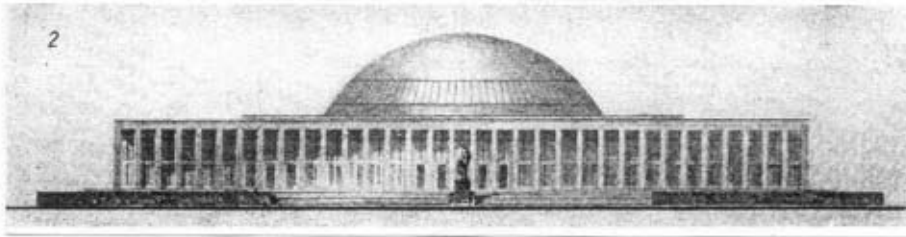
320. Karo Alabjan, B. Lebedev u.a. Palast der Sowjets. Erster geschlossene Durchgang. 1957-1958.



321. Aleksandr Vlasov. Palast der Sowjets. Erster geschlossene Durchgang. Variant1, 1957-1958.



322. Ivan Zoltovskij. Palast der Sowjets. Erster geschlossene Durchgang. 1957-1958.

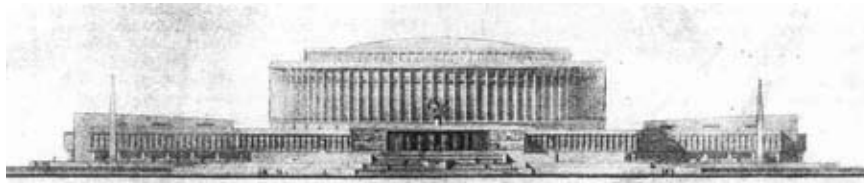


323. I. Lovejko, L. Batalov, D. Burdin. Palast der Sowjets. Erster geschlossene Durchgang. 1957-1958.



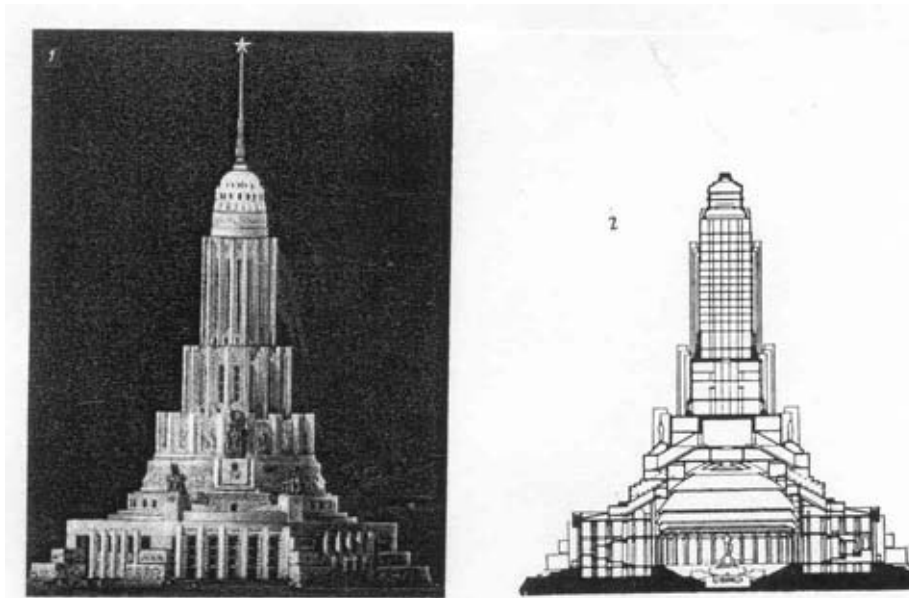
324. Boris Rubanenko, L. Golubovskij, A. Korabelnikov. Palast der Sowjets. Erster geschlossene Durchgang. 1957-1958.



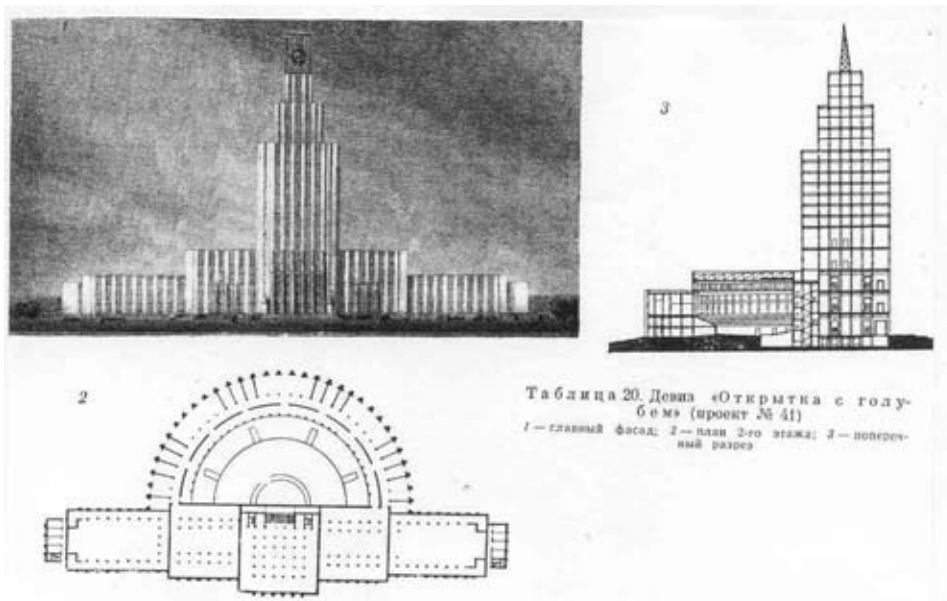


325. I. Rozin, E. Bikson

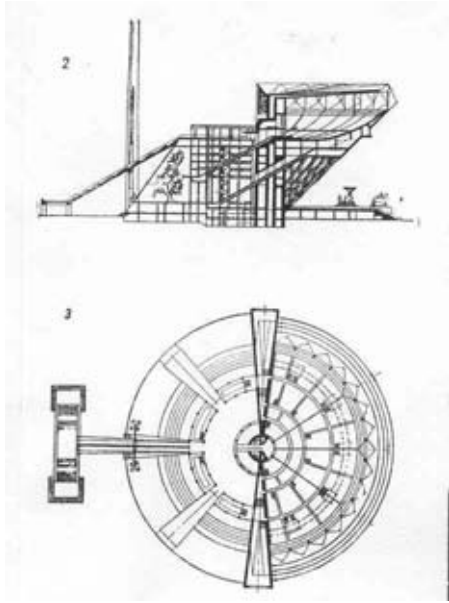
u.a. Palast der Sowjets. Erster geschlossene Durchgang. 1957-1958.



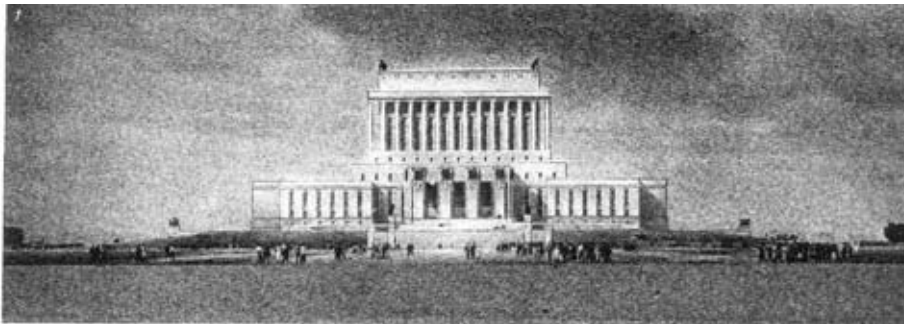
326. "Pamjatnik" (Mahmal) Palast der Sowjets. Erster offene Durchgang. 1957-1958.



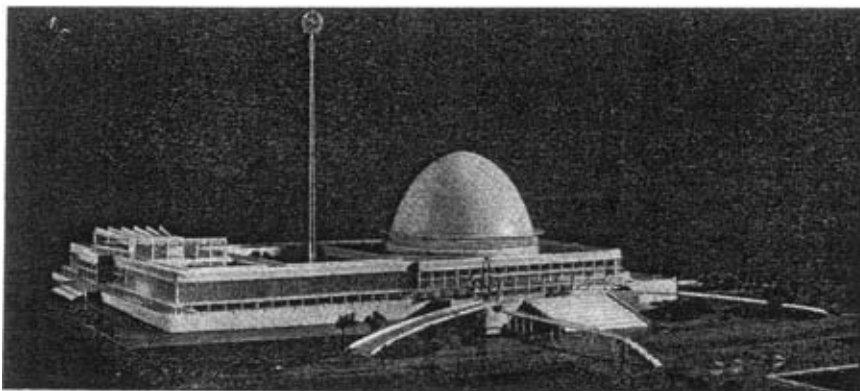
327. "Postkarte mit Taube". Palast der Sowjets. Erster offene Durchgang. 1957-1958.



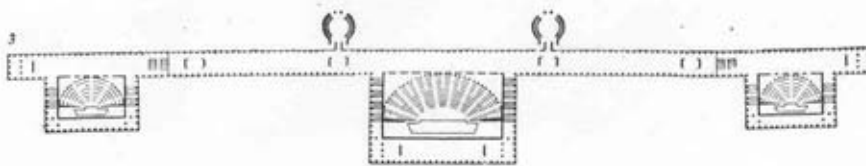
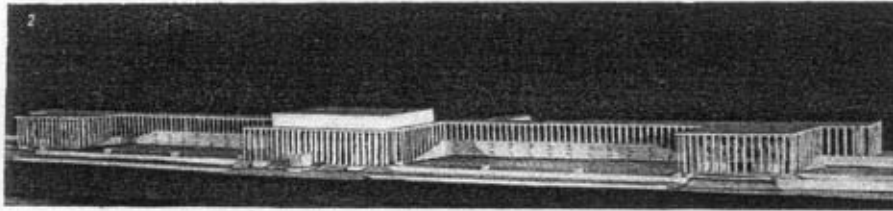
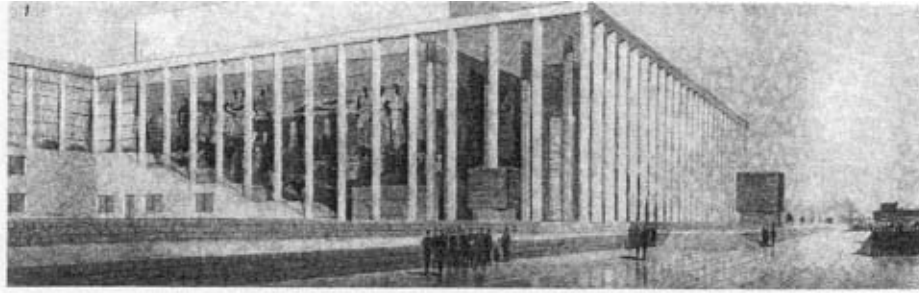
328. Leonid Poljakov. Palast der Sowjets. Erster geschlossene Durchgang. 1957-1958.



329. „Raznoravnoe“. Palast der Sowjets. Erster offene Durchgang. 1957-1958.



330. Arkadij Langman, A.Boreckij, I.Bebjakov, A.Obrazcov, G.Ceculin. Palast der Sowjets. Erster geschlossene Durchgang. 1957-1958.



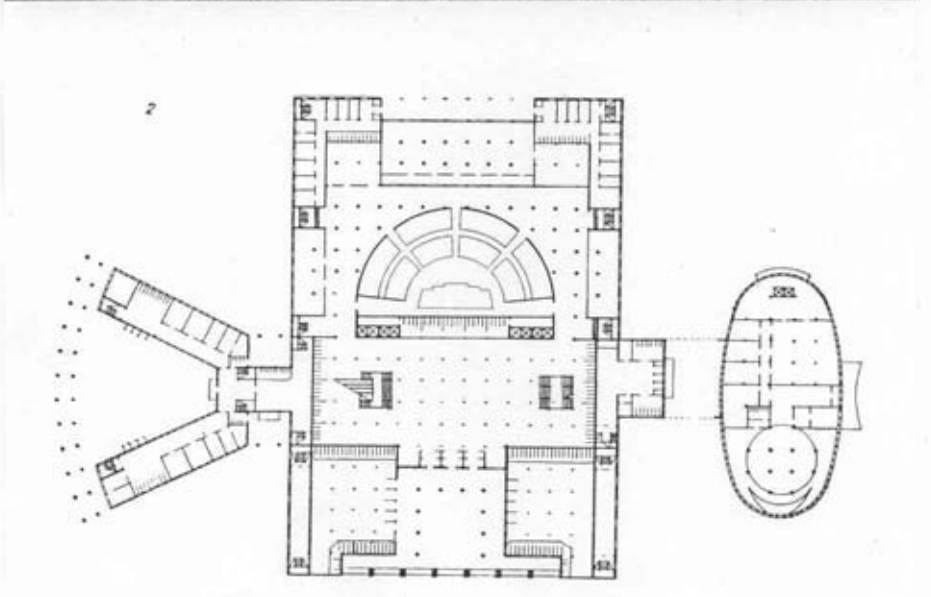
331. Leonid Pavlov u.a. Palast der Sowjets. Erster offene Durchgang. 1957-1958.



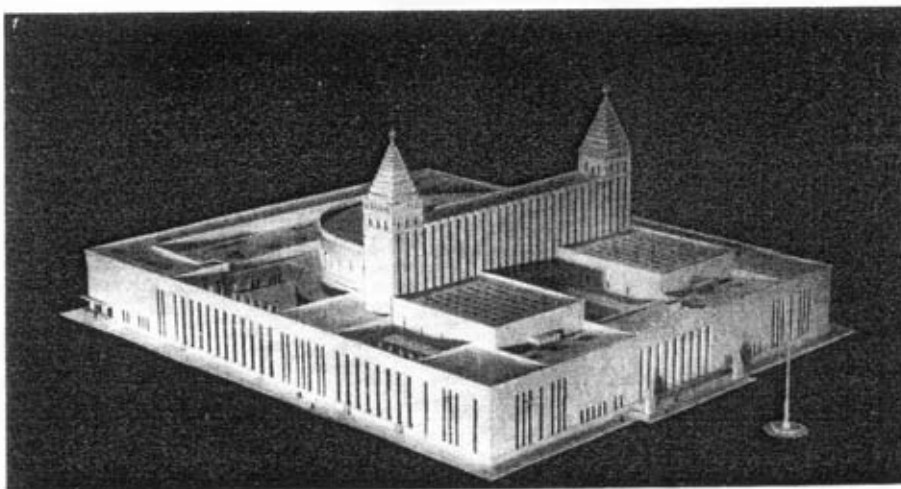
332. Boris Iofan, V.Kalinin, K.Sterioni u.a. Palast der Sowjets. Erster geschlossene Durchgang. 1957-1958



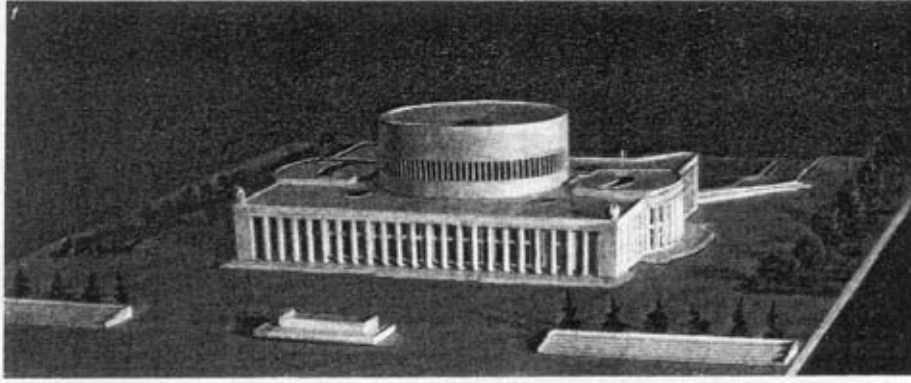
333. Vladimir Gelfreich, M. Minkus. Palast der Sowjets. Erster geschlossene Durchgang. 1957-1958.



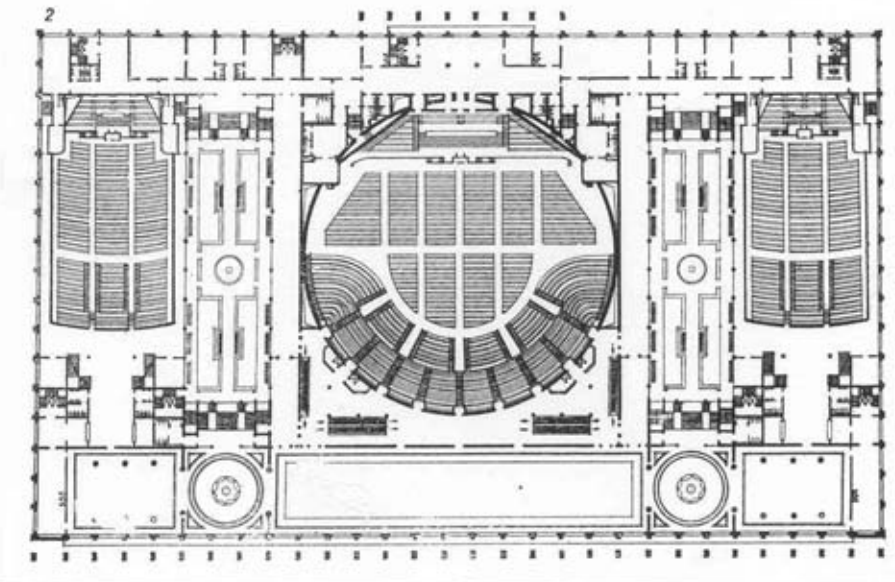
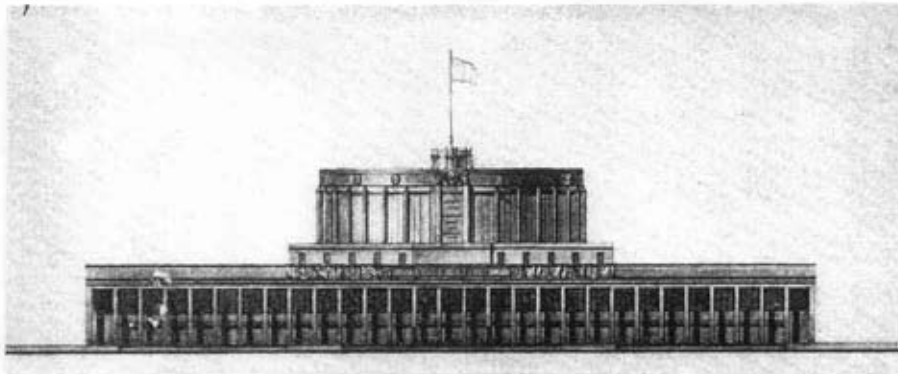
334. Evgenij Levinson, Igor Fomin, V.Vasilkovskij, O.Golynkin. Palast der Sowjets. Erster geschlossene Durchgang. 1957-1958.



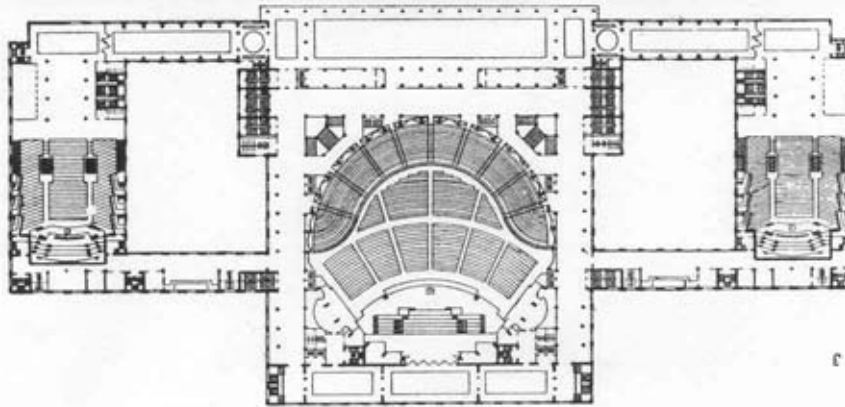
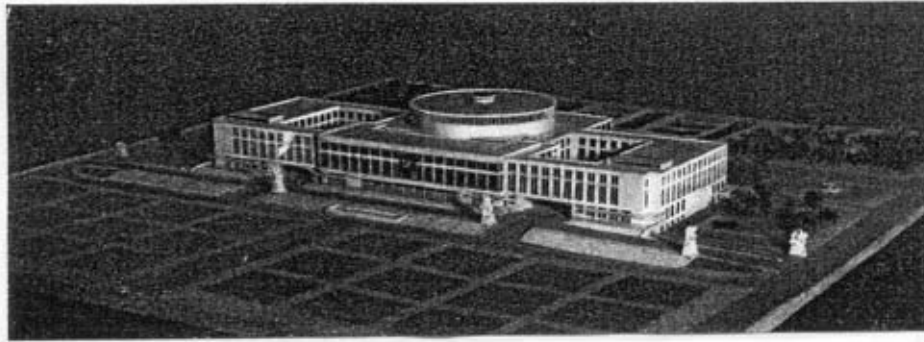
335. V. Oltarzevskij.. Palast der Sowjets. Erster geschlossene Durchgang. 1957-1958.



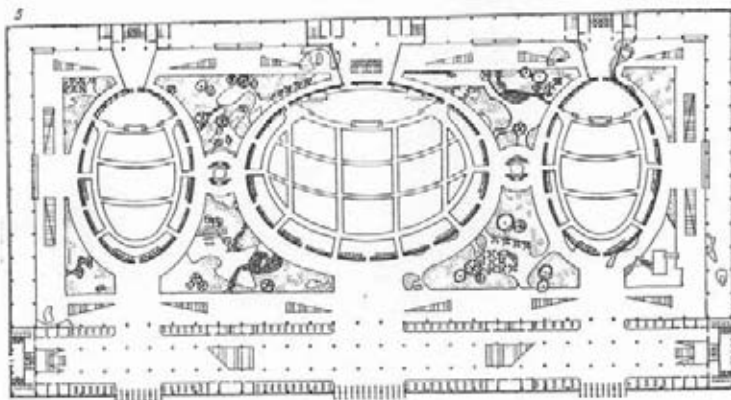
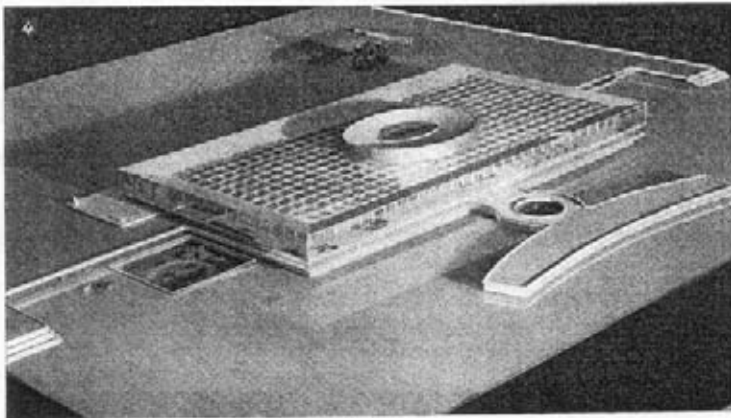
336. Boris Mezencev u.a. Palast der Sowjets. Erster geschlossene Durchgang. 1957-1958.



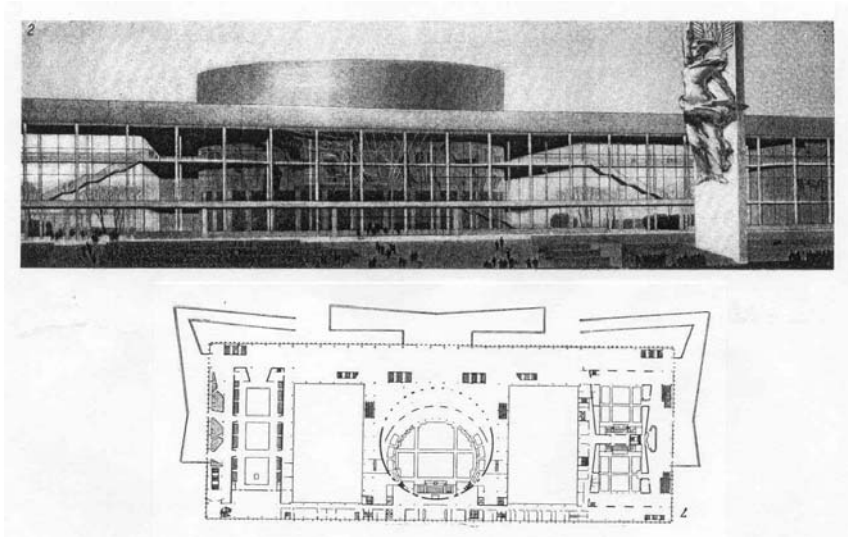
337. Dmitrij Ceculin; L. Naumyeva, A Tarchov. Palast der Sowjets. Erster geschlossene Durchgang. 1957-1958.



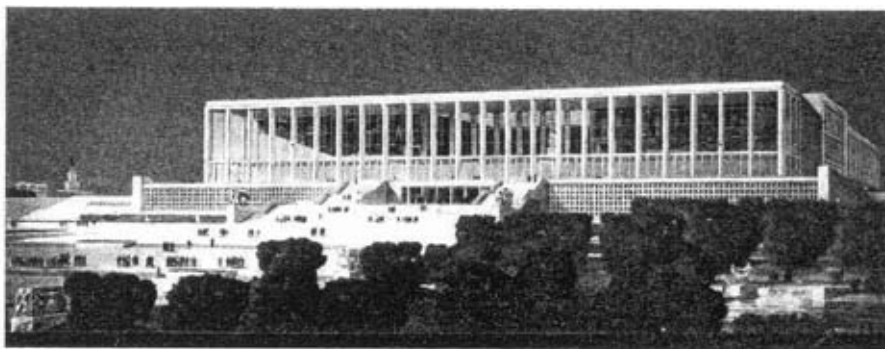
338. A. Chrjakov u.a. Palast der Sowjets. Erster geschlossene Durchgang. 1957-1958.



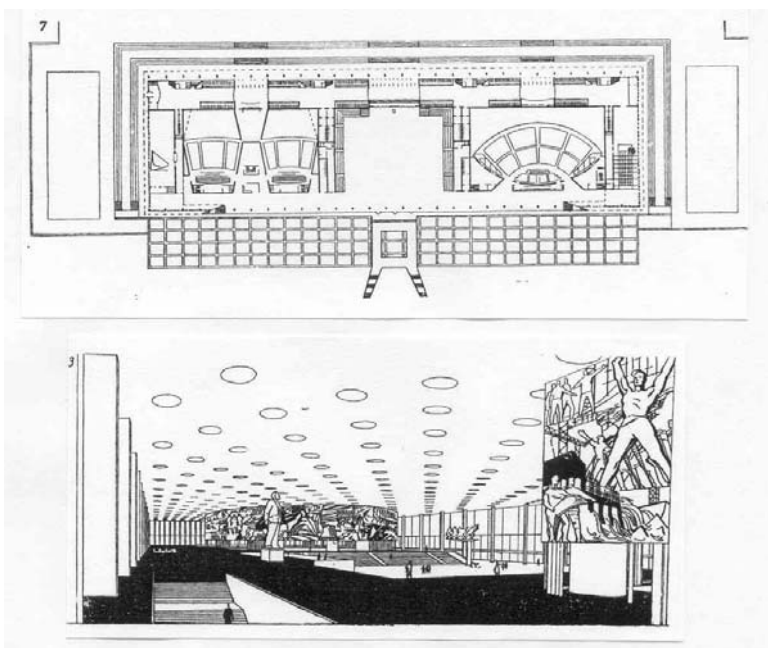
339. Aleksandr Vlasov, V. Davidenko, A.Meerson. Palast der Sowjets. Zweiter geschloßene Durchgang. 1959.



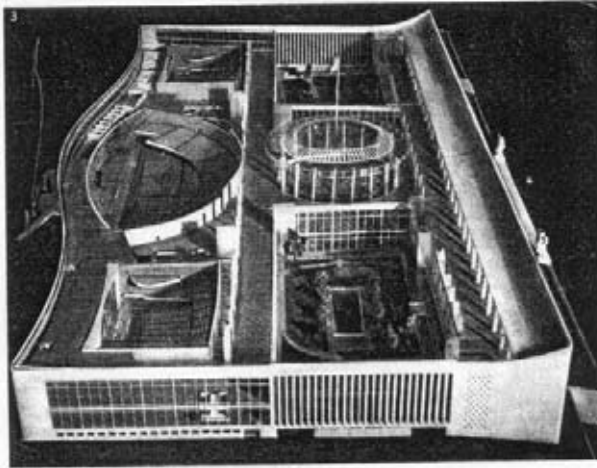
340. Michail Barchin u.a. Palast der Sowjets. Zweiter geschlossene Durchgang. 1959.



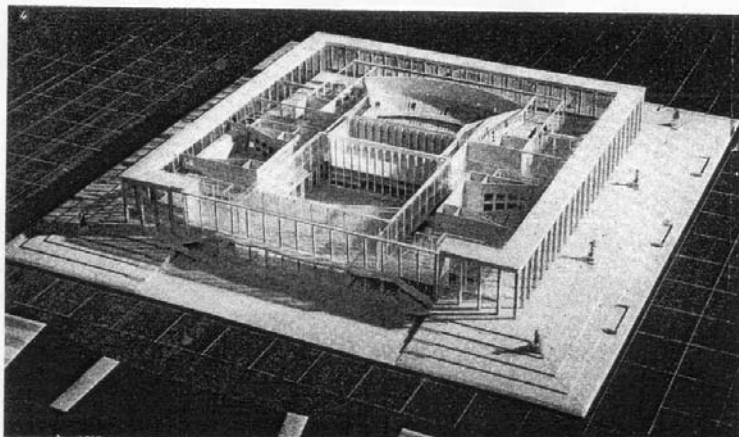
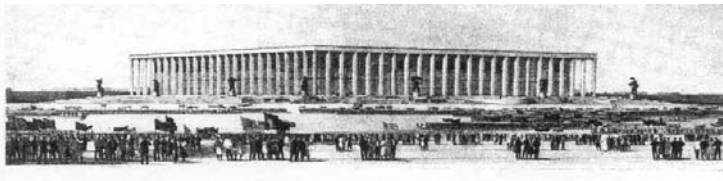
341. Pavel Abrosimov u.a. Palast der Sowjets. Zweiter geschlossene Durchgang. 1959.



342. I. Lovejko u.a. Palast der Sowjets. Zweiter geschlossene Durchgang. 1959.

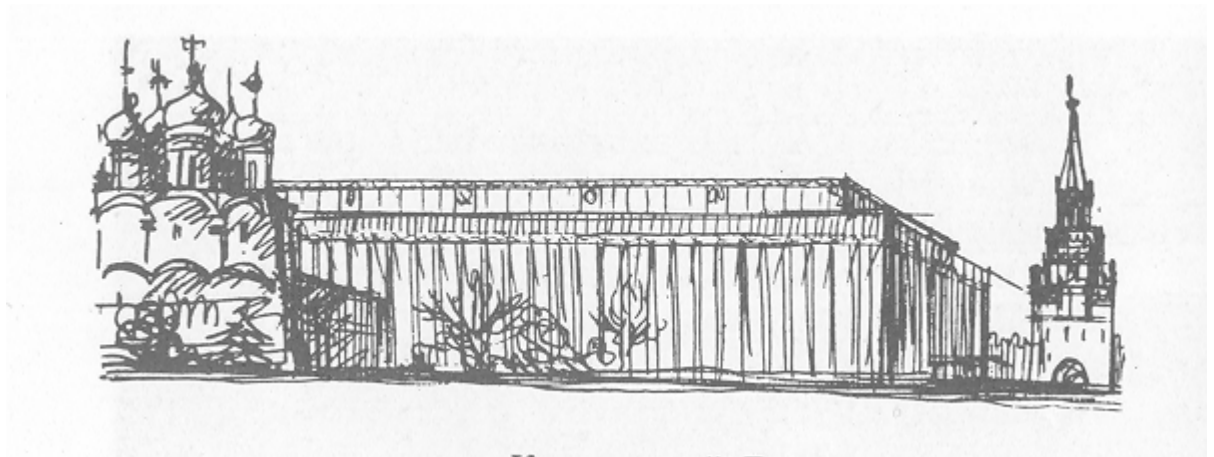


343. Evgenij Levinson, Igor Fomin. Palast der Sowjets. Zweiter geschlossener Durchgang. 1959.



344. Ivan Sholtovski u.a. Palast der Sowjets. Zweiter geschlossener Durchgang. 1959.





346. Michail Posochin u.a. Palast der Kongresse in Kreml, Moskau, 1961.