

Jenseits des Konstruktivismus: Konstantins Melnikovs Architektur und die Suche nach einer neuen Symmetrie (1917–1937)

Zur Erlangung des akademischen Grades einer

Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

von der KIT-Fakultät für Architektur
des Karlsruher Instituts für Technologie (KIT)

genehmigte

Dissertation

von

Maria Deeb

Tag der mündlichen Prüfung: 28. Januar 2026

Erster Gutachter: Prof. Dr. Joaquín Medina Warmburg

Zweiter Gutachter: Prof. Dr. Martin Papenbrock



This document is licensed under a Creative Commons
Attribution-ShareAlike 4.0 International License (CC BY-SA 4.0):
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en>

Meinem Vater in dankbarem Gedenken

Kurzfassung

Die vorliegende Dissertation untersucht das architektonische Werk von Konstantin Melnikov (1890–1974) und seine besondere Stellung innerhalb der sowjetischen Avantgarde. Während seine Bauten häufig dem Konstruktivismus zugeordnet werden, argumentiert diese Arbeit, dass Melnikovs architektonischer Ansatz über stilistische Konventionen hinausgeht und als Synthese traditioneller und moderner Gestaltungsprinzipien verstanden werden kann.

Im Zentrum der Untersuchung steht sein Konzept der „Symmetrie jenseits der Symmetrie“, das sich in seinen Hauptwerken manifestiert. Auf der Grundlage einer detaillierten Analyse von vier Schlüsselprojekten – dem sowjetischen Pavillon auf der Pariser Kunstgewerbeausstellung (1925), dem Rusakov-Arbeiterklub (1927–1929), seinem Wohn- und Atelierhaus in Moskau (1927–1929) sowie dem Entwurf für das Kolumbus-Denkmal in Santo Domingo (1929) – rekonstruiert die Arbeit Melnikovs innovativen Umgang mit unterschiedlichen Symmetrieformen.

Ausgehend von der spiegelbildlichen Symmetrie als dominierendem Ordnungsprinzip seiner neoklassizistischen Studienentwürfe entwickelte er seit Beginn der 1920er Jahre asymmetrische sowie rotations- und translationssymmetrische Kompositionen, die das statische Gleichgewicht zugunsten räumlicher Dynamik auflösten. Melnikovs Symmetrieverständnis weist strukturelle Parallelen zu Prinzipien musikalischer Polyphonie und des Kontrapunkts auf. Unter Rückgriff auf das literaturwissenschaftliche Konzept der „Polyphonie“ und „Dialogizität“ bei Michail Bachtin zeigt die Untersuchung, dass Melnikovs Entwurfsprinzipien nicht auf hierarchische, sondern auf dialogische Beziehungen zwischen gleichwertigen und gleichförmigen architektonischen Elementen abzielten.

Neben der formalen Analyse der ausgewählten Beispielbauten berücksichtigt die Dissertation auch den politischen und kulturellen Kontext der 1920er und 1930er Jahre. Sie arbeitet heraus, dass Melnikovs gestalterischer Ansatz zunächst mit den utopischen Zielvorstellungen der frühen Sowjetunion korrespondierte, im Zuge der zunehmend autoritären Kulturpolitik des Stalinismus jedoch als „formalistisch“ diffamiert wurde.

Durch die Verbindung architekturtheoretischer, historischer, literaturwissenschaftlicher und musikwissenschaftlicher Perspektiven entwickelt die Arbeit eine neue Interpretation von Melnikovs Beitrag zur modernen Architektur. Das Konzept der „Symmetrie jenseits der Symmetrie“ wird dabei als ein Schlüssel zum Verständnis seiner gestalterischen Vision vorgeschlagen – eine Vision, die über eine stilistische Kategorisierung hinausgeht und einen eigenständigen architektonischen Diskurs über Raum, Ordnung und Symmetrie eröffnet.

Abstract

This dissertation examines the architectural legacy of Konstantin Melnikov (1890–1974) and reconsiders his position within the Russian/Soviet avant-garde. Although his buildings are frequently classified as Constructivist, this study argues that Melnikov’s approach exceeds established stylistic categories and constitutes a synthesis of traditional and modern design principles.

The analysis centers on his concept of “symmetry beyond symmetry,” as manifested in his major works. Through an in-depth case-study of his four key projects – the Soviet Pavilion at the 1925 Paris International Exhibition of Modern Decorative and Industrial Arts, the Rusakov Workers’ Club (1927–1929), his house and studio in Moscow (1927–1929), and the design for the Columbus Monument in Santo Domingo (1929) – the dissertation reconstructs and re-imagines Melnikov’s experimental engagement with different forms of symmetry. Beginning with bilateral symmetry as the dominant organizing principle of his neoclassical design studies, he developed asymmetrical as well as rotational and translational symmetrical compositions that transformed static equilibrium into spatial dynamism.

Melnikov’s conception of symmetry demonstrates structural affinities with musical polyphony and counterpoint. Drawing on Mikhail Bakhtin’s theory of polyphony and dialogism, the study argues that his design principles are not based on hierarchical ordering but on dialogical relationships between structurally and formally equivalent architectural elements.

In addition to formal analysis, the dissertation situates Melnikov’s work within the political and cultural context of the 1920s and 1930s. It demonstrates that his design approach, while initially aligned with the utopian aspirations of the early Soviet period, was later condemned as “formalist” under the increasingly authoritarian cultural policies of Stalinism.

By way of integrating architectural theory, intellectual history, literary studies, and musicology, this dissertation suggests the “symmetry beyond symmetry” be approached as an analytical framework for understanding Melnikov’s design vision – a vision that transcends conventional stylistic classification and establishes an independent architectural discourse on space, order, and symmetry.

Inhalt

Kurzfassung.....	i
Abstract	ii
Einleitung	1
1 Von der Statik der Spiegelsymmetrie zur Dynamik der Asymmetrie	11
1.1 Vom Neoklassizismus geprägt	12
1.1.1 Übungsprojekte und erste Bauvorhaben	13
1.1.2 Einfluss von Ivan Žoltovskijs Konzept der „lebendigen Klassik“	21
1.2 Zwischen Tradition und Avantgarde.....	25
1.2.1 Die Werkstatt für „Experimentelle Architektur“ an den Höheren Künstlerisch-Technischen Werkstätten (1921-1924)	26
1.2.2 Ilja Golosovs „Theorie der Gestaltung architektonischer Organismen“	30
2 Zur Entstehung und Entwicklung der „Symmetrie jenseits der Symmetrie“	35
2.1 Der sowjetische Pavillon auf der „Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes“ in Paris (1925).....	35
2.1.1 Kollektiv als Auftraggeber	35
2.1.2 Entwurfsgenese	43
2.1.3 Bauverlauf, Raumstruktur und Ausstattung	50
2.1.4 Ephemere Architektur als Erlebnis	59
2.1.5 „Symmetrie“ des Pariser Pavillons	65
2.1.6 Bezüge und Inspirationen.....	72
2.2 Drei Klubs der Gewerkschaft der Kommunalarbeiter (1927-1929): Prisma und Zylinder als Leitformen	81
2.2.1 Melnikovs Entwürfe für den Typenklub (April-Juni 1927)	86
2.2.2 Vom Typenprojekt zum Rusakov-Klub (Juni 1927 - März 1928).....	92
2.2.3 Harmonie des Dreiecks	101
2.2.4 Bezüge	104
2.3 Melnikovs Haus (1927-1929): Zwei Zylinder als architektonisches Manifest ..	108
2.3.1 Erste Entwürfe.....	109
2.3.2 Architekt als Bauherr	113
2.3.3 Raumgestaltung.....	117
2.3.4 Proportionen des Hauses	123
2.3.5 Die gestalterischen Ursprünge und Vorteile der zylindrischen Form	124
2.3.6 Bezüge	129
2.4 Das Kolumbus-Denkmal (1929): Das Gleichgewicht der Kegel	135

2.4.1	Kinetische Architektur für ein Denkmal neuen Typs.....	137
2.4.2	Bezüge.....	139
3	Melnikovs „Formalismus“: Die gestalterischen Grundlagen seiner Architektur	148
3.1	Im Brennpunkt sowjetischer Kritik (1935-1937).....	151
3.2	Die Architektursprache Melnikovs: Zwischen Funktionalität und künstlerischer Autonomie	154
3.3	Michail Bachtins Konzept der Polyphonie (Dialogizität).....	160
3.4	Zusammenfassung: Visuelle Polyphonie als formgebende Methode	164
4	Anhang.....	172
4.1	Literaturverzeichnis.....	172
4.2	Abkürzungsverzeichnis	190
4.3	Quellenverzeichnis	190
4.4	Abbildungen.....	196
4.5	Abbildungsnachweis	298
4.6	Danksagung.....	307

Einleitung

*Architektur ist nicht bloß Zweckmäßigkeit. Architektur ist Schönheit.
Eine andere Architektur gibt es nicht und kann es nicht geben.¹*

Konstantin Melnikov

Das Werk einer der originellsten Gestalter der sowjetischen Avantgarde, Konstantin Melnikov (1890 – 1974), zeichnet sich durch eine Synthese von Innovation und Tradition aus, da er in seinen Entwürfen sowohl bahnbrechende neue Ideen als auch bewährte architektonische Prinzipien miteinander verband. Sein Karrierebeginn fiel mit den Umbrüchen der Oktoberrevolution 1917 in Russland zusammen, was seinen Werdegang maßgeblich prägte und den Kontext für die Entwicklung seiner Architektur schuf.

Melnikovs einziger Auftragsgeber war, mit Ausnahme seines eigenen Wohnhauses, der neugegründete sowjetische Staat. Die Aufgabe des Architekten bestand in der Ausarbeitung von Projekten für Arbeiterwohnhäuser sowie neuen öffentlichen Bauten, darunter Arbeiterklubs, Arbeits- und Kulturpaläste. Die beiden wichtigsten staatlichen Aufträge in Melnikovs Laufbahn waren die Gestaltung des Sarkophags für Lenins Leichnam im Moskauer Mausoleum (1924) und der Bau des sowjetischen Pavillons auf der Pariser *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* (1925), der zu einem Wahrzeichen der neuen sowjetischen Architektur wurde und seinem Urheber internationale Anerkennung verschaffte. Außerdem repräsentierten seine Projekte die architektonischen Errungenschaften der UdSSR auf zahlreichen internationalen Messen und Ausstellungen.²

Die produktiven Beziehungen, die Melnikov Mitte der 1920er Jahre zur Führung der Sowjetunion aufbaute, waren jedoch nicht von Dauer. Seine Karriere endete abrupt während der politischen Ära Stalins, als ihm 1937 ein vollständiges Berufsverbot auferlegt wurde. Innerhalb von zwanzig Jahren hatte Melnikov sein bedeutendes architektonisches Werk geschaffen, das auch fünfzig Jahre nach seinem Tod noch nicht vollständig erforscht ist.

¹ Melnikov, Konstantin: *Otel'nye vyskazyvanija ob architekture in dejatel'nosti architekta* (einzelne Äußerungen über die Architektur und die Tätigkeit des Architekten), 1930-1970, in: Strigalev, Anatolij / Kokkinaki, Irina (Hrsg.): *Konstantin Stepanovič Melnikov. Architektura moej žizni. Tvorčeskaja koncepcija. Tvorčeskaja praktika* (Konstantin Stepanovič Melnikov. Architektur meines Lebens. Schöpferische Konzeption. Schöpferische Praxis), Moskau: Iskusstvo 1985, S. 148.

² Hierbei sind die folgenden Ausstellungen zu erwähnen: der Internationale Jahrmarkt in Thessaloniki (1926), die 2. Internationale Architekturausstellung in Warschau (1926), die Machine-Age Exposition in New York (1927), die Wanderausstellung „Ein Fenster in die UdSSR“ in Berlin, Brüssel, New York, Wien und Buenos Aires (1928) sowie die V. Triennale in Mailand (1933). Vgl. GARF, f. P5283, op. 11, d. 71, 77, 245.

Die Epoche der sowjetischen Architektur ab den frühen 1920er bis zu den frühen 1930er Jahren wird überwiegend als „Konstruktivismus“ bezeichnet, obwohl dieser Begriff die Vielfalt der architektonischen Strömungen jener Zeit nicht vollständig berücksichtigt. Trotz der Tatsache, dass die Konstruktivisten die dominierende Gruppe mit der größten Anhängerschaft bildeten, zählte Melnikov, entgegen der in der Literatur oftmals vertretenen Ansicht³, weder zu ihren Mitgliedern noch zu ihren Unterstützern. Er entwickelte eine eigene, unverkennbare gestalterische Herangehensweise, die seine Architektur über stilistische Einschränkungen des Konstruktivismus hinausführte.⁴ Es existieren bei der Zuordnung von Melnikovs Werk daher verschiedene Ansichten. Seine Projekte der 1920er und 1930er Jahre werden zudem der zweiten bedeutenden Strömung der sowjetischen Avantgarde, dem Rationalismus, sowie dem Expressionismus, dem Art Déco und dem Neobarock zugeschrieben. Diese Bandbreite der Interpretationen unterstreicht die Vielschichtigkeit seines architektonischen Erbes, das sich einer eindeutigen Kategorisierung entzieht.

Forschungsstand und Forschungsbedarf

Trotz einer Vielzahl an Darstellungen der Bauten Melnikovs in nationalen⁵ und internationalen⁶ Veröffentlichungen in den 1920er und 1930er Jahren geriet sein Werk über drei Jahrzehnte hinweg in Vergessenheit. Erst in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre wurden seine Projekte wieder in den Fokus der Forschung gerückt. So wurde in Moskau anlässlich seines 75. Geburtstags eine Ausstellung organisiert. Obwohl diese nur vier Tage dauerte, zog sie die Aufmerksamkeit einer jungen Generation sowjetischer Architekten und Forscher auf sich. Als Reaktion auf die Ausstellung erschien 1966 in der führenden

³ Vgl. Frampton, Kenneth: „Constructivism. The Pursuit of an Elusive Sensibility“, in: *Oppositions*. 6/ 1976. 9 S.25-44; Lubetkin, Berthold: „Soviet Architecture. Notes on developments from 1917 to 1932“, in: *Architectural Association Journal*. 71/1956. S. 260-264; Grey, Camilla: *The Great Experiment: Russian Art, 1863-1922*. London 1962; Von Lüttichau, Mario-Andreas: „Konstruktivismus“, in: Pevsner, Nikolaus / Honour, Hugh / Fleming, John (Hrsg.): *Lexikon der Weltarchitektur*. 3. Aufl., München: Pestel 1992, S. 358; N. N.: „Melnikov“, in: Ebenda, S. 407; Wetzel, Christoph/ Wetzel, Heidi/ Bilstein, Nicole (Hrsg.): *Seemanns großes Lexikon der Weltarchitektur*. Leipzig 2010.

⁴ Vgl. Chan-Magomedov, Selim: *Konstantin Melnikov*, Moskau: Strojizdat 1990, S. 13-14; Cohen, Jean Louis 2022, S. 21.

⁵ Zwischen 1924 und 1931 wurden Melnikovs Entwürfe und Bauten vorwiegend in der Zeitschrift „Das Bauwesen Moskaus“ publiziert.

⁶ Die meisten ausländischen Veröffentlichungen sind dem Pariser Pavillon von 1925 gewidmet. Im erweiterten Band „Internationale Architektur“ von 1927 aus der Reihe der Bauhausbücher wurden Fotografien des Neuen Sucharevskij-Marktes veröffentlicht (Gropius, Walter: *Internationale Architektur*, 2., veränderte Auflage, München: Albert Langen 1927, S. 25). Zudem erschien 1930 auf dem Titelblatt der Zeitschrift „Die Form“ eine Aufnahme des Rusakov-Klubs, begleitet von einem Artikel von Michail Iljin (Iljin, Michail: „Klub der chemischen Arbeiter“, in: *Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit*, Heft 9, Mai 1930, S. 237).

Architekturzeitschrift der Sowjetunion ein Essay von Jurij Gerčuk, der in englischer Übersetzung 1971 im Sammelband „Building in the USSR 1917–1932“ erneut publiziert wurde.⁷ 1975 wurde dem rehabilitierten Melnikov ein Kapitel in dem Sammelband „Meister der sowjetischen Architektur über Architektur“ gewidmet, in dem originale Äußerungen Melnikovs über seine Bauten standen.⁸

Seit den 1960er Jahren wurde das Melnikov-Haus von internationalen Forschern der sowjetischen Architektur besucht. Unter ihnen waren Arthur Sprague, S. Frederic Starr und Jean-Louis Cohen. Die erste Monografie, die sich der Architektur Melnikovs widmete, erschien auf Englisch in den USA. Ihr Autor, S. Frederick Starr, interviewte den Architekten während seiner Aufenthalte in Moskau zwischen 1967 und 1974. Als Ergebnis dieser Gespräche wurde 1978 das Buch „Melnikov: Solo Architect in a Mass Society“ posthum veröffentlicht, das umfangreiches Bildmaterial enthält.⁹ Zum ersten Mal wurde eine große Anzahl von Entwürfen, Skizzen und Fotos aus Melnikovs privatem Archiv der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Die erste russischsprachige Einzeldarstellung über Melnikovs Schaffen, verfasst von Selim Chan-Magomedov, erschien erst 1981.¹⁰ Zum 100-jährigen Geburtstag des Architekten wurde sie 1990 in erweiterter Auflage neu veröffentlicht, wobei jedoch kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben wurde.¹¹

Im Jahr 1985 wurde erstmals Melnikovs Autobiografie „Architektur meines Lebens“ (1967) publiziert.¹² Die Herausgeber Anatolij Strigalev und Irina Kokkinaki ergänzten sie um bedeutende Materialien aus dem Archiv Melnikovs, darunter dessen Begleitschreiben und Kommentare zu seinen Projekten und Bauten, Vorlesungsentwürfe sowie von ihm verfasste Artikel. Darüber hinaus erstellten die Herausgeber ein umfassendes Werkverzeichnis. Dieser Band bleibt die einzige Ausgabe, in der die Aufzeichnungen des Architekten aus verschiedenen Jahren zusammengefasst sind. Daraus wurde ersichtlich, dass Melnikov seine Gestaltungsprinzipien nie fest schrieb. Trotz positiver und bemerkenswerter Aspekte hatte

⁷ Gerčuk, Jurij: „Architekt Konstantin Melnikov“. In: Architektura SSSR (Architektur der UdSSR), Nr. 8, 1966, S. 51-55. Englische Fassung in: Shvidkovsky, Oleg (Hrsg.): Building in the USSR 1917–1932, London 1971.

⁸ Barchin, Michail u.a. (Hrsg.): Mastera sovetsoj architektury ob arhitekture (Meister der sowjetischen Architektur über Architektur), Band 2, Moskau: Iskusstvo 1975, S. 155-183.

⁹ Starr, S. Frederick: Melnikov. Solo architect in a mass society. Princeton: University Press 1978.

¹⁰ Chan-Magomedov, Selim: Architekt Konstantin Melnikov. Pionery sovetsoj architektury (Architekt Konstantin Melnikov. Pioniere der sowjetischen Architektur), Moskau: Znanie 1981.

¹¹ Chan-Magomedov 1990 (wie Anm. 3).

¹² Strigalev, Anatolij / Kokkinaki, Irina (Hrsg.): Konstantin Stepanovič Melnikov. Architektura moej žizni. Tvorčeskaja koncepcija. Tvorčeskaja praktika (Konstantin Stepanovič Melnikov. Architektur meines Lebens. Schöpferische Konzeption. Schöpferische Praxis), Moskau: Iskusstvo 1985.

das Buch den Nachteil einer starken Zensur. Einige Aussagen Melnikovs wurden gekürzt, sodass seine ursprünglichen, originellen Ideen für die Leserschaft unklar blieben. Die endgültige Fassung seiner Autobiografie, die 1971 unter dem Titel „Melnikov. Das architektonische Wort in seiner Architektur“ verfasst wurde, erschien erst 2006.¹³ Darüber hinaus fand 1989 in Moskau die zweite Ausstellung zu Melnikov statt, für die ein begleitender Katalog erstellt wurde.¹⁴

Im Jahr 1990 wurde in Rotterdam der Sammelband „Melnikov. The Muscles of Invention“ herausgegeben, der Beiträge sowohl westlicher als auch sowjetischer Forscher vereinte, darunter von Arthur Wortmann, Catherine Cook, Otakar Máčel, Hans van Dijk, Wim van den Bergh und Anatolij Strigalev.¹⁵ Jeder der Autoren widmete sich einem spezifischen Aspekt von Melnikovs Arbeit, um gemeinsam ein umfassenderes Verständnis seines Werks zu schaffen. Fünf Jahre später wurde in London das Buch von Catherine Cook „Russian Avant-Garde: Theories of Art, Architecture, and the City“ veröffentlicht, in dem sie Melnikovs Architektur im Kontext der sowjetischen Avantgarde analysierte.¹⁶ Der 1999 in Mailand publizierte Sammelband „Constantin S. Mel'nikov e la costruzione di Mosca“¹⁷ vereint die Beiträge internationaler Forscherteams zu den bedeutendsten Bauten Melnikovs, die zwischen 1924 und 1934 entstanden.

Nach der Gründung des Staatlichen Konstantin-und-Viktor-Melnikov-Museums in Moskau als Filiale des Staatlichen Ščusev-Museums für Architektur im Jahr 2014 erschien 2015 der Band „Architekt Konstantin Melnikov. Pavillons, Garagen, Klubs und Wohnbauten der Sowjetzeit“, in dem einige Fotografien, Entwürfe und Baupläne ausgewählter Gebäude veröffentlicht wurden, die im Archiv und in der Fotothek des Staatlichen Ščusev-Museums für Architektur aufbewahrt werden.¹⁸

¹³ Melnikov, Konstantin: *Arhitekorskoe slovo v ego arhitekture* (Das architektonische Wort in seiner Architektur). Moskau: Architektura-C 2006.

¹⁴ N. N.: *Konstantin Melnikov. Risunki i proekty* (Konstantin Melnikov. Zeichnungen und Projekte), Moskau: Sowjetskij chudožnik 1989.

¹⁵ Wortmann, Arthur (Hrsg.): *Melnikov. The muscles of Invention*. Rotterdam: Van Hezik-Fonds 1990.

¹⁶ Cooke, Catherine: *Russian Avant-Garde. Theories of Art, Architecture and City*. London: Academy Editions 1995.

¹⁷ Fosso, Mario/ Máčel, Otakar/ Meriggi, Maurizio (Hrsg.): *Konstantin S. Mel'nikov e la costruzione di Mosca*, Milano: Skira Editore 1999. Englische Ausgabe: *Konstantin S. Mel'nikov and the construction of Moscow*. Milano: Skira Editore 2000.

¹⁸ Staatliches Ščusev-Museums für Architektur (Hrsg.): *Konstantin Melnikov. Pavil'ony, garaži, kluby i žil'e sovetskoj epohi* (Konstantin Melnikov. Pavillons, Garagen, Klubs und Wohnbauten der sowjetischen Epoche), Moskau: Kučkovo Pole 2015.

Zwischen 1979 und 2015 wurden außerdem Einzelstudien zu den bekanntesten Bauten Melnikovs veröffentlicht. Der Pariser Pavillon von 1925 stand dabei im Mittelpunkt der Arbeiten von S. Frederick Starr¹⁹, Jean-Louis Cohen²⁰ und Ginés Garrido²¹. In Christiane Posts Abhandlung „Arbeiterklubs als neue Bauaufgaben der sowjetischen Avantgarde“ (2004) wurden fünf von Melnikov entworfenen Klubs, die neben anderen Klubbauten im Auftrag der Gewerkschaften in Moskau errichtet worden waren, behandelt.²²

Das größte Forschungsinteresse richtete sich auf Melnikovs Wohnhaus, das als anerkanntes Meisterwerk seiner Architektur angesehen wird. Den Auftakt in dieser Reihe bildete die Pionierarbeit von Selim Chan-Magomedov, in der erstmals dessen Entstehungsgeschichte dargelegt wurde.²³ Eine weitere Publikation entstand in Zusammenarbeit der Architekten Juhani Pallasmaa und Andrei Gozak, in der zahlreiche Bezüge sowohl zu anderen zylindrischen Häusern als auch zu möglichen russischen Prototypen hergestellt wurden.²⁴ 2015 erschien das Buch „Konstantin Melnikov und sein Haus“ von Fritz Barth in deutscher und englischer Sprache, das einen neuen Ansatz für die Melnikov-Forschung schuf, indem es den Schwerpunkt auf die Wahrnehmung seiner Architektur legte.²⁵

Die jüngste Einzeldarstellung zum Haus des Architekten, „The Melnikov House. Icon of the Avant-Garde, Family Home, Architecture Museum“, erschien 2017 auf Englisch und Russisch in Berlin und wurde von Pavel Kuznetsov, dem ehemaligen Leiter des Staatlichen Konstantin-und-Viktor-Melnikov-Museums, herausgegeben.²⁶ Auf Grundlage der in Melnikovs Archiv aufbewahrten Dokumente zum Hausbau rekonstruierte der Autor die Chronologie seiner Errichtung und deckte bislang unbekannte Schwierigkeiten auf, mit denen dieser insbesondere bei der Finanzierung des Baus konfrontiert war, um das Projekt eines der bekanntesten Denkmäler der Architektur der Avantgarde zu verwirklichen. Zudem wurden in dem Buch viele Dokumente und Skizzen des Architekten erstmals veröffentlicht.

¹⁹ Starr, S. Frederick: *Il padiglione di Melnikov a Parigi 1925*, Roma: Officina Edizione 1979.

²⁰ Starr, S. Frederick / Cohen, Jean-Louis: *K. Mel'nikov. Le Pavillon sovietique*. Paris 1925, Paris: L'Equerre 1981.

²¹ Garrido, Ginés: *Mélnikov en Paris, 1925*, Barcelona: Fundació Caja de Arquitectos 2011.

²² Post, Christiane: *Arbeiterklubs als neue Bauaufgabe der sowjetischen Avantgarde*, Berlin: Dietrich Reimer Verlag 2004.

²³ Chan-Magomedov, Selim: *Krivoarbatskij pereulok 10 (Krivoarbatskij Gasse 10)*, Moskau: Moskovskij Rabočij 1984.

²⁴ Pallasmaa, Juhani / Gozak, Andrei: *The Melnikov House. Moscow (1927-1929)*. London: Academy Editions 1996.

²⁵ Barth, Fritz: *Konstantin Melnikov und sein Haus*, Stuttgart/London: Axel Menges 2015.

²⁶ Kuznetsov, Pavel: *Dom Melnikova. Šedevr avangarda, žiloi dom, arhitekturnyj muzej (Das Melnikov-Haus. Meisterwerk der Avantgarde, Wohnhaus, Architekturmuseum)*, Berlin: DOM publishers 2017. Englische Fassung: Kuznetsov, Pavel: *The Melnikov House. Icon of the Avant-Garde, Family Home, Architecture Museum*. Berlin: DOM publishers 2017.

Zum 130. Geburtstag von Konstantin Melnikov bereitete das Staatliche Ščusev-Museum für Architektur eine Ausstellung vor, deren Eröffnung sich jedoch auf Oktober 2022 verschob. Der Ausstellungskatalog „Melnikov/Melnikoff“²⁷ vereint Beiträge mehrerer Generationen von Melnikov-Forschern. In dieser Veröffentlichung wurde der Versuch unternommen, die Vielseitigkeit von Melnikovs Nachlass darzustellen. Zum ersten Mal wurden zahlreiche, zuvor nicht publizierte Materialien aus dem Archiv Melnikovs sowie sein malerischer Nachlass präsentiert.

Die Vielfalt der bisherigen Forschungsarbeiten vermittelt auf den ersten Blick den Eindruck einer umfassenden Auseinandersetzung mit Melnikovs Leben und Werk, der jedoch bei eingehender Analyse nur teilweise bestätigt wird. Das Gesamtwerk Melnikovs wurde bislang nicht in vollen Umfang publiziert. Insbesondere seine Projekte aus den 1940er- und 1950er-Jahren sind nach wie vor unzureichend erforscht. Darüber hinaus wurde die Entstehungschronologie seiner bekanntesten Projekte, wie beispielsweise des Pariser Pavillons (1925) und des Rusakov-Klubs (1927), noch nicht vollständig rekonstruiert. Der Grund liegt darin, dass nur eine begrenzte Anzahl an Materialien zur wissenschaftlichen Aufarbeitung von Melnikovs Œuvre zur Verfügung steht, da Melnikovs Nachlass Gegenstand einer langjährigen gerichtlichen Erbaueinandersetzung ist.

Ein Teil von Melnikovs Privatarchivs (insgesamt 1.078 Bestandseinheiten) befindet sich vorübergehend im Staatlichen Ščusev-Museum für Architektur.²⁸ Ein zweiter, größerer Teil des Nachlasses (ca. 10.000 Bestandseinheiten) wird in seinem Wohnhaus aufbewahrt und umfasst Werke aus den 1910er bis späten 1960er Jahren, darunter Entwürfe, Pläne, Skizzen und Gemälde. Außerdem enthält er schriftliche Aufzeichnungen wie Tagebücher, Briefe, offizielle Dokumente, Erläuterungsberichte zu Projekten, Artikelentwürfe, Autobiografien sowie Fotografien – sowohl Familienaufnahmen als auch Reproduktionen von Skizzen, deren Originale verschollen sind. Während der Vorbereitung auf Melnikovs Ausstellung hatten lediglich die Museumsmitarbeiter die Erlaubnis erhalten, das Archiv zu erschließen. Sämtliche erwähnten Bestände bleiben für externe Forscher unzugänglich, was wesentlich dazu beiträgt, dass sein Werk weiterhin nur begrenzt erforscht ist. Angesichts der gegebenen Umstände erhebt die vorliegende Studie auch keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

²⁷ Staatliches Ščusev-Museum für Architektur (Hrsg.): Melnikov/ Melnikoff, Ausst.-Kat. Staatliches Ščusev-Museum für Architektur in Moskau, Moskau 2022.

²⁸ Vgl. Kuznecov, Pavel: „Tvorčestvo K.S. Mel'nikova v sobranii Muzeja arhitektury imeni A. V. Ščuseva“ (Das Schaffen von K. S. Melnikov in der Sammlung des A. V. Ščusev-Museums für Architektur), Staatliches Ščusev-Museum für Architektur 2015, S. 9.

Zielsetzung und Fragestellung

Das Ziel dieser Arbeit ist es, die besondere Stellung Melnikovs in der Geschichte sowjetischer Architektur herauszuarbeiten und seinen Ansatz als Brücke zwischen Tradition und Moderne zu würdigen. Der Untersuchungszeitraum konzentriert sich vorwiegend auf die Jahre 1917 bis 1937, in denen Melnikov als Architekt aktiv tätig war. In seiner Autobiografie von 1967 benannte Melnikov vier zentrale „Werkzeuge“²⁹ seiner Architektur: die „Symmetrie jenseits der Symmetrie“, die Diagonale, das Dreieck und die Konsole. Jean-Louis Cohen ordnete diese, in Anlehnung an Bruno Zevis Konzept, den „Invarianten“³⁰ der modernen Architektur zu.³¹ Während die letzten drei Elemente in Melnikovs Bauten und Entwürfen klar nachvollzogen werden können, bleibt das Prinzip der „Symmetrie jenseits der Symmetrie“, das Melnikov nicht näher erläuterte, offen für Interpretationen. Bereits Andrei Ikonnikov und Selim Chan-Magomedov wiesen auf Melnikovs vielfältigen Umgang mit Symmetrie hin; dennoch wurde dieses Thema in der bisherigen Forschung nicht weiter vertieft.³²

Das Hauptaugenmerk der vorliegenden Arbeit liegt daher auf der Untersuchung von Melnikovs Verständnis von Symmetrie, das der Arbeitshypothese zufolge einen Schlüssel zur Besonderheit seiner gestalterischen Konzeption darstellen und zugleich einen entscheidenden Unterschied zwischen seiner Herangehensweise und der des Konstruktivismus offenlegen könnte. Daraus ergeben sich folgende forschungsleitende Fragen: Wie entwickelte sich Melnikovs Auseinandersetzung mit Symmetrie zwischen 1917 und 1937 und welche theoretischen Hintergründe beeinflussten diese Entwicklung? Wie kristallisierte sich das Prinzip der „Symmetrie jenseits der Symmetrie“ heraus, und welche Bedeutung hat es für das Verständnis der Eigenart von Melnikovs Architektur? Darüber hinaus stellt sich die Frage, welche Faktoren dazu führten, dass Melnikov, einst ein bedeutender staatlicher Auftragnehmer, zur Zielscheibe sowjetischer Kritik wurde und seine Architektur zugleich als Sinnbild des verbannten „Formalismus“ stigmatisiert wurde.

²⁹ Melnikov, Konstantin: „Arhitektura moej žizni“ (Architektur meines Lebens), 1967, in: Strigalev/Kokkinaki 1985 (wie Anm. 11), S. 90.

³⁰ Laut Bruno Zevi gehörten sieben Invarianten zur „Sprache der modernen Architektur“: „Listening as Design Methodology“; „Asymmetry and Dissonance“; „Antiperspective Three-Dimensionality“; „The Syntax of Four-dimensional Decomposition“; „Cantilever, Shell, and Membrane Structures“; „Space in Time“; „Reintegration of Building, City and Landscape“ (Zevi, Bruno: *The modern language of architecture*, Seattle/London: University of Washington Press 1978).

³¹ Cohen, Jean-Louis: „Melnikov neizmennyj“ (Der unveränderliche Melnikov), in: Staatliches Ščusev-Museums für Architektur 2022 (wie Anm. 26), S. 21

³² Siehe das Vorwort vom Andrei Ikonnikov zum Strigalev/ Kokkinaki 1985 (wie Anm. 11), S. 10; Vgl. Chan-Magomedov 1990 (wie Anm. 3), S. 269.

Außerhalb des angegebenen chronologischen Rahmens liegen die Studienentwürfe Melnikovs aus den Jahren 1914 bis 1917, die im ersten Teil der Arbeit betrachtet werden, um die Entwicklung seines Symmetrieverständnisses detaillierter darzustellen. Die weitere Erschließung von Melnikovs Symmetriekonzept erfordert zudem eine eingehende Analyse der theoretischen und gestalterischen Grundlagen der künstlerischen Strömungen des Neoklassizismus (Ivan Žoltovskij) und des sogenannten „Symbolischen Romantizismus“³³ (Ilja Golosov), die sein Frühwerk geprägt haben.

Im Mittelpunkt der Arbeit steht die Untersuchung von vier Bauten und Projekten: dem Pariser Pavillon (1925), dem Rusakov-Klub (1927–1929), dem Wohn- und Atelierhaus von Konstantin Melnikov (1927–1929) sowie dem Kolumbus-Denkmal (1929). Anhand dieser Fallbeispiele wird angestrebt, die Charakteristik des Prinzips der „Symmetrie jenseits der Symmetrie“ zu erschließen. Diese Werke entstanden vor dem Paradigmenwechsel in der sowjetischen Architektur im Jahr 1932, als der „Sozialistische Realismus“ zur einzig zulässigen Kunstrichtung erklärt wurde. Bei der Auswahl der Projekte werden folgende gemeinsame Kriterien zugrunde gelegt: Die Gestaltung der Komposition beruht einerseits auf einer spezifischen Art von Symmetrie, andererseits auf dem Einsatz einfacher, ineinandergreifender geometrischer Körper wie Prismen, Zylinder oder Kegel, deren Verdopplung oder Vervielfältigung ein prägendes Merkmal der Gesamtstruktur bildet. Die weiteren Arbeitsschritte umfassen die chronologische Einordnung der für die Forschung zugänglichen Entwürfe und Skizzen, die Rekonstruktion der Auftragsgeschichte anhand von Archivunterlagen und die Untersuchung möglicher Prototypen und Referenzbauten.

Die inhärente Mehrdeutigkeit des Begriffs der Symmetrie erweitert die möglichen Interpretationsansätze dieses Phänomens im Werk Melnikovs. Das griechische Wort **συμμετρία** leitet sich von **μέτρον** (Maß) ab und wird durch die Vorsilbe **συν** (mit, zusammen) ergänzt.³⁴ Die ursprüngliche Bedeutung des Begriffs in der Antike verweist auf ein ausgewogenes Verhältnis, eine „Harmonie der Teile zueinander und zum Ganzen“³⁵, die sich in den Proportionen eines Bauwerks ausdrückt. Zur Klärung, ob Melnikovs Verständnis

³³ Siehe Chan-Magomedov, Selim O.: „Bedingungen und Besonderheiten in der Entstehung der Avantgarde in der sowjetischen Architektur“, in: Ščusev- Architekturmuseum, Moskau/ Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart/ Kunsthalle Tübingen (Hrsg.): Avantgarde I. Russisch-sowjetische Architektur. Ausst.-Kat. Staatliches Ščusev-Architektur Museum Moskau/ Institut für Auslandsbeziehungen Stuttgart/ Kunsthalle Tübingen. Stuttgart: Deutsches Verlags-Anstalt 1991, S. 25-26.

³⁴ Vgl. Naredi-Rainer, Paul von: Architektur und Harmonie. Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst, Köln: Dumont 1982, S. 15.

³⁵ Kambartel, Walter: „Symmetrie“, in: Ritter, Joachim/ Gründer, Karlfried (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998, Bd. 10, Sp. 745.

von Symmetrie mit der antiken Definition im Einklang stand, werden die Proportionen der ausgewählten Fallbeispiele einer detaillierten Analyse unterzogen.

Eine zweite, bis heute vorherrschende Definition von Symmetrie, die im französischen Sprachgebrauch des 17. Jahrhunderts etabliert wurde, bezeichnet die Formengleichheit zweier Hälften, die durch Spiegelung an einer Achse entsteht. Die Spiegelsymmetrie als ordnungsbestimmendes Prinzip basiert einerseits auf der Gegenüberstellung zweier identisch gespiegelter Seiten, andererseits entsteht ein dreiteiliges, hierarchisches System. In diesem nimmt die zentrale Achse eine dominierende Rolle ein, während die linke und rechte Seite ihr nachgeordnet bleiben. Zugleich vermittelt die Symmetrie im modernen Sinne den Eindruck von Ruhe und Stabilität und wird daher häufig mit der Repräsentation von Macht assoziiert.³⁶

Der Schlussteil der Untersuchung befasst sich mit der Frage, wie sich die durch die klassische Spiegelsymmetrie bestimmte Ordnung von derjenigen unterscheidet, die den Projekten Melnikovs zugrunde liegt. Melnikovs Symmetriebegriff wird mithilfe des literaturwissenschaftlichen Konzepts der „Polyphonie“ analysiert, das Michail Bachtin zwischen 1922 und 1929 entwickelte und später als „Dialogizität“ formulierte. Die Leitideen dieses Konzeptes wurden erstmals 1929 in seinem Buch *Probleme der künstlerischen Praxis Dostojewskijs* und 1963 in einer überarbeiteten sowie erweiterten Fassung unter dem Titel *Probleme der Poetik Dostojewskijs* veröffentlicht.

Der ursprünglich aus der Musikwissenschaft stammende Begriff „Polyphonie“ steht in Bachtins Analyse in engem Zusammenhang mit der grundlegenden Neuordnung der traditionellen Romanform. Der „polyphone Roman“ bei Dostojewskij ist weder starr noch hierarchisch strukturiert: „Er ist nicht als Ganzheit eines Bewußtseins konzipiert, das andere Bewußtseine als Objekte in sich aufnimmt, sondern als Ganzes, in dem verschiedene Bewußtseine in Wechselwirkung miteinander stehen.“³⁷ Diese Erzählform zeichnet sich durch Heterogenität aus und basiert auf einem dynamischen Zusammenspiel eigenständiger Stimmen und Perspektiven.

³⁶ Vgl. N. N.: „Symmetrie“, in: Janson, Alban/ Tigges, Florian: Grundbegriffe der Architektur. Das Vokabular der räumlichen Situationen, Basel: Birkhäuser 2013, S. 310-312.

³⁷ Bachtin, Michail: Probleme der Poetik Dostoevskijs, übers. von Adelheid Schramm, München: Carl Hanser Verlag 1971, S. 23.

Die Anwendung dieser theoretischen Grundlage erlaubt es, die dialogische Natur von Melnikovs Symmetrie hervorzuheben, die über eine rein formale Spiegelbildlichkeit hinausgeht. Auch wenn es unwahrscheinlich ist, dass Melnikov mit Bachtins Werken vertraut war, rechtfertigt die zeitliche Parallelität und inhaltliche Nähe zwischen Bachtins Theorie und Melnikovs Symmetrievorstellungen die Wahl eines interdisziplinären Ansatzes. Dieser ermöglicht es, die wesentlichen Merkmale von Melnikovs eigenem Stil offenzulegen, die in bisherigen Forschungen, welche sein Werk im Kontext historischer Stilanalysen betrachten, bislang nicht im Mittelpunkt standen.

Quellenlage und untersuchtes Material

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit wurden vorwiegend zugängliche Quellen erschlossen, die in Moskauer Archiven aufbewahrt werden und größtenteils bisher unveröffentlicht sind. Eine große Anzahl von Dokumenten befindet sich im Russischen Staatsarchiv für Literatur und Kunst (RGALI). Dazu gehören persönliche Akten von Melnikov, Informationen über sein Studium an der Moskauer Lehranstalt für Malerei, Bildhauerei und Architektur sowie über seine Lehrtätigkeit an den Höheren Künstlerisch-Technischen Werkstätten (VChUTEMAS) ergänzt um Materialien, die mit dem Bau des Pariser Pavillons verbunden sind. Darüber hinaus wurden Quellen aus dem Russischen Staatsarchiv für Wirtschaft (RGAE) sowie aus dem Staatsarchiv der Russischen Föderation in Moskau (GARF) herangezogen, die über Melnikovs Teilnahmen an internationalen Ausstellungen und Wettbewerben berichten. Im Moskauer Regionalarchivzentrum (MOAC) sind die Unterlagen zum Bau von Melnikovs Klubgebäuden zugänglich. Zudem befindet sich ein bisher unveröffentlichtes Konvolut von Bauplänen des Rusakov-Klubs im Archiv des Staatlichen Ščusev-Architekturmuseums (GNIMA). In der Fotothek des Museums werden nicht nur Fotografien von Melnikovs Bauten aufbewahrt, sondern auch schwarz-weiße Fotokopien seiner Hauptprojekte und einiger Skizzen, deren Originale sich im Privatarhiv des Architekten befinden. In der Avery Architectural and Fine Arts Library der Columbia University in New York (AvLib) befinden sich Schriften Melnikovs, die im Archiv von Arthur Sprague aufbewahrt werden. Zu diesen Dokumenten gehören Projektbeschreibungen, biografische Notizen, Melnikovs Aufzeichnungen zur Architektur und zu seinen Bauten sowie eine frühe, unveröffentlichte Version seiner 1964 verfassten Autobiografie. Die Erschließung der Archivquellen zu Melnikovs Schaffen ist jedoch noch nicht abgeschlossen und kann perspektivisch weitergeführt werden.

1 Von der Statik der Spiegelsymmetrie zur Dynamik der Asymmetrie

Konstantin Melnikov betitelte das erste Kapitel seiner 1967 entstandenen Autobiografie als den „Wille[n] zufälliger Begegnungen“³⁸. Im Gegensatz zu anderen prominenten Vertretern der sowjetischen Architekturavantgarde bot Melnikovs Herkunft keine Voraussetzungen für eine Karriere als Architekt. Geboren am 22. Juli³⁹ 1890 in Petrovsko-Razumovskoe, damals einem dörflichen Vorort Moskaus, entstammte er einer Bauernfamilie und war das vierte von fünf Kindern von Elena und Stepan Melnikov. In seinen autobiografischen Notizen aus dem Jahr 1964 schrieb Konstantin Melnikov: „Meine liebevollen und fürsorglichen Eltern waren nicht in der Lage, uns Kindern eine Ausbildung über den Besuch der kirchlichen Gemeindeschule hinaus zu ermöglichen.“⁴⁰

Zwischen 1898 und 1902 besuchte Melnikov die kirchliche Gemeindeschule. Die Eltern unterstützten die Leidenschaft ihres Sohnes für das Malen, daher entsandten sie ihn im Jahr 1903 in eine Ikonenmalerwerkstatt, damit er den Beruf des Ikonenmalers erlernen sollte. Kurz nach Beginn seiner Ausbildung kehrte er jedoch zu seiner Familie zurück. Durch einen glücklichen Zufall lernte der dreizehnjährige Melnikov im September desselben Jahres Vladimir Čaplin kennen, einen führenden Ingenieur im Bereich Heizungs- und Lüftungstechnik sowie Wissenschaftler und Erfinder, woraufhin Čaplin ihn als Kurier in seiner Moskauer Firma anstellte. Diese Begegnung führte zu einer grundlegenden Veränderung im Lebensweg des Bauernsohnes. Melnikov vermerkte später: „Mein Leben erhob sich durch den Willen einer mir fremden Person wie ein Feuerwerk und durchbrach die übliche Ordnung“.⁴¹

Vladimir Čaplin, der für Melnikov nicht nur zum Mäzen, sondern auch zum Erzieher wurde, ermöglichte ihm die Vorbereitung auf die Aufnahmeprüfungen an der Moskauer Lehranstalt für Malerei, Bildhauerei und Architektur (MUŽVZ), an der Melnikov von 1905 bis 1917 studierte. Er war einer von elf Studierenden der Klasse, die aus 270 Bewerbern ausgewählt

³⁸ Melnikov, Konstantin: „Arhitektura moej žizni“ (Architektur meines Lebens), 1967, in: Strigalev /Kokkinaki, 1985 (wie Anm. 11), S. 57.

³⁹ Das in Melnikovs Autobiografie angegebene Geburtsdatum entspricht dem julianischen Kalendersystem. Gemäß dem gregorianischen Kalender fällt sein Geburtstag auf den 3. August.

⁴⁰ Avery Architectural and Fine Arts Library, Columbia University, New York (AvLib). George Collins papers. Series V: Russian Papers. Writings on Konstantin Melnikov. Box 8, Folder 14, p. 44: Konstantin Melnikov: Autobiografie, 06.02.1964.

⁴¹ Melnikov 1967, S. 63.

wurden.⁴² Nach Čaplin, der für seinen Schützling „Komfort im Leben“⁴³ anstrebte, sollte Melnikov eine Laufbahn als Architekt einschlagen. Aus diesem Grund erfolgte nach seinem Abschluss im allgemeinbildenden Zweig im Jahr 1910⁴⁴ die Aufnahme in die Architekturabteilung. Der Beruf des Architekten, der Melnikov als monoton erschien, konnte ihn jedoch nicht begeistern, da er die Ambition hegte, als Künstler tätig zu sein.⁴⁵ Nach einer Vereinbarung mit seinem Mäzen, der ihm das Versprechen abnahm, das Architekturstudium zu einem späteren Zeitpunkt abzuschließen, stellte Melnikov im November 1910 den Antrag⁴⁶, von der Architektur- in die Malereiabteilung versetzt zu werden. Nach dem erfolgreichen Abschluss des Maleriestudiums⁴⁷ begann Melnikov 1914, Architektur zu studieren.⁴⁸ Daran erinnerte er sich wie folgt: „Der Pinsel wurde durch Zeicheninstrumente ersetzt, und innerhalb dieser Linien hat die Malerei ihr Zuhause gefunden“.⁴⁹

1.1 Vom Neoklassizismus geprägt

Aus dieser Zeit sind zahlreiche Studienarbeiten erhalten geblieben, die Melnikov sorgfältig in seinem Privatarchiv aufbewahrte.⁵⁰ Die Projekte entwarf er im Rahmen des Lehrfachs „Architekturkomposition“, das von dem Architekten Stanisław Noakowski unterrichtet wurde. Noakowski stand aufgrund seiner meisterhaften Architekturzeichnungen bei den Studierenden der Architekturfakultät in hohem Ansehen.⁵¹ Das Curriculum⁵² des Kurses beinhaltete die Ausführung diverser Planungsaufgaben, die jedoch von der realen Baupraxis entfernt waren. Das Ziel war es, den Studierenden die Kompetenz zu vermitteln, ihre Werke

⁴² Vgl. Chan-Magomedov 1990 (wie Anm. 3), S. 12.

⁴³ Melnikov 1967, S. 65.

⁴⁴ Russisches Staatsarchiv für Literatur und Kunst, Moskau (RGALI), f. 681, op.1, d. 1600, l. 4: Curriculum Vitae des Architekten Konstantin Melnikov, 24.11. 1927.

⁴⁵ Melnikov 1967, S. 65.

⁴⁶ RGALI, f. 680, op. 2, d. 1939, l. 7: Gesuch des Architekturstudenten im ersten Semester, Konstantin Melnikov, an den Leiter der Kunstschule für Malerei, Bildhauerei und Architektur, 04.11.1910.

⁴⁷ RGALI, f. 680, op. 2, d. 1939, l. 9: Gesuch des Absolventen der Malereikurse, Konstantin Melnikov, an den Direktor der Schule für Malerei, Bildhauerei und Architektur, 21.04.1914. Melnikovs Lehrer an der Abteilung für Malerei waren Vasilij Bakšeev, Sergej Malutin, Sergej Miloradovič und Konstantin Korovin. Vgl. Strigalev, Anatolij: „Tvorčestvo i literaturnoe nasledie K. S. Melnikova“ (Das Werk und das literarische Erbe von K. S. Melnikov), in: Strigalev/ Kokkinaki 1985 (wie Anm. 11) S. 14.

⁴⁸ Zugleich setzte er seinen Besuch in der Werkstatt der Malereiabteilung fort, in der „selbstständige Arbeiten“ durchgeführt wurden. Vgl. Strigalev/ Kokkinaki 1985 (wie Anm. 11), S. 258.

⁴⁹ Melnikov 1967, S.66.

⁵⁰ Archiv des Melnikov-Hauses, KM 49, KM 50, KM 52, KM 54, KM 55, KM 126, KM 132, KM 133, KM 134, KM 135, KM 136, KM 137, KM 138, KM 139, KM 142, KM 143.

⁵¹ Vgl. Chan-Magomedov, Selim O.: *Architektura sovetskogo avangarda* (Architektur der sowjetischen Avantgarde), Band 1, Moskau: Strojizdat 1996, S. 41.

⁵² RGALI, f. 680, op.1, d. 923, l. 1-155: Moskauer Hochschule für Malerei, Bildhauerei und Architektur. Architekturprogrammen und Entwurfsthemen, 18.09.1912-17.10.1918.

in verschiedenen historischen Stilen zu entwerfen. Dies reflektierte die didaktische Philosophie der Zeit, die stark vom Eklektizismus geprägt war.

1.1.1 Übungsprojekte und erste Bauvorhaben

Bereits in einer seiner frühesten Studienarbeiten, einem Vestibül im römischen Stil (Abb. 1) aus dem Jahr 1914, demonstrierte Melnikov seine Fähigkeit, die Elemente der klassischen Architektur zu adaptieren und neu zu interpretieren. In diesem Entwurf bildete er die Rotunde des Pantheons in reduzierten Dimensionen nach. Dabei übernahm er detailgetreu die charakteristischen Merkmale des römischen Vorbildes wie die kassettierte Kuppel mit einem Opäum samt korinthischer Säulenordnung. Im Gegensatz zum Original, bei dem die Abfolge der Säulen nicht mit dem Rhythmus der Kuppelkassetten übereinstimmte, eliminierte Melnikov in seinem Entwurf diese Dissonanz.

In den nächsten zwei Studienarbeiten beschäftigte sich Melnikov mit dem durch das Lehrprogramm vorgegebenen Stil der italienischen Renaissance, indem er Entwürfe für ein Sommercafé-Restaurant und einen Gästeflügel schuf. Das Baugrundstück des Sommercafé-Restaurants, das als dreigeschossiger Steinbau geplant war, befand sich gemäß der Planungsaufgabe in einem Stadtpark.⁵³ Das Sockelgeschoss war für die Unterbringung von Küchen- und Diensträumen vorgesehen, während die Räumlichkeiten im ersten und zweiten Obergeschoss für die Gäste bestimmt waren. In der Beletage sollten sich ein „kleines, prunkvoll gestaltetes“ Vestibül, ein Hauptsaal (ca. 100 m²) mit Emporen und dem Platz für ein Orchester, ein Lesesaal, ein Damensalon und zwei Kabinette befinden, die durch halbüberdachte Terrassen ersetzt werden konnten. In der zweiten Etage war eine Terrasse und weitere Nebenräume nach Wunsch des Entwurfsschöpfers geplant. Zusätzlich war eine Außenterrasse vorgesehen, die über eine Galerie mit der Beletage verbunden werden sollte. Von der Terrasse aus sollten mehrere Zugänge zur Parkanlage führen.⁵⁴ Wie die erhaltenen, mutmaßlich im Oktober 1914 angefertigten Entwürfe zeigen (Abb. 2, Abb. 3), erfüllte Melnikov in seinem Projekt alle Vorgaben des Bauprogramms.

Die nächste Lehraufgabe, die zwischen März und April 1915 gestellt wurde, bestand darin, einen dreigeschossigen Gästeflügel in einem adeligen Landhaus zu entwerfen.⁵⁵ Der Stil der italienischen Renaissance war auch für diese Projektausführung vorgeschrieben. Der geplante Bauort lag an einer Meeresküste, wobei die Studierenden zwischen der Südküste

⁵³ Vgl. RGALI, f. 680, op.1, d. 923, l. 50.

⁵⁴ Vgl. Ebenda.

⁵⁵ Vgl. RGALI, f.680, op. 1, d. 923, l. 76.

der Krim und der kaukasischen Seeküste wählen konnten. Die Hauptfront des Nebenbaus sollte zur Meerseite gerichtet und über eine Galerie mit dem Haupthaus verbunden sein. Der Einsatz zusätzlicher Balkone und Terrassen war im Projekt gestattet.⁵⁶ In seinem Entwurf adaptierte Melnikov die Form einer Renaissance-Villa mit vorspringenden Seitenflügeln (Abb. 4). Dabei könnte die Villa Farnesina von Baldassare Peruzzi als Vorbild gedient haben. Um eine symmetrische Gesamtwirkung zu erzielen, fügte Melnikov auf der rechten Seite des Gästehauses eine Terrasse hinzu, welche die links befindliche, zum Haupthaus führende Galerie ausbalanciert. Über eine Freitreppe, auf deren Podest sich ein Brunnen befindet, könnte man vom Piano nobile das umliegende Gelände erreichen. Die beiden Projekte weisen viele ähnliche Merkmale auf, wie die dreiteilige Struktur des Baus, die Betonung der Mitte durch eine Freitreppe und die Anwendung gleicher dekorativer Elemente (Eckquader, Festons und das Scheibenornament des Frieses).

In den Melnikov gewidmeten Monografien wird die Auffassung vertreten, dass dieser seine Studienarbeiten in einem vorgegebenen Stil anfertigen musste.⁵⁷ Eine Analyse der Planungsaufgaben legt jedoch nahe, dass Melnikov ab dem fünften Studienjahr (1915-1916) den Baustil seiner Projekte selbst bestimmte.⁵⁸ Im Archiv des Melnikov-Hauses befindet sich ein Fassadenentwurf⁵⁹ für eine Kunstgewerbeschule in einer russischen Landeshauptstadt (Abb. 5), der zwischen Oktober und November 1915 entstand und für den Melnikov den Stil des Barocks wählte. Weitere Projekte, darunter ein Militärmuseum (1915-1916) und ein Sanatorium für Armee- und Marineoffiziere (1917, Diplomprojekt, unvollendet), wurden von ihm im Stil des Empire⁶⁰ ausgeführt.

Die Gestaltung eines Militärmuseums war laut Vorgabe zum Andenken an die Ereignisse des Vaterländischen Krieges gegen Napoleon 1812 vorgesehen.⁶¹ Diese Planungsaufgabe unterschied sich von bisherigen Studienarbeiten vor allem dadurch, dass sie nicht nur zum Erlernen eines Stils konzipiert war, sondern auch praxisorientiert und auf den realen Bedarf eines Militärmuseums in Moskau ausgerichtet war. Bereits 1910 fand ein Wettbewerb für

⁵⁶ Vgl. RGALI, f.680, op. 1, d. 923, l. 76.

⁵⁷ Siehe Strigalev 1985, S. 15; Chan-Magomedov 1990 (Wie Anm. 3), S. 42.

⁵⁸ Vgl. RGALI, f. 680, op. 1, d. 923, l. 87.

⁵⁹ Archiv des Melnikov-Hauses, KM 133, in: Staatliches Ščusev-Museums für Architektur 2022, S. 157.

⁶⁰ In der russischsprachigen Literatur wird dieser Stil als Alexandrinischer Klassizismus (1801-1825) bezeichnet. Siehe Grabar', Igor': Isorija russkogo iskusstva. Tom I. Architektura. Dopetrovskaja epocha (Geschichte der russischen Kunst. Band 1. Architektur. Vorpetrinische Epoche), Moskau: Knebel' 1910, S. 28.

⁶¹ Vgl. RGALI, f. 680, op. 1, d. 923, l. 104.

den Neubau eines Museums statt, dessen Ergebnisse jedoch erfolglos blieben.⁶² Den Architekturstudierenden wurde somit dasselbe Projektthema vorgeschlagen, mit dem sich zuvor renommierte Architekten auseinandergesetzt hatten.

Das Museum war für mindestens 600 Besucher konzipiert (Abb. 6, Abb. 7). Zudem war ein Hörsaal in Form eines Amphitheaters mit einer Kapazität von 450-500 Personen vorgesehen. Das Bauwerk, einschließlich der Ausstellungsräume, der Bibliothek und des Auditoriums, sollte eine Gesamtfläche von über 900 m² umfassen, die auf ein oder zwei Geschosse verteilt werden konnte. Für eine optimale Tageslichtbeleuchtung der Säle, die zur Präsentation von Ausrüstungsgegenständen, Militäruniformen, Fahnen und Trophäen vorgesehen waren, wurde Oberlicht als wünschenswert erachtet.⁶³

In Übereinstimmung mit dem vorgegebenen Programm entwarf Melnikov ein zweigeschossiges Gebäude. Die erste Etage des Museums erhebt sich auf einem Sockel. Der Hauptakzent wurde auf den mittleren Bereich der Hauptfassade gesetzt (Abb. 8). Der dorische Hexastyls-Portikus, zu dem eine Freitreppe führt, ahmt die Front eines griechischen Tempels nach und verleiht diesem öffentlichen Gebäude einen erhabenen Charakter.⁶⁴ Die nicht kannelierten Säulenschäfte, deren Hypotrachelien durch verkleinerte Durchmesser betont sind, weisen auf ein mutmaßliches Vorbild hin, den unvollendeten dorischen Tempel von Segesta. Einen Kontrast zur Säulenhalle des Museums bildet die massive, durch Bossenwerk akzentuierte Fassadenwand, die lediglich drei Öffnungen aufweist – den Haupteingang und zwei seitlich gelegene Fenster. Ein Gurtgesims trennt die Rustika von der oberen, glatten Fassadenfläche. Die zum Haupteingang führende Freitreppe ist von Postamenten flankiert, auf denen zwei allegorische Figuren aufgestellt sind. Darüber hinaus befindet sich über dem Eingangsportal, oberhalb des Gesimses, ein Basrelief mit Kriegsszenen. Im Giebelfeld war hingegen kein Dekor vorgesehen. Im Museumsdach, hinter der Attika, lässt sich die Verglasung des Oberlichts erkennen, die vermutlich in Anlehnung an das in Moskau eröffnete Museum der Schönen Künste⁶⁵ entworfen wurde.

⁶² Vgl. Mitrošenkova L.V./L'vov, S.V.: „Očerki istorii osobogo komiteta po ustrojstvu v Moskve museja 1812 goda“ (Bericht über die Geschichte des Sonderausschusses für die Einrichtung des Militärmuseums in Moskau), in: Gorbunov, A.V. (Hrsg.): Borodino v istorii i kul'ture (Borodino in der Geschichte und Kultur), Možajsk: Staatliches Borodino Militärgeschichtliches Museum-Reservat 2010, S. 346-376.

⁶³ Vgl. RGALI, f. 680, op. 1, d. 923, l. 104.

⁶⁴ Beim Entwerfen dieses Portikus' verwendete Melnikov vermutlich die Proportionen des Concordiatempels in Agrigent. Siehe Fig. 2 in: Thiersch, August: „Proportionen in der Architektur“, in: Handbuch der Architektur, Teil 4, Entwerfen, Anlagen und Einrichtungen der Gebäude, Darmstadt: Bergsträsser 1893, S. 37.

⁶⁵ Das Museum der Schönen Künste wurde zwischen 1898 und 1912 nach einem Entwurf des Architekten Roman Klein im neoklassizistischen Stil errichtet.

Die Verwendung der dorischen Ordnung, die dem Charakter eines Militärmuseums angemessen war, kennzeichnete den von Melnikov ausgewählten Empirestil, der zu Beginn des Vaterländischen Krieges 1812 in der Architektur in Sankt Petersburg, der damaligen Hauptstadt Russlands, dominierte.⁶⁶ Das erwähnte Säulenmotiv des Tempels in Segesta, das er in seiner Studienarbeit nachbildete, kennzeichnete den Bau der Börse in Sankt Petersburg (1804-1810) von Jean-François Thomas de Thomon. Zudem lassen sich Ähnlichkeiten im Gebrauch des Dekors und der Rustika in der Fassadezeichnung Melnikovs und der Hauptfront der Reiterhalle (1804-1807) von Giacomo Quarenghi erkennen. Darüber hinaus ähnelt die öffnungslose Fassade des Militärmuseums der Fassade der Erlöserkirche bei Moskau (sog. Tučkov-Mausoleum, 1818-1820, nach einem Entwurf von Domenico Gilardi), die auf dem Gelände des Schlachtfeldes Borodino als Gedenkstätte für den Kriegshelden Alexander Tučkov errichtet wurde. Es lässt sich annehmen, dass Melnikov sich bei der Ausführung dieses Projekts sowohl an den Petersburger als auch an den Moskauer Bauten orientierte. Obwohl das Projekt des Militärmuseums auf mehrere Prototypen verweist, variierte Melnikov dabei die Elemente des klassizistischen Vokabulars, ohne ein spezifisches Bauwerk direkt zu zitieren.

Kurz vor dem Abschluss seines Studiums erhielt Melnikov 1916 seinen ersten Auftrag, den er im Rahmen eines Praktikums ausführte.⁶⁷ Beim Aufbau der ersten Automobilfabrik in Moskau („AMO“)⁶⁸, der unter der Leitung der führenden russischen Bauingenieure Artur

⁶⁶ Zu den Hauptvertretern dieses Stils zählten die in Sankt Petersburg tätigen Architekten Jean-François Thomas de Thomon (Börse, 1804-1810), Andrei Voronichin (Bergakademie, 1806-1808) und Andrejan Zacharov (Admiralität, 1806-1823). Die Entwicklung des Empirestils in Russland setzte sich in den Moskauer Bauten der Nachkriegszeit fort. In den Werken der Architekten Joseph Bové, Domenico Gilardi und Afanasij Grigorjev, die am Wiederaufbau Moskaus nach dem verheerenden Brand von 1812 beteiligt waren, bildete sich eine lokale Version des Stils heraus, das Moskauer Empire. Siehe Grabar' 1910.

⁶⁷ Da es keine genaueren Angaben gibt, erhielt Melnikov diesen Auftrag vermutlich durch die Vermittlung seines Förderers Vladimir Čaplin. Die Firma „V. Zaleskij und V. Čaplin“ war für die Einrichtung der Belüftungs- und Heizsysteme in den Fabrikgebäuden und in der zur Fabrik gehörenden Arbeiterwohnsiedlung verantwortlich. Vgl. Zentrales Staatliches Archiv der Stadt Moskau (CGAM), f. P-415, op.29, d.100, l. 69, 74, 107, 111R-112.

⁶⁸ Die Moskauer Automobilfabrik („AMO“) (russ.: «Товарищество на паях Автомобильного Московского Завода», dt.: Anteilgesellschaft der Moskauer Automobilfabrik) wurde im Jahr 1916 von der Firma Kuznecov, Rjabušinski und Ko. gegründet. Im Februar 1916 unterzeichnete die Firma einen Vertrag mit der Verwaltung für Militärtechnik, der sie verpflichtete, 750 LKWs und 750 PKWs für die Bedürfnisse der Armee zu liefern. Um diese Bedingung erfüllen zu können, beschlossen die Geschäftsführer den Aufbau der ersten Automobilfabrik in Moskau. Das Baugrundstück lag am Tjufeleva Rošča (Tüfelevs Hain), einem historischen Ort südlich von Moskau (heute liegt dieses Gelände innerhalb der Stadt). Die Grundsteinlegung erfolgte am 2. August 1916. Die geplante Fertigstellung der Bauarbeiten im Oktober 1916 wurde jedoch aufgrund von Verzögerungen auf das Jahr 1917 verschoben (vgl. CGAM, f. P-415, op. 29, d. 100, S. 4). Die Gesamtfläche des Fabrikgeländes betrug ursprünglich ca. 30.000 m² und wurde in sowjetischen Zeiten erweitert (vgl. Mazepa, Vladimir (Hrsg.): Muzei istorii Akcionernogo Moskovskogo Obščestva „Avtomobilnyj zavod imeni I.A. Lichačeva“ [Historisches Museum der Moskauer Aktiengesellschaft „Lichatschow-Automobilwerk“], Moskau: MGIU 2015, S. 38-47).

Loleit und Alexander Kuznecov durchgeführt wurde, beteiligte sich der Architekturstudent Melnikov an der Fassadengestaltung.⁶⁹ Melnikov arbeitete eng mit Alexander Kuznecov zusammen. Einen Eindruck von dieser Arbeit vermittelt der einzig erhalten gebliebene Bau der Fabrik, das Verwaltungsgebäude.⁷⁰ Laut dem Bebauungsplan von 1916 lag das freistehende Verwaltungsgebäude in der Mitte der nördlichen Grundstücksgrenze (Abb. 9). Seine Hauptfront war zur Hauptstraße (heutige Avtozavodskaja Straße) hin ausgerichtet und trat von der Straßenfluchtlinie zurück, sodass sich ein ehrenhofartiger Vorplatz bildete. Die Südfassade war zum Fabrikgelände hin orientiert (Abb. 10). Auf der rechten Seite des Verwaltungsgebäudes waren die Haupteinfahrt und fünf weitere Werkbauten geplant, während sich auf der linken Seite die Gießereihalle befand (Abb. 11). Den zentralen Platz und die größte Fläche des Fabrikgeländes nahm die gegenüber dem Verwaltungsbau liegende Automontagehalle ein. Wie die anderen Werkhallen hatte das Verwaltungsgebäude, dessen Gesamtfläche etwa 600 m² betrug, ein Stahlbetonskelett, das mit Mauerziegeln ausgemauert war. Bereits 1917 wurden die Bauarbeiten an den Werkhallen abgeschlossen.⁷¹ Die Fertigstellung des Verwaltungsbaus verzögerte sich jedoch und erfolgte erst 1926, zehn Jahre nach der Grundsteinlegung.⁷²

Das Verwaltungsgebäude war der einzige Fabrikbau, der zusätzlich zu Repräsentationszwecken konzipiert wurde. Deshalb sollte es sich durch seine architektonische Gestaltung von den zahlreichen Fabrikhallen abheben (Abb. 12).⁷³ Der langgestreckte Baukörper wird in der Mitte durch einen höheren, überkuppelten Risalit akzentuiert und weist zwei weitere, schmale Seitenrisalite auf, die gleich hoch sind. Im Allgemeinen wiederholt die Struktur das Corps de Logis eines Palasts oder Herrenhauses. Das zentrale Element der Fassade ist eine rundbogenförmige, geschossübergreifende

⁶⁹ Diese Tatsache erwähnt der Architekt selbst in seiner Autobiografie (vgl. Melnikov 1967, S. 66). Neben der Fassade des Verwaltungsgebäudes nahm der Forscher Anatolij Strigalev, der sich mit dem Archiv des Architekten befasste, in Melnikovs Werkverzeichnis die Fassadenprojekte von drei weiteren Fabrikhallen auf: Die Schmiedehalle, die Presshalle und die Gießereihalle (Siehe Strigalev/ Kokkinaki 1985 (wie Anm. 11), S. 290).

⁷⁰ Laut den im Moskauer Stadtarchiv aufbewahrten Unterlagen war Alexander Kuznecov der Autor des Projekts für das Verwaltungsgebäude. Der Name Melnikovs wird in diesen Dokumenten nicht erwähnt (vgl. CGAM, f. P-415, op. 29, d. 100, S. 106, 109). Von 1979 bis 2014 befand sich in diesem Gebäude das Museum der Geschichte der Automobilfabrik. Zwischen 2016 und 2021 war das Eishockeymuseum darin untergebracht. Die heutige Nutzung dieses ersten realisierten Baus von Melnikov ist nicht bekannt.

⁷¹ Vgl. Mazepa, Vladimir/ Šelepenev, Maksim (Hrsg.): *Zavod i ljudi 1916-2016. Zaroždenie avtomobilstroenija*. (Fabrik und Leute 1916-2016. Die Entstehung des Automobilbaus), Band 1, Moskau: MGIU 2016, S. 66-67.

⁷² Ebenda, S. 27-29. Laut der Inventarliste aus dem Jahr 1923 wurde das Verwaltungsgebäude auf 60 % fertiggestellt (vgl. CGAM, f. P-415, op. 2, d. 6, l. 1).

⁷³ Aufgrund der höheren Kosten wurde 1919 auf die ursprüngliche innere Ausstattung, die dekorative Säulen und Deckenmalereien vorsah, verzichtet. Siehe CGAM, f. P-415, op. 29, d. 100, l. 109

Fensteröffnung, bestehend aus einem rechteckigen Fenster im Untergeschoss und einem Thermenfenster im Obergeschoss, die durch ein Gebälk voneinander getrennt sind. In diesem Element lässt sich ein typisches Motiv der klassizistischen Architektur erkennen, nämlich ein in einen Rundbogen eingeschriebener Portikus.⁷⁴ Im Gegensatz zu den Seitenfassaden anderer Hallen (z. B. Schmiedehalle), bei deren Gestaltung dasselbe Motiv verwendet wurde, fehlen an der Hauptfront des Verwaltungsgebäudes die das Gebälk stützenden Säulen.⁷⁵ Zudem wird an der Fassade des Mittelrisalits das Schema des Triumphbogens nachgeahmt. Die Rundbogenöffnung wird von zwei Eingängen flankiert, über denen in der Wand vertiefte, rechteckige Blendfelder angelegt sind. Dasselbe Motiv findet sich ursprünglich an den Pfeilern des Titusbogens in Rom.

Auf Höhe des Bogenkämpfers springt die Wand vor, während das oberhalb liegende Bogensegment zurücktritt. Unter dem stark vorspringenden Abschlussgesims befinden sich drei kleine Fensteröffnungen des Mezzaningeschosses. Die abgestufte Attika schafft den Übergang vom kubischen Baukörper des mittleren Risalits zur Kuppel, deren Tambour von segmentbogenförmigen Fenstern durchbrochen ist. Die Kuppel ist zusätzlich mit einer Spitze bekrönt. Das Thema des Rundbogens setzt sich in den Arkaden der Seitenflügel fort, deren überdimensionale Schlusssteine konsolartig vorspringen. Diese Arkaden hatten eine dekorative Funktion. Die Verwendung dieses Motivs, das zugleich an eine Verbindungsgalerie aus Melnikovs früheren Projekten im Renaissance-Stil erinnert, war eine gelungene Lösung, um die unterschiedlichen Geschosshöhen auf der linken und der rechten Seite des Baus zu kaschieren und einen Eindruck von Symmetrie zu vermitteln. Die Hauptfront und die zum Fabrikgelände gewandte Südfassade sind nahezu identisch gestaltet. Auch auf den Seitenfassaden des Verwaltungsgebäudes dominieren rundbogenförmige Fensteröffnungen. Dieses Element erscheint erneut an den seitlichen Fassaden der anderen Werkhallen und wird zum architektonischen Leitmotiv, das auf allen Fabrikbauten wiederkehrt.

⁷⁴ In Moskau wurde dieses Motiv besonders in den Bauten des Architekten Domenico Gilardi verbreitet (Hauptfront des Gagarin-Hauses, 1820; Lunin-Haus, 1818-1823, Gartenfassade des Usačev-Najdevon-Herrenhauses, 1829-1831).

⁷⁵ Chan-Magomedov übermittelte eine Erinnerung von Melnikov über eine ‚wortlose‘ Auseinandersetzung zwischen ihm und Kuznecov. Melnikov fertigte das Projekt einer Fassade an und ließ es auf dem Tisch liegen. In seiner Abwesenheit fügte Kuznecov Elemente der Ordnungsarchitektur hinzu. Später stellte Melnikov seine Variante wieder her. Am nächsten Tag gestaltete der leitende Architekt das Projekt seines jüngeren Mitarbeiters erneut um. Auch diese Änderung wurde wieder rückgängig gemacht. Letztendlich musste Kuznecov die Fassadenversion von Melnikov akzeptieren (vgl. Chan-Magomedov 1990, S. 52).

Wie im Projekt des Militärmuseums arbeitete Melnikov auch bei diesem Auftrag wieder im neoklassizistischen Stil, indem er die Stilsprache der russischen Empirearchitektur (des alexandrinischen Klassizismus) nachahmte. Als Vorbild für den würfelförmigen Mittelrisalit des Verwaltungsgebäudes der AMO diente vermutlich der Turmunterbau der Admiralität in Sankt Petersburg, errichtet nach einem Entwurf von Andrejan Zacharov zwischen 1806 und 1823, bei dem die Haupteinfahrt als Triumphbogen mit charakteristischem skulpturalem Dekor gestaltet wurde. Zugleich lässt sich der Einfluss der Moskauer Architektur der Nachkriegszeit (1812-1825) nachvollziehen.

Das erwähnte Motiv des Triumphbogens, das bereits vor dem Krieg von 1812 in der Moskauer Architektur des Klassizismus verbreitet war (z.B. im Stadtschloss des Grafen Razumovskij auf dem Erbsenfeld), wurde auf den Fassaden vieler in der Nachkriegszeit errichteter Moskauer Privathäuser als Symbol des Sieges über Napoleons Armee verwendet. Beispiele hierfür sind die Hauptfassade des Fürsten Gagarin Hauses (erbaut 1817, zerstört 1941) von Joseph Bové und die Gartenfassade des Usačev-Najdevon-Herrenhauses (1829-1831) von Domenico Gilardi. Darüber hinaus wurde die Kuppel zu einem charakteristischen Merkmal mehrerer öffentlicher klassizistischer Bauten in Moskau, wie dem Umbau der Moskauer Universität (1817-1819) durch Gilardi, dem Bau des Vormundschaftsrates (1823-1826) durch Gilardi und Grigorjev sowie dem Ersten Städtischen Krankenhaus (1828-1833) durch Bové. Die Verwendung der oben genannten architektonischen Motive betont die Zugehörigkeit des Verwaltungsbaus der Automobilfabrik zur Tradition der Moskauer Architektur.

Parallel zu diesem Auftrag erarbeitete Melnikov sein Abschlussprojekt, um den Titel eines Architekten zu erlangen. Am 19. September 1916 wurde die Aufgabenstellung für seine Diplomarbeit veröffentlicht. Diese beinhaltete die Planung eines Sanatoriums für Armee- und Marineoffiziere an der Seeküste. Der Abgabetermin wurde für das Ende des Studienjahres 1916-1917 festgesetzt. Die Anlage sollte aus drei primären Baugruppen bestehen: dem Hauptgebäude des Sanatoriums, Wohnbauten einschließlich eines Hotels sowie weiteren Nebenbauten zur Unterbringung der Diensträume. Gemäß der Aufgabenstellung sollte die Südfassade des Kurhauses zum Meer hin ausgerichtet sein, während die Nordfassade zur Straßenseite orientiert werden sollte. Beide Fassaden waren

gleichwertig und repräsentativ zu gestalten. Die Wahl des Baustils oblag dem Projektverfasser.⁷⁶

Für eine Zwischenprüfung entwarf Melnikov mehrere Fassadenzeichnungen, die eine spiegelsymmetrische Anlage darstellen. In der Mitte befindet sich ein Haupthaus, das mit einer Kuppel und einem halbrunden korinthischen Portikus versehen ist (Abb. 13). Dieses wird von viertelkreisförmigen Galerien flankiert, die zu den Seitenflügeln führen (Abb. 14). In einem weiteren Entwurf⁷⁷ ist die erweiterte Gesamtanlage terrassenförmig zum Meer hin angelegt. In seiner Diplomarbeit wandte sich Melnikov erneut dem neoklassizistischen Stil zu. Als Vorbild für sein Projekt diente in erster Linie die Architektur der palladianischen Villen, die zum Prototyp für zahlreiche klassizistische Herrenhäuser und Gutshöfe des 19. Jahrhunderts in Russland wurde. Beachtenswert ist, dass Melnikovs Interesse am Neoklassizismus mutmaßlich nicht nur durch die Anforderungen des konservativen Ausbildungssystems bedingt war, sondern auch im Einklang mit der Entwicklung der russischen Architektur vor der Revolution von 1917 stand. Diese Stilrichtung war in Russland seit der Mitte der 1900er Jahre verbreitet.⁷⁸ Chan-Magomedov bemerkte, dass im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts „die ganze Elite der russischen Architektur [...] im Sinne des Neoklassizismus“⁷⁹ arbeitete.

Obwohl Melnikovs Diplomarbeit unvollendet blieb, konnte er das Studium erfolgreich abschließen.⁸⁰ Dies wurde durch die im Februar 1917 beginnende Revolution in Russland und die nachfolgende Umgestaltung der Moskauer Lernanstalt für Malerei, Bildhauerei und Architektur beeinflusst.⁸¹

⁷⁶ Vgl. RGALI, f. 680, op. 1, d. 923, l. 108-108 R.

⁷⁷ Archiv des Melnikov-Hauses, KM 143, 144.

⁷⁸ Vgl. Revzin, Grigorij: Neoklassizism v russkoj architekture načala XX veka (Neoklassizismus in der russischen Architektur des frühen 20. Jahrhunderts), Moskau: VNIITAG 1992, S. 53.

Im Frühjahr 1911 organisierte die Künstlervereinigung „Mir Iskusstva“ (dt. „Die Welt der Kunst“) in der Petersburger Kunstakademie eine einflussreiche Ausstellung der historischen Architektur und des Kunstgewerbes. Das Ziel dieser Exposition bestand vor allem darin, die russische Architektur der „jüngsten Vergangenheit“ (1727-1835), die noch ihre Verbindung mit der Kultur der Gegenwart aufbewahrte, einem breiten Publikum zugänglich zu machen (Vgl. Benua, Alexander (Hrsg.): *Istoričeskaja vystavka architektury* (Die historische Architekturausstellung). Ausst.-Kat. St.-Petersburger Kunstakademie. Sankt Petersburg: A.F. Marks 1911, S. 1).

⁷⁹ Vgl. Chan-Magomedov, Selim O.: „Bedingungen und Besonderheiten in der Entstehung der Avantgarde in der sowjetischen Architektur“, in: *Avantgarde I. Russisch-sowjetische Architektur*. Ausst.-Kat. Staatliches Ščusev-Architektur Museum Moskau/ Institut für Auslandsbeziehungen Stuttgart/ Kunsthalle Tübingen. Stuttgart: Deutsches Verlags-Anstalt 1991, S. 10-11.

⁸⁰ Sein Abschlusszeugnis wurde erst am 20. Mai 1918 ausgestellt. Eine Kopie davon befindet sich im Russischen Staatsarchiv für Wirtschaft (RGAE) (siehe RGAE, f. 293, op. 4, d. 140, l. 48).

⁸¹ Vgl. Strigalev 1985, S. 15. Obwohl die Moskauer Lehranstalt für Malerei, Bildhauerei und Architektur die zweitgrößte Kunstausbildungsstätte Russlands war, wurde sie erst nach der Revolution als Hochschule

1.1.2 Einfluss von Ivan Žoltovskijs Konzept der „lebendigen Klassik“

Nach seinem Abschluss wurde Melnikov ab Mai 1918 als Architekt bei der neu organisierten Architekturwerkstatt der Bauabteilung des Moskauer Stadtrates angestellt.⁸² Ein Jahr später war er zeitgleich bei der Architekturabteilung des Volkskommissariats für Bildungswesen (Narkompros) tätig.⁸³ Die Leitung beider Organisationen übernahm der Architekt und führende Vertreter des Neoklassizismus Ivan Žoltovskij (1867-1959). In einer Zeit, in der noch kein zentralisiertes System für Architektur und Bauwesen existierte, besaß Žoltovskij eine derart hohe professionelle Autorität, die es ihm ermöglichte, an der Spitze der wichtigsten staatlichen Projektierungseinrichtungen zu stehen.⁸⁴ Zudem wurde seine Tätigkeit von Anatolij Lunačarskij, dem Volkskommissar für Bildungswesen, umfassend unterstützt.⁸⁵

Während die Arbeit der Architekturwerkstatt auf die Stadtplanung fokussiert war, insbesondere auf die Entwicklung von Konzepten zur Erweiterung Moskaus als neue Hauptstadt, war die Architekturabteilung für die Ausarbeitung neuer Typenprojekte von Bauten zuständig, die für das Alltagsleben des sowjetischen Staates von besonderer Bedeutung waren (z. B. Arbeiterwohnhäuser, Volkshäuser, Badehäuser, Krematorien). Nach der Auflösung der Architekturwerkstatt des Moskauer Stadtrates wechselten deren ehemalige Mitarbeiter, darunter auch Melnikov, zum neu gegründeten wissenschaftlichen Rat „Neues Moskau“, wo die Stadtplanungsarbeiten fortgesetzt wurden.⁸⁶ Im Rahmen dieser Tätigkeit erarbeitete Melnikov den Bebauungsplan für seinen Moskauer Heimatbezirk Butyrskij (KM 260, KM 259, KM 261.1, KM 261.2). Darüber hinaus war er am Entwurf des benachbarten Bezirks Chodynka-Feld (russ. Chodynskoje pole) beteiligt. Bei diesen

anerkannt. Dies ermöglichte ihnen Absolventen, darunter auch Melnikov, einen Abschluss zu erhalten, der dem der Kunsthochschule bei der Petersburger Kunstakademie entsprach (vgl. ebenda).

⁸² Zentrales Historisches Archiv der Stadt Moskau (CIAM), f. 179, op.45, d. 11659, l.1: Antrag des Architekten K. S. Melnikov an die Bauabteilung des Moskauer Stadtrates, 11.05.1918. Die Architekturwerkstatt des Moskauer Stadtrates wurde 1918 gegründet und funktionierte bis zum Ende des Jahres 1921. Vgl. Kazus', Igor: Sovetskaja arhitektura 1920-ch godov: organizacija proektirovanija (Sowjetische Architektur der 1920er Jahre: Organisation der Projektierung). Moskau: Progress Tradicija 2009, S. 211.

⁸³ In dieser Abteilung war Melnikov im Laufe von drei Jahren (1919-1921) angestellt, wie er in seinem Lebenslauf vom 17. Oktober 1925 angab. Vgl. RGALI, f. 941, op.10, d.392, l. 2.

⁸⁴ Vgl. Kazus' 2009, S. 75.+

⁸⁵ Anatolij Lunačarskij schrieb um 1920: „Was die Architektur betrifft, kommt es uns darauf an, daß wir uns so schnell wie möglich auf richtig verstandene klassische Traditionen stützen können. Ich hielt es für notwendig, daß das Volkskommissariat für Bildungswesen einen Architektenstab hat, der in künstlerischen Fragen kompetent ist, der die Grundlagen des gewaltigen kommunistischen Aufbauwerks ausarbeiten und es zu gegebener Zeit künstlerisch leiten kann.“ Ermakov, A.: Iz literaturnogo nasledija A.V. Lunačarskogo (Aus dem literarischen Nachlass von A. V. Lunačarskij). In: Novyj Mir (Neue Welt), 42. Jg. (1966), H. 9, S. 239. Deutsche Fassung zit. nach: Chan-Magomedow, Selim: Pioniere der sowjetischen Architektur. Der Weg zur neuen sowjetischen Architektur in den zwanziger und zu Beginn der dreißiger Jahre, Dresden 1983, S. 24.

⁸⁶ Vgl. Kazus' 2009, S. 211.

Projekten arbeitete er eng mit den Architekten Alexander Poljakov und Ivan Fidler zusammen.⁸⁷ Zugleich nahm Melnikov an der von Žoltovskij organisierten Weiterbildung für Mitarbeiter teil, die kürzlich ihr Architekturstudium abgeschlossen hatten.

In den sogenannten „Gesprächen“ sollten die Teilnehmer die Kompositionsprinzipien der „lebendigen Klassik“⁸⁸ erlernen, indem sie unter Žoltovskijs wissenschaftlicher Anleitung die Proportionen klassischer Bauwerke der Antike und Renaissance analysierten.⁸⁹ Die Klassik sei nach Žoltovskij kein Stil, sondern eine Methode, die auf der Vorstellung beruhe, dass die künstlerische Form nach den Gesetzen der organischen Form aufgebaut werde.⁹⁰ Daher empfahl er seinen Schülern in erster Linie, die Gesetze der Gestaltung lebendiger organischer Materie zu studieren, von denen er drei insbesondere hervorhob.

Als erstes nannte er das Gesetz der Einheit, ein komplexes Prinzip, in dem die Vielzahl der Bestandteile dem Ganzen untergeordnet sei.⁹¹ In jeder organischen Einheit betonte er das Vorhandensein eines Basiselementes, eines ‚statischen Ursprunges‘, der „die einzelnen Elemente entstehen lässt und ihr Dasein und ihre Form bestimmt“⁹². Deshalb seien alle Elemente in ihrem Wesen dynamisch, ihnen wohne eine Bewegung inne, sie seien auf den ‚statischen Ursprung‘ ausgerichtet, unabhängig davon, ob die Bewegung von ihm ausgehe oder zu ihm hinführe. Als Beispiel führte Žoltovskij die Gestaltung der Akropolis an, bei der der Parthenon die Rolle des Basiselementes spiele und der alle weiteren Bestandteile des Komplexes anziehe: „Alles strebt zu ihm hin und verleiht allen seinen Teilen Kraft und Leben.“⁹³ Zweitens hob er das Gesetz der differenziellen Entwicklung hervor. Demnach erzeuge der ‚statische Ursprung‘, ähnlich wie ein Pflanzensamen, ein Keim oder ein Knoten, ihm untergeordnete Formen. Dies bezeichnete Žoltovskij als ‚differenzielle Entwicklung‘:

⁸⁷ Vgl. Strigalev 1985, S. 16-17.

⁸⁸ Über die Theorie der Architekturkomposition von Žoltovskij ist heute nur wenig bekannt, da der Architekt selbst keine ausführlichen Aufzeichnungen darüber hinterlassen hat. Einen Eindruck davon vermitteln seine wenigen Artikel aus den 1930er und 1940er Jahren sowie die Erinnerungen seiner ehemaligen Studenten. Der Begriff „lebendige Klassik“ für Žoltovskijs Lehre wurde von dem Architekturhistoriker Selim Chan-Magomedov geprägt. Vgl. Chan-Magomedov 1991, S. 11.

⁸⁹ Oft hatten diese Aufgaben den Charakter eines Wettbewerbs. Anatolij Strigalev erwähnte, dass Melnikov gemeinsam mit Nikolaj Ladovskij, einem zukünftigen Gründungsmitglied der Rationalisten-Gruppe ASNOWA, die Proportionen der Pazzi-Kapelle von Filippo Brunelleschi untersuchte (vgl. Strigalev 1985, S. 15). Melnikov erinnerte sich daran, wie die jüngeren Architekten im Haus von Žoltovskij bis zum Morgengrauen blieben. Dabei fühlten sie sich von den „Träumen über die eigenen Schöpfungen“ erfüllt. (Ebenda. S. 71).

⁹⁰ Vgl. Barchin, Michail u.a. (Hrsg.): *Mastera sovschoj architektury ob architekture* (Meister der sowjetischen Architektur über Architektur), Band 1, Moskau: Iskusstvo 1975, S. 29.

⁹¹ Vgl. im Folgenden Žoltovskij, Ivan: „Vospitanie mastera architektury“ (Die Ausbildung eines Meisters der Architektur. [Der Vortrag von Ivan Žoltovskij auf dem ersten Allunionskongress der sowjetischen Architekten]), in: *Architekturnaja Gazeta* (Architekturzeitschrift), 26. Juni 1937, Nr. 47 (191), S. 3.

⁹² Ebenda.

⁹³ Ebenda.

„Je weiter die einzelnen Elemente von ihrem nährenden statischen Ursprung entfernt sind, desto mehr vermehren und verzweigen sie sich in einer streng festgelegten Reihenfolge, die mit einer Erleichterung und Verkleinerung der Formen einhergeht.“⁹⁴

Des Weiteren lenkte Žoltovskij die Aufmerksamkeit seiner Schüler auf das dritte Gesetz: das Gesetz des Wachstums eines Organismus. Im Wachstumsprozess müsse der „Organismus“ die „Schwerkraft in vertikaler Richtung und die Trägheit in horizontaler Richtung“ überwinden. Daher „verkörpern alle grundlegenden Gliederungen der lebendigen Form immer das eine oder andere Wechselspiel dieser Kräfte“⁹⁵. Die Proportionen, also das Verhältnis der Teile zum Ganzen und zueinander, spiegeln laut Žoltovskij verschiedene Phasen des ‚lebendigen Wachstums‘ wider, die „mit einem schnellen Aufstieg eines jungen Triebes, einem wunderbaren Ebenmaß des Blühens, der Müdigkeit des Verwelkens und der Schwere einer gereiften Frucht verglichen werden können.“⁹⁶ Zudem betonte er, dass die Proportionen kein totes mathematisches Schema seien, sondern „in den Händen eines wahren Künstlers“ ein ausdrucksstarkes Mittel, „das aus der Beobachtung und dem Studium organischer Materie“ entstehe. Aus diesem Grund forderte Žoltovskij seine Schüler auf, die Baudenkmäler der Klassik zu studieren. Dabei sollten nicht einzelne stilistische Motive kopiert, sondern deren Kompositionsgesetzmäßigkeiten erkannt werden:

Wenn wir uns in die Werke der architektonischen Klassik vertiefen, stellen wir fest, dass die großen Meister der Vergangenheit ihre Werke [...] auf der Grundlage eines tiefen Studiums der umgebenden Natur schufen. Sie beobachteten eine Vielzahl anschaulicher Naturgesetze, die aufgrund ihrer Anschaulichkeit als ästhetische Gesetzmäßigkeiten verstanden werden können. Durch das Studium der Gesetze des Aufbaus einer Muschelschale oder der Anordnung von Ästen an einem Baum, durch das Studium der Gesetze des lebendigen organischen Wachstums in der Natur, schafft der Architekt seine eigene architektonische Sprache [...].⁹⁷

In dieser Aussage von Žoltovskij zeigte sich seine Zugehörigkeit zu der Strömung, die das Proportionsverhältnis des Goldenen Schnitts, oder der ‚proportio divina‘, sowohl der Entwicklung der Natur als auch der künstlerischen Form zugrunde legte.⁹⁸ Melnikov selbst

⁹⁴ Žoltovskij 1937, S. 3.

⁹⁵ Ebenda.

⁹⁶ Ebenda.

⁹⁷ Žoltovskij, Ivan: „Vospitanie zodčego“ (Die Erziehung des Baukünstlers), in: Sovetskoe iskusstvo (Sowjetische Kunst), 30. November 1945, zit. nach: Barchin 1975 (a), S. 40.

⁹⁸ Das Interesse an diesem Thema wurde durch die Arbeiten vieler Forscher des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts geweckt. Dazu siehe: Zeising, Adolf: Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers, Leipzig: Weigel 1854; Fechner, Gustav Theodor: Vorschule der Ästhetik, Leipzig: Breitel u. Härtel 1876; Timerding, Heinrich Emil: Der goldene Schnitt, Leipzig/ Berlin: B.G. Teubner 1919; Moessel, Ernst: Die Proportion in Antike und Mittelalter, München: C.H. Beck 1926; Hambridge, Jay: Dynamic Symmetry: The Greek Vase, New Haven: Yale University Press 1920.

betrachtete Žoltovskij als seinen wichtigsten Lehrer und blieb ihm für das tiefgehende Verständnis der Architektur als Kunst dankbar, das er zwischen 1918 und 1920 aus ihren Gesprächen gewann.⁹⁹ Seine Überzeugung, dass die Architektur nicht durch das Bauingenieurwesen (,ingénierie‘¹⁰⁰) ersetzt werden könne, wurde ebenso durch die Lehre Žoltovskijs geprägt.

Während der Zeit, als Melnikov in den beiden von Žoltovskij geleiteten Werkstätten tätig war (1918-1921), schuf er weitere Projekte im Sinne des Neoklassizismus: die Wohnsiedlung für die Mitarbeiter des Alekseev-Klinikums für Psychiatrie (1919) (Abb. 15), die Arbeitersiedlung (1919, KM 1920), das Kolumbarium (1919, verschollen), das Volkshaus (1919-1920) und das Dreifamilienhaus aus Holz (1920) (Abb. 16). Selbst in diesem letzten, aus dem für Russland traditionellen Material geplanten Wohnhaus für Arbeiter erkennt man das Palladio-Motiv auf der Fassade. Diese Entwürfe erarbeitete Melnikov als Beiträge zu Konzeptwettbewerben, die von der Architekturabteilung des Narkompros veranstaltet wurden. In der ersten, internen Phase eines solchen Wettbewerbs entwickelten die Mitarbeiter der Architekturwerkstatt ihre eigenen Lösungen. Ein wichtiges Ziel dieser primären Arbeit bestand darin, die technischen Entwurfsgrundlagen zu präzisieren und eine Ausschreibung für die nachfolgende öffentliche Phase des Wettbewerbs zu erstellen.¹⁰¹

Bedingt durch Abwesenheit realer Bautätigkeit, die durch die wirtschaftliche Krise während der ersten fünf nachrevolutionären Jahre verursacht wurde, spielten die zahlreichen Konzeptwettbewerbe die Rolle eines ‚Experimentallabors‘. Einerseits akkumulierten sie die Ideenvielfalt für öffentliche Bauten, die sowjetische Staatsbürger in naher Zukunft möglicherweise benötigten. Andererseits boten sie vielen beteiligten Architekten eine Möglichkeit, ihren Lebensunterhalt zu verdienen.¹⁰²

Melnikovs Gesamtwerk besteht größtenteils aus Projektentwürfen, die seinen Beitrag für sowjetische und internationale Architekturwettbewerbe darstellen. Diese Entwürfe veranschaulichen insbesondere die Evolution seiner gestalterischen Ideen. Frederick Starr,

⁹⁹ Dies erwähnte Melnikov 1965 in einem Interview mit dem Architekturhistoriker Selim Chan-Magomedov. Vgl. Chan-Magomedov 1990 (wie Anm. 3), S. 46.

¹⁰⁰ Vgl. Melnikov 1967, S. 67.

¹⁰¹ Vgl. Kazus' 2009, S.71-72.

¹⁰² Beim Wettbewerb für das Krematorium in Moskau (1919) wurden beispielsweise insgesamt 15 Geldprämien vergeben. In einigen anderen Wettbewerben erhielt jeder Teilnehmer eine einmalige finanzielle Unterstützung. Vgl. Ebenda.

der Autor der ersten Monografie über Melnikov, hob dessen Entwurf für ein Moskauer Krematorium (1919) hervor, welches seiner Meinung nach einen Bruch mit der Ästhetik des Neoklassizismus darstelle.¹⁰³ Die in Starrs Buch publizierten Entwurfszeichnungen des Krematoriums¹⁰⁴ in Moskau stammen jedoch aus dem Jahr 1925 und wurden fälschlicherweise mit dem Projekt des Kolumbariums (1919), dessen Original verloren ging, verwechselt. Der Übergang zur experimentellen Architektur der Avantgarde lässt sich tatsächlich erst in zwei Wettbewerbsprojekten für Moskau erkennen: der Arbeiterwohnsiedlung und dem Palast der Arbeit (beide 1922-1923). Als wesentlicher Faktor dieser Entwicklung ist Melnikovs Zusammenarbeit mit dem Architekten Ilja Golosov zu nennen, mit dem er an der Architekturfakultät der Höheren Künstlerisch-Technischen Werkstätten (VChUTEMAS) eine gemeinsame Werkstatt leitete.

1.2 Zwischen Tradition und Avantgarde

Die im Herbst 1918 initiierte Hochschulreform führte zur Umwandlung zweier Kunstausbildungsstätten in Moskau – der Stroganov-Kunstgewerbeschule und der Hochschule für Malerei, Bildhauerei und Architektur – in zwei Freie Staatliche Kunstwerkstätten (SGChM).¹⁰⁵ Die Leitung der Architekturwerkstätten der Zweiten SGChM wurde von den Architekten I. Žoltovskij, A. Ščusev und I. Rylskij übernommen, deren Unterrichtsmethodik die Tradition der vorrevolutionären Kunsthochschulen fortsetzte.¹⁰⁶ Das Studium begann mit dem Zeichnen von Säulenordnungen und der Analyse klassischer Bauwerke.¹⁰⁷

Zwei Jahre später erfolgte eine weitere Reorganisation der Ersten und Zweiten Freien Staatlichen Kunstwerkstätten, die 1920 zu den einheitlichen Höheren Künstlerisch-Technischen Werkstätten (VChUTEMAS) zusammengeführt wurden.¹⁰⁸ Wie Elke Pistorius bemerkte, weisen die VChUTEMAS und das deutsche Bauhaus viele Gemeinsamkeiten auf. Beide Bildungsstätten wurden durch den Zusammenschluss einer Kunstgewerbeschule mit

¹⁰³ Vgl. Starr 1978, S.36.

¹⁰⁴ Ebenda, Abb. Nr. 14,15,16, S. 36-37.

¹⁰⁵ Über die Geschichte der Ersten und Zweiten Freien Staatlichen Kunstwerkstätten (SGChM) siehe: Bokov, Anna: *Avant-Garde as Method. Vhutemas and the Pedagogy of Space 1920-1930*, Zürich: Park Books 2020, S. 84-90.

¹⁰⁶ Vgl. Chan-Magomedov 1991, S. 22.

¹⁰⁷ Vgl. RGALI, f. 681, op.2, d.107, l. 31-33: Curriculum der Architekturfakultät der VChUTEMAS.

¹⁰⁸ Vgl. Dokučaeв, Nikolaj: „Architekturnyj fakultet VChUTEMASa“ (Architekturfakultät der VChUTEMAS), in: *Architektura. Raboty architekturnogo fakulteta VChUTEMAS* (Architektur. Werke der Architekturfakultät der VChUTEMAS), Moskau 1927, S. 3.

einer Kunstschule gegründet und widmeten sich „einer neuen Kunstpädagogik, der modernen Produktgestaltung und einer neuen Architektur“.¹⁰⁹ Sowohl an den VChUTEMAS als auch am Bauhaus sollten die Studierenden aller Abteilungen zunächst einen obligatorischen Grundkurs absolvieren, bevor sie ihr fachspezifisches Studium an einer der Fakultäten fortsetzen durften.¹¹⁰ Ein wesentlicher Unterschied zwischen den beiden Lehrstätten bestand darin, dass es an den VChUTEMAS im Gegensatz zum Bauhaus, wo eine Architekturausbildung erst 1927 angeboten wurde¹¹¹, von Anfang an eine starke und einflussreiche Architekturfakultät gab.¹¹² Im akademischen Jahr 1923/24 waren mehr als 200 Studierende an der Architekturfakultät der VChUTEMAS immatrikuliert.¹¹³ Die Gesamtzahl der Studierenden belief sich in den Jahren 1924/25 auf 1.445, während zur gleichen Zeit am Bauhaus 436 Studierende eingeschrieben waren.¹¹⁴

1.2.1 Die Werkstatt für „Experimentelle Architektur“ an den Höheren Künstlerisch-Technischen Werkstätten (1921-1924)

Die Gründung der VChUTEMAS fiel mit der Spaltung an der Architekturfakultät im Herbst 1920 zusammen. Studentische Proteste gegen die konservativen Lehrmethoden führten zur Einrichtung der Vereinigten Linken Werkstätten (OBMAS), die von den Architekten-Rationalisten Nikolaj Ladovskij, Vladimir Krinskij und Nikolaj Dokučaeve geleitet wurden.¹¹⁵ Im Frühjahr 1921 eröffnete Ilja Golosov seine Werkstatt¹¹⁶ an der Architekturfakultät der VChUTEMAS, zu der Konstantin Melnikov zur Mitarbeit eingeladen wurde.¹¹⁷ Wie Selim Chan-Magomedov feststellte, bestand die von Golosov gegründete Werkstatt offiziell aus zwei Werkstätten. Demzufolge war Melnikov nicht als

¹⁰⁹ Pistorius, Elke (Hrsg.): Der Architektenstreit nach der Revolution, Berlin: Birkhäuser 1992, S. 114.

¹¹⁰ Die VChUTEMAS umfassten insgesamt acht Fakultäten, die sich in Kunst- und Produktionswerkstätten gliederten. Zu den Ersteren gehörten Malerei, Bildhauerei und Architektur, während Textil, Polygraphie, Keramik, Holz- und Metallbearbeitung zu den Letzteren zählten. Vgl. Chan-Magomedov, Selim O.: VChUTEMAS (russ.), Band 1, Moskau: Ladja 1995, S. 33.

¹¹¹ Droste, Magdalena: Bauhaus 1919-1933. Reform und Avantgarde, Köln: Taschen 2019, S. 19.

¹¹² Vgl. Pistorius 1992, S. 114.

¹¹³ Chan-Magomedov, Selim O.: VChUTEMAS, Band 2, Moskau: Ladja 2000, S. 7.

¹¹⁴ Bokov 2020 (wie Anm. 105), S. 78.

¹¹⁵ Vgl. Ebenda.

¹¹⁶ Im Antrag vom 13.11.1922, den Studenten von Golosov (Šibaev, Vlasov, Kočnov, Krasilnikov, Vegman, Andreev, Kozlov, Vladimirov) an den Dekan der Architekturfakultät einreichten, wurde April 1921 als Werkstatteröffnungsdatum angegeben. Die Aufnahme der Studenten fand im März 1921 statt. Vgl. RGALI, f. 681, op. 2, d. 179, l. 2.

¹¹⁷ Nach Angaben Melnikovs wurde er 1921 als Professor für Architektur an die Architekturfakultät der VChUTEMAS berufen (vgl. RGALI, f. 941, op. 10, d. 392, l. 2). Den Fakultätsunterlagen ist zu entnehmen, dass Melnikov im März 1921 insgesamt 52 Unterrichtsstunden durchgeführt hatte, ebenso wie Ilja Golosov und andere Leiter der OBMAS (vgl. RGALI, f. 681, op. 2, d. 107, l. 61). Laut dem „Bericht über die Tätigkeiten der Architekturfakultät der VChUTEMAS“ vom 29. Mai 1925 erfolgte Melnikovs offizielle Entlassung als Professor Anfang des Jahres 1925 (vgl. RGALI, f. 681, op. 2, d. 105, l. 7).

Assistent Golosovs, sondern als Leiter der zweiten Werkstatt eingestellt, obwohl er in seiner Lehrtätigkeit an der von Golosov entwickelten Methodik festhielt. Der wichtigste Grund für diese Aufteilung lag vermutlich darin, dass für die Gründung einer selbständigen Fachkommission an der Fakultät für Architektur mindestens zwei Werkstätten erforderlich waren.¹¹⁸ Auf diese Weise bildeten sich drei unabhängige Gruppen – die akademischen Werkstätten, die Vereinigten Linken Werkstätten und die gemeinsame Werkstatt von Golosov und Melnikov – heraus, deren gestalterische Konzeptionen und Lehrprogramme sich voneinander unterschieden.¹¹⁹ Über diesen Abschnitt seiner Karriere schrieb Melnikov in seiner Autobiografie: „Getrennt und unabhängig lehrte jeder auf seine eigene Art und Weise das, was noch niemand jemals gelehrt hatte“.¹²⁰

Während die Akademischen Werkstätten und die Vereinigten Linken Werkstätten (OBMAS) im Oktober 1922 zu zwei Abteilungen¹²¹ an der Architekturfakultät wurden, erhielten die Werkstatt von Golosov und Melnikov im November 1922 lediglich den Status einer Fachkommission für „Experimenteller Architektur“,¹²² die jedoch über keine Befugnis zur Vertretung im Fakultätsrat verfügte.¹²³ Da die beiden Architekten nicht damit einverstanden waren, sich der OBMAS anzuschließen und ihre Arbeit unter der Leitung von Ladovskij fortzusetzen¹²⁴, kämpften sie in den folgenden zwei Studienjahren (1922-1924) um die Anerkennung ihrer Werkstatt als Fakultätsabteilung. Nach Aufforderung des Dekans Aleksej Ruchljadev im November 1922 sollten Golosov und Melnikov in einer schriftlichen Mitteilung Argumente vorbringen, um die Notwendigkeit der Gründung einer dritten

¹¹⁸ Vgl. Chan-Magomedov, Selim O.: Ilja Golosov (russ.), Moskau: Strojizdat 1988, S. 73-74.

¹¹⁹ Im Studienjahr 1923/1924 war die Verteilung der Studierenden auf die Werkstätten wie folgt: 181 in den akademischen Werkstätten, 41 in den Vereinigten Linken Werkstätten und 23 in den Werkstätten von Golosov und Melnikov. Vgl. Chan-Magomedov 2000, S. 7; RGALI, f. 681, op. 2, d. 178, l. 8: Liste der Studierenden der Werkstatt von I.A. Golosov und K. S. Melnikov (Werkstatt für „Experimentelle Architektur“), 2.07.1923; RGALI, f.681, op.2, d. 177, l. 26-26R, l. 34: Protokoll Nr. 10 der Sitzung der Fachkommission der Werkstätten von Golosov und Melnikov, 15.12.1923; Protokoll Nr. 13 der Sitzung der Fachkommission der Werkstätten von Golosov und Melnikov, 12.02.1924.

¹²⁰ Melnikov 1967, S. 72.

¹²¹ Laut der „Verordnung über die Architekturfakultät der Moskauer Höheren Staatlichen Künstlerisch-Technischen Werkstätten“ unterteilte sich die Fakultät in zwei Hauptgruppen (Abteilungen) mit je einer Fachkommission: die Akademische Gruppe und die Gruppe „der Neuesten Suchen in der Architektur“. Demgemäß sollte die Werkstatt von Golosov und Melnikov der Gruppe von Nikolaj Ladovskij zugeordnet werden. Vgl. RGALI, f. 681, op.2, d. 106, l. 12.

¹²² Vgl. RGALI, f. 681, op. 2, d. 177, l. 2: Sitzungsprotokoll Nr. 1 der Fachkommission „Experimentelle Architektur“, 28. 11 1922.

¹²³ Vgl. RGALI, f. 681, op. 2, d. 179, l. 9: Schreiben von K. Melnikov an die Verwaltung der VChUTEMAS, 19.04.1924.

¹²⁴ Vgl. RGALI, f. 681, op. 2, d. 106, l. 5: Das Gesuch der Professoren I. A. Golosov und K. S. Melnikov, 25.10.1922.

Abteilung an der Fakultät für Architektur zu belegen.¹²⁵ In dem eingereichten, von beiden Architekten unterzeichneten Rückschreiben¹²⁶ (datiert auf den 12. November 1922) wurden die Prinzipien der Werkstattarbeit erläutert. Laut dem ersten Punkt dieses Schreibens sollte die Architekturausbildung zunächst von der Nachahmung historischer Stile befreit werden, die zuvor als Ersatz für ein profundes Studium der Grundlagen der Baukunst gedient hatten.

Wir sind der Ansicht, dass sowohl die Kultur des Lebens selbst, die neue Formen ihres Ausdrucks hervorbringt, als auch die Architektur, angesichts der modernen Errungenschaften in der Bautechnik, die die Möglichkeit bietet, sie für eine zweckmäßige und kraftvolle Umsetzung zeitgenössischer architektonischer Konzepte zu nutzen, neue Formen erfordern. Es wäre eine Täuschung, sie in die Rahmen klassischer Formen zu zwingen, die von der alten akademischen Schule vorgegeben wurden. Daher stellen wir das Studium der Architektur in erster Linie unabhängig von jeglichem Stil früherer Epochen.¹²⁷

Zudem erklärten Golosov und Melnikov im zweiten Punkt ihrer Schrift Folgendes: „Indem wir die Architektur auf diese Weise als ein eigenständiges, abstraktes Fach ohne Rücksicht auf Zeit und Ort studieren, halten wir es gleichzeitig für unerlässlich, auch die klassische Architektur zu studieren, da sie ein harmonisches und konsequentes System der Entwicklung aller ihrer natürlichen Gesetze darstellt.“¹²⁸ In diesem Abschnitt lässt sich insbesondere der Einfluss von Žoltovskijs Lehre nachvollziehen, da die beiden Architekten zur gleichen Zeit seine „Gespräche“ besucht hatten. Ähnliche Gedanken äußerte Melnikov in seinen undatierten Notizen¹²⁹, die vermutlich im gleichen Zeitraum wie der Text dieses Briefes entstanden sind. In den „Leitsätzen der Werkstatt ‚Neue Akademie‘“ formulierte Melnikov thesenhaft folgende Ideen:

Ein sicheres Zeichen der neuen Architektur ist das Fehlen jeglicher Wiederholung von Formen und die ständige Wiederholung der Wahrnehmungsgrade (der Wirkung) der alten Architektur. [...] Lass die Architektur der Jahrhunderte dir beweisen, dass dein

¹²⁵ Vgl. RGALI, f. 1979, op. 1, d. 68, l. 1: Der Brief des Dekans Aleksej Ruchljadev, 4. 11. 1922. Demzufolge wurden die Professoren Golosov und Melnikov gebeten, die Angaben bis 12. November 1922 vorzulegen, nach denen man über den Status der Werkstatt als selbständigen Fakultätsabteilung beurteilen konnte.

¹²⁶ Siehe RGALI, f. 681, op. 2, d. 179, l. 1.

¹²⁷ Ebenda.

¹²⁸ Ebenda.

¹²⁹ Im Melnikovs Archiv befinden sich zwei undatierte Schriften: „Leitsätze der Werkstatt ‚Neue Akademie‘“ und „Anweisung des Architekturstudiums nach dem Programm der Werkstatt ‚Neue Akademie‘“. Nach Angaben von Anatolij Strigalev und Irina Kokkinaki sind sie im Zeitraum zwischen dem 10. und 15. November 1923 entstanden (Siehe Strigalev/ Kokkinaki 1985, S. 92-94). Mutmaßlich stammen diese Notizen jedoch aus dem Jahr 1922. Dafür spricht die Tatsache, dass Melnikov in ihren Titeln die erste, interne Bezeichnung – „Werkstatt ‚Neue Akademie‘“ – verwendete. Diese Benennung findet man auch in den Schriften Golosovs, datiert auf den 6. November 1922 (vgl. RGALI, f. 1979, op. 1, d. 68, l. 3-5). Ab dem 28. November 1922 nannte man die Werkstatt in offiziellen Schreiben „Werkstatt ‚Experimenteller Architektur‘“ (vgl. Sitzungsprotokolle der Werkstattfachkommission, RGALI, f. 681, op. 2, d. 177, l. 2). Im Studienjahr 1923-1924 wurde auf diesen Namen verzichtet und stattdessen die Bezeichnung „Werkstatt von Golosov und Melnikov“ verwendet.

Beginnen eine blutsverwandte Verbindung mit ihr hat. [...] Das Gesetz der Wirkung künstlerischer Formen ist ewig, sowohl in der Vergangenheit als auch in der Gegenwart. Sein Fehlen im Neuen führt zu Dekadenz. Die Anwendung alter Formen ist Nachahmung. [...] Nur das Neue ist neu, wenn das Alte bekannt ist: Erkenne das Alte – legitimiere das Neue.¹³⁰

Demzufolge war Melnikov der Auffassung, dass eine fundierte Kenntnis der Architekturgeschichte eine wesentliche Grundlage für die Entwicklung neuer architektonischer Konzepte darstelle.

Abschließend erläuterten die Professoren Golosov und Melnikov in ihrem gemeinsamen Schreiben die Grundlagen ihrer Methodik des Architekturunterrichts, welche „die allgemeine Idee des Bauwerks, seine Zweckbestimmung, den Ort und die Zeit seiner Entstehung sowie die dabei angewandte Konstruktion“ umfasse. Die neue Abteilung sollte nach dem Vorhaben ihrer Gründer „Neue Akademie“ heißen.¹³¹ Wie aus dem gemeinsam unterzeichneten Schreiben zu entnehmen ist, strebten die beiden Architekten vor allem danach, ein neues Lehrsystem zu etablieren, mit dem der traditionelle Akademismus ersetzt werden konnte. Dem Brief war ein ausführliches Lehrprogramm¹³² der Werkstatt beigelegt, dessen Ziel es war, den künftigen Architekten eine klare Vorstellung architektonischer Grundbegriffe zu vermitteln und die Entwicklung kreativer Fähigkeiten der Studierenden von Beginn ihrer „künstlerischen Tätigkeit“ anzufördern.¹³³

Das Curriculum wurde in vier Fächer gegliedert, die in jedem Studienjahr unverändert blieben: Architektonische Gestaltung, Architekturforschung, Entwerfen und Bibliografie.¹³⁴ Letzteres sah das Studium fachspezifischer Literatur zur Architekturtheorie von der Antike bis zur Gegenwart vor. Nach diesem Programm sollten die künftigen Architekten von Anfang ihrer Ausbildung an eine klare Vorstellung von architektonischen Grundbegriffen bekommen. Anstelle des technischen Zeichnens, das auf der Nachbildung von Elementen klassischer Säulenordnungen basierte, entwickelte Golosov 1921 das Fach

¹³⁰ Melnikov, Konstantin: „Lozungi mastersoj ‚Novaja Akademija‘“ (Leitsätze der Werkstatt „Neue Akademie“), [1922], in: Strigalev/ Kokkinaki 1985, S. 92-93.

¹³¹ RGALI, f. 681, op. 2, d. 179, l. 1.

¹³² RGALI, f. 681, op. 2, d. 176, l. 2: Das Sonderprogramm der Abteilung „Neue Akademie“ an der Architekturfakultät, o.D. Ein Entwurf dieses Dokuments befindet sich im Archiv Golosovs, in: RGALI, f. 1979, op. 1, d. 68, l. 12.

¹³³ RGALI, f. 1979, op. 1, d. 68, l. 4-4R: Die Aufgaben der „Neu-Akademischen Werkstatt“ und ihr Programm, 6.11.1922.

¹³⁴ Melnikovs Erläuterungen zum Lehrplan sind im unvollendeten Manuskript „Anweisung des Architekturstudiums nach dem Programm der Werkstatt ‚Neue Akademie‘“ festgehalten. Siehe Strigalev/ Kokkinaki 1985, S. 93-94.

„Architektonische Gestaltung“, dem seine „Theorie der Gestaltung architektonischer Organismen“ sowie „Theorie der Bewegung in der Architektur“ zugrunde lagen.¹³⁵

1.2.2 Ilja Golosovs „Theorie der Gestaltung architektonischer Organismen“

Im Manuskript *„Das Konzept von Masse und Form im Prozess der architektonischen Gestaltung“* betont Golosov: „Ein architektonisches Bauwerk ist nur dann wertvoll, wenn darin eine künstlerische Idee vorhanden ist, die das Ergebnis eines klaren Verständnisses von architektonischer Masse und Form darstellt.“¹³⁶ In erster Linie definiert er „architektonische Masse“ als „eine räumliche Volumenform“ (primitives Element eines Bauwerks¹³⁷), „die frei vom inneren Inhalt des Bauwerkes ist und in sich den Wert ihrer Position im Verhältnis zum Raum und zu verwandten Massen trägt“.¹³⁸ Im Gegensatz zur architektonischen Form, die „der Ausdruck der architektonischen Idee ist“ und eine bestimmte Funktionalität entsprechend ihrem Inhalt zur Erscheinung bringt, ist die Masse in ihren Formen völlig frei. Außerdem unterscheide sich die Masse von der Form durch ihre Neutralität gegenüber physikalischen Eigenschaften wie Gewicht, Struktur, Material, Dichte usw. Ein Bauwerk, so Golosov, könne sowohl als Masse wie auch als Form verstanden werden.¹³⁹

Laut Golosov besteht ein architektonischer Organismus, – unter dem er eine Gruppe von Bauwerken versteht, die räumlich voneinander abgegrenzt und zu einer untrennbaren Einheit verbunden sind, – aus „subjektiven“ und „objektiven“ Massen. Der Kern des architektonischen Organismus bilde die „subjektive Masse“, auf der „die Idee der gesamten architektonischen Komposition“ beruhe und welche die weiteren Elemente des Bauwerkes zur Einheit bringe. Die „subjektive Masse“ sei absolut individuell und in ihren Formen einzigartig. Außerdem sei sie unabhängig von den ihr untergeordneten Massen, die Golosov als „objektive Massen“ bezeichnete. Des Weiteren erläutert er mehrere wesentliche Charakteristika der „subjektiven Masse“: Erstens sei sie im Verhältnis zu objektiven Massen statisch. Zweitens weise sie eine vertikale Entwicklungsachse auf. Drittens entwickle sie

¹³⁵ Zur Gestaltungskonzeption von Golosov siehe Chan-Magomedow 1983, S. 103-105; Chan-Magomedov 1988, S. 43-66. Golosov legte seine Theorien systematisch in der unvollendeten Schrift *„Das Konzept von Masse und Form im Prozess der architektonischen Gestaltung“* (russ. Ponjatie massy i formy v processe architekturnoj kompozicii, in: a. a. O., S. 210-228) dar, die fragmentarisch in seinem unveröffentlichten Werk *„Grundlagen der modernen Architekturkomposition“* (russ. Osnovy sovremennoj architekturnoj kompozicii) enthalten ist (RGALI, f. 1979, op. 1, d. 71; d. 72).

¹³⁶ Chan-Magomedov 1988, S. 210.

¹³⁷ Mit dem Begriff „Bauwerk“ bezeichnete Golosov sowohl ein einzelnes Gebäude als auch eine Gruppe von Gebäuden. Ebenda, S. 211.

¹³⁸ Ebenda, S. 212.

¹³⁹ Vgl. Ebenda, S. 54.

sich in der einen Richtung nur begrenzt, während in der entgegengesetzten Richtung eine freie Entfaltung möglich sei. Darüber hinaus zeichne sich die „subjektive Masse einfacher Abhängigkeit“, die als Hauptelement einer Gruppe von mehreren Organismen fungiere, durch vollkommene Symmetrie aus, sodass alle vier Seiten gleichwertig und gleichbedeutend seien. Zudem bemerkte Golosov, dass die Harmonie der gesamten Anlage nur dann erreicht werde, wenn die subjektive Masse richtig gestaltet sei.¹⁴⁰ Auf diese Weise bilde sich ein hierarchisches System heraus, in dessen Fokus eine subjektive Masse stehe.

Ein weiterer wichtiger Aspekt von Golosovs Konzept ist seine Vorstellung der „Anziehungskraft“, die in jedem Organismus als „Lebensimpuls“ existiere.¹⁴¹ Seiner Idee nach habe diese Kraft die Eigenschaft einer „Spannungsergebnisse aller Elemente des Organismus“.¹⁴² Sie könne mittels einer Linie grafisch dargestellt werden, die er als „Linie der Anziehung“ bezeichnete: „[...] sich die Linie der Anziehung eines Organismus vorzustellen, [...] bedeutet, die gesamte architektonisch-räumliche Idee in ihrem wesentlichen Teil zu erkennen.“¹⁴³ Sie spiele eine zentrale Rolle beim Aufbau der Komposition und vereine sowohl die Massen innerhalb eines Organismus als auch die einzelnen Organismen zu einer Gruppe: „Die durch diese Linie bezeichnete Richtung, als Summe aller in einem Organismus existierenden Kräfte, lässt die Neigung des gegebenen Organismus in die eine oder andere Richtung erkennen.“¹⁴⁴ Unter den verschiedenen Entwicklungsrichtungen der „Linie der Anziehung“ unterschied Golosov zwei grundlegende Arten: eine „aktive“ oder vertikale und eine „passive“ oder horizontale.¹⁴⁵ Die vertikale Linie der Anziehung „zeigt die Streben eines Organismus oder einzelner Massen in der vertikalen Richtung“, die vor allem für eine subjektive Masse typisch sei.¹⁴⁶ Hingegen weise die horizontale Linie der Anziehung auf die Abhängigkeit einer objektiven Masse von einem anderen Element des Organismus hin. Wie Chan-Magomedov bemerkte, ist die Linie der Anziehung nicht mit dem Ausdruck der Dynamik gleichzusetzen. Mit ihrer Hilfe kann sowohl eine dynamische als auch eine statische Komposition geschaffen werden. Ihre Funktion besteht vielmehr darin, die Rolle eines Elements innerhalb der gesamten Struktur zu verdeutlichen.¹⁴⁷

¹⁴⁰ Vgl. Chan-Magomedov 1988, S. 213.

¹⁴¹ Vgl. Ebenda, S. 219.

¹⁴² Chan-Magomedov 1983, S. 103.

¹⁴³ Ebenda.

¹⁴⁴ Chan-Magomedov 1988, S. 219.

¹⁴⁵ Vgl. Ebenda.

¹⁴⁶ Vgl. ebenda, S. 221.

¹⁴⁷ Vgl. ebenda, S. 57.

Überdies betonte Golosov, dass jedem Architekturorganismus (oder einer Gruppe von architektonischen Organismen) eine bestimmte dominierende Bewegung inhärent sei.¹⁴⁸ Daher müsse bei der Analyse von Masse und Form primär „das Prinzip der Bewegung und seine Beziehung zur Wahrnehmung“ in Betracht gezogen werden.¹⁴⁹ Seiner Theorie nach sei die „Kenntnis der Eigenschaften verwendeter Figuren von Masse und Form hinsichtlich der Ruhe und Bewegung“ die wichtigste Voraussetzung für eine ausgewogene architektonische Komposition: „Die Harmonie der Massen zu erreichen [...] bedeutet, die Harmonie aller Bewegungen zu erreichen.“¹⁵⁰

Mit diesem Konzept schuf Golosov eine Herangehensweise, die eine architektonische Gestaltung ohne Berücksichtigung stilspezifischer Merkmale ermöglichte. Er war zudem der Ansicht, dass ein zukünftiger Architekt vor allem lernen müsse, den künstlerischen Geist vom Stil zu unterscheiden: „Der freie Umgang mit Kontrasten und Bewegungen ist ein künstlerischer Prozess [...], der unabhängig vom Stil betrachtet werden sollte und der im Wesentlichen eine bestimmte Form annehmen kann, die völlig unabhängig vom Stil ist. Folglich ist das Studium des Stils nicht der Weg zur Erkenntnis des Wesens der Architektur.“¹⁵¹

Anfang der 1920er Jahre entwickelte Golosov eine Reihe von Projekten, die als Grundlage für die Erstellung studentischer Aufgaben dienten und in denen seine gestalterischen Konzeptionen praktisch demonstriert wurden. Im Jahr 1921 entwarf er ein Projekt für eine Rundfunkstation (Abb. 17), die ein charakteristisches Beispiel für eine dynamische Komposition darstellt. Im Grundriss bildet das Gebäude ein langgestrecktes Rechteck. Der Baukörper ist in drei unterschiedlich hohe Teile gegliedert, deren einseitig geneigte Dächer stufenweise zum Radiomast hin ansteigen. Das Gebäude scheint aus dem Boden herauszuwachsen und sich gleichzeitig nach vorne zu „bewegen“.

Im selben Jahr entwarf Golosov zwei Varianten eines Projekts für eine Sternwarte. In der ersten Variante (Abb. 18) grenzt an den Zylinder des Observatoriumsturms, der von einer Kuppel abgeschlossen wird, eine komplexe Komposition aus ähnlichen Quadern an, deren

¹⁴⁸ Vgl. Chan-Magomedov 1988, S. 58. Dazu bemerkte Golosov Folgendes: „[...] im vorliegenden Fall [darf] die Bewegung nicht als Ortsveränderung verstanden werden, sondern als [...] Verbindung von Bewegung und Statik. Das heißt, ein Bauwerk, dem eine klar hervortretende Bewegung innewohnt, ist in der Wahrnehmung gleichzeitig streng statisch“ (Chan-Magomedow 1983, S. 561).

¹⁴⁹ Vgl. ebenda.

¹⁵⁰ Ebenda.

¹⁵¹ Chan-Magomedov 1988, S. 69.

gestufte Anordnung die Idee der zunehmenden Bewegung ausdrückt: Die anfängliche horizontale Bewegungsrichtung verwandelt sich durch den „Kampf“ zwischen horizontalen und vertikalen „Linien der Anziehung“ in eine vertikale Bewegung, die im zylindrischen Turm des Observatoriums kulminiert, welcher als „subjektive Masse“ fungiert. Dieser Entwurf von Golosov erinnert an das Projekt des Einsteinurms (1920-1922) des Architekten Erich Mendelsohn. In der zweiten Variante des Observatoriums (Abb. 19) ist der Hauptkörper ebenfalls ein Zylinder. Die Komposition des Gebäudes basiert jedoch nicht auf der Gegenüberstellung horizontaler und vertikaler Bewegung, sondern auf dem Prinzip einer nach oben strebender Spirale. Im Gegensatz zur Lehre Žoltovskijs, in der die Spirale eine Erscheinungsform des Goldenen Schnitts war, ist sie in den Projekten Golosovs der Ausdruck der Dynamik. Über die Bedeutung des Goldenen Schnitts in der modernen Architektur schrieb Golosov Folgendes: „Die Verworrenheit, Mystik und Unklarheit der Theorie des Goldenen Schnitts in der Architektur sind Eigenschaften, die es nicht erlauben, sie als unbestreitbar anzunehmen – im Gegenteil, alles deutet darauf hin, dass eine solche Theorie die lebendigen kreativen Kräfte hemmt.“¹⁵²

In Golosovs weiteren Skizzen aus dem Jahr 1921 nimmt die Dynamik zu, die sich in geneigten Dächern, Spiralen und Konsolen zeigt. Ein charakteristisches Beispiel ist das Projekt einer Schmiedewerkstatt mit einem Wasserturm (Abb. 19), in dem er mit Volumen unterschiedlicher Form und Höhe experimentiert. Auf einem einfachen Grundriss entsteht eine komplexe Komposition, deren Zentrum der Wasserturm bildet, bestehend aus einem nebeneinander gestellten Quader und Halbzylinder, die in unterschiedlichen Höhen schräg geneigte Dächer aufweisen. Der Einfluss von Golosovs gestalterischen Theorien lässt sich deutlich in den Projekten von Melnikov aus den frühen 1920er Jahren nachvollziehen, in denen er die Formensprache des Neoklassizismus aufgibt. Melnikovs Wettbewerbsprojekt von 1922-1923 für Musterarbeiterwohnhäuser in Moskau (Abb. 20), auch bekannt unter dem Namen „Atom“, zeichnet sich durch seine Dynamik aus. Die zickzackförmig angeordneten Wohnhäuser bilden einen eigenartigen Fächer. Nicht zufällig erhielt das Projekt den alternativen Namen „Säge“. Im Wettbewerbsprojekt für den Palast der Arbeit in Moskau (1922-1923) (Abb. 21, Abb. 22) beginnt die aufsteigende Bewegung bei den Stufen des offenen Theaters, das zum Theaterplatz ausgerichtet ist, setzt sich in den Volumen des kleinen und großen Saals fort und endet im Mast, der zur Hauptstraße Moskaus (Tverskaja-Straße) weist.

¹⁵² Zit. nach Chan-Magomedov 1988, S. 66.

Ebenfalls als ein architektonischer Organismus ist Melnikovs erstes nach Prinzipien der Avantgardearchitektur gebautes Werk, der Pavillon „Machorka“ (1923) auf der Allrussischen Landwirtschafts- und Gewerbeausstellung, gestaltet (Abb. 23, Abb. 24, Abb. 25). Das Gebäude besteht aus drei quaderförmigen Volumen mit entgegengesetzt geneigten Pultdächern, die einen einheitlichen Innenraum bilden. Das niedrigste, langgestreckte Volumen, das zum Fluss hin orientiert ist, beherbergt einen Ausstellungsraum sowie eine Orangerie und ist mit seiner schmalen Seite mit dem zweiten, höheren Quader verbunden. In diesem Teil des Pavillons befanden sich weitere Ausstellungsflächen und die einige Räume der Tabakmusterfabrik. Das höchste, vertikal gerichtete, turmartige Volumen, das die Rolle einer „subjektiven Masse“ spielte, endete mit einem Raum, der eine Konsolkonstruktion darstellte. Neben einer Inneren Treppe war dieser letzte Raum der Musterfabrik auch über eine äußere Spindeltreppe erreichbar. Die aufsteigende Zickzacklinie zieht sich durch die Neigungen der Pultdächer, die sich in den Richtungen Fluss-Haupteingang-Fluss abwechseln und das gesamte Gebäude dynamisch wirken lassen.

Die Zusammenarbeit mit Golosov hatte zweifellos einen bedeutenden Einfluss auf den Werdegang Melnikovs als Architekt der Avantgarde. Ab 1924 jedoch entwarf Melnikov Projekte, die sich durch die Originalität seines eigenen Stils auszeichneten. Im Entwurf des Lenin-Sarkophags (1924) und insbesondere im Pariser Pavillon (1924), der im nächsten Kapitel ausführlich behandelt wird, tritt erstmals das Prinzip der „Symmetrie jenseits der Symmetrie“ zutage, welches Melnikovs Werk prägen sollte.

2 Zur Entstehung und Entwicklung der „Symmetrie jenseits der Symmetrie“

2.1 Der sowjetische Pavillon auf der „Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes“ in Paris (1925)

Sechs Monate vor der offiziellen Eröffnung der *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, die in Paris vom 28. April bis 15. Oktober 1925 stattfand, wurden diplomatische Beziehungen zwischen Frankreich und der UdSSR aufgenommen.¹⁵³ Als Zeichen der Anerkennung erhielt die Sowjetunion eine Einladung zur Teilnahme an der Pariser Kunstgewerbeausstellung.¹⁵⁴ Dieses Ereignis hatte für die sowjetische Regierung nicht nur kulturelle und wirtschaftliche Bedeutung, sondern vielmehr ein erhebliches politisches Gewicht. Sie sah darin die Gelegenheit, den neuen sozialistischen Lebensstil zu propagieren.¹⁵⁵ Die Einladung wurde Anfang November 1924 angenommen, sodass den Organisatoren der UdSSR-Abteilung lediglich fünf Monate zur Vorbereitung blieben.

2.1.1 Kollektiv als Auftraggeber

Das Volkskommissariat für Bildungswesen (Narkompros) unter der Leitung von Anatolij Lunačarskij übernahm die Verantwortung für diese staatliche Aufgabe. Tatsächlich wurde der Auftrag an die Staatliche Akademie für Kunstwissenschaften (GACHN) übergeben, die dem Narkompros unterstellt war.¹⁵⁶ Bereits im August 1924 erhielt die Akademie die

¹⁵³ Astaf'eva-Dlugač, Margarita: K istorii sooruzenija pervych sovetskich vystavočnych pavil'onov (Zur Geschichte des Baus des ersten sowjetischen Ausstellungspavillons), in: Chazanova, Vigdarija (Hrsg.): Voprosy sovetskogo izobrazitel'nogo iskusstva i architektury (Die Fragen der sowjetischen bildenden Kunst und Architektur), Moskau: sovetskij chudožnik 1973, S. 400. Im Jahr 1924 erfolgte die Anerkennung der Sowjetunion durch mehrere europäischen Länder, darunter Italien, England, Norwegen, Schweden, Dänemark, Griechenland und Österreich. S. Čičerin, Georgij: „Die internationale Lage der Sowjet-Union“, in: Das neue Russland, Band 1, Heft 7/8, November-Dezember 1924, S. 8-9.

¹⁵⁴ RGALI, f. 941, op. 15, d. 8, Bl. 1: Das Telegramm des französischen Premierministers Édouard Heriott an den Volkskommissar für Auswärtige Angelegenheiten Georgij Čičerin, 01.11.1924.

¹⁵⁵ RGALI, f. 941, op. 15, d. 9, Bl. 7: Das Gesuch des Volkskommissariats für Auswärtige Angelegenheiten an den Rat der Volkskommissare der Sowjetunion, 09.12.1924.

¹⁵⁶ Die Staatliche Akademie für Kunstwissenschaften (russ. Gosudarstvennaja akademija chudožestvennyh nauk, vor 1925 Russische Akademie für Kunstwissenschaften) wurde im Jahr 1921 in Moskau als Forschungsinstitution neuen Typs gegründet. Ihr Hauptaugenmerk lag auf der „umfassenden wissenschaftlichen Untersuchung von Fragen der Kunst, künstlerischer Kultur“ sowie der Kunstsynthese (Vgl. N.N.: „Die Staatsakademie für Kunstwissenschaften“ in: Das Neue Russland, Jg. 3, Band 3. 1926, Heft 3/4, S. 38).

staatliche Anerkennung als Organ des Volkskommissariats für Bildungswesen zur Durchführung von künstlerischen Ausstellungen im Ausland.¹⁵⁷

Am 15. November 1924 nahm das „Komitee der UdSSR-Abteilung auf der Pariser Internationalen Ausstellung“ seine Arbeit auf.¹⁵⁸ Anfangs bestand das Gremium aus sechs¹⁵⁹ Mitarbeitern von der GACHN, zu denen der Akademiepräsident Petr Kogan als Vorsitzender, Boris Šapošnikov, Vladimir Moric, Jakov Tugendhold, Viktor Nikolskij und Nikolai Bartram gehörten.¹⁶⁰ Die Ernennung aller Komitee-Mitglieder erfolgte gemäß dem Beschluss des Volkskommissars für Bildungswesen und des ehrenamtlichen Präsidenten der UdSSR-Abteilung Anatolij Lunačarskij.¹⁶¹ Zur Organisation der sowjetischen Sektion in Paris wurde zudem Olga Kameneva berufen, die die Leitung der Kommission für Auslandshilfe beim Zentralen Exekutivkomitees der UdSSR¹⁶² innehatte. Darüber hinaus wurde sie zur Vorsitzenden des am 2. Dezember etablierten Kunstbeirates¹⁶³ ernannt. In dieser Funktion übernahm sie die Koordination der Vorbereitungsarbeiten und unterstützte das Ausstellungskomitee bei der Beschaffung ausreichender staatlicher Mittel für die Bau des sowjetischen Pavillons.¹⁶⁴ Die in Moskau tätigen Organisatoren¹⁶⁵ des sowjetischen Auftritts in Paris sollten Leonid Krasin, den Botschafter der UdSSR in Frankreich, über die Fortschritte der durchgeführten Arbeit informieren.

Das neu gebildete Komitee bestand aus Mitgliedern des bereits existierenden Ausstellungsausschusses, der seit 1. September 1924 die sowjetische Section auf der *Seconda Mostra internazionale delle arti decorative* vorbereitete. Diese Ausstellung sollte zur selben Zeit wie die Pariser Exposition, nämlich von Mai bis Oktober 1925, in der

¹⁵⁷ Vgl. RGALI, f. 941, op. 15, d. 9, Bl. 3: Beschluss des Volkskommissariat für Bildungswesen, 28.08.1924.

¹⁵⁸ Vgl. RGALI, f. 941, op. 15, d. 11, Bl. 1: Protokoll Nr. 1 der Sitzung des Ausschusspräsidiums für die Organisation der UdSSR-Abteilung auf der Ausstellung in Paris im Jahre 1925, 28.11.1924.

¹⁵⁹ Später wurde das Komitee auf 15 Mitglieder erweitert. Siehe Académie des Sciences de l'Art (Hrsg.): Section de l' U. R. S. S. Catalogue. Paris 1925, S. 22.

¹⁶⁰ RGALI, f. 941, op. 15, d. 13, l. 7: Struktur und Personal des Ausstellungskomitees der UdSSR-Abteilung der International Ausstellung in Paris, undatiert.

¹⁶¹ Vgl. RGALI, f. 941, op. 15, d. 13, l. 4, 4 R.: Verordnung über die Abteilung der UdSSR auf der Internationalen Ausstellung für dekorative Kunst in Paris, undatiert.

¹⁶² Die am 7. September 1923 ins Leben gerufene Kommission arbeitete bis zum 5. Dezember 1924. Nachfolgend wurde am 5. April 1925 die Allunions-Gesellschaft für kulturelle Beziehungen zu dem Ausland (VOSK) unter der Leitung von Olga Kameneva gegründet.

¹⁶³ Der Kunstbeirat der UdSSR-Abteilung auf der Pariser Ausstellung wurde als interministerielles Gremium etabliert, dessen Hauptaufgabe darin bestand, die Zusammenarbeit des Ausstellungskomitees mit den beteiligten Ministerien und Einrichtungen zu koordinieren. Vgl. Staatsarchiv der Russischen Föderation, Moskau (GARF), f. P-5283, op. 11, d. 6, l. 57: Struktur des Kunstbeirates, 2.12.1924.

¹⁶⁴ GARF, f. P-5283, op. 11, d. 5, l. 18-18 R.: Schreiben von Petr Kogan an Olga Kameneva, 24.11.1924.

¹⁶⁵ In den 1930er Jahren wurden Olga Kameneva, Boris Šapošnikov, Vladimir Moric, Viktor Nikolskij Opfer stalinistischer Repressionen.

italienischen Stadt Monza stattfinden.¹⁶⁶ Nach Erhalt der Einladung aus Paris beschloss das Kollegium von Narkompros, die Teilnahme der Sowjetunion an der zweiten internationalen Ausstellung der dekorativen Künste in Monza zugunsten der größeren *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* abzusagen.¹⁶⁷

Das bestehende Ausstellungskomitee war nicht nur für die Gestaltung der Exposition der sowjetischen Abteilung in Paris zuständig, sondern auch für den Bau und die Ausstattung des UdSSR-Pavillons. Im Gegensatz zu anderen Kunstausstellungen, an denen die Sowjetunion 1924 teilnahm¹⁶⁸, bot sich bei der Pariser *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* zum ersten Mal die Gelegenheit, die sowjetischen Exponate des Kunstgewerbes und des Kunstwandwerks in einem eigens errichteten Nationalpavillon auszustellen. Aus diesem Grund beschloss das Kollegium des Volkskommissariats für Bildungswesen am 17. November 1924, beim Ausstellungskomitee eine Sonderkommission zwecks Durchführung eines geschlossenen Architektenwettbewerbs für den Entwurf des sowjetischen Ausstellungspavillons in Paris zu gründen.¹⁶⁹ Auf der ersten Ausschusssitzung am 18. November 1924, bei der David Šterenberg¹⁷⁰, Nikolai Bartram, Jakov Tugendhold, Boris Šapošnikov und David Arkin zu Mitgliedern der Kommission ernannt worden waren, fand das Auswahlverfahren zur Bestimmung von Teilnehmern des Wettbewerbs statt.

¹⁶⁶ Vgl. RGALI, f. 941, op. 15, d. 11, l. 1: Protokoll Nr. 1 der Sitzung des Ausschusspräsidiums für die Organisation der UdSSR-Abteilung auf der Ausstellung in Paris im Jahre 1925, 28.11.1924.

¹⁶⁷ Vgl. RGALI, f. 941, op. 15, d. 13, l. 8: Beschluss des Volkskommissariats für das Bildungswesen, 17.11.1924, Kopie.

¹⁶⁸ Neben der *Seconda Mostra internazionale delle arti decorative* in Monza wurde die Sowjetunion auch zur Teilnahme an der XIV. Internationalen Kunstausstellung in Venedig 1924 eingeladen. Im Rahmen dieser Veranstaltung wurden die sowjetischen Kunstwerke im Russischen Pavillon ausgestellt. Der im Jahr 1914 nach Entwürfen von Alexey Ščusev errichtete Bau im pseudorussischen Stil repräsentiere das vorrevolutionäre Russland und entsprach nicht den Idealen des jungen sowjetischen Landes. Über den Russischen Pavillon in Venedig siehe Evstratova, Marianna/ Koluzakov, Sergei: *Russian Pavilion in Venice*. Alexei Shchusev. Moscow: 5120 2014.

¹⁶⁹ RGALI, f. 941, op. 15, d. 13, l. 8: Beschluss des Volkskommissariats für das Bildungswesen, 17.11.1924, Kopie.

¹⁷⁰ Der Künstler David Šterenberg war der Leiter der Kunstabteilung (IZO, dt. Bildende Kunst) des Volkskommissariats für Bildungswesen. Seine Mitarbeit bei der Kommission, die für die Organisation des Wettbewerbs verantwortlich war, wurde durch den oben genannten Beschluss festgelegt (siehe Anm. 169). Im Jahr 1922 war Šterenberg einer der Organisatoren der Ersten Russischen Kunstausstellung in Berlin und Amsterdam, die beim europäischen Publikum großen Anklang fand (vgl. Isabel Wünsche, Miriam Leimer (Hrsg.): *100 Year On: Revisiting the First Russian Art Exhibition of 1922*. Wien/ Köln: Böhlau 2022). Bei dieser Ausstellung wurden unter anderem die Werke von Aleksander Versnin, Nikolaj Ladovskij und Vladimir Krinskij präsentiert (vgl. N. N.: *Erste Russische Kunstausstellung Berlin 1922*. Berlin: Verlag Internationale Arbeiterhilfe 1922, S. 25, 28). Für die Schau in Amsterdam wurde die bereits in Berlin gezeigte Ausstellung durch einige Exponate erweitert. Dazu gehörte laut dem Ausstellungskatalog eine „Komposition“ (Nr. 608) von Melnikov (Wünsche 2022, S.249). Ob es sich bei dieser Arbeit um ein Werk von Konstantin Melnikov handelte, lässt sich bisher nicht belegen.

Auf Vorschlag von David Šterenberg, der als Kurator der sowjetischen Abteilung auf der Pariser Ausstellung berufen worden war, sollten die Architekten Vladimir Ščuko, Ivan Fomin, die Brüder Leonid, Viktor und Aleksander Vesnin, Nikolaj Ladovskij, Nikolaj Dokuchaev, Vladimir Krinskij, und eine Gruppe von Absolventen der Architekturfakultät der Höheren Künstlerisch Technischen Werkstätten (VChUTEMAS) eingeladen werden. Darüber hinaus empfahl Jakov Tugendhold die Architekten Konstantin Melnikov, Ilja Golosov und Moisej Ginzburg zur Teilnahme am Wettbewerb. Alle vorgeschlagenen Kandidaten wurden von Mitgliedern des Ausstellungsausschusses bestätigt.¹⁷¹ Unter den ausgewählten Teilnehmern waren Meister des Neoklassizismus, die Leningrader Architekten Ivan Fomin und Vladimir Ščuko, die bereits vor der Revolution 1917 erfolgreich und auch in der Sowjetunion mit staatlichen Aufträgen betraut worden waren. Die Mehrheit der ausgewählten Architekten waren Vertreter avantgardistischer Strömungen wie die Konstruktivisten Aleksander, Leonid und Viktor Vesnin und Moisej Ginzburg, die Rationalisten Nikolaj Ladovskij, Vladimir Krinskij, Nikolaj Dokuchaev sowie die Leiter der Werkstatt „Experimentelle Architektur“ der Architekturfakultät VChUTEMAS Ilja Golosov und Konstantin Melnikov. 1924 nahm Melnikov an Wettbewerben teil, die für mehrere Bauvorhaben in Moskau ausgeschrieben wurden.¹⁷² Sein erstes eigenständiges Bauwerk, der Ausstellungspavillon des Tabaksyndikats „Machorka“, erregte Aufmerksamkeit in Fachkreisen¹⁷³ und wurde als eines der originellsten Bauwerke auf der Ersten Allrussischen Landwirtschaft- und Gewerbe-Ausstellung in Moskau 1923 gewürdigt.¹⁷⁴ Zudem war Melnikov als Urheber des Sarkophags im Lenin-Mausoleum bekannt. Diesen staatlich

¹⁷¹ RGALI, f. 941, op. 15, d. 13, l. 1: Protokoll Nr. 1 der Sitzung des Ausstellungskomitees der UdSSR-Abteilung auf der Pariser Internationalen Ausstellung für Dekorative Kunst, 18.11.1924.

¹⁷² Melnikov erstellte die Wettbewerbsentwürfe für die Arbeitermusterhäuser und den Palast der Arbeit (1922-1923), das Verwaltungsgebäude der ARKOS-Gesellschaft (1924) sowie die Filiale der Zeitschrift „Leningrader Pravda“ (1924).

¹⁷³ Im Jahr 1923 äußerte Moisej Ginzburg, einer der künftigen Führer des architektonischen Konstruktivismus, seine Anerkennung für den Pavillon „Machorka“ wie folgt: „In der Abteilung für Verarbeitung sticht der Pavillon Machorka (Architektur von Melnikov) positiv heraus, in dem die formalen Elemente von amerikanischen Silos äußerst sinnvoll, interessant und absolut zeitgemäß verwendet wurden. Dies ist zweifellos der frischeste und originellste Gedanke, der im Holz auf äußerst organische Weise umgesetzt wurde“. Aus: G. (Ginzburg, Moisej): „Vystavka i architektura“ (Die Ausstellung und die Architektur), in: Krasnaja Niva (Roter Acker), Nr. 38, 1923, S. 19. Zudem publizierte Ginzburg die Fotografien des „Machorka“- Pavillons in seinem Buch „Stil und Epoche“, welches im Jahr 1924 erschien und als ein wegweisendes Werk für die Konstruktivistische Architektur gilt. S. Ginzburg, Moisej: Stil i Epocha. Problemy sovremennoj architektury. (Stil und Epoche. Probleme der modernen Architektur), Moskau: Staatsverlag 1924, Tafel XXI, XXII.

¹⁷⁴ Laut einem Bericht der Leitungsgruppe des Hauptausstellungskomitees über die Organisation und den Bau der Allrussischen Landwirtschaftsausstellung 1923 „stellten der Pavillon des Fern Ostens, der Machorka-Pavillon sowie zwei bis drei weitere kleinere Gebäude, die über das Ausstellungsgelände verteilt waren, die Beispiele einer neuen architektonischen Strömung dar, und brachten Vielfalt in die Gesamtheit der dort errichteten Bauten.“ RGAE (Russisches Staatliches Archiv für Wirtschaft), f. 480, op. 1, d. 135, l. 45. Zit. nach: Strigalev/ Kokkinaki 1985, S. 157.

bedeutenden Auftrag erhielt er, nachdem er den geschlossenen Wettbewerb im Februar 1924 gewonnen hatte, und konnte ihn im Sommer 1924 realisieren.¹⁷⁵

Zu den Aufgaben der Kommission, die für die Durchführung des Wettbewerbs verantwortlich war, gehörte zudem die Erstellung der Ausschreibung. Der sowjetische Pavillon sollte gemäß den Vorstellungen von Komitee-Mitgliedern „die Idee der UdSSR zum Ausdruck bringen“, „äußerlich eine Eigenart haben und sich [...] von der gewöhnlichen Europäischen Architektur unterscheiden“.¹⁷⁶ Dies wurde später zum ersten Punkt des Wettbewerbprogramms. Die weitere Ausarbeitung der Aufgabenstellung wurde jedoch aufgrund mangelnder Informationen über den von Veranstaltern der Pariser Ausstellung ausgewiesenen Bauplatz erheblich erschwert. Zusätzlich wurde die Arbeit der Kommission durch Verzögerungen im Informationsaustausch zwischen Paris und Moskau beeinträchtigt, was die Zeit, die den Architekten für die Erstellung der Entwürfe zur Verfügung stand, verkürzte.¹⁷⁷

Unmittelbar nach der ersten Ausschusssitzung, die am 18. November 1924 stattfand, richtete Petr Kogan, der zum Kommissar des sowjetischen Pavillons ernannt wurde, eine telegrafische Anfrage an den Generalsekretär der Exposition Louis Nicolle über die Lage und Fläche des Baugrundstücks.¹⁷⁸ Im Zeitraum zwischen dem 22. November und dem 4. Dezember gingen insgesamt drei telegraphische Depeschen aus Paris beim Moskauer Ausstellungskomitee ein. Im ersten Fernschreiben vom 22. November teilte Louis Nicolle mit, dass die Baufläche 242 Quadratmeter betrage und sie sich zwischen dem nur 190 Quadratmeter großen Norwegen-Pavillon¹⁷⁹ und dem Pavillon von England befinde.¹⁸⁰ Außer dem Nationalpavillon waren für die Exponate der sowjetischen Abteilung die

¹⁷⁵ Der geschlossene Wettbewerb fand zwischen dem 22. und 29. Februar 1924 statt. Neben Konstantin Melnikov wurden die Architekten Sergej Černyšev (1881-1963) und Edgar Norverth (1884-1954) zur Teilnahme eingeladen. Vgl. Strigalev/ Kokkinaki 1985, S. 277.

¹⁷⁶ RGALI, f. 941, op. 15, d. 13, l. 1.

¹⁷⁷ In der Literatur, die dem Sowjetischen Pavillon gewidmet ist, wird häufig der 18. November 1924 als Beginn des Wettbewerbs genannt (S. Afanasjev, Kirill: „Iz istorii sovetskoi arhitektury 1917–1925 gg. Dokumenty i materialy.“ (Aus der Geschichte der sowjetischen Architektur 1917–1925. Dokumente und Materialien), Moskau: Akademija Nauk SSSR 1963, S. 190; Astaf'eva-Dlugač 1973, S. 401; Strigalev 1985, S. 21; Garrido 2011, S. 29). Diese Angabe führte zu dem fehlerhaften Schluss, dass den teilnehmenden Architekten anderthalb Monate zur Verfügung standen, um ihre Wettbewerbsprojekte auszuarbeiten.

¹⁷⁸ RGALI, f. 941, op. 15, d. 23, l. 16. Entwurf des Telegramms von Petr Kogan an Louis Nicolle, undatiert. Zwei weitere Telegramme von Petr Kogan an Louis Nicolle wurden am 26. November und am 2. Dezember gesendet. Siehe RGALI, f. 941, op. 15, d. 8, l. 2; RGALI, f. 941, op. 15, d. 23, l. 17.

¹⁷⁹ Vermutlich war der Pavillon von Dänemark gemeint, da Norwegen an der *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* 1925 nicht teilnahm.

¹⁸⁰ Vgl. RGALI, f. 941, op. 15, d. 23, l. 22: Telegramm von Louis Nicolle an Petr Kogan, 22.11.1924. Demzufolge wurde der Sowjetunion ursprünglich ein kleineres Grundstück zugeteilt, auf dem später einer der türkischen Pavillons errichtet wurde.

Ausstellungsräume im Grand Palais und in der Galerie an der Esplanade des Invalides reserviert.¹⁸¹ Aus dem zweiten, am 27. November angekommenen Telegramm ging hervor, dass die UdSSR infolge der „Neuverteilung“ ein Grundstück von 325 Quadratmeter erhielt, das sich in der Nähe des italienischen Pavillons und des Generalkommissariats der Pariser Ausstellung befand.¹⁸² Dies wurde am 28. November nach Absprache mit Olga Kameneva¹⁸³ von Boris Volin, dem ersten Sekretär der neugegründeten sowjetischen Botschaft in Paris, genehmigt.¹⁸⁴ Gemäß der dritten Depesche vom 4. Dezember waren alle Baumaterialien, einschließlich feuerfestem Holz, für den Bau des Pavillons zugelassen.¹⁸⁵

Die aus diesen kurzen Nachrichten gewonnenen Informationen bildeten die Grundlage der Planungsaufgabe, deren Text erst am 5. Dezember während der Sitzung des Ausstellungsausschusses diskutiert und genehmigt wurde.¹⁸⁶ Demzufolge sollte sich der UdSSR-Pavillon „zwischen den zahlreichen Pavillons anderer Länder“¹⁸⁷ befinden. Als „hochrepräsentatives Muster“ der sowjetischen „Architekturerrungenschaften“ sollte er „im Geiste der modernen Architektur gestaltet werden“.¹⁸⁸ Der Pavillon samt seinen dekorativen Elementen konnte nur innerhalb der zugewiesenen Fläche von 325 Quadratmeter errichtet werden. Um einen hohen Durchsatz für das zweistöckig geplante Gebäude sicherzustellen, waren mehrere Eingänge und Ausgänge sowie eine breite und leicht zugängliche Treppe erforderlich. In der unteren Etage des Pavillons sollten die Stände einzelner Republiken der UdSSR untergebracht werden, auf denen Gegenstände des traditionellen Kunsthandwerks „in ihrer alltäglichen Originalität“¹⁸⁹ präsentiert werden konnten. Im Obergeschoss waren vier weiteren Säle mit einer Größe zwischen 25 und 70 Quadratmeter geplant, in denen

¹⁸¹ Vgl. ebenda.

¹⁸² RGALI, f. 941, op. 15, d. 23, l. 21: Telegramm von Louis Nicolle an Petr Kogan, 27.11.1924.

¹⁸³ GARF, f. P-5283, op. 11, d. 5, l. 7: Telegramm von Boris Volin an Olga Kameneva, 22.11.1924; Ebd., l. 11, 13-14: Telegramm und Brief von Olga Kameneva an Boris Volin, 27.11.1924. Aufgrund von Verzögerungen bei Petr Kogans Abreise nach Paris konnte er das Baugrundstück für den sowjetischen Pavillon nicht wie geplant auswählen. (Vgl. RGALI: f.941, op.15, d.16, l. 3R: das Protokoll der Sitzung Nr. 2 des Kunstbeirats, Vortrag von David Arkin, 25.03.1925).

¹⁸⁴ RGALI, f. 941, op. 15, d. 23, l. 18: Telegramm von Boris Volin an Olga Kameneva und Petr Kogan, 28. 11.1924: „Ai choisi lieu entre pavillons Britannique Italienne stop surface pas grande faut construire en hauteur“. (Ich habe einen Platz zwischen dem britischen und dem italienischen Pavillon gewählt [Punkt] die Fläche ist nicht groß [,] muss in die Höhe gebaut werden). Die Angaben von Boris Volin waren ungenau, da das Baugrundstück tatsächlich hinter dem italienischen Pavillon und vor dem Pavillon der Fédération des Artistes lag.

¹⁸⁵ RGALI, f. 941, op. 15, d. 23, l. 17: Telegramm von Louis Nicolle an Petr Kogan, 4.12.1924.

¹⁸⁶ RGALI, f. 941, op. 15, d. 13, l. 21 R.: Protokoll Nr. 6 der Sitzung des Komitees zur Organisation der UdSSR-Abteilung auf der Internationalen Ausstellung in Paris im Jahr 1925, 5.12.1924.

¹⁸⁷ RGALI, f. 941, op. 15, d. 13, l. 23: Das Musterschreiben vom Komitee der UdSSR-Abteilung auf der Pariser Internationalen Ausstellung für moderne dekorative Kunst und Kunstgewerbe in Paris 1925 an einen Teilnehmer des Wettbewerbs, undatiert.

¹⁸⁸ Ebenda.

¹⁸⁹ Ebenda.

jeweils die Innenausstattung typischer sowjetischer Gemeinschaftsräume wie des Arbeiterklubs, der Lesestube, des Kinderhauses und eines Zimmers im Arbeiterwohnheim ausgestellt werden konnten.¹⁹⁰ Die Baukosten durften den geschätzten Betrag von 15.000 Rubel nicht überschreiten.¹⁹¹ Die ursprüngliche Frist für die Einreichung der Entwürfe wurde auf den 25. Dezember 1924 festgesetzt.¹⁹²

Erst in der zweiten Dezemberwoche konnte der Architektenwettbewerb offiziell ausgelobt werden. Die Einladung und das Wettbewerbsprogramm wurden am 8. Dezember¹⁹³, kurz nach ihrer Zusammenstellung und Bestimmung, an die im November ausgewählten Teilnehmer versandt. Zwischen dem 9. Dezember und dem 14. Dezember erklärten sich zehn Architekten bereit, darunter Konstantin Melnikov¹⁹⁴, Nikolaj Ladovskij, Nikolaj Dokuchaev, Moisej Ginzburg, Ilya Golosov, Vladimir Krinskij, Ivan Fomin, Vladimir Ščuko sowie zwei Absolventen der Fakultät für Architektur der VChUTEMAS, Viktor Balichin und S. Smolenskij, die Wettbewerbsentwürfe für den sowjetischen Pavillon in Paris zu erstellen.¹⁹⁵ Aufgrund des knappen Zeitrahmens beschlossen die Mitglieder des Komitees am 16. Dezember auf Vorschlag von Anatolij Lunačarskij, den Abgabetermin bis zum 2. Januar 1925 zu verlängern.¹⁹⁶ Trotz der Aufforderung von Leonid Krasin, das Projekt des Pavillons zügig in Paris einzureichen¹⁹⁷, wurde diese Entscheidung bei der Notfallsitzung des Ausschusses am 18. Dezember nicht revidiert.

¹⁹⁰ In der Tat wurden keine dieser Musterräume im Pavillon präsentiert.

¹⁹¹ Diese Summe wurde aufgrund der Vorgaben festgelegt, die Anfang November 1924 von Herrn Grinberg aus Paris übermittelt wurden. Vgl. RGALI, f. 941, op. 20, d. 28, l. 45 R.: Erklärungsbericht zum zusätzlichen Kostenvoranschlag für die Organisation der UdSSR-Abteilung auf der Internationalen Ausstellung für dekorative Künste in Paris im Jahr 1925, undatiert.

¹⁹² Vgl. RGALI, f. 941, op. 15, d. 13, l. 23 R.

¹⁹³ Datiert entsprechend der Kopie des Schreibens, die im Privatarchiv von Konstantin Melnikov aufbewahrt wird. Archiv des Melnikov-Hauses, op. 1228/4, l. 1, 2. Veröffentlicht in: Staatliches Ščusev-Museum für Architektur 2022, S. 331.

¹⁹⁴ In seinem Antwortschreiben vom 9. Dezember teilte Melnikov dem Komitee der sowjetischen Abteilung auf der Pariser Kunstgewerbeausstellung Folgendes mit: „Hiermit bestätige ich den Erhalt der Einladung zur Teilnahme am Wettbewerb für den Entwurf des Pavillons und erkläre mein Einverständnis zur Umsetzung desselben“ (RGALI, f. 941, op. 15, d. 23, l. 4).

¹⁹⁵ RGALI, f. 941, op. 15, d. 23, l. 1-11.

¹⁹⁶ Die Leningrader Architekten Ivan Fomin und Vladimir Ščuko wandten sich an Anatolij Lunačarskij mit der Bitte um Fristverlängerung, da der Versand der Projekte nach Moskau zusätzliche Zeit in Anspruch nahm. Vgl. RGALI, f. 941, op. 15, d. 13, l. 38 R.: Protokoll Nr. 9 der Sitzung des Komitees zur Organisation der UdSSR-Abteilung auf der Internationalen Ausstellung in Paris im Jahr 1925, 16.12.1925.

¹⁹⁷ Aus dem geheimen Telegramm von Leonid Krasin an A. Lunačarskij, O. Kameneva u. a., 16. Dezember 1924: „Die Verwaltung der Ausstellung für dekorative Kunst erklärt: Falls wir bis zum 23. Dezember nicht mit dem Bau unseres Pavillons beginnen, werden wir ihn nicht rechtzeitig zur Eröffnung der Ausstellung abschließen können. Melden Sie sofort, wo sich das Projekt des Pavillons befindet, wer zu seinem Erbauer bestimmt ist, wann er in Paris ankommt, ob das Geld überwiesen wurde. Beachten Sie, dass die Bauarbeiten hier eher langsam vorangehen und Sie nicht mit einer besonders intensiven Arbeitsleistung rechnen können“ (GARF, f. P- 5283, op. 11, d. 6, l. 30).

Der Grund dafür war der Eingang eines Briefes am 17. Dezember vom Generalkommissar der Pariser Kunstgewerbeausstellung Ferdinand David.¹⁹⁸ Dadurch wurde erstmals bekannt, dass das für den sowjetischen Pavillon vorgesehene Grundstück ein Rechteck mit den Maßen 11 mal 29,5 Meter war, das in der zweiten Reihe vom Pont Alexandre III. im Cours la Reine lag. Es befand sich nicht nur „zwischen den zahlreichen Pavillons anderer Länder“¹⁹⁹, wie es in der Ausschreibung angegeben wurde, sondern auch zwischen zwei Baumreihen. Deswegen war die seitliche Höhe des Pavillons durch die Höhe der unteren Äste begrenzt (dies betrug zwischen 2,5 und 4 Metern). Als mögliche Lösung wurde im Brief vorgeschlagen, „Vorsprünge“ oder „Verschiebungen entlang der Fassade“ zu schaffen, sofern sie nicht über die angegebenen Grundstücksgrenzen hinweg reichten. Darüber hinaus empfahl Ferdinand David, aufgrund der bestehenden Brandgefahr auf den Bau eines zweiten Stockwerks zu verzichten. Falls eine obere Etage errichtet worden wäre, hätte diese nur als Büro oder Raum genutzt werden können, in dem sich nicht viele Besucher gleichzeitig aufhalten hätten können. Fünf Exemplare von Plänen und Skizzen des Pavillons sollten fristgerecht zur Genehmigung an das Generalkommissariat der Ausstellung in Paris geschickt werden.²⁰⁰

Die Punkte dieses Schreibens führten zu wesentlichen Veränderungen im Wettbewerbsprogramm. Ein Teil des Briefes sowie eine Kopie des Lageplans²⁰¹ wurden am 18. Dezember zusammen mit der Mitteilung des Komitees über die Verlängerung der Abgabefrist an die Teilnehmer versandt.²⁰² Bereits fünf Tage später informierte jedoch Boris Šapošnikov, der Ausschusssekretär, über einen neuen Termin zur Einreichung der Wettbewerbsbeiträge, der „in Anbetracht der aus Paris erhaltenen Forderung“²⁰³ auf den 28. Dezember 1924 festgelegt wurde.²⁰⁴ Dadurch hatte die Architekten nach Bekanntgabe der geänderten Aufgabenstellung nur noch zehn Tage Zeit, um neue Wettbewerbsentwürfe vorzubereiten.

¹⁹⁸ Der Brief, datiert auf den 28. November, wurde vom Generalkomitee der Pariser Ausstellung über das Volkskommissariat für auswärtige Angelegenheiten übermittelt, traf aber erst drei Wochen später beim Ausstellungskomitee in Moskau ein. Vgl. RGALI, f. 941, op. 15, d. 13, l. 40: Protokoll Nr. 10 der Notfallsitzung des Ausstellungsausschusses, 18.12.1924.

¹⁹⁹ RGALI, f. 941, op. 15, d. 13, l. 23.

²⁰⁰ Vgl. RGALI, f. 941, op. 15, d. 13, l. 41-41 R.

²⁰¹ Archiv des Melnikov-Hauses, op. 1228/4, l. 4. Siehe: Staatliches Ščusev-Museum für Architektur 2022, S. 331.

²⁰² Vgl. RGALI, f. 941, op. 15, d. 23, l. 24. Ein Exemplar des Dokuments befindet sich im Archiv des Melnikov-Hauses, op. 1228/4, l. 3.

²⁰³ Am 23. Dezember 1924 erhielt der Ausstellungsausschuss in Moskau das Telegramm von Ferdinand David mit der Aufforderung, das Projekt des Pavillons in kürzester Zeit an das Generalkommissariat der Pariser Exposition zu versenden. Vgl. RGALI, f. 941, op. 15, d. 8, l. 9.

²⁰⁴ RGALI, f. 941, op. 15, d. 23, l. 27: Rundschreiben des Ausstellungskomitees, 23.12.1924.

2.1.2 Entwurfsgenese

Im Privatarhiv von Konstantin Melnikov sind zahlreiche undatierte Skizzen²⁰⁵ des Pariser Pavillons erhalten. Der erste Versuch, diese Zeichnungen chronologisch zu ordnen, wurde von S. Frederick Starr unternommen.²⁰⁶ Dabei stützte er sich auf eine undatierte Collage²⁰⁷, die von den Architekten selbst zusammengestellt wurde. Diese besteht aus Skizzen, die in verschiedenen Phasen der Entwurfsarbeit erarbeitet wurden, und veranschaulicht die Entwicklung von Melnikovs Ideen.

Anhand des zuvor dargelegten Ablaufs des geschlossenen Wettbewerbs ist anzunehmen, dass die ersten Entwürfe des Pavillons zwischen dem 9. und 18. Dezember 1924 erstellt wurden. In einigen dieser Zeichnungen hat der Bau die Form eines Schalltrichters (Abb. 26), ähnlich den Versammlungssälen des Palastes der Arbeit in Moskau aus Melnikovs nicht prämiertem Wettbewerbsprojekt von 1923 (siehe Abb. 21, Abb. 22). Durch die Konstruktion der Treppenüberdachung, auf deren Bogen die Namen aller Sowjetrepubliken angebracht wurden, sollte der Bau als Sprachrohr für sowjetische Propaganda wirken.²⁰⁸ In anderen Skizzen experimentierte Melnikov mit einem kubischen Baukörper, in den ein radförmiges Gebilde mit der Aufschrift „U.S.S.R.“ eindringt (Abb. 27). Der fast quadratische Grundriss des Pavillons lässt darauf schließen, dass dem Architekten die genaueren Abmessungen des Baugrundstücks zu diesem Zeitpunkt noch nicht bekannt waren. Bereits in diesen frühen Fassungen des Ausstellungsgebäudes wird die diagonale Anordnung der Treppe zu einem Schlüsselement, das der gesamten Komposition ausgeprägte Dynamik verleiht.

In den Entwürfen, die anscheinend nach dem 18. Dezember 1924 erstellt wurden, veränderten sich die Proportionen des Baukörpers, die an die Dimensionen des schmalen rechteckigen Bauplatzes „angepasst“ wurden. Die Räume des Pavillons wurden schräg zur Baulinie ausgerichtet, wodurch zackenförmige Vorsprünge an den Längsseiten des Gebäudes entstanden (Abb. 28). Diese Vorsprünge waren nicht nur ein charakteristisches Merkmal von Melnikovs Architektur in den frühen 1920er Jahren (Arbeitermusterhäuser, Palast der Arbeit, Neuer Sucharev-Markt, Pavillon „Machorka“), sondern entsprachen auch den neuen Anforderungen der Wettbewerbsaufgabe.

²⁰⁵ Archiv des Melnikov-Hauses, KM 280, 280 ob., KM 281, KM 284, KM 286. Veröffentlicht in: Staatliches Ščusev-Museum für Architektur 2022, S. 190-192.

²⁰⁶ Siehe Starr 1979, S. 23-58.

²⁰⁷ Strigalev/ Kokkinaki 1985, Abb. 36.

²⁰⁸ Siehe Archiv des Melnikov-Hauses, KM 280 ob., in: Staatliches Ščusev-Museum für Architektur 2022, S. 191.

Insbesondere hervorzuheben ist eine Gruppe von Zeichnungen, in denen die ursprünglich zum zweiten Stock führende breite Treppe in einen Aussichtsturm mit einer Spindeltreppe umgewandelt wurde (Abb. 29). In einigen Skizzen ist zudem eine Aussichtsplattform an der Spitze des Turms vorgesehen. In diesen Entwürfen entwickelte Melnikov vermutlich Varianten eines eingeschossigen Gebäudes mit Hallen, die über gegenläufig geneigte Dächer und großzügig verglaste Fassaden verfügten. Diese Entwürfe scheinen dem ebenfalls eingeschossigen Anbau des Pavillons „Machorka“ ähnlich zu sein (siehe Abb. 25), in dem eine Ausstellungshalle und eine Orangerie untergebracht waren.

Im Gegensatz zu diesem frühen Ausstellungsbau, der sich durch die asymmetrische Anordnung der Räume auszeichnete, spielte die Diagonale des rechteckigen Grundrisses des Pariser Pavillons die Rolle einer Symmetrieachse, um die sich zwei identische, im Plan rechteckige Ausstellungssäle drehten. Eine ähnliche Komposition entwickelte er bereits in einer Version des gläsernen Sarkophags für das zweite Lenin-Mausoleum in Moskau (Abb. 30). Dieses nicht umgesetzte Vorhaben beschrieb Melnikov wie folgt: „Die architektonische Idee meines Projektes bestand aus einer vierseitigen, langgestreckten Pyramide, die durch zwei entgegengesetzt geneigten, nach innen gerichteten Flächen abgestumpft wurde, sodass sich bei ihrem Kreuzen eine streng waagerechte Diagonale bildete.“²⁰⁹. Die Ähnlichkeit zwischen den Proportionen des Sarkophags und den Ausmaßen des für den sowjetischen Pavillon vorgesehen schmalen, langgezogenen Grundstücks hatte vermutlich den Architekten bei der Ideensuche inspiriert.

Die endgültige Version des Wettbewerbsentwurfes vereint zahlreiche Elemente und Motive, die Melnikov in den Skizzen ausgearbeitet hat (Abb. 31). Der zweigeschossige, rechteckige Baukörper des Pavillons wird von einer diagonal angeordneten, mehrläufigen Treppe durchschnitten. Als Verbindungselement zwischen den beiden entstandenen Bauteilen dient eine Treppenüberdachung, bestehend aus gegenläufig geneigten Platten, die auf der Innenseite mit den Bezeichnungen sowjetischer Republiken in ihren jeweiligen Nationalsprachen beschriftet sind. Auf diese Weise entsteht eine Galerie, die Ähnlichkeiten mit einer Ladenpassage aufweist. Zugleich erinnert diese Gestaltung an die Durchgänge des

²⁰⁹ AvLib, p. 1: Der Bau des Sarkophags zur dauerhaften Erhaltung des Körpers von V.I. Lenin. Erinnerungen des Architekten, Professors Melnikov K. S., an den Bau des Sarkophags, 20.05.1963. Die von Melnikov beschriebene Fassung des Wettbewerbsentwurfs ist verschollen. Im Privataarchiv von Architekten sind die Skizzen zu diesem Projekt (Archiv des Melnikov-Hauses, Op. 384/2, l. 29) sowie die späteren Varianten (KM 151), die am 11. Juni 1924 erstellt wurden, aufbewahrt.

Neuen Sucharev-Marktes, die gemäß Melnikovs Plänen mit Stoffüberdachungen versehen werden sollten.²¹⁰

Der einheitliche Raum im Erdgeschoss des Pavillons ist durch die Treppendiagonale in zwei identische Hälften unterteilt, die zueinander drehsymmetrisch angeordnet sind. Dagegen besteht der Raum der oberen Etage aus mehreren Komponenten, die autonom und zugleich zusammenhängend sind. Dort befinden sich insgesamt fünf einzelne Ausstellungssäle unterschiedlicher Größe und Form, die sich zu beiden Seiten der Treppe gruppieren. Der größte zylinderförmige Raum war für das Interieur des Kinderhauses vorgesehen und sollte eine Fläche von 50 Quadratmetern haben. Die vier weiteren rechteckigen Räume sind so angeordnet, dass sich an den Längsseiten des Pavillons zahlreiche vorspringende Gebäudekanten und dreieckige Balkonnischen bilden. Die Gestaltung dieser Säle wurde von den rechteckigen, aus vorgefertigten Teilen errichteten Holzkioske des Neuen Sucharev-Marktes inspiriert, an deren Projekt Melnikov seit September 1924 arbeitete.

Die zickzackförmigen Vorsprünge im oberen Stockwerk des Pavillons stellen einen Kontrast zur geradlinigen Glasfassade der unteren Etage dar. Zudem entsteht durch die unterschiedliche Verteilung der tragenden Holzpfosten an den Längsfassaden im Erd- und Obergeschoss eine komplexe Polyrhythmik. Dies erzeugt eine markante Diskrepanz, die durch eine generelle Tendenz zur Rhythmusbeschleunigung von der Mitte des Pavillons zur Peripherie hin ausgeglichen wird und steht im Kontrast zum gleichmäßigen Wechsel von Elementen der Dachkonstruktion über der Treppe des Ausstellungsbaus. Die spannungsreiche Balance verleiht dem Gebäude eine besondere Dynamik. Obwohl Melnikov auf einen spiralförmigen Aussichtturm verzichtete, erhielt der Pavillon in der finalen Version des Wettbewerbsentwurfs eine vertikale Dominante. Die Konstruktion des Mastes besteht aus vier gebogenen Balken, die durch die Inschrift „U.R.S.S.“ miteinander verbunden sind. Dadurch entsteht ein symbolisches Element, das den sowjetischen Pavillon von der umgebenden Ausstellungsarchitektur abheben sollte.

Die endgültige Fassung des Entwurfs, die innerhalb von zehn Tagen ausgearbeitet wurde, reichte Melnikov am 28. Dezember als seinen Beitrag zum Wettbewerb ein. Am Abend dieses Tages fand die Sitzung des Ausstellungsausschusses statt, bei der die zwölköpfige

²¹⁰ Archiv des Melnikov-Hauses, KM 367. Veröffentlicht in: Staatliches Ščusev-Museum für Architektur 2022, S. 119.

Jury²¹¹ unter dem Vorsitz von Anatolij Lunačarskij den Sieger des Architekturwettbewerbs ermittelte. Von den zehn Architekten, die zu Dezemberbeginn ihre Teilnahme zugesagt hatten, reichten nur acht ihre Arbeiten ein. Neben Melnikov waren dies Nikolai Dokuchaev, Ilja Golosov, Nikolai Ladovskij, Moisei Ginzburg, Vladimir Krinskij, Ivan Fomin und Vladimir Ščuko. Nach der Entscheidung des Preisgerichts wurde Melnikovs Entwurf mit dem ersten Preis²¹² ausgezeichnet, während das Projekt von Nikolai Ladovskij den zweiten Preis erhielt und die Arbeit des Architekten Moisei Ginzburg mit dem dritten Preis gewürdigt wurde.²¹³

Gemäß der von Anatolij Lunačarskij formulierten Aufgabe sollte Melnikov seinen preisgekrönten Entwurf bis zum 30. Dezember überarbeiten. Auffallend ist die Kritik des Volkskommissars für Bildungswesen an der Konstruktion der Treppenüberdachung, die nach Melnikovs Plan als Symbol für die Einheit der sowjetischen Republiken dienen sollte.²¹⁴ Dem Architekten wurde auferlegt, sie so zu modifizieren, dass kein Regen in den zentralen Gang eindringen könnte.²¹⁵ Zudem wurde gefordert, ein „harmonisches Verhältnis“ zwischen den Teilen der gesamten Baustruktur zu schaffen. Lunačarskij empfand die Form des Turmes als besonders misslungen, da sie seiner Meinung nach nicht mit den übrigen dekorativen Elementen des Pavillons in Einklang stand. Außerdem sollte die Anordnung der auf den Balken angebrachten Schriftzüge neugestaltet werden.²¹⁶ Bei der Sitzung des Ausschusses am 30. Dezember präsentierte Melnikov die überarbeitete Variante seines Entwurfs (verschollen). Die vorgenommenen Änderungen wurden vom Komitee als „den Anforderungen entsprechend“ bezeichnet. Die veränderte

²¹¹ An der Juri waren David Arkin, Nikolaj Bartram, Aleksej Volter (Maler), Olga Kameneva, Fridrich Lecht (Künstler), Anatolij Lunačarskij, Viktor Nikol'skij, Vladimir Majakovskij, Vladimir Moric, David Šterenber, Boris Šapošnikov, Genrich Jurgenson (Bevollmächtigter Vertreter des Volkskommissariats für Außenhandel) als Mitglieder beteiligt. RGALI, f. 941, op. 15, d. 13, l. 47-47 R: Protokoll Nr. 12 der Ausschusssitzung, 28.12.1924.

²¹² Laut der von Melnikov unterzeichneten Erklärung, in der er seine Bereitschaft zur weiteren Ausarbeitung des Projektes, zur Anfertigung der Ausführungspläne und zur Übernahme der Bauleitung bestätigte, wurde ihm eine Geldprämie in Höhe von 500 Rubel für seine Arbeit zugesprochen. Vgl. RGALI, f. 941, op. 15, d. 23, l. 31-31R: Erklärung des Architekten K.S. Melnikov, 29.12. 1924.

²¹³ Vgl. RGALI, f. 941, op. 15, d. 13, l. 47. Protokoll Nr. 12 der Ausschusssitzung, 28.12.1924.

²¹⁴ GARF, f. P-5283, op. 11, d. 28, l. 133. Erläuterungen zu den Werken des Architekten K.S. Melnikov, undatiert.

²¹⁵ RGALI, f. 941, op. 15, d. 13, l. 47. Protokoll Nr. 12 der Ausschusssitzung, 28.12.1924. Sechs Monate später erklärte Melnikov in einem Interview mit dem französischen Magazin „Le Bulletin de la vie artistique“ die Dachkonstruktion über der Treppe, die „so gestaltet ist, dass sie die Luft durchlässt und vor Regen schützt, ungeachtet der Richtung, aus der er fällt“. Dabei bemerkte er, dass dieser hölzerne Dachaufbau möglicherweise diejenigen enttäuschen könnte, die „fest verschlossene Dächer“ bevorzugen (F.F.: „A l'exposition, que pensez-vous du...“, in: Le Bulletin de la Vie Artistique, 1 Juin 1925, Nr. 11, S. 233). Vermutlich war dies eine Antwort Melnikovs auf die Kritik Anatolij Lunačarskij's hinsichtlich seines Wettbewerbsentwurfs.

²¹⁶ Vgl. RGALI, f. 941, op. 15, d. 13, l. 47. Laut dem Sitzungsprotokoll sollte der Architekt am 29. Dezember zu einem Treffen mit Anatolij Lunačarskij kommen, um weitere Anweisungen zum Projekt zu erhalten.

Treppenüberdachung löste aber eine weitere Diskussion aus. Aus diesem Grund wurde beschlossen, die Entscheidung über die Dachform dem Architekten vor Ort zu überlassen, da ein geschlossenes Dach „die künstlerische Gesamtwirkung des Pavillons“ beeinträchtigen würde.²¹⁷

Am 31. Dezember fertigte Melnikov eine neue Version des Pavillonentwurfs²¹⁸ (Abb. 32) sowie ein begleitendes Schreiben²¹⁹ an. Am selben Tag wurden insgesamt „sieben Exemplare der allgemeinen Ansicht und Grundrisse des genehmigten Vorentwurfs“ an die Botschaft der UdSSR in Paris versandt²²⁰ und vermutlich später dem Generalkommissariat der Pariser Ausstellung zur weiteren Bestätigung übermittelt. In dieser neuen Variante wurde die Treppe des Pavillons erheblich verändert. Zu ihrer Erweiterung wurden zwei zusätzliche Treppenläufe hinzugefügt. Dadurch musste der Architekt auf einen Ausstellungsraum im oberen Geschoss verzichten. Die ursprünglich geschwungene Form des Mastes wurde hingegen vereinfacht und in eine geradlinige Form überführt. Das dekorative Element mit dem Aufruf „Proletarier aller Länder, vereinigt euch!“ wurde auf der gegenüberliegenden Seite der Treppe durch die Konstruktion mit Hammer und Sichel ersetzt. Zudem passte Melnikov die Anordnung der Ein- und Ausgänge in der unteren Etage des Baus an.

In den ersten Januarwochen 1925 wurde Melnikov mehrfach aufgefordert, seinen Entwurf entsprechend den Änderungswünschen der Mitglieder des Komitees zu überarbeiten. Eine neue Version stellte er während der Sitzungen des Ausstellungsausschusses am 4. und 6. Januar vor. Der Architekt sollte die Nutzfläche des Pavillons durch eine optimale Nutzung der Räume unter der Treppe und zwischen den Stützen des Untergeschosses zu erweitern. Zusätzlich wurde empfohlen, die Ausstellungsäle im Obergeschoss durch Oberlichter zu erhellen.²²¹

Wie Melnikov am 6. Januar berichtete, umfasste die Gesamtfläche des Pavillons 380 Quadratmeter, wovon 255 Quadratmeter als Nutzfläche ausgewiesen waren. Laut dem Beschluss des Ausstellungskomitees sollten alle Kalkulationen für das Bauvorhaben sowie die Bauzeichnungen bis zum 8. Januar vorbereitet und der Kommission für Auslandshilfe

²¹⁷ Vgl. RGALI, f. 941, op. 15, d. 13, l. 49. Protokoll Nr. 13 der Ausschusssitzung, 30.12.1924

²¹⁸ Archiv des Melnikov-Hauses, KM 277.

²¹⁹ GARF, f. P-5283, op. 11, d.5, l. 92. Erläuterung zum Projekt des UdSSR-Pavillons von K. S. Melnikov, 31.01.1924.

²²⁰ RGALI, f. 941, op. 15, d. 21, l. 117. Brief von Viktor Nikolskij an die Botschaft der UdSSR in Paris, 12.01.1925.

²²¹ Vgl. GARF, f. P-5283, op.11, d. 6, l. 44: Protokoll Nr. 15 der Ausschusssitzung, 04.01.1925.

zwecks weiterem Versand nach Paris vorgelegt werden.²²² Um die zügige Erstellung der Baupläne sicherzustellen, wurde der Ingenieur Boris Vladimirovič Gladkov beauftragt²²³, der insbesondere als einer der Mitautoren des Pavillons für die Zeitschriften „Izvestija CIK SSSR“ und „Krasnaja Niva“²²⁴ auf der Ersten Allrussischen Landwirtschaft- und Gewerbe-Ausstellung in Moskau 1923 bekannt war. Jedoch wurden die von Gladkov rechtzeitig angefertigten Bauzeichnungen (verschollen) nicht nach Paris gesendet.

Der Grund dafür war die Entscheidung einer Gruppe von Architekten und Künstlern, darunter David Šterenberġ, Aleksandr und Leonid Vesnin, Anton Lavinskij, Aleksandr Rodčenko, Isaak Rabinovič, Natan Altman, Vladimir Majakovskij, Jakov Tugendhold, deren Treffen am 8. Januar auf Initiative von Šterenberġ, dem Kurator der Kunstabteilung der UdSSR-Sektion auf der Pariser Ausstellung, stattfand.²²⁵ Infolgedessen sollte der bereits zur Umsetzung angenommene Entwurf von Melnikov revidiert werden, da die im Wettbewerbsprogramm angekündigten Interieurs zum Teil nicht realisiert werden konnten und die Auswahl der im sowjetischen Pavillon auszustellenden Exponate noch Gegenstand von Diskussionen war.²²⁶ Die anfänglich konzipierte Aufteilung der oberen Etage des Gebäudes in mehrere Räumlichkeiten erwies sich als nicht mehr zweckdienlich. „Nach dem Meinungsaustausch“ fassten die Teilnehmer der Versammlung den Beschluss:

- 1). Alle Elemente zu entfernen, die die Einheitlichkeit der Fassadenkomposition stören; 2). Den Mast sinnvoll, konstruktiv und praktisch begründet zu gestalten; 3).

²²² Vgl. GARF, f. P-5283, op.11, d. 6, l. 40: Protokoll Nr. 16 der Ausschusssitzung, 06.01.1925. Nach Vorschlag von Ausstellungsausschusses sollte Melnikov ursprünglich am 9. Januar nach Paris abreisen.

²²³ Laut dem Sitzungsprotokoll des Präsidiums des UdSSR-Abteilungskomitees auf der Pariser Ausstellung vom 6. Januar 1925 wurde „die Arbeit zur Erstellung der Bauzeichnungen für den Pavillon nach dem Entwurf des Architekten Melnikov, durchgeführt vom Ingenieur Gladkov, in Höhe von 200 Rubel“ vergütet (RGALI, f. 941, op. 15, d. 11, l. 6 R). Diese Ausgaben sollten als Kosten für Veranstaltung des Architekturwettbewerbs verbucht werden (Vgl. GARF, f. P-5283, op.11, d. 6, l. 41: Protokoll Nr. 16 der Ausschusssitzung, 06.01.1925). Vermutlich aus diesem Grund wurde der Name von Gladkov in die Liste der am Wettbewerb teilnehmenden Architekten aufgenommen. Siehe RGALI, f. 941, op. 15, d. 23, l. 41: Liste der Personen, die am Wettbewerb für den Skizzenentwurf des Pavillons der UdSSR-Abteilung in Paris teilnahmen, undatiert.

²²⁴ An diesem Projekt war Gladkov als Architekt und Bauingenieur tätig, während die künstlerische Gestaltung des Pavillons „Izvestija CIK SSSK“ und „Krasnaja Niva“ von der Malerin Aleksandra Ekster und der Bildhauerin Vera Muchina durchgeführt wurde.

²²⁵ Die Versammlung von Architekten und Künstlern, an dem Konstantin Melnikov teilnahm, wurde im Anschluss an die erste Sitzung des Kunstbeirates am 7. Januar 1925 initiiert. Vgl. RGALI, f. 941, op. 15, d. 11, l. 7a: Protokoll Nr. 5 von der außerordentlichen Sitzung des Präsidiums des UdSSR-Abteilungskomitees auf der Pariser Ausstellung, 08.01.1925.

²²⁶ Erst am 13. Januar wurde die Entscheidung getroffen, dem Staatlichen Verlag der RSFSR (Gosizdat) die größte Fläche im zweiten Stock des Pavillons – ein Bereich von etwa 80 Quadratmetern – zur Verfügung zu stellen. Bei der Sitzung des Ausstellungskomitees vom 15. Januar wurden lediglich die vorläufigen Anordnungen der Exponate im Pavillon erörtert. Der obere Stock wurde dem Gosizdat und dem Interieur des Arbeiterklubs, gestaltet von Aleksander Rodčenko, zugewiesen. Im unteren Stock sollten die Kunsthandwerke und weitere Artefakte des bäuerlichen Lebens, der Kinderbereich, und das Innere einer Lesestube (Izba-čital'nja) untergebracht werden. Später wurden der Arbeiterklub und die Lesestube aus dem Pavillon verlegt und in der Galerie der Esplanade der Invaliden ausgestellt. Vgl. GARF, f. P-5283, op. 11, d. 6, l. 65, 67 R.

Den Agitationscharakter des Pavillons im Hinblick auf dekorative Elemente (Hammer und Sichel, Fahne, abendliche Beleuchtung) so klar wie möglich hervorzuheben; 4). Den runden Raum im zweiten Stock zu beseitigen, um Platz für eine freie Ausstellungsfläche zu schaffen, die nach der Klärung von Anzahl und Art der Exponate flexibel gestaltet werden kann; 5). Die Stützen des ersten Stocks nach Möglichkeit zu entfernen; 6). Auf Balkone zu verzichten, da dies das Gesamtbild des Pavillons nicht beeinträchtigen wird; 7). Das Prinzip der Galerieüberdachung beizubehalten, indem sie von der Hauptmasse des Pavillons abgesetzt wird; 8). Den Ausschuss zu bitten, L. Vesnin und [A.] Rodčenko zur Realisierung dieser Wünsche und zur Unterstützung von K. Melnikov bei der Überarbeitung des Projekts einzusetzen; 9). Rodčenko zur Unterstützung des Leiters der Kunstabteilung für die technische Arbeit bei der Dekoration des Pavillons zu beauftragen.²²⁷

Unter Berücksichtigung der zuvor genannten Vorgaben von Architekten und Künstlern sollte Melnikov erneut Anpassungen in seinem Entwurf vornehmen. In dieser Überarbeitung griff er auf die Ideen zurück, die er bereits in den vorbereitenden Skizzen mit einem spiralförmigen Aussichtsturm festgehalten hatte.²²⁸ In der finalen Version wurde der rechteckige Baukörper auf der Höhe des ersten Stocks durch die diagonal verlaufende Treppe, die gleichzeitig als Symmetrieachse diente, in zwei voneinander abgesonderte, in der Form ähnliche Teile gegliedert (Abb. 33, Abb. 34). Der Raum der unteren Etage blieb dabei einheitlich. Die ursprünglich symmetrische Anordnung der Bauglieder wurde aber durch die Positionierung des Turmes unterbrochen, was schließlich zur Verkleinerung der Ausstellungsräume auf der Nordseite des Pavillons führte. Durch die zwei gegenseitig geneigten Dachflächen gelang es Melnikov, die Illusion von Symmetrie in der gesamten Komposition zu erzeugen.

Während der Sitzung des Ausstellungskomitees am 11. Januar 1925 erhielt diese Fassung des Pavillonprojektes die endgültige Zustimmung. Den zur Realisierung angenommenen Entwurf fertigte Melnikov am 16. Januar 1925 an.²²⁹ Dem Architekten wurde eine Frist von einer Woche zur Erstellung von Bauzeichnungen gewährt. Die Ausführung dieser Arbeit lag erneut in den Händen des Ingenieurs Boris Gladkov.²³⁰ In Übereinstimmung mit dem

²²⁷ Vgl. RGALI, f. 941, op. 15, d. 11, l. 7a-7a R. Über die Beschlüsse der am selben Tag abgehaltenen Versammlung der Architekten und Künstler berichtete Boris Šapošnikov während des außerordentlichen Treffens des Präsidiums mit dem Ausstellungskomitee.

²²⁸ Siehe KM 281. Veröffentlicht in: Staatliches Ščusev-Museum für Architektur 2022, S. 191.

²²⁹ Der Entwurf wurde in der Zeitschrift *Krasnaja Niva* veröffentlicht. Siehe N.N.: Kučastiju SSSR na meždunarodnoj chudožestvenno-promyšlennoj vystavke v Pariže, aprel-oktjabr'1925. (Zur Teilnahme der UdSSR an der internationalen Kunstausstellung in Paris, April-Oktober 1925). in: *Krasnaja Niva*, Nr. 7, 15.02.1925, S. 168.

²³⁰ GARF, f. P-5283, op.11, d. 6, l. 67-67 R.: Protokoll Nr. 18 der Ausschusssitzung, 13.01.1925. Auf der Sitzung des Ausstellungskomitees am 13. Januar trug Melnikov eine mündliche Erklärung vor, in der er die Freigabe von 600 Rubel für die umgehende Erstellung von neuen Ausführungszeichnungen und Berechnungen vom Ingenieur Boris Gladkov beantragte. Erst nach dem Erhalt einer zusätzlichen Finanzierung wurde das Honorar für den Ingenieur in Höhe von 500 Rubel am 27. Januar 1925 vom Präsidium des Komitees genehmigt.

genehmigten Entwurf von Melnikov wurde ein Satz Baupläne und Berechnungen, insgesamt zwölf Zeichnungen²³¹ (verschollen), für vier Varianten des Pavillons angefertigt. Jede dieser Varianten zeichnete sich durch die unterschiedliche Positionierung der Gebäudevolumina aus. In zwei Versionen wurde die Pavillontreppe in Bezug auf die Symmetrieachsen des rechteckigen Grundstücks platziert, während sie in den anderen beiden Ausführungen auf seine Diagonalen angeordnet war. Die Auswahl eines dieser Konzepte sollte erst vor Ort erfolgen und konnte entsprechend der Umgebung angepasst werden.²³² Es wird angenommen, dass die Variante Nr. II zur Realisierung bestimmt wurde. Dies erwähnte Melnikov in seinem Bericht aus Paris vom 20. Februar 1925 und empfahl den Mitgliedern des Ausstellungskomitees in Moskau, „die von mir hinterlassenen Zeichnungen der II [zweiten] Entwurfsvariante zu nutzen, um Konzepte für die Einrichtung [des Pavillons] sowie die Platzierung der Exponate zu entwickeln“.²³³ Vermutlich ist eine dieser Bauzeichnungen aufgefunden worden, die den Grundriss des Erd- und Obergeschosses zeigt, im Staatlichen Archiv für Literatur und Kunst aufgefunden (Abb. 35).²³⁴ Diese Blaupause wurde sowohl vom Ingenieur als auch vom Architekten des sowjetischen Pavillons am 19. Januar 1925 signiert. Am selben Tag reiste Melnikov über Riga und Berlin²³⁵ nach Paris ab, wo er am 26. Januar ankam.²³⁶

2.1.3 Bauverlauf, Raumstruktur und Ausstattung

Dem am 4. Januar genehmigten und von Melnikov am 15. Januar unterzeichneten Arbeitsvertragsentwurf zufolge wurde dem Architekten die Auszahlung einer Geldprämie für Einsparungen gewährt, falls die Baukosten weniger als 15.000 Rubel betragen sollten.²³⁷ Bereits Mitte Januar teilte Petr Kogan aus Paris Moskau mit, dass das Pavillonprojekt vom

(RGALI, f. 941, op. 15, d. 11, l. 12. Protokoll Nr. 10 von der Sitzung des Präsidiums des UdSSR-Abteilungskomitees auf der Pariser Ausstellung. 27.01.1925).

²³¹ RGALI, f. 941, op. 15, d. 21, l. 66. Die 12 Blaupausen erwähnte der Sekretär des Ausstellungskomitee Boris Šapošnikov in einem Brief an Ivan Koralčuk vom 24. Januar 1925: „Anbei übersende ich Ihnen 12 blaue Kopien der Berechnungen und Pläne des Pavillons. Ich bitte Sie, diese mit der ersten diplomatischen Post nach Paris an Genosse B. M. Volin weiterzuleiten“.

²³² Vgl. Bloc, André/ Brocard, René: Le pavillon original des Soviets, in: La science et la Vie, Mai 1925, Nr. 95, S. 406; Luchmanov, Nikolaj: Prazdnik sovetsoj architektury (Feiertag der sowjetischen Architektur), in: Naša gazeta (Unsere Zeitung), Nr. 109 (14. Mai 1926), S. 4.

²³³ RGALI, f. 941, op. 15, d. 23, l. 60: Bericht von Konstantin Melnikov an Mitglieder des Ausstellungskomitees, 20.02.1925.

²³⁴ Ebenda, l. I.

²³⁵ Vgl. RGALI, f. 941, op. 15, d. 21, l. 117, 117 R.: Brief der Mitglieder des Ausstellungskomitees an den sowjetischen Botschafter in Paris, 12.01.1925; Aus dem Telegramm von Boris Šapošnikov an Peter Kogan vom 16.01.1925: „Der endgültige Entwurf und die Pläne des Pavillons werden am 17. [Januar] versandt. Melnikov reist am 19. [Januar] ab. Bitte warten Sie auf ihn“. RGALI, f. 941, op. 15, d. 8, l. 18.

²³⁶ Melnikov 1967, S. 76.

²³⁷ RGALI, f. 941, op. 15, d. 23, l. 45.

Hauptkomitee der Pariser Ausstellung genehmigt wurde und dass die Baukosten für seine Errichtung mindestens 30.000 Rubel erforderte.²³⁸ Eine der Ursachen für diese Kostensteigerung lag in der Besonderheit des zugewiesenen Baugrundstücks. Dies beschreibt Melnikov in seinem Bericht an das Komitee der UdSSR-Abteilung vom 31. Januar:

Das für den Pavillon vorgesehene Grundstück liegt an einer gepflasterten Straße mit zwei Straßenbahnlinien, unter denen sich Betongewölbe und Stromkabel befinden. Zur Verstärkung des Fundaments für den Pavillon ist es nicht möglich, die Straßenbahngleise zu zerstören. Daher wurden die Baufirmen bei der Übermittlung der Angebote darüber informiert, dass eine Überarbeitung der geplanten Holzkonstruktion erforderlich ist, da sie durch Beton und Stahlbeton ersetzt werden soll. Diese unvorhergesehene Situation verzögert die Erstellung von Kostenvorschläge, verkürzt die ohnehin knappe Zeit und erhöht die Baukosten“.²³⁹

Im Melnikovs Privatarchiv haben sich die Bauzeichnungen einer frühen Version des Pavillons erhalten, die einen Einblick in die geplante Konstruktion des Fundaments vermitteln.²⁴⁰ Die im Boden tief gesetzten tragenden Pfosten sollten auf Einzelfundamenten ruhen. Diese Konstruktion hatte Melnikov bereits bei der Errichtung des „Machorka“ Pavillons verwendet.²⁴¹ Des Weiteren teilte er in seinem Bericht mit, dass die Kostenvorschläge von diversen Bauunternehmen angefordert worden und ihre Rückmeldungen erst ab dem 2. Februar erwartet wurden. Zudem bat Melnikov die Mitglieder des Ausstellungskomitees, dem Architekten Aleksander Poljakov,²⁴² der als Vorarbeiter eingesetzt war, „eine Vergütung für die kommenden zwei Monaten in Höhe von 150 US-Dollar pro Monat“ zu genehmigen, da die Bewältigung seiner Aufgaben reguläre Arbeitszeiten erheblich überschritte.²⁴³

Während Petr Kogan in Moskau um zusätzliche Finanzierung für den Bau des Pavillons ersuchte, setzte Melnikov in Paris die Verhandlungen mit verschiedenen Bauunternehmen

²³⁸ RGALI, f. 941, op. 15, d. 8, l. 13, 15, 16: Das Telegramm von Petr Kogan an Boris Šapošnikov, 14.01.1925.

²³⁹ RGALI, f. 941, op. 15, d. 23, l. 61.

²⁴⁰ Archiv des Melnikov-Hauses, KM 275.

²⁴¹ Archiv des Melnikov-Hauses, KM 528.

²⁴² Bereits ab dem Jahr 1918 waren die Architekten Poljakov und Melnikov Teil in der Architekturwerkstatt des Moskauer Stadtrats, die unter anderem für die Entwicklung des Stadtplans für das „Neue Moskau“ verantwortlich war. Im Rahmen dieser Aufgabe arbeiteten Poljakov und Melnikov 1922 gemeinsam an der Planung des Chodynskoe Pole-Gebiets (S. Kazus' 2009, S. 36-40). Als Assistent des Ausstellungskomitees war Poljakov an der Gestaltung der Innenarchitektur Sowjetischer Expositionen im Grand Palais und in der Galerie de l'Esplanade des Invalides beteiligt. Gemeinsam mit Aleksander Rodčenko und David Šterenberga war Poljakov zudem für die Ausstattung des Gostorg-Raums im oberen Stock des Sowjetpavillon verantwortlich. Vgl. Academie russe des Sciences de l'Art 1925, S. 23, 45, 123.

²⁴³ Vgl. RGALI, f. 941, op. 15, d. 23, l. 61.

fort.²⁴⁴ Nach Erhalt eines Kostenvoranschlags sandte Melnikov am 4. Februar ein Telegramm an Petr Kogan: „Gesamtpreis [beträgt] 25.000 Rubel [,] antworten Sie unbedingt bis Freitag [,] sonst teurer.“²⁴⁵ Dieser Mitteilung ist jedoch nicht zu entnehmen, von welcher Baufirma das Angebot stammte. Schließlich erhielten „Les Charpentiers de Paris“ den Auftrag. Das Unternehmen wurde im Jahr 1883 gegründet und konnte bereits im Zuge der *Exposition universelle de 1900* die Erfahrung im Errichten von Ausstellungspavillons vorweisen. Zudem hatte es sich auf die Anfertigung und Montage von Gerüsten spezialisiert, die beispielsweise bei der Restaurierung bedeutender Pariser Bauwerke wie dem Arc de Triomphe de l'Étoile und der Église de la Sorbonne Verwendung fanden.²⁴⁶

Wie Melnikov Moskau berichtete, wurde bis zum 20. Februar ein Vertrag mit „Les Charpentiers de Paris“ abgeschlossen, demgemäß die Fertigstellung des Sowjetischen Pavillons zwischen dem 10. und 15. März gewährleistet war. Darüber hinaus teilte er mit, dass „keine wesentlichen Änderungen am Projekt vorgesehen“ seien.²⁴⁷ Indem „Les Charpentiers de Paris“ die von Boris Gladkov in Moskau angefertigten Baupläne als Grundlage nutzten, gelang es ihnen, in kürzester Zeit neue Ausführungszeichnungen zu erstellen (Abb. 36). Die im Archiv des Melnikov-Hauses aufbewahrten Blaupausen, die von Pariser Baufirma vorbereitet wurden, sind auf den 11. und 16. Februar datiert.²⁴⁸

Der von Melnikov konzipierte zweigeschossige Holzrahmenbau sollte kosten- und zeitsparend errichtet werden. Der rechteckige Baukörper wurde durch die Treppe in zwei dreieckigen Gliedern unterteilt, in denen die Ausstellungsräume untergebracht wurden. Die Symmetrie des Pavillons bezüglich der diagonalen Achse und die daraus resultierende Formwiederholung ermöglichten es, seinen Aufbau zu standardisieren. Die Bestandteile des hölzernen Tragwerks wurden innerhalb weniger Tage in der Werkstatt gefertigt, wodurch die Zimmermänner bereits am 22. Februar die Bauarbeiten beginnen konnten.²⁴⁹ Die

²⁴⁴ Unter anderen bot das Bauunternehmen der Brüder Perret seine Dienstleistungen an, die die Errichtung des Sowjetpavillons als eine originelle Werbemaßnahme betrachteten (vgl. RGALI, f. 941, op. 15, d. 16, l. 3: Protokoll der Sitzung Nr. 2 des Kunstbeirats, Vortrag von Petr Kogan, 25.03.1925). Bereits im Jahr 1924 realisierten die Brüder Perret nach ihrem eigenen Projekt den Palais de Bois in Paris, der als Ausstellungsraum für die Künstler des Salons des Tuileries fungierte.

²⁴⁵ RGALI, 941, op.15, d.8, l. 21: Telegramm von Konstantin Melnikov an Petr Kogan, 04.02.1925.

²⁴⁶ Vgl. N.N: Les Charpentiers de Paris. Album, Paris 1905, S. 3-35.

²⁴⁷ Vgl. RGALI, f. 941, op. 15, d. 23, l. 60.

²⁴⁸ Die Kopien dieser von „Les Charpentiers de Paris“ vorbereiteten Ausführungszeichnungen befinden sich auch in der Fotothek des Staatlichen Ščusev-Museum für Architektur in Moskau (XI 34587, XI 34588, XI 34589, XI 34590, XI 34591, XI 34592, XI 34593). Basierend auf dieser Projektdokumentation führte der Architekt Ginés Garrido eine planimetrische Rekonstruktion durch. Siehe Garrido 2011, S. 236-239.

²⁴⁹ Vgl. GARF, f. P-5283, op.11, d. 5, l. 176-177: Brief von Genrich Jurgenson an VOSK (die Allunions-Gesellschaft für kulturelle Beziehungen zu dem Ausland), 26.02.1925.

erhaltenen Aufnahmen von der Baustelle zeigen, dass weder Beton noch Stahlbeton in diesem Prozess zur Anwendung kamen (Abb. 37). Die Schwellen und hölzernen Pfostenträger wurden direkt auf dem gepflasterten Boden der Cours-la-Rein platziert und an die Geländeunebenheiten angepasst. In Inneren des Pavillons hatten die Stützen einen Querschnitt von 15x15 cm, während an den Fassaden die Pfeiler mit einem Querschnitt von 18x18 cm installiert wurden. Die äußere Hülle des Gebäudes bestand hauptsächlich aus großen Glasflächen, die mit schmalen Wandstreifen kombiniert waren. Bei dem Aufbau der Wände wurden die Beplankungen auf beiden Seiten der Holzrahmen angebracht. Diese Wandkonstruktion ähnelte der, die Melnikov bereits beim Machorka-Pavillon und den hölzernen Kiosken des Neuen Sucharev-Marktes in Moskau verwendet hatte (Abb. 38).

In den Plänen von Les Charpentiers wurden die Höhenunterschiede des Geländes nicht berücksichtigt, die durch den Verlauf der Straßenbahnlinien entlang der Nord- und Südflanken des Baugrundstücks entstanden waren. Dies könnte darauf hinweisen, dass die Pariser Firma bei der Erstellung der Ausführungszeichnungen hauptsächlich auf die Projektdokumentation aus Moskau zurückgriff. Zum Ausgleichen dieser Geländeunebenheiten wurde eine Plattform errichtet, die sich an beiden Zutritten zur Treppe des Pavillons über die Grundstücksgrenzen hinaus erstreckte (Abb. 39). Dies ermöglichte den Zugang zum Pavillon von den angrenzenden Seitenstraßen aus. Aufgrund eines Gefälles von Osten nach Westen hin war die Plattform an der Westseite des Baus wesentlich höher, sodass vor dem Eingang zum Ausstellungsraum im Erdgeschoss zwei Stufen eingebaut werden sollten, während der Eingang auf der Ostseite ebenerdig blieb. Zwei weiteren Eintritte wurden an der Süd- und Ostseite des Pavillons angelegt. Darüber hinaus erfolgte der Zugang zur Treppe, die zu zwei weiteren Ausstellungsräumen der oberen Etage führte; nicht gemäß der ursprünglichen Planung von der westlichen Seite, wo zur Sicherheit der Besucher eine Sperre eingerichtet wurde, sondern von der südlichen Seite des Pavillons (Abb. 40).

An der Nordseite diente die Plattform als Basis für den Pavillonsturm, dessen Stützen an den Ecken des gleichseitigen Dreiecks angeordnet waren, das sein Grundriss bildete (Abb. 41). Die Stabilität des Gerüsts wurde durch die abwechselnde Anordnung von dreieckigen Holzpaneelen und den entgegengesetzt geneigten Streben gewährleistet. Das Intervall zwischen diesen Elementen nahm von der Basis bis zur Spitze zu. Dieser Turm, gekrönt von einer roten Fahne und der Inschrift „Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken“ in russischer und französischer Sprache, war von jedem beliebigen Standpunkt innerhalb des

Ausstellungsgeländes sichtbar und verlieh dem Pavillon eine unverwechselbare Identität (Abb. 42).

Im Bauverlauf wurden zudem Anpassungen an der Konstruktion der Treppenüberdachung vorgenommen. So wurden statt der geplanten zehn schräggestellten hölzernen Platten lediglich neun installiert. Dabei ruhte das äußere Panel auf einer Holzsäule, die in den Plänen nicht verzeichnet war und vermutlich als Notlösung eingesetzt wurde. Die Fremdartigkeit dieses Bauelements wurde durch ein darauf angebrachte Metallemblem abgemildert, das der Bildhauer Antoine Pevsner gestaltete und das aus einem sowjetischen Wappen sowie der Inschrift „Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken“ bestand (siehe Abb. 40).²⁵⁰

Zu Beginn des Monats März 1925 wurden insgesamt 40.000 Rubel für den Bau des Pavillons vom Rat der Volkskommissare der Sowjetunion bereitgestellt.²⁵¹ In der Tat betrugen die Baukosten jedoch nicht mehr als 17.000 Rubel.²⁵² Es ist anzunehmen, dass der Verzicht auf die Errichtung eines Betonfundaments zu einer erheblichen Reduzierung der Aufwendungen führte. Obwohl der Aufbau des Pavillons zügig voranschritt, konnte seine Fertigstellung nicht zum vereinbarten Termin am 15. März erfolgen. Die Bauarbeiten, die am 22. Februar begonnen hatten, erstreckten sich bis zum 26. März²⁵³, während die Malerarbeiten erst gegen Mitte April vollständig abgeschlossen waren. In einem Brief vom 17. April 1925 schrieb Rodčenko seiner Ehefrau, der Künstlerin Varvara Stepanova: „Sie haben den Pavillon so gestrichen, wie ich den Entwurf ausgemalt habe – rot, grau und weiß; ist wunderbar geworden“.²⁵⁴ Die Wandfläche der West- und Ostfassaden sowie die Wände um die Treppe

²⁵⁰ Cohen, Jean-Louis: *Vtoraja žizn' parižskogo pavil'ona Mel'nikova. 1925-1944* (Das zweite Leben des Pariser Pavillons von Melnikov). In: Staatliches Ščusev-Museum für Architektur 2022, S. 105

²⁵¹ Vgl. RGALI, f. 941, op. 15, d. 16, l. 3 R: das Protokoll der Sitzung Nr. 2 des Kunstbeirats, Vortrag von David Arkin, 25.03.1925. Siehe auch RGALI, f. 941, op. 20, d. 28 (Unterlagen zur Organisation der internationalen Ausstellung in Paris. Vorschriften, Kostenvorschläge), l. 45 R (Erklärungsschreiben zur zusätzlichen Kostenaufstellung für die Organisation der UdSSR-Abteilung auf der Internationalen Ausstellung für Dekorative Künste in Paris, undatiert), l. 51 R (Kostenvorschlag für die Einrichtung der sowjetischen Abteilung auf der internationalen Kunstgewerbeausstellung in Paris im Jahr 1925, undatiert), l. 61 (Auszug aus dem Protokoll Nr. 1 der Sitzung des Rates der Volkskommissare der RSFSR, 9.01.1925), l. 64 (Auszug aus dem Protokoll Nr. 130-S der Sitzung des Rates für Arbeit und Verteidigung, 4.03.1925).

²⁵² RGALI, f. 941, op. 15, d. 23, l. 59: Auszug aus dem Brief von Genrich Jurgenson von 17. Februar 1925, 27.02.1925: „Am Sonntag konnte ich mit dem Bauleiter der Pariser Nationalpavillons sprechen. Melnikov hat bereits nach Moskau berichtet, dass die Gesamtkosten für den Bau, einschließlich aller Änderungen, 17.000 Rubel betragen.“ Für einen Vergleich ist zu erwähnen, dass für die Errichtung des italienischen Pavillons, welcher sich neben dem sowjetischen Pavillon befand, eine Summe von 3 Millionen Lire aufgewendet wurde, was einem Beitrag von 250.000-300.000 Rubel entsprach (vgl. Kogan, Petr: *O Pariže i Parižskoj vystavke* (Über Paris und über Pariser Ausstellung), in: *Iskusstvo trudjaščimsja* (Kunst für die Arbeiter), Nr. 14, 3-4 März 1925, S. 5).

²⁵³ RGALI, f. 941, op. 15, d. 8, l. 39: Telegramm von Vladimir Moric an Petr Kogan, 26.03.1925.

²⁵⁴ Rodčenko, Aleksandr: Aufsätze. Autobiographische Notizen. Briefe. Erinnerungen. Dresden 1993, S. 132.

und die sie bedeckenden Paneele hatten einen leuchtend roten (Zinnoberrot²⁵⁵) Anstrich.²⁵⁶ An den Süd- und Nordfassaden unterbrachen schmale, graue Wandstreifen die großzügigen Fensterflächen, deren Rahmen und Sprossen sowie die Eingangstür in strahlendem Weiß gestrichen wurden.²⁵⁷ Dieses von Aleksander Rodčenko entwickelte minimalistische Farbschema – Rot, Grau und Weiß²⁵⁸ – betonte vorteilhaft die Architektur des Pavillons, die auf der Gegenüberstellung von zwei keilförmigen Baugliedern und der Kombination von diagonalgestellten Flächen basierte. Zudem dienten diese drei Farben als Leitmotiv bei der Gestaltung der sowjetischen Sektion, die an drei weiteren Ausstellungsorten der Pariser Exposition zu sehen war: im Grand Palais, in der Galerie de l' Esplanade des Invalides sowie in deren Garten (Quinconses Invalides²⁵⁹).

Durch die auffällige Farbgebung zog der sowjetische Pavillon, der sich auf einem ungünstigen, von Bäumen flankierten Gelände abseits der Hauptachse der Ausstellung Avenue Alexandre III lag, die Aufmerksamkeit der Ausstellungsbesucher auf sich.²⁶⁰ Kurz nach Vollendung der Bauarbeiten beschrieb Boris Volin am 20. April 1925 das Gebäude wie folgt: „Ein schlichter, zweistöckiger Glasbau in den Farben Rot und Grau [...], durchgezogen von einer breiten diagonalen Treppe. Über der Treppe erstrecken sich rote Flügel als Decke. Das gesamte Gebäude symbolisiert den im Aufbau befindlichen Sowjetischen Sozialismus.“²⁶¹

²⁵⁵ Ternovec, Boris: „Otdel SSSR na Meždunarodnoj vystavke dekorativnych iskusstv v Pariže“ (Die sowjetische Abteilung auf der Internationalen Kunstgewerbeausstellung in Paris), in: *Iskusstvo trudjaščimsja* (Kunst für die Arbeiter), Nr. 46, Oktober 1925, S. 5. Bemerkenswert ist die bereits in Melnikovs Wettbewerbsentwurf vorhandene rote-schwarze Farbgebung der Überdachung über der Treppe.

²⁵⁶ Melnikov beschrieb die Pavillontreppe wie folgt: „Das Oberlicht ist ohne Glas und Regen konstruiert. Das Tageslicht drang frei aus verschiedenen Winkeln ein und, indem es auf den roten Flächen spielte, färbte es die Besucher durch den Reflex – alle wurden rot, ob sie es wollten oder nicht.“ (Chan-Magomedov 1990, S. 84).

²⁵⁷ Kiesler, Frederick: „Ménagerie des Arts Décoratifs et Industriels Modernes Paris 1925“, in: *Der Querschnitt*, Heft 7, Juli 1925 (5), S.612. Laut Kiesler verwendete man die graue Farbe als Nachahmung von Beton. Zudem bemerkte er, dass „die Zeit nicht mehr fern [ist], da man lebendigste Farbwirkungen durch Verwendung echten Materials erzielen wird“.

²⁵⁸ Dieses Farbkonzept verwendete Melnikov erneut in seinen Klubbauten, wie zum Beispiel dem Arbeiterklub der Fabrik „Svoboda“ (Freiheit) und dem Frunze-Arbeiterklub, die nach seinen Entwürfen 1929 und 1931 in Moskau errichtet wurden.

²⁵⁹ Ein Bereich, in dem Bäume in regelmäßigen Abstand von fünf Metern voneinander in Schachbrettmuster gepflanzt wurden.

²⁶⁰ Laut dem Bericht der sowjetischen Zeitschrift „Krasnaja Panorama“ (Rotes Panorama) befand sich der für den sowjetischen Pavillon zugewiesene Ort in äußerst ungünstigster Lage: „Der Pavillon ist zwischen zwei benachbarten Gebäuden (dem italienischen Pavillon und dem Pavillon der Fédération des Artistes) eingeeengt. Er ist von allen Seiten von hohen Bäumen umgeben, die das klare Erscheinungsbild seiner streng geometrischen Formen stören. Der gesamte Pavillon ist von keinem Punkt auf dem Ausstellungsgelände aus vollständig sichtbar.“ N. N.: „Dekorativnaja vystavka v Pariže“. (Dekorative Ausstellung in Paris). In: *Krasnaja Panorama*, Nr. 33 (75), 15 August 1925, S. 9.

²⁶¹ Volin, Boris: *Krasočno-seryj-stekljannyj* (Ein rot-grauer Glasbau), in: *Prožektor*, Nr. 8, 1925, S. 5.

Zum offiziellen Eröffnungstag der Ausstellung am 28. April 1925 konnte der sowjetische Pavillon noch keine Besucher empfangen, da die Installation der Exponate, deren Ankunft aus Moskau sich verzögerte, zu diesem Zeitpunkt noch im Gange war.²⁶² Die Verzögerungen betrafen jedoch nicht nur die sowjetische Abteilung, sondern auch andere teilnehmende Länder.²⁶³ Das Ausstellungsareal, das sich beidseitig der Seine erstreckte, wurde durch den Pont Alexandre III miteinander verbunden (Abb. 43). Auf der linken Uferseite der Seine befand sich der Ausstellungsabschnitt für Handel und Unterhaltung, während auf der gegenüberliegenden Seite der Pavillonbereich angelegt war. Dieser dehnte sich vom Place de la Concorde über den Cours la Reine und Cours Albert I bis zum Place de l'Alma aus und bestand aus zwei parallel verlaufenden Reihen von Gebäuden. Entlang des Wassers waren hauptsächlich die Nationalpavillons zu finden. Die zweite Reihe bestand aus den Pavillons der französischen Provinzen und Kolonien.

Zur Eröffnung der sowjetischen Abteilung, die erst am 4. Juni im Kongressaal des Grand Palais stattfinden konnte, waren sowohl die sowjetische Delegation unter der Leitung von Leonid Krasin als auch die Mitglieder der französischen Regierung anwesend.²⁶⁴ Nach der Besichtigung der sowjetischen Ausstellung im Grand Palais setzte sich die Veranstaltung im sowjetischen Pavillon fort (Abb. 44), dessen Eröffnung die französischen Politiker Anatole de Monzie, Louis Dausset, Victor Dalbiez u. a. ihre Anwesenheit verweigerten. Dieses Vorkommnis, der sogenannte „de Monzie-Vorfall“, erlangte durch die Berichterstattungen in der französischen Presse große Aufmerksamkeit.²⁶⁵ Der Vorfall wurde schließlich von der französischen Regierung selbst heruntergespielt. Am 23. Juni erfolgte der offizielle Besuch

²⁶² Vgl. RGALI, f. 941, op. 15, d. 16, l. 3: das Protokoll der Sitzung Nr. 2 des Kunstbeirats; l. 4: Vortrag von David Arkin, 25.03.1925. Am 9. März wurden die ersten Exponate nach Paris geschickt, während die zweite Lieferung der Exponate erst am 24. März erfolgte.

²⁶³ Wenige Tage nach der Eröffnung gab der Schweizer Kunsthistoriker Joseph Gantner seine ersten Eindrücke von der Ausstellung wieder: „Dieser riesenhafte Jahrmarkt der Nationen ist [...] feierlich eröffnet worden, noch ehe auch nur ein einziger Saal wirklich installiert war. In den ersten Tagen des Mai [...] haben Schweden und Dänemark ihre Pavillons aufgetan, ist da und dort eine Verkaufsbude zugänglich geworden, allein vor Anfang Juni wird eine Besichtigung aller Teile nicht möglich sein. Seltsamerweise stehen gerade die Pavillons und Säle der Franzosen am weitesten zurück; in der Abteilung der französischen Kunstschulen scheint man überhaupt erst mit der Einrichtung begonnen zu haben.“ (Gantner, Joseph: „Die internationale Kunstgewerbe-Ausstellung in Paris. Erste Eindrücke“, in: Das Werk: Architektur und Kunst, Band 12/1925, Heft 5, S. 154.

²⁶⁴ Klimov, Grigorij/ Juniverg, Leonid: „SSSR na Parižskoj vystavke 1925 goda“ (Die UdSSR auf der Pariser Ausstellung im Jahr 1925), in: Panorama iskusstv (Panorama der Künste), Heft 5, 1982, S. 77.

²⁶⁵ Vgl. N.N.: „Un incident imprévu a la section des soviets aux arts décoratifs“, in: Excelsior, 5. Juni 1925, S. 1. Detailliert wurde der Vorfall ebenfalls vom Künstler Aleksander Rodčenko beschrieben: „Bei der Eröffnung versammelte sich eine große Menge französischer Arbeiter, die Krassin mit den Rufen „Ein Hoch auf die Sowjets!“ empfangen und die „Internationale“ anstimmten. Die Polizei bat Krassin, in das Gebäude zu gehen und zerstreute die Menge, de Monzie sagte: „Entschuldigen Sie bitte, aber ich bin nicht von meiner Regierung bevollmächtigt, an einer Demonstration teilzunehmen“ und entfernte sich schnell.“ (Rodčenko 1993, S. 138-139).

des Staatspräsidenten Frankreichs Gaston Doumergue, der die Ausstellung im Sowjetpavillon in Begleitung von Vertretern der sowjetischen Botschaft und Mitgliedern des Ausstellungskomitee besichtigte.²⁶⁶

Im Erdgeschoss des Pavillons wurden Kunsthandwerke einzelner Republiken der Sowjetunion präsentiert (Abb. 45). Auf der Nordseite und im Zwischenraum unter der Treppe befanden sich die Exponate aus der Ukraine, Weißrussland und der Russischen Sowjetischen Föderativen Republik (RSFSR). Hier waren traditionelle Kleidungsstücke, Stickwaren, Keramik und diverse Alltagsgegenstände zu sehen. Bemerkenswert ist, dass ursprünglich das Interieur einer Lesestube das neue Leben in der RSFSR repräsentieren sollte. Schließlich wurde Russland als eine vielfältige sowjetische Republik dargestellt, welche die ethnischen und kulturellen Identitäten der Völker Sibiriens, der nördlichen und zentralen Regionen Russlands, der Tatarenrepublik, der Krimrepublik, des Nordkaukasus und Dagestan in sich vereinte. Im größeren Dreieck auf der Südseite der unteren Etage wurden die Handwerkskünste des sowjetischen Orients präsentiert – die Union der Transkaukasischen Republiken (Aserbeidschan, Armenien, Georgien), Usbekistan und Turkmenistan (Abb. 46). Die ausgestellten Objekte umfassten Lederwaren, Teppiche, Strickwaren, Keramik, Gold- und Silberschmiedekunst sowie Holzschnitzereien.²⁶⁷

Für die Demonstration einiger Exponate wurden zwischen den Stützpfählen zusätzliche Trennwände errichtet, sodass der Raum des Erdgeschosses nicht mehr als eine Einheit wahrgenommen werden konnte (Abb. 47). Obwohl die Exposition sorgfältig von den Kuratoren Aleksander Miller und Jakov Tugendhold vorbereitet worden war, schien sie in ihrer Gestaltung eher konventionell und, wie von Boris Ternovec bemerkte, stimmte „nur begrenzt mit dem Stil des Pavillons“ überein.²⁶⁸ Sie stand zudem im Kontrast zu den Ausstellungen, die in den Räumen der oberen Etage untergebracht waren. Diese Räumlichkeiten konnten von der südlichen Seite des Gebäudes aus über die breite Treppe erreicht werden, über der das Wappen der Sowjetunion angebracht war. Auf der gegenüberliegenden Seite der Treppe, näher zum Cours la Reine, befand sich der Ausgang, der durch eine entsprechende Beschilderung gekennzeichnet war. Jedoch ist anhand von im

²⁶⁶ Vgl. RGALI, f. 941, op.15, d.8, l. 49: Telegramm von Vladimir Moric an Petr Kogan, 23.06.1925.

²⁶⁷ Vgl. Vgl. RGALI, f. 941, op. 15, d. 16, l. 15: das Protokoll der Sitzung Nr. 2 des Kunstbeirats, Vortrag von David Šterenberga.

²⁶⁸ Als Mitglied des Ausstellungskomitees bemerkte Ternovec zudem: „In diesem ultramodernen Bauwerk wäre es vielleicht zweckmäßiger gewesen, Exponate zu präsentieren, die das Wachstum unserer städtischen Kultur charakterisieren, wie Theater, Architektur, Plakate usw.“ Ternovec 1925, S. 6.

Archiv des Melnikov-Hauses erhaltenen Fotografien ersichtlich, dass dieses festgelegte Bewegungsschema von Besuchern nicht befolgt wurde.²⁶⁹

Im Raum links von der Treppe, im Nordteil des Pavillons, wurden die Exponate des Staatsverlages (Gosizdat) ausgestellt (Abb. 48). Die Gestaltung dieser Sektion übernahm Isaak Rabinovič, ein renommierter sowjetischer Bühnenbildner. Das ausgestellte Material war nach thematischen Gesichtspunkten geordnet und umfasste Kinderbücher, künstlerische Veröffentlichungen, populäre Literatur, Plakate und Literatur in den Nationalsprachen verschiedener Völker der Sowjetunion (Abb. 49). Ein spezieller Bereich war der Literatur über Vladimir Lenin gewidmet (Abb. 50). Für die Präsentation der Exponate entwarf Rabinovič zahlreiche Ausstellungsmöbelstücke, darunter Bücherregale, Tische, Ladentische, bewegliche Trennwände und Stühle, die sich harmonisch in die Architektur des Pavillons einfügten (Abb. 51). Im Interieur des Raumes wurden geschickt rote, graue und gelbe Farbtöne kombiniert.²⁷⁰

Die südliche Hälfte der oberen Etage wurde in zwei ungleich große Räume unterteilt. Die erste Tür rechts von der Treppe führte zu einem kleinen Dienstraum, der durch die großflächigen Fenster auf der Südfassade des Pavillons vom Tageslicht erhellt wurde. Die erhaltenen Baupläne, erstellt sowohl in Moskau von Boris Gladkov als auch von „Les Charpentiers“ in Paris, sahen vor, diesen Raum mittels einer internen Treppe mit dem darunterliegenden Geschoss zu verbinden. Ein zusätzlich geschaffener Eingang auf der Südfront des Pavillons sollte einen direkten Zugang zu dieser Treppe von der Seitenstraße aus ermöglichen. Aus der Fotodokumentation geht jedoch kein Treppenaufbau hervor (siehe Abb. 46).

Die Form und Größe des zweiten Ausstellungsraums im oberen Geschoss waren mit dem Saal des Staatsverlags identisch. Hier wurden die Exponate des staatlichen Handelskontors (Gostorg) präsentiert. Kuratoren dieser Ausstellung waren David Šterenber, Aleksander Rodčenko und Aleksander Poljakov.²⁷¹ Nach Betreten des Saals des Gostorg stießen die Ausstellungsbesucher auf eine „Rote Ecke“ (Abb. 52): umgeben von Blumen und den Fahnen der Sowjetunion, befand sich auf einem dreieckigen Sockel die Büste von Lenin. Lediglich dieses Werk des Bildhauers Natan Altman wies auf das Herkunftsland der

²⁶⁹ Archiv des Melnikov-Hauses, op. 571/2. Veröffentlicht in: Staatliches Ščusev-Museum für Architektur 2022, S. 351.

²⁷⁰ Vgl. Ternovec 1925, S. 6.

²⁷¹ Académie des Sciences de l'Art 1925, S. 45.

ausgestellten Exponate hin. Im Übrigen bestand die Ausstellung dieses Raumes aus konventionellen russischen Handelswaren wie mit Gold bestickten Seiden- und Samtstoffen, verschiedenen Pelzen, geschliffenen Schmucksteinen des russischen Edelstein-Trusts, Teppichen, Tüchern aus Kammgarnstoffen, Brokatgewebe und keramischen Erzeugnissen, die nur begrenzten Bezug zur Demonstration der Errungenschaften im Lande der Sowjets hatten.²⁷²

Innovativ war hingegen die künstlerische Ausstattung dieser Exposition. Davon zeugen die wenigen bekannten Aufnahmen dieses Raums (Abb. 53). Die helle Wandfarbe stand im Kontrast zu den dunkel gestrichenen Pfosten und Balken. Die Objekte wurden mittig in rechteckigen Vitrinen zur Schau gestellt, die auf gleichförmigen Podesten platziert wurden.²⁷³ Die zwischen den Stützen des Pavillons befestigten Inschriften „Gostorg“, die den Raumkonstruktionen von Rodčenko ähnelten, konnten aus verschiedenen Blickwinkeln gelesen werden. Wie Melnikov selbst später angab, wollte Aleksander Rodčenko eine „Laden“-Atmosphäre im Interieur bekämpfen, „denn zuvor unterschied sich jede Ausstellung im Wesentlichen kaum von einer großen Einkaufspassage“.²⁷⁴

2.1.4 Ephemere Architektur als Erlebnis

Die Architektur des Pavillons griff die Motive einer Einkaufspassage auf, die dem Pariser Publikum so vertraut waren. Die diagonal ausgerichtete Treppe, die den Pavillon auf der Ebene des zweiten Stockwerks durchschnitt, bildete eine Passage-Galerie für die Besucher. An beiden Seiten dieses Durchgangs befanden sich versetzt angeordnete Eingänge zu separaten Ausstellungsräumen, sodass jeder von ihnen in einer vom Architekten durchdachten Reihenfolge besichtigt werden konnte. Diese Anordnung erinnerte an eine Abfolge der voneinander getrennten Geschäfte in einer Einkaufspassage. Die sich über den Durchgang kreuzenden Holzplatten, die Tageslicht einließen und dem Publikum einen Blick auf den Himmel ermöglichten, stellten vermutlich Melnikovs Versuch dar, die typische Glasdachkonstruktionen einer Ladenpassage aus dem frühen 20. Jahrhundert mit einem kostengünstigen Material nachzubilden.

Die Form der Pavillonüberdachung selbst wurde wohl von Sheddächern abgeleitet. Zugleich wurden die Seitenwände des entstandenen Korridors zu den inneren Fassaden des Pavillons.

²⁷² Vgl. Académie des Sciences de l'Art 1925, S. 45.

²⁷³ Die zickzack förmig platzierten Elemente erinnerten an die Anordnung der Ausstellungsräume im Pavillon, wie es Melnikov in der finalen Version des Wettbewerbsentwurfes vorgesehen hatte.

²⁷⁴ Vgl. Chan-Magomedov 2006, S. 90.

Die äußeren Fassaden lösten sich in der Transparenz der Verglasung auf und verloren dadurch ihre repräsentative Funktion. Nach dem Vorhaben des Architekten sollte mit diesen Mitteln die Aufmerksamkeit der Besucher auf den Innenraum des Baus und die darin ausgestellten Exponate gelenkt werden:

Mein Budget war sehr begrenzt, was die Auswahl der Materialien einschränkte. Ich wollte, dass der Pavillon so viel Luft und Licht wie möglich enthält, da dies meiner persönlichen Vorliebe entspricht [...]. Nicht alle Menschen, die am Pavillon vorbeigehen, betreten es. Doch alle werden sehen können, was in meinem Pavillon ausgestellt ist: Seine Wände sind aus Glas, und eine einladende Treppe, die den Bau durchquert, ermöglicht zudem eine Sicht von oben.²⁷⁵

Im Pariser Pavillon realisierte Melnikov einen neuen Typ von Ausstellungsbau – „une boîte vitrée“²⁷⁶ –, indem er das Gebäude einer Vitrine²⁷⁷ ähnlich gestaltete. Dies symbolisierte zugleich die Offenheit des jungen sowjetischen Staates gegenüber der internationalen Gemeinschaft. Petr Kogan charakterisierte den Pavillon von Melnikov bei der Sitzung des Kunstbeirates wie folgt: „Es handelt sich im eigentlichen Sinne nicht um eine Ausstellung von Exponaten, sondern vielmehr um einen repräsentativen Bau, eine Verkörperung des [sowjetischen] Lebensstils.“²⁷⁸

Auch die Dynamik der Komposition zeichnete den sowjetischen Pavillon aus. Dies gipfelte in der Gestaltung der Treppe und machte das Treppensteigen zu einem besonderen Erlebnis, einer architektonischen Attraktion. Laut Fritz Barth sei das Mittel dazu Melnikovs „elaborierter Umgang mit zentralperspektivischen Techniken“²⁷⁹ gewesen, wodurch sein Werk der Architektur des Spätbarocks gleichkam.²⁸⁰ Durch perspektivische Manipulation entfaltete sich ein Treppenraum, der als dynamisch wahrgenommen wurde (Abb. 54). Diesen Eindruck erzeugte Melnikov mit Hilfe der Diagonalen, die er als „Zauberfee“ seiner Architektur bezeichnete.²⁸¹ Die erste Diagonale, die der Treppe, schnitt den rechteckigen

²⁷⁵ F. F. 1925, S. 232-233.

²⁷⁶ Léon, Paul: Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, Paris 1925, Rapport General, Band 2, Paris 1932, S. 78.

²⁷⁷ Der Architekt Frederick Kiesler schrieb über den sowjetischen Pavillon: „Der russischen Pavillon (Arch. Melnikoff) ist ausstellungstechnisch ausgezeichnet gelöst. Eine einzige große Glasvitrine, in der Mitte entzweigeschnitten und in dieser Teilung durch eine doppelseitige Freitreppe zusammengehalten. Das Ganze aus Holz und Glas. Leicht, rasch auf- und abzubauen. Eben das Richtige für Bauten kurzfristigen Bestehens“. Kiesler 1925, S. 611.

²⁷⁸ RGALI, f. 941, op.15, d. 15, l. 2R: Bericht von P. S. Kogan bei der Sitzung des Kunstrates der Abteilung der UdSSR auf der Internationalen Ausstellung für dekorative Künste und kunstgewerbliche Industrie in Paris, 25.03.1925.

²⁷⁹ Barth 2015, S. 32.

²⁸⁰ Vgl. ebenda, S. 37-38.

²⁸¹ Melnikovs 1967, S. 61.

Baukörper durch. Ebenso schräg verliefen ihre Stufen und standen zu den Längsfassaden in einem 30-Grad-Winkel. Die gegenläufig geneigten Pultdächer der keilförmigen Bauhälften bildeten zwei weitere Diagonalen. Laut Barth stieg man zwischen den beiden Keilen die Treppe hoch, der jeweils linke fiel leicht ab, während der rechte anstieg. Dies führte nach Barth zur Entwicklung von „zwei simultanen, mit gegenläufigen Tendenzen manipulierten Perspektiven“²⁸². So stellte die innere Galerie einen Raum dar, der ohne kohärente Fluchtpunkte auskam (Abb. 55). Zudem entstand zwischen den schräggestellten Platten der Treppenüberdachung eine weitere Diagonale, die von der Richtung der Treppenachse abweichend verlief. Die gesamte Komposition bezeichnete Barth als ein „über die Diagonalen organisierte sinnverwirrende polyperspektivische Vexierspiel“.²⁸³

Indem Barth die Polyperspektivität im Werk Melnikovs analysierte, die durch die Gleichzeitigkeit von Verlängerung und Verkürzung gekennzeichnet ist, betonte er auch, dass diese sich wesentlich von der Polyperspektive des Kubismus unterschied: „[...] es wird nicht ein Gegenstand [...] simultan umrundet, gleichzeitig von allen Seiten aus betrachtet, sondern der Betrachter sieht sich den verschiedenartigsten, eigentlich unvereinbaren, doch gleichzeitigen Perspektiven ausgesetzt, die auf ihn einstürzen.“²⁸⁴ Zum einen wurde durch die perspektivische Manipulation das Erlebnis einer „paradoxen Rotationsbewegung“²⁸⁵ erzeugt. Doch Melnikovs Intension erschöpfte sich darin nicht. Nach Barth ging es ihm darum, den Besuchern der Ausstellung „den Eindruck eines gänzlich Anderen“ zu vermitteln, „einer Welt, die neu sein, deren Wahrnehmung sich von der überkommenen unterscheiden, deren greifbarer Raum ein anderer sein sollte.“²⁸⁶ Diese Darstellung des Neuen, das Melnikov als etwas Erlebbares schuf, entstand nicht nur zum Zweck sowjetischer Propaganda. Vielmehr sollte seiner Absicht laut Barth „die ästhetische Gestaltung“ zugrunde liegen: „Nur so lassen sich die Originalität, die Intensität und die Genauigkeit erklären, mit der er dieses für die Architektur bis dato so gut wie unerforschte Feld der un- oder halbbewußten Gegebenheiten der Wahrnehmung erforscht und erschließt.“²⁸⁷

In seiner Untersuchung konnte Barth erstmals die geometrischen Zusammenhänge der Polyperspektivität enthüllen, die dem Eindruck der Dynamik des sowjetischen Pavillons

²⁸² Barth 2015, S. 37.

²⁸³ Ebenda, S. 37.

²⁸⁴ Ebenda, S. 35.

²⁸⁵ Ebenda, S. 39.

²⁸⁶ Ebenda, S. 38.

²⁸⁷ Ebenda, S. 38-39.

zugrunde liegen. Diese Gesetzmäßigkeiten blieben von vielen Kritikern unbeachtet²⁸⁸, unter ihnen auch dem Architekten und Theoretiker der Architekturästhetik Milutin Borisavljević (Miloutine Borissavliévitch). In seiner Rezension in „La Construction Moderne“ aus dem Jahr 1925 kritisierte Borisavljević die Komposition des sowjetischen Pavillons, die er als „architektonischen Alptraum“ bezeichnete, wie folgt:

Die Komposition dieses Pavillons stellt eine Herausforderung für alle Gesetze der architektonischen Ästhetik dar; es fehlt ihr an Einheit und Symmetrie. Man fragt sich zum Beispiel, welche die Hauptfassade ist – es ist wirklich schwierig, sie zu unterscheiden. Arme Fotografen! Sie mussten sich dieselbe Frage stellen, als sie mit ihren Kameras um diesen Hühnerstall, diesen Glaskäfig, wie Herr Hiriart es nannte, drehten, in dem man Leere und Unordnung sieht. [...] Die gesamte Komposition zeigt ein unglaubliches Ungleichgewicht, offenbart eine gewissermaßen pathologische Vorstellungskraft. Der allgemeine Charakter der Komposition dieses Pavillons ist der einer ungeordneten Bewegung oder eher von zusammenhanglosen Bewegungen, ohne jede Übereinstimmung, ohne jede Einheit.²⁸⁹

Nach Borisavljević war die an der Nordseite liegende „Hauptfassade“ des Gebäudes „unzusammenhängend, aufgeregt, verrückt“: „Alles ist durcheinander, alle Formen sind in Unordnung, und das ist ihre einzige Übereinstimmung – ihre Einheit in der Unordnung.“²⁹⁰ Im Kontrast dazu betrachtete er die gekreuzten Platten über der Treppe als „ästhetisch entsprechend“²⁹¹, deren rhythmische Abfolge seiner Ansicht nach ein eigenartiges Motiv darstellte.

Man kann sagen, dass es in der gesamten Geschichte der architektonischen Formen keinen so gewaltigen Dynamismus gibt wie bei dieser Dachkonstruktion. Es ist ein sehr gelungenes Symbol, das eine bewegte, revolutionäre, energische Seele ausdrückt. Aber sind diese Formen schön? Nein, trotz ihres regelmäßigen Rhythmus, der ihnen Einheit verleiht. Denn wenn der Rhythmus eine grundlegende ästhetische Kategorie ist, muss man verstehen, dass der Rhythmus [...] keine gute Wirkung erzielen wird, wenn die Form, die sich wiederholt, an sich nicht schön ist.²⁹²

Obwohl er die Originalität der Pavillontreppe hervorhob, fand dieses Element dennoch kein Lob bei ihm. Um die Wirkung der Treppe zu erfassen, so Borisavljević, dürfte man sich nicht ausschließlich auf den Sehsinn verlassen, da das Sehen vom Rhythmus der Stufen, den es als beeindruckend empfindet, getäuscht wird. Denn nur beim Hinaufsteigen der Treppe

²⁸⁸ Die negativen Rezensionen über den sowjetischen Pavillon wurden zum Teil publiziert in: Starr/ Cohen 1981, S. 139-147.

²⁸⁹ Borissavliévitch, Miloutine: „Promenade Esthétique à l'Exposition des Arts Décoratifs“, in: La Construction moderne, 27. Décembre 1925, S. 152.

²⁹⁰ Ebenda, S. 154.

²⁹¹ Ebenda, S. 154.

²⁹² Ebenda, S. 154.

kann „das Schwindelgefühl“ erlebt werden, das durch ihre schräge Anordnung erzeugt werde (Abb. 56).²⁹³

Besonders hervorzuheben ist seine Kritik an der Gestaltung der Seitenfront (das Rechteck ABCD), die er als „naiv zusammengesetzte Form“²⁹⁴ bezeichnete, der es an „Harmonie zwischen den Teilen“ mangelte (Abb. 57). Er kritisierte die Fassadengliederung sowohl wegen des Fehlens von Zusammenhängen zwischen ihren einzelnen Elementen (den Glasflächen N, M, R, P) als auch aufgrund der „ästhetisch ungerechtfertigten“ asymmetrischen Positionierung des roten Rechtecks S, das seiner Meinung nach willkürlich platziert wurde.

Man hätte es nach rechts oder links verschieben können. Die einzige ästhetische Lösung wäre gewesen, es in die Mitte zu stellen, symmetrisch. Denn wenn es ein unbestreitbares ästhetisches Gesetz gibt, dann ist es das der Symmetrie. Beginnend mit den frühesten Spuren von Kunst und durch die gesamte Geschichte hindurch sieht man, dass die Symmetrie als oberste Regel der Schönheit herrscht, eine Regel, die selten verletzt wurde.²⁹⁵

Demnach bestimmt Borisavljević die Symmetrie als spiegelbildliche Entsprechung zwischen der linken und der rechten Seite, die er als Grundvoraussetzung der Schönheit darstellt. Mit dieser Aussage folgt er der Tradition der französischen Architekturtheorie des 17. Jahrhunderts, die den antiken Begriff von Symmetrie von einem modernen unterschied. Nach Vitruv ist „Symmetria“ „der sich aus den Gliedern des Bauwerks selbst ergebende Einklang und die auf einem berechneten Teil (modulus) beruhende Wechselbeziehung der einzelnen Teile für sich gesondert zur Gestalt des Bauwerks als Ganzem“.²⁹⁶ Eine Entsprechung dazu findet sich in Albertis Kategorie der „concinntas“, verstanden als eine „bestimmte gesetzmäßige Übereinstimmung aller Teile“, bei der man „weder etwas hinzufügen noch hinwegnehmen oder verändern könnte, ohne sie weniger gefällig zu machen“.²⁹⁷ Diese erste, aus der Antike stammende Definition der Symmetrie bezog sich auf richtig berechnete Proportionen.²⁹⁸

²⁹³ Vgl. Borissavliévitch 1925, S. 154.

²⁹⁴ Ebenda, S. 153.

²⁹⁵ Ebenda, S. 152.

²⁹⁶ Vitruv: Zehn Bücher über Architektur, übers. von Curt Fensterbusch, 7. unveränderte Aufl., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2013, S. 39.

²⁹⁷ Alberti, Leon Battista/ Theuer, Max (Hrsg.): Zehn Bücher über die Baukunst, Nachdruck der 1. Aufl., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975, S. 293.

²⁹⁸ Charles Blanc gibt im „Grammaire des arts du dessin“ aus dem Jahr 1867 folgende Definition von Symmetrie an: „Das Wort Symmetrie bedeutet bei den Griechen keineswegs das, was es heute in unserer Sprache bedeutet, nämlich eine genaue Übereinstimmung zwischen den Teilen auf der linken und der rechten Seite. Vielmehr bezeichnete es die Struktur eines Körpers, dessen Glieder alle ein gemeinsames Maß haben

Claude Perraults betonte in seinen Kommentaren zur 1673 erschienenen Vitruv-Übersetzung, dass die von Vitruv überlieferten Begriffserklärung von Symmetrie – nämlich das Verhältnis der Größe eines Ganzen zu dessen Teilen – sich in ihrem Inhalt vom französischen Konzept der Symmetrie unterscheide, „denn hier bedeutet es den Bezug zwischen den rechten und den linken, den oberen und den unteren, den vorderen und den hinteren Teilen in Hinsicht auf Größe, Figur, Höhe, Farbe, Zahl, Lage und generell auf alles, was die genannten Teile einander ähnlich machen kann.“²⁹⁹ Diese zweite, moderne Symmetrie, die nach Perrault die Gleichheit und Ähnlichkeit zwischen zweier entgegengesetzten Teilen bezeichne, sei ein sehr anschauliches Phänomen, bei dem man eventuelle Fehler immer sofort bemerke.³⁰⁰ „Deshalb sagt man, wenn z. B. das eine Auge höher liegt oder größer ist als das andere oder wenn die Säule auf der rechten Seite gedrängter stehen als auf der linken und die Zahl und Höhe der Säulen auf beiden Seiten nicht gleich ist, daß dies ein Fehler der Symmetrie nach unserer Art ist.“³⁰¹ Darüber hinaus setzte Perrault beide Symmetriebegriffe mit zwei verschiedenen Schönheitskonzepten in Beziehung. Er betrachtete die antike Symmetrie als Bestandteil der „arbiträren Schönheit“, die auf Konventionen basiere und „von vorgefassten Meinungen“ abhängig sei. Hingegen liege die moderne Symmetrie der „positiven Schönheit“ zugrunde, die der ganzen Welt gefällig sei, „weil es leicht ist, ihren Wert zu erkennen“.³⁰²

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Borisavljević die Harmonie der Pavillonfassade sowie die Schönheit der gesamten Baukomposition primär anhand des Kriteriums des modernen Symmetriebegriffs bewertete. Eine weiterführende Analyse der Proportionen des sowjetischen Pavillons soll jedoch zeigen, dass Melnikov bei der Gestaltung dieses Baus nicht dem modernen Symmetrieverständnis einer spiegelbildlichen Entsprechung der linken und der rechten Hälfte folgte, sondern sich am antiken Symmetrieprinzip orientierte, indem er ein harmonisches proportionales Verhältnis anstrebte. Einen indirekten Hinweis darauf

(συν μέτρον). Mit anderen Worten: Die Griechen nannten Symmetrie, was wir heute Proportion nennen, d. h. den konstanten Bezug der Glieder untereinander und jedes einzelnen Gliedes zum ganzen Körper, und zwar derart, daß man aus dem Maß eines einzigen Teils die Maße der anderen Teile und des Ganzen auf einmal ableiten kann“. (Blanc, Charles: *Grammaire des arts du dessin*, Paris 1867, S. 38. Deutsche Übersetzung zit. nach Kambartel, Walter: *Symmetrie und Schönheit. Über mögliche Voraussetzungen des neueren Kunstbewusstseins in der Architekturtheorie Claude Perraults*, München: Wilhelm Fink Verlag 1972, S. 18).

²⁹⁹ Perrault, Claude: *Les dix livres d'Architecture de Vitruve corrigez et traduits nouvellement en françois, avec des notes & des figures*, Paris 1673, S. 10. Zit. nach: Kambartel 1972, S. 47.

³⁰⁰ Vgl. Perrault, Claude: *Ordonnance des cinq especes de Colonnes selon la Methode des Anciens*, Paris 1683, S. VI. Zit. nach Kambartel 1972, S. 19.

³⁰¹ Perrault 1673, S. 53. Zit. nach Kambartel 1972: S. 49.

³⁰² Perrault 1683, S. VI. Zit. nach: Kambartel 1972, S. 19.

gibt Melnikov in seiner Autobiografie, in der er den Pavillon mit einem „Phönix“ verglich, der „aus dem zerrissenen Marmor des Parthenons erschienen“ sei.³⁰³

2.1.5 „Symmetrie“ des Pariser Pavillons

Obwohl die Lage des für den Pavillon vorgesehenen Grundstücks eher ungünstig war, näherten sich seine Proportionen indes dem Goldenen Schnitt³⁰⁴ an. Betrachtet man die Länge des Pavillons (29,5 m) als gesamte Strecke (1), entspricht seine Breite (11 m) in etwa der Größe des kleineren Abschnitts (Minor). Das Verhältnis der Breite des Pavillons zu seiner Länge lässt sich exakter mit Hilfe eines Näherungswertes an den Goldenen Schnitt, nämlich 3:8 bestimmen.³⁰⁵

Bei der Planung des Pavillons verzichtete Melnikov auf eine Hauptfassade, die repräsentative Zwecke erfüllen sollte. Das zentrale Element des Baus ist die überdachte Treppe, deren seitliche Wände als eine Art „innere Fassaden“ fungieren, sodass der Pavillon in seiner Umgebung autonom wirkt. Vor den Zugängen zur Treppe von der östlichen und westlichen Seite bilden sich zwei identische rechtwinklige Dreiecke mit 30 und 60 Grad Winkeln die vermutlich als Ausgangspunkte für die Treppengestaltung dienten (Abb. 58).³⁰⁶ Die Positionierung und Maße dieser rechtwinkligen Dreiecke resultieren aus der Aufteilung der Breite des Pavillons im Verhältnis des Goldenen Schnitts (Abb. 59). Dabei entspricht die Länge der kürzeren Kathete eines Dreiecks der Hälfte des Minor-Abschnitts. Da das Dreieck einen Winkel von 60 Grad besitzt, stimmt die Breite der Treppe (Hypotenuse des rechtwinkligen Dreiecks) mit der Größe des Minor-Abschnitts überein.

Im Gegensatz zum Wettbewerbsentwurf, bei dem die Diagonale des rechteckigen Geländes als Grundlage für die Entwicklung des Pavillongrundrisses diente, orientiert sich die Komposition der finalen Variante an der Diagonale, die entlang der Mittelachse der Treppe

³⁰³ Melnikov 1967, S. 77.

³⁰⁴ Ein Punkt teilt die Strecke im goldenen Schnitt, falls sich die größere Teilstrecke zur kleineren so verhält wie die Gesamtstrecke zum größeren Teil. Wenn die gesamte Strecke als Einheit (1) genommen wird, beträgt die Länge des größeren Abschnitts (Major) ca. 0,618 und die Länge des kleineren Abschnitts (Minor) ca. 0,382.

³⁰⁵ Die Annäherung an Goldenen Schnitt wird deutlicher, wenn man die Maße des Geländes von Metern in die altrussische Maßeinheit „Sažen“ oder den russischen Klafter (7 Fuß), umrechnet: 1 Sažen’ entspricht 2,1336 m. Dadurch ergeben sich die Zahlen der Fibonacci-Folge. Die Länge beträgt dann etwa 13 Sažen’, was der gesamten Strecke (1) gleichkommt, während die Breite etwa 5 Sažen’ beträgt und sich an den kleinen Abschnitt (Minor) annähert. In Melnikovs Exemplar der Wettbewerbsaufgabe, das in seinem Archiv aufbewahrt wird, finden sich die Notizen des Architekten, in denen sämtliche metrische Werte in Sažen’ umgerechnet sind. S. Staatliches Ščusev-Museum für Architektur 2022, S. 331.

³⁰⁶ Das rechtwinklige Dreieck mit den Winkeln 30 und 60 Grad, das aus der Halbierung eines gleichseitigen Dreiecks resultiert, zählte Platon zu den zwei „schönsten Dreiecken“: „So setzen wir also von den vielen Dreiecksformen als schönste eine einzige [...], nämlich die, aus deren Paar als Drittes das gleichseitige Dreieck besteht.“ (Platon/ Zekl, Hans Günter (Hrsg.): Timaios, Hamburg: Felix Meiner Verlag 1992, S. 89.

verläuft (Abb. 60). Diese Achse, ausgerichtet unter einem Winkel von 19 Grad zu den Längsseiten des Gebäudes, überschreitet die vorgegebenen Grenzen des Terrains von Westen und Osten, wodurch ein neues, größeres Rechteck entsteht. In der Mitte des Pavillons bildet sich ein ähnliches, jedoch kleineres Rechteck, dessen Diagonale orthogonal zur Hauptachse steht. Die Breite seiner kürzeren Seite fungiert als Modul, das den Abstand zwischen den Stützpfeilern auf der Längsseite des Pavillons sowie die Breite der einzelnen Glasflächen bestimmt - gemäß dem in Moskau erstellten Plan sind dies 3,71 m.

Die Stützpfeiler im Innern des Pavillons sind entlang der acht Achsen angeordnet, die parallel zur Diagonale des kleineren Rechtecks verlaufen (Abb. 61). Die äußeren Achsen schneiden die Stirnseiten des Pavillons am Punkt D (und D1) und bestimmen die Positionierung der Glasflächen. Dadurch wird die Breite der Seitenfassade in ein Verhältnis aufgeteilt, welches eine Ableitung von der Proportion des goldenen Schnitts darstellt. Dies bezeichnete Melnikovs Lehrer³⁰⁷, der Architekt Ivan Žoltovskij, als *Funktion des goldenen Schnitts*.³⁰⁸ Eine Strecke mit der Gesamtlänge 1 wird gemäß der Funktion unterteilt, wenn die resultierenden Teilstecken im Verhältnis 0,472:0,528 zueinanderstehen (Abb. 62). Um den kleineren Abschnitt der Funktion zu erhalten, wählte Žoltovskij in der abnehmenden Reihe des goldenen Schnitts, die von eins (1) aus ungefähren Zahlen 0,618; 0,382; 0,236 usw. besteht, den Wert des dritten Ranges (0,236)³⁰⁹ und verdoppelte ihn. Durch die Subtraktion dieses verdoppelten Werts (0,472) von 1 ergibt sich das Ausmaß des zweiten, größeren Abschnitts der Funktion – 0,528. Das Verhältnis 472:528 kann ebenfalls wie folgt konstruiert werden: Wenn entlang der kürzeren Seite eines Rechtecks, das aus zwei Quadraten gebildet ist, die Diagonale dieses Rechtecks abgetragen wird, entsteht ein Rechteck mit einem Seitenverhältnis von 0,472:0,528 oder $2:\sqrt{5}$. Diese Figur, die einer quadratischen Form ähnelt, bezeichnete Žoltovskij als „lebendiges Quadrat“, da ihre Proportionen nicht statisch wie die des Quadrats, sondern etwas dynamischer wirken.³¹⁰

³⁰⁷ Ab 1918 beteiligte sich Melnikov an den sogenannten Gesprächen, die von Ivan Žoltovskij für die jungen Mitarbeiter der von ihm geleiteten Staatlichen Architekturwerkstatt beim Moskauer Stadtrat organisiert wurden. Vgl. Strigalev 1985, S. 16.

³⁰⁸ In der russischsprachigen Literatur wird dieses Verhältnis Žoltovskij-Funktion genannt. Siehe Brunov, Nikolaj: „O Proporcijach v architekture Drevnej Grecii“ (Über Proportionen in der Architektur des antiken Griechenlands), in: Aleksandrov, A.J. (Hrsg.): Problemy architektury (Architekturprobleme), Moskau 1936, S. 11-35; Chiger, Roman: „O renessansnoj škole“ (Über die Renaissance-Schule), in: Iskusstvo (Kunst), Heft 6, 1974, S. 27-32.

³⁰⁹ Der Wert 0,236 lässt sich ebenfalls algebraisch ermitteln, indem man von der Länge der Diagonale eines Rechtecks, bestehend aus zwei Quadraten – $\sqrt{5}$ –, die Größe der längeren Seite (2) subtrahiert. Daher ergibt sich der kleinere Abschnitt der Funktion durch die folgende Formel: $2(\sqrt{5} - 2)$. Vgl. Brunov 1936, S. 22.

³¹⁰ Vgl. Ajrapetov, Šagen: O principach arhitekturnoj kompozicii I.V. Žoltovskogo (Über die Prinzipien der architektonischen Komposition von I. V. Žoltovskij), Moskau: URSS, 2004, S. 24-25.

In seiner Proportionslehre stützte sich Žoltovskij auf die Erkenntnisse des deutschen Wissenschaftler Adolf Zeising. Zeising's Forschungen zufolge sei das goldene Verhältnis „das Grundprinzip aller nach Schönheit und Totalität drängenden Gestaltung im Reich der Natur, wie im Gebiet der Kunst“³¹¹. Bei der Analyse des Parthenons in Athen leitete Zeising alle Höhenverhältnisse des Baus aus der Proportion des Goldenen Schnitts ab (Abb. 63). Dementsprechend wurde die Gesamthöhe des Tempels (*am*)– von der Grundlinie der Treppe bis zur Spitze des Giebels – in zwei Abschnitten aufgeteilt: dem Major entsprach die Höhe der Säulen zusammen mit den Stufen (*af*), dem Minor entsprach die Höhe des Gebälks zusammen mit der Höhe des Giebels (*fm*). Darüber hinaus analysierte er einen weiteren Höhenabschnitt (*co*), um das Maß der Säulenhöhe zu definieren: „Vergleicht man nämlich die Höhe der eigentlichen Säule oder des Säulenschafts [...] mit derjenigen Höhe, welche die ihr zur Basis dienenden Stufen, das Kapitel und das Gebälk bis zum Cymatium zusammen haben: so stellt sich heraus, dass die erstere genau mit dem Major, die andere genau mit dem Minor der ganzen Höhe von der Grundlinie der Basis bis zur Grundlinie des Giebels korrespondiert [...]“³¹² Betrachtet man das Verhältnis der Höhe des Säulenschafts zur Gesamthöhe (*ci* zu *am*), so entspricht die Höhe des Säulenschafts dem kleineren Abschnitt der Funktion (0,472).

Žoltovskij erweiterte das Konzept von Zeising und analysierte die Proportionen des Parthenons als eine Synthese aus Abschnitten des goldenen Schnitts und seiner Funktion. Dies konnte er sowohl im Gesamtvolumen des Tempels als auch in seinen Details sowie in seiner Position auf der Akropolis feststellen (Abb. 64).³¹³ Daher unterstreicht Žoltovskij das Vorhandensein von zwei gleichwertigen, miteinander verwandten proportionalen Systemen, die es ermöglichen, Monotonie zu vermeiden sowie Vielfalt und Lebendigkeit in die Komposition einzubringen. Melnikov setzte die Ideen seines Lehrers fort, indem er die Verhältnisse des goldenen Schnitts und seiner Funktion bei der Gestaltung des Pariser Pavillons kombinierte. Diesem Prinzip folgt er auch bei der Entwicklung der Konstruktion des Baus: Die Spannweite zwischen den Stützpfählen an den Stirnseiten des Pavillons entsprechen den Abschnitten des goldenen Schnitts und seiner Funktion (Abb. 65).

Es ist anzunehmen, dass die Breite des Pavillons (AB) primär gemäß dem Verhältnis der Funktion aufgeteilt wurde, wodurch die Strecke AD mit dem großen Abschnitt der Funktion

³¹¹ Zeising 1854, S.V-VI.

³¹² Ebenda, S. 395.

³¹³ Brunov 1936, S. 11-17.

(F) und die Strecke DB mit dem kleinen Abschnitt der Funktion (f) übereinstimmen. Des Weiteren wird die resultierende Strecke AD gemäß dem goldenen Schnitt aufgeteilt: Dem Minor entspricht die Länge der kleinen Kathete des rechtwinkligen Dreiecks (AC), und dem Major die Breite der Glasfläche (CD). Die Strecke DB wird ebenfalls nach Verhältnis der Funktion unterteilt, sodass der Abschnitt DE ihrem großen Abschnitt (F1) und die Strecke EB dem kleinen Abschnitt (f1) entsprechen. Die Proportionen dieser Teilstrecke wurden jedoch bei Anfertigung der Ausführungszeichnungen geändert. Durch die Verengung der Zugänge an den Seitenfassaden wurde die Strecke DB in der endgültigen Version des Projektes gemäß dem goldenen Schnitt aufgeteilt. Die Wandbreite DE ist zum Major-Abschnitt geworden, während die Eingangsweite dem Minor entspricht. Es ist anzumerken, dass in der finalen Fassung des Pavillonentwurfes, datiert auf den 16. Januar 1925 (siehe Abb. 34), Melnikov die präzisen Zahlenverhältnisse des goldenen Schnitts und seiner Funktion verwendete. In den Bauplänen, die am 19. Januar 1925 in Moskau erstellt wurden, lassen sich hingegen Näherungswerte dieser Verhältnisse feststellen. Anstelle der Major- und Minor- Werte von 0,618 und 0,382 arbeitete Melnikov mit den Näherungswerten von 0,65 und 0,35. Dem kleineren Abschnitt der Funktion entspricht der Wert 0,45 und dem größeren der Wert 0,55.³¹⁴

Die Pfosten im Inneren des Pavillons sind entlang von sieben Achsen angeordnet, die senkrecht zur Pavillontreppe verlaufen. Ihre Aufteilung in der südlichen und nördlichen Hälfte des Baus folgt dem Prinzip der Symmetrie. Die kurzen und langen Spannweiten zwischen den Stützpfeilen scheinen auf den ersten Blick willkürlich zu sein. Die im Moskauer Plan angegebenen Maße (Abb. 66), die die Abstände zwischen den auf einer Achse liegenden Pfosten bestimmen, ergeben folgende Zahlenreihe (aufgelistet von klein nach groß): 1.205 mm – 1.955 mm – 3.160 mm – 5.115 mm (als Summe von 1.955 mm und 3.160 mm). Diese Reihe stellt die Gebrauchswerte des Goldenen Schnitts dar.³¹⁵ Die Summe der ersten drei Werte dieser Reihe ergibt die Zahl 6.320, welche mit der Länge einer der Achsen übereinstimmt. Im Plan wird diese Strecke in zwei Abschnitte aufgeteilt – 3.462 mm und 2.858 mm. Das Verhältnis zwischen beiden Spannweiten entspricht der Aufteilung gemäß der Funktion des Goldenen Schnitts, wobei 3.462 ein Näherungswert des größeren

³¹⁴ Laut dem Moskauer Plan wird die Breite der Seitenfassade, 11.000 mm (1), in zwei Abschnitte der Funktion aufgeteilt (siehe Abb. 36): 5.020 mm und 5.980 mm, die den Näherungswerten 0,45 und 0,55 entsprechen. Der größere Abschnitt der Funktion, 5.980 mm, wird nach dem goldenen Schnitt in zwei Strecken unterteilt: 2.120 mm und 3.860 mm. Aus dieser Unterteilung ergeben sich die Näherungswerte 0,35 und 0,65. Ebenso wird der kleinere Abschnitt (5.020 mm) nach der Proportion des goldenen Schnitts in die Abschnitte 1.777 mm und 3.243 mm aufgeteilt, die ebenfalls etwa 0,35 und 0,65 betragen.

³¹⁵ Die Originalwerte wären: 1.208 mm – 1.955 mm – 3.163 mm – 5.118 mm.

Abschnitts (0,55) und 2858 ein Näherungswert des kleineren Abschnitts (0,45) sind. Demzufolge basiert die Baukonstruktion auf den Verhältnissen des goldenen Schnitts und der Funktion des goldenen Schnitts.³¹⁶ Wie den erhaltenen Fotoaufnahmen zu entnehmen ist, waren die Abstände zwischen den Pfosten für die Größe der verwendeten Träger zu groß, so dass am Kopf der Stützen in der unteren und oberen Etage zusätzliche Streben angebracht werden mussten, um die Spannweite zu verringern (siehe Abb. 46, Abb. 48).

Die Seitenfassade, die von Borisavljević als besonders unharmonisch empfunden wurde, stellt ein „lebendiges Quadrat“ dar, dessen Basis dem kleineren Abschnitt der Funktion und die Höhe dem größeren Abschnitt der Funktion entspricht (Abb. 67). Die Aufteilung der Höhe des Pavillons nach Geschossen erfolgte ebenfalls gemäß dem Verhältnis der Funktion: Die Höhe des Erdgeschosses entspricht ihrem kleineren Abschnitt, während die Höhe des Obergeschosses mit ihrem größeren Abschnitt übereinstimmt (Abb. 68). Das Verhältnis der Breite des Grundstücks zur Höhe des Pavillons entspricht der Aufteilung nach Funktion, wo die Breite der größere Abschnitt und die Höhe der kleinere Abschnitt sind (Abb. 69). Der gesamten Fassadengliederung liegt ein System der ähnlichen Rechtecke zugrunde. Die ununterbrochene rotfarbene Fläche, die in der Komposition der Stirnfront dominiert, fungiert als Bindeglied und verhindert eine zu starke Fragmentierung der Fassade (Abb. 70). Diesem Rechteck ähnelt das Fensterband der oberen Etage, welches sich über dem Eingang befindet. Die schmale Verglasung der unteren Etage, einschließlich der Eingangstür, bildet das kleinere Pendant zur gesamten Glasfläche rechts von der Fassadenwand und zum Rechteck des Untergeschosses (Abb. 71). Das Rechteck des Obergeschosses entspricht hingegen einem goldenen Rechteck, bei dem die Länge und Breite als Major und Minor aufeinander bezogen sind (Abb. 72). Ein kleineres „goldenes Rechteck“ stellt der Wandabschnitt der oberen Etage dar. Somit kann die These von Borisavljević, dass die Fassade „ohne Harmonie zwischen den Teilen“³¹⁷ komponiert wurde, widerlegt werden.

Die Gestaltung der Längsfassaden, deren Ausmaßen eine maximale Länge von 29,5 Metern nicht überschreiten dürften, berücksichtigte die Besonderheiten des vorgegebenen Grundstücks. Aufgrund der begrenzenden Höhe der umliegenden Bäume, die den Baukörper von den Blicken der Besucher verbargen, integrierte Melnikov eine Höhendominante in Form eines mastähnlichen Turms. Dieser Turm sorgte dafür, dass der sowjetische Pavillon

³¹⁶ Dies könnte als zusätzlicher Beleg dafür dienen, dass Melnikov bei der Überarbeitung des Pavillonprojekts in Moskau der Urheber der endgültigen Lösung war, und nicht der Ingenieur Boris Gladkov, wie von S. Frederick Starr angemerkt. Siehe Starr 1978, S. 98-99; Starr 1979, S. 59.

³¹⁷ Borissavliévitch 1925, S. 153.

von jedem Punkt des Ausstellungsgeländes aus sichtbar war. Es lässt sich annehmen, dass die Proportionen des Pavillons mittels Triangulation festgelegt wurden (Abb. 73). Dabei fungiert die Länge des Baus als Basis und die Höhe seines Turms als Senkrechte in einem gleichseitigen Dreieck.³¹⁸ Der auf der Nordseite des Pavillons platzierte Turm weicht leicht nach links von der Spitze des Dreiecks ab. Die gesamte Höhe des Pavillons einschließlich des Turmes wurde gemäß dem Goldenen Schnitt so aufgeteilt, dass die Höhe der Stirnfassade mit dem Minor-Abschnitt übereinstimmt.

Die auf dem Entwurf dargestellte Nordfassade ist wegen der Anordnung des Turmes in seiner Länge kürzer als die Südfassade und besteht aus einer verglasten Fläche, die an einer Stelle durch eine schmale, graufarbige Wandstreife unterbrochen wird. Der Form dieser Glaswand ohne Dachneigung liegt ein goldenes Rechteck zugrunde, dessen Breite einem Minor-Abschnitt und dessen Länge einem Major-Abschnitt entspricht (Abb. 74). Ein gleiches goldenes Rechteck kann in der Strecke zwischen dem Ende der Glasfassade und dem Beginn der Treppenstufen eingeschrieben werden. Der Höhenunterschied zwischen den westlichen und östlichen Seiten der Nordfassade bestimmt die Neigung des Daches, dessen Fortsetzung als Basis für die aus gleich großen geneigten Paneelen bestehenden Treppenüberdachung dient. Zusammen bilden diese Paneele eine Reihe, die parallel zur Dachdiagonale verläuft. Um die Höhe dieser Elemente der Treppenüberdachung zu bestimmen, wurde vermutlich die gesamte Höhe des Pavillons dem Verhältnis der Funktion entsprechend aufgeteilt (Abb. 75).

Die Konstruktion des Turms ähnelt einem vertikal angeordneten Strebenfachwerk und besteht aus drei Stützpfeilern, die an den Eckpunkten eines gleichseitigen Dreiecks platziert sind. In Inneren dieses Dreieck werden die diagonalen Streben mit geneigten, dreieckförmigen, beplankten Holzplatten kombiniert. Im Wettbewerbsentwurf lag der Form des Turms kein gleichseitiges Dreieck zugrunde. Vielmehr ähnelte er einem traditionellen Torturm, der über der repräsentativen Treppe des Pavillons thronte und von vier gebogenen Pfosten gebildet wurde. Im Verlauf der Projektentwicklung verlor der Turm seine komplexe Krümmung und fand seinen Platz rechts von der Treppe. Durch die Minimierung der Spannweiten zwischen den Streben reduzierte Melnikov auch die Anzahl der Hauptvertikalen von vier auf drei, was die Starrheit der Konstruktion erhöhte.

³¹⁸ Die triangulationsbasierte Proportion bestimmte ebenfalls den Verwaltungsbau des neuen Sucharevskij-Marktes, der Melnikov im Oktober 1924 entwarf. Siehe Gorlenko, Anton: „Dialektika soveršennogo rynka“ (Dialektik eines perfekten Marktes), in: Staatliches Ščusev-Museum für Architektur 2022, S. 113-126.

Die Form des Turmes, die Borisavljević als „bezweifelt arm, schematisch, uninteressant“³¹⁹ bezeichnete, kritisierte er wegen ungleichmäßiger vertikaler Unterteilungen, die sich zur Spitze hin vergrößerten, ohne Rücksicht auf perspektivische Verkleinerung zu nehmen, besonders stark:

Was den Turm betrifft, der nur ein einfaches Gerüst ist, so fehlt ihm ebenfalls die Einheit, da seine vertikalen Teilungen ungleich sind. Sicherlich können sie ungleich sein, aber diese Ungleichheit muss nach einer bestimmten Ordnung erfolgen, die das Auge sofort erfassen kann. Diese Ordnung ist die der perspektivischen also schrittweise Verringerung der Teile, wenn man nach oben geht. Die Architekturgeschichte ist voll von solchen Beispielen. Aber nach unserem Wissensstand gibt es keinen Fall von Verringerung nach unten; dies wäre auch eine umgekehrte und unästhetische Ordnung, da wir eine Form von unten nach oben betrachten. [...] Lassen Sie uns in einem Wort sagen, dass die Ordnung des Turms des Pavillons, dem eines Mannes ähnelt, der den Kopf anstelle der Füße hätte.³²⁰

Die Proportionen des Pavillonturms beruhen auf einer aufsteigenden Reihe der Funktion des goldenen Schnittes. In seiner Kritik lässt Borisavljević jedoch außer Acht, dass der Mast nicht ein isoliertes Bauwerk, sondern ein integriertes Element des Pavillons ist. Die progressive Zunahme der Turmabschnitte zur Spitze hin spiegelt die Logik der Höhenentwicklung des Pavillonbaus wider, die an den Stirnfassaden erkennbar ist: Über der niedrigeren unteren Etage befindet sich die höhere obere Etage. Dies war nach Žoltovskij's Lehre typisch für einen jungen Architekturorganismus, der „gezwungen ist, die Schwerkraft in vertikaler Richtung zu überwinden“³²¹. Žoltovskij verwies auf den Palazzo Pandolfini von Rafael als Beispiel, dessen Proportionen einem jungen Organismus ähnelten, da dessen höherer oberer Stock das Gebäude „kopflastig“ wirken ließ.³²² Auf ähnliche Weise „wuchs“ der Körper des Pavillons, der die Jugendlichkeit des neugegründeten sowjetischen Staates symbolisierte.

Jakob Tugendhold, sowjetischer Kunstkritiker und Mitglied des Ausstellungskomitees, betrachtete den sowjetischen Pavillon sowohl als eine „Agitationsmaschine“, die durch einen hohen Mast mit den Initialen der Republik an der Spitze einen maximalen Agitationseffekt erzielte als auch als „ein Beispiel für „zweckmäßige“ Architektur“ und Symbol des „neuen Geistes“.³²³

³¹⁹ Borissavliévitch 1925, S. 154.

³²⁰ Ebenda, S. 153.

³²¹ Žoltovskij 1937, S. 3.

³²² Vgl. Ajrapetov 2004, S. 24-25.

³²³ Tugendhold, Jakob: „Stil 1925 goda (Meždunarodnaja vystavka v Pariže)“ (Der Stil von 1925. Internationale Ausstellung in Paris), in: Pečat' i revolucija (Presse und die Revolution), Band 7, 1925, S. 42.

2.1.6 Bezüge und Inspirationen

Obwohl in zahlreichen sowjetischen und französischen Rezensionen³²⁴ die Neuheit der Architektur des Pavillons betont wurde, gab Melnikov selbst in seiner Autobiografie an, von der Basilius-Kathedrale³²⁵ auf dem Roten Platz in Moskau (Abb. 76) die Inspiration zur Kreation seines „Erstling[s] der neuen Ära“³²⁶ erhalten zu haben: „Ich stand still [...] und starrte lange auf meinen Pavillon. [...] ich habe dich hier, auf der Ausstellung, als originelles Bauwerk geschaffen. Weit entfernt von hier, in unserem Moskau, auf dem Durchgang des riesigen Vasilij-Blažennyj-Platzes befindet sich das Original, dessen Autoren ohne Abschluss waren.“³²⁷ Auf den ersten Blick mag der Verweise auf ein architektonisches Denkmal aus dem 16. Jahrhundert erstaunen. Dies erläutert aber Melnikov wie folgt: „Das Wahre ist unerklärlich und verbirgt sich in *den entgegengesetzten Kombinationen gleichartiger Massen der Kathedrale und des Pavillons*.“³²⁸ Demzufolge übernimmt Melnikov vor allem nicht die äußere Erscheinung der Kathedrale, sondern die Gestaltungsprinzipien seiner Baumeister. In der Geschichte russischer Architektur gilt die Basilius-Kathedrale als innovatives Bauwerk, das weder Prototypen noch Wiederholungen in den traditionellen russischen Kirchenbau aufweist. Seine Architekten verzichteten auf die konventionelle Form einer Kreuzkuppelkirche mit quadratischem Naos, der mit fünf unterschiedlich großen Kuppeln abgeschlossen ist. Stattdessen schufen sie ein komplexes Ensemble aus neun Kirchen, die auf einem gemeinsamen Unterbau (Podklet) stehen und auf dem Niveau der ursprünglich offenen Terrasse durch gewölbte Innengalerien miteinander verbunden sind.

Der sternförmige Grundriss der Basilius-Kathedrale, kombiniert aus einem Rechteck und einer um 45 Grad gedrehten Raute, erinnert an den Plan einer Idealstadt, was dem Bauprogramm entsprach (Abb. 77).³²⁹ In der Mitte befindet sich die Mariä-Schutz-Kirche,

³²⁴ Die Presseberichte über den sowjetischen Pavillon, die im Archiv des Architekten aufbewahrt wurden, sind in der Autobiografie von Melnikov aufgeführt. S. Strigalev/ Kokkinaki 1985, S. 162-175. Zudem wurden die Berichterstattungen der französischen Presse publiziert in: Starr/ Cohen 1981, S. 139-172.

³²⁵ Die offizielle Bezeichnung lautet Mariä-Schutz-und-Fürbitte-Kathedrale am Graben. Die Kathedrale wurde im Auftrag des Zaren Ivan IV. zwischen 1555 und 1561 auf dem Roten Platz in Moskau errichtet. (Iljin, Michail: „Drevnerussikie stranicy“ (Altrussische Seiten), in: Issledovanija i očerki (Forschungen und Essays), Moskau: Sovetskij chudoznik 1976, S. 231.

³²⁶ Melnikov 1967, S. 76.

³²⁷ Ebenda, S. 77.

³²⁸ Ebenda. [Hervorhebung der Verfasserin]

³²⁹ Die Mariä-Schutz-und-Fürbitte-Kathedrale am Graben wurde zum Andenken an den Sieg über das Khanat Kasan und die endgültige Befreiung Russlands vom Tatarenjoch erbaut. Auf Befehl von Iwan IV. sollte die Eroberung der Stadt Kasan durch den Bau von sieben hölzernen Kirchen um eine achte, der Dreifaltigkeit geweihten Steinkirche auf dem Roten Platz, der im 16. Jahrhundert zum zentralen Platz Moskaus wurde,

deren Apsis eine „Unvollkommenheit“ in die gesamte Komposition einbringt: Sie verursacht die Verschiebung der zentralen Kirche in westlicher Richtung, was zur Verformung ihrer westlichen Ecken führt. An den Spitzen des nach Himmelsrichtungen ausgerichteten Rhombus, dessen östliche Spitze etwas „stumpfer“ als die westliche ist, wurden vier achteckigen Turmkirchen platziert. Zwischen ihnen, an den Ecken des Orthogons, sind vier kleinere Seitenkirchen angeordnet, deren Grundrissen ein Quadrat zugrunde liegt. Die Formunterschiede dieser Kirchen wurden durch den Anbau einer geschlossenen äußeren Galerie im 17. Jahrhundert retuschiert. Die im Zentrum platzierte Mariä-Schutz-Kirche, die eine Turmkirche darstellt, vereint in sich die Formen der acht anderen Kirchen. Ihr rechteckiger Unterbau geht in ein Oktogon des Obergeschosses über, das mit einem achteckigen Zeltdach abschließt. Dies ruht auf einem sternförmigen Gesims, welches das im Grundriss der Kathedrale begonnene Thema der sich kreuzenden Rechtecke in eine geometrisch perfekte Figur eines achtspeitzigen Sterns fortsetzt. Die Aufwärtslinie, die in den kleinen Seitenkapellen beginnt und in der Kuppel der zentralen Turmkirche kulminiert, erscheint als dynamische, nach oben strebender Kurve.

Einerseits basiert die Wechselbeziehung zwischen den kleinen und den großen äußeren Kapellen auf dem Prinzip der Analogie. Jede dieser Seitenkirchen besteht aus vier übereinanderliegenden Ebenen, die ähnlich proportioniert sind. Dabei sind die niedrigeren Bauglieder unter den höheren angeordnet (Abb. 78). Die erste und niedrigste Ebene

verewigt werden. Die Holzkirchen waren Heiligen gewidmet, auf deren Tage die wichtigsten militärischen Siege und Ereignisse des Feldzugs fielen. Der im Jahr 1553 geschaffene architektonische Komplex erfüllte jedoch nicht die Anforderungen des Auftraggebers und wurde nur zu einem vorläufigen Bau für die spätere steinerne Kathedrale. Die neue steinerne Kathedrale vereinte neun Kirchen. Ihre architektonische Komposition stellte eine Anspielung auf eine Stadt dar: Die zentrale, mit einem Zeltdach gekrönte Schutzkirche ähnelte der Hauptkirche der Stadt, die von vier Stadttürmen umgeben war, deren Formen sich in den vier seitlichen Turmkirchen wiederholten. Die einzigartige, für die russische Kirchenbautradition grundlegend neue Kompositionsstruktur wurde laut Batalov durch die symbolische Bedeutung der Basilikus-Kathedrale bestimmt. Die unkonventionelle Umsetzung der Idee eines Ensembles aus mehreren Kirchen hatte Parallelen zur Darstellung von Jerusalem, das in der russischen Kultur als Stadt der Kirchen über heilige Stätten rezipiert wurde. Sein Hauptheiligtum – die Grabeskirche – wurde nicht als einheitliches Bauwerk wahrgenommen, diente vermutlich als Prototyp für die Basilikus-Kathedrale in Moskau und stellt ein Konglomerat von Kirchen dar, die über heiligen Stätten errichtet wurden. (Vgl. Batalov, Andrej: „Ideja mnogoprestol’nosti v moskovskom kamennom zščestve serediny – vtoroj poloviny XVI veka“ (Die Idee der Mehrkirchlichkeit in der Moskauer Steinarchitektur der Mitte bis zur zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts), in: Russkoe iskusstvo pozdnego Srednevekovja. Obraz i smysl (Russische Kunst des späten Mittelalters. Bild und Sinn), Moskau 1993, S. 111-113; Batalov, Andrej: „Ierusalim vidimyj i nevidimyj“ (Jerusalem sichtbar und unsichtbar), in: Novye Ierusalimy. Ierotopija i Ikonografija sakral’nych prostranstv (Neue Jerusalems. Hierotopie und Ikonographie sakraler Räume). Moskau 2009, S. 203). Darüber hinaus ist die Basilikus-Kathedrale, wie jede orthodoxe Kirche, eine sinnbildliche Darstellung des Himmlischen Jerusalems: Ihr Grundriss basiert auf einem achtspeitzigen Stern, das zentrale Zelt der Kathedrale bildet ein Achteck. Die Zahl Acht symbolisiert in der Orthodoxie die Ewigkeit des Himmlischen Jerusalems. (Vgl. Lepachin, Valerij: „Ikoničeskoe zščestvo patriarcha Nikona“ (Die ikonische Architektur des Patriarchen Nikon), in: Architekturmuseum „Neues Jerusalem“ (Hrsg.): Novyj Ierusalim. Al’bom – Antologija (Neues Jerusalem. Album – Anthologie). Moskau: Feoria 2010, S. 233).

entspricht dem Unterbau (Podklet). Die zweite und die dritte Ebene bilden eine weitere, da der Abstand zwischen ihnen gering ist. Dadurch erhebt sich über einem niedrigen Fundament ein deutlich höherer Abschnitt. Die Höhe des dritten Stockwerks wird durch reichhaltige dekorative Elemente betont, die den Übergang zur vierten Ebene, dem mit einer Kuppel bekrönten Tambour, bilden.

Andererseits wurde ein durchdachtes System der Kontraste entwickelt, das sich von den unteren zu den oberen Ebenen nachverfolgen lässt. Die vier großen Turmkirchen stehen direkt auf dem Boden, während die kleineren Seitenkapellen auf einer Plattform ruhen, die von Arkaden der unteren offenen Galerie getragen wird. So wird der geschlossenen Wandfläche die Leichtigkeit der Galerien gegenübergestellt. Vor der Errichtung der äußeren Galerie im 17. Jahrhundert wurde der Kontrast zwischen den durch Nischen gegliederten Fronten der kleinen Kirchen auf der Ebene des zweiten Geschosses und den glatten Fassaden der großen Kirchen sichtbar. Zudem sind den halbkreisförmigen Ziergiebeln und zylindrischen Tambours der Seitenkapellen die Mauerecken und Spitzgiebel der Turmkirchen entgegengesetzt. Durch dieses System der Kontraste verschmelzen zwei benachbarte Kirchen optisch nicht miteinander.

Die neun Kirchen bilden zwar eine Einheit, bewahren aber dennoch ihre Eigenständigkeit. Dies wird durch die Bedeutungsmilderung der Dominante erreicht. Obwohl die Mariä-Schutz-und-Fürbitte-Kirche im Zentrum der Grundrisskomposition steht, ist sie zusammen mit der östlichen, im Namen der Heiligen Dreifaltigkeit gebauten Kirche und der westlichen, dem Einzug in Jerusalem gewidmeten Turmkirche, ein Glied der architektonischen Hauptachse, die von Osten nach Westen gerichtet ist. Auf dieser Achse rückt die östliche Dreifaltigkeitskirche etwas nach vorne – damit wird ihre vorrangige Bedeutung unter allen Kapellen der Basilius-Kathedrale betont.³³⁰

Die Tendenz zur Gleichwertigkeit der neun Kirchen lässt sich auch im Innenraum erkennen. Die Räume der angrenzenden Seitenkirchen fallen nicht signifikant kleiner aus im Vergleich

³³⁰ Laut der Hypothese von Michail Iljin hatten die drei Hauptaltäre entlang der West-Ost-Achse die engste Verbindung zu den Taten des Zaren Iwans IV. So wurde der Bau der ursprünglich hölzernen Dreifaltigkeitskirche in Moskau im Oktober 1552 beschlossen, nachdem die Stadt Kazan' erobert worden war. Dies sollte zudem die Umwandlung der ehemaligen muslimischen Stadt in eine christliche, orthodoxe Stadt symbolisieren. Die westliche Kirche des Einzugs in Jerusalem erinnerte laut Iljin unwillkürlich an den Einzug Ivan IV. in Moskau als Sieger des Kasan-Feldzuges. Das Entstehen der zentralen Mariä-Schutz-und-Fürbitte-Kirche hatte einen dynastischen Hintergrund, da der Besuch des Mariä-Schutz-Kloster durch Ivan IV. auf den Rückweg von Kazan' nach Moskau mit der Nachricht von der Geburt des Thronfolgers verknüpft war. Vgl. Iljin 1976, S. 240-241.

der mittig gelegenen Mariä-Schutz-Kirche. Ihr achteckförmiger Naos, der mit einem Zeltdach gekrönt ist, ist in seinen Dimensionen mit den Oktogonen der seitlichen Turmkirchen vergleichbar. Die Abfolge von hohen Kapellenräumen und niedrigeren Abschnitten der inneren Galerien unterstreicht stärker die Selbständigkeit jeder einzelnen Kirche. Auf diese Weise manifestiert sich die komplexe Einheit der gleichwertigen Bauteile in der Architektur der Basilius-Kathedrale.

Auf die Bewunderung von Melnikov für dieses architektonische Meisterwerk des 16. Jahrhunderts weist auch die Tatsache hin, dass die Analyse dieses Baus in das Lehrprogramm der Werkstatt von Golosov und Melnikov am VChUTEMAS für das Jahr 1923-1924 aufgenommen wurde. Darüber hinaus sind zwei Lehrübungen erhalten geblieben, die Melnikov seinen Studenten zur Lösung vorschlug.³³¹

Die im oben betrachteten gestalterischen Aspekte der Basilius-Kathedrale – wie das Prinzip der Analogie, das System der Kontraste, die Tendenz zur Gleichwertigkeit der Bauteile, und die Reduzierung der Rolle einer Dominante –, wurden vermutlich von Melnikov in seinem Pariser Pavillon umgesetzt. Ähnlich wie die Moskauer Kathedrale stellt dieser eine komplexe Einheit dar. Das Ganze besteht aus zwei gleichförmigen, jedoch einander gegenübergestellten Volumina, die gleichwertig in ihrer Bedeutung sind. Das durchgehende Erdgeschoss des Pavillons fungiert als eine Art „Unterbau“ (Podklet) für die Beletage, die durch eine innere Galerie in zwei separate, keilförmige Baukörper unterteilt ist. Diese strukturelle Unterteilung verdeutlicht die Leitidee der Architektur des Pariser Pavillons, die Melnikov als „entgegengesetzte Kombinationen gleichartigen Massen“ bezeichnete. Die zwei Volumina, in denen die Ausstellungsräume untergebracht wurden, sind zwar unterschiedlich groß, da die Nordhälfte des Pavillons aufgrund der Position des Turms kleiner als die Südhälfte ist, wirken aber symmetrisch. Der Eindruck der Symmetrie entstand

³³¹ „Es sind neun Volumina gegeben, die um eine senkrecht zur Horizontale stehende Achse symmetrisch angeordnet sind. Vier von ihnen sind gleichgroß und kleiner als die anderen. Sie sind auf einem Quadrat angeordnet. Die nächsten vier Volumina sind ebenfalls gleichgroß, aber größer als die vorherigen, und ebenfalls auf einem quadratischen Grundriss angeordnet. Jedoch ist dieses zweite Quadrat um 45 Grad gedreht, sodass sich die Diagonale von beiden Quadraten in einem Punkt treffen. In diesem Schnittpunkt befindet sich die Achse des neunten Volumens, das größer als jedes der anderen betrachteten ist. Die Aufgabe besteht darin, die Anordnung der Volumina im Raum sowie den Unterschied in ihren Größen anschaulich darzustellen. Melnikov, Konstantin: „Aufgabe zur Konstruktion von Systemen“, 1923, in: Strigalev/ Kokkinaki 1985, S. 152-153.

Zweite Übung wurde im Archiv von Golosov aufgefunden. RGALI, f.1979, op. 1, d. 64, l.15: Werkstätten von Golosov und Melnikov 1923-1924. Konstruktionssystem – Aufgaben: „Auf einer horizontalen Ebene sind zwei gleichgroße Quadrate gegeben, wobei das eine im Verhältnis zum anderen um 45 Grad gedreht ist, sodass sich ihre Diagonalen in einem Punkt schneiden. Es ist erforderlich, dieses flache System in ein Volumen zu übertragen, sodass der Betrachter, der sich auf der horizontalen Ebene befindet, die Basis dieses Systems aus jedem Punkt wahrnehmen kann. Die Arbeit ist in Zeichnungen und Modellen darzustellen.“

erstens, weil die Dächer der beiden Bauteile gleich groß waren. Zweitens nahm ein Dienstraum die Spitze des größeren südlichen Keils ein. Dieser den Besuchern der Ausstellung nicht zugängliche Raum diente als Pendant zum vom Mast beanspruchten Platz auf der Nordseite des Pavillons. So wurde der fehlende Raum auf einer Seite des Pavillons durch den unzugänglichen Raum auf der anderen Seite ausgeglichen. Drittens waren die beiden Ausstellungssäle der oberen Etage identisch.

Zugleich sind diese als gleichförmig empfundenen Bauglieder durch die in entgegengesetzte Richtungen geneigten Pultdächer einander gegenübergestellt. Aus diesem Formkontrast entsteht das Motiv zweier sich kreuzenden Diagonalen, das auch in der Überdachung der inneren Galerie wiederholt wird, die aus gegeneinander geneigten Platten besteht. Dies dient zwar als verbindendes Element zwischen den zwei Hauptteilen des Pavillons, bringt jedoch zugleich Kontrast und Abwechslung in die gesamte Komposition. Die weiteren Kontraste erscheinen insbesondere an den Fassaden des Gebäudes. Hierbei stehen die ungegliederten Wandflächen den aus rechteckigen Elementen bestehenden Glasflächen gegenüber. Dieser Kontrast wird durch die Farbauswahl zusätzlich hervorgehoben: Rote Wände kontrastieren mit weißen Pfosten. Diese Farbgebung erinnert ebenfalls an die Basilius-Kathedrale, die aus rotem Ziegel und weißen Steinen errichtet wurde.

Der Verzicht auf ein dominierendes Element wie eine „statische Grundlage“ in der Lehre von Žoltovskij oder eine „subjektive Masse“ nach Golosov prägt die Gestaltung von Melnikovs Pavillon entscheidend. Zwar fungiert der Mast formal als Höhendominante, er nimmt jedoch keine zentrale Rolle in der Gesamtkomposition ein. Vielmehr ist er fakultativ und nicht in den Innenraum des Pavillons integriert. Dies veranschaulichen bereits die Skizzen für den Wettbewerbsentwurf. Der Pariser Pavillon ist das erste Projekt Melnikovs, in dem es ihm gelang, eine Komposition zu verwirklichen, die nicht auf dem Primat eines zentralen Elements basiert, dem die anderen untergeordnet sind, sondern auf der Gleichwertigkeit aller Bestandteile.

Beginnend mit den Wettbewerbsprojekten der Jahre 1922-1923 verzichtete Melnikov auf die Idee einer Hauptfassade. So sind im nicht realisierten Projekt des Palastes der Arbeit in Moskau drei Hauptsäle unterschiedlicher Größe, aber gleicher parabolischer Form, zu den drei zentralen Plätzen der Stadt ausgerichtet: dem Roten Platz, dem Manegenplatz und dem Theaterplatz. Melnikov passt dadurch das „vielgesichtige“ Gebäude an die Umgebung an und schafft für jeden Platz eine repräsentative Fassade, die jeweils gleichbedeutend ist.

Auf ähnliche Weise war der Ausstellungspavillon „Machorka“ in Moskau (1923) gestaltet. Dieser schien aus ähnlichen Volumen zu „wachsen“, in denen sich ein Teil der Exposition befand. Seine zwei auskragenden Volumina mit Pultdächern waren in die zwei wichtigsten Richtungen der Ausstellung gewendet. Das kleinere Volumen, das einen Teil der Musterfabrik zur Herstellung von Tabak sowie den Ausstellungsraum beherbergte, war Richtung Haupteingang orientiert und zog mit seiner Fassade, auf der „Allrussischer Machorka-Syndikat“ geschrieben stand, die Aufmerksamkeit der Besucher auf den entfernteren Pavillon. Das größere Volumen, dessen geschlossene Fassade mit der Aufschrift „Machorka“ versehen war, war zur Flussseite hin ausgerichtet und von der Krim-Brücke aus, über die die Besucher zur Ausstellung gelangten, gut sichtbar. Zudem verwirklichte Melnikov im „Machorka“-Pavillon die Idee eines transparenten Baus, bei dem die Wandflächen der Fassaden zum Teil durch Verglasung ersetzt wurden. Diese Lösung entsprach einerseits der Anforderung des Bauauftrags, wonach im Pavillon eine Mustertabakfabrik, ein Gewächshaus und ein Ausstellungssaal untergebracht werden sollten, die eine optimale Tageslichtversorgung benötigten. Andererseits schuf Melnikov einen Kontrast zwischen den geschlossenen Fassaden, deren Oberflächen für Werbezwecke genutzt wurden, und den transparenten verglasten Flächen, die die Betrachtung der Exponate der Ausstellung auch von außen ermöglichten.

Die Idee einer hierarchiefreien Komposition, die Melnikov zum ersten Mal im Bau des Pariser Pavillons verwirklichen konnte, stammt aus seinem nicht realisierten Entwurf des Lenin-Sarkophags (1924), in dem Melnikov ein einheitliches Volumen durch eine Diagonale in zwei gleichwertige Teile gliederte. Eine solche Struktur des Sarkophags hatte nicht nur den Vorteil, dass die Fugen der gläsernen Teile ohne Metallverstärkung auskamen, sondern sie verringerte auch Lichtreflexe auf der Glasoberfläche³³² und ermöglichte es den Besuchern des Mausoleums, den Körper des „Anführers des Proletariats“ von allen Seiten ungestört zu betrachten. Nach Auffassung von Boris Groys bildete das Lenin-Mausoleum „eine Synthese aus Pyramide und Museum“, in dem der Leib Lenins „wie ein Kunstwerk“ ausgestellt wurde.³³³ Demzufolge wurde der gläserne Sarkophag als Element der Ausstellungsarchitektur konzipiert, da er tatsächlich die Rolle einer Vitrine übernahm, in der das einzige „Exponat“ dieses „Museums“ nicht nur aufbewahrt, sondern auch zur Schau gestellt wurde. Im Projekt des Pariser Pavillons wurden die ursprünglichen Formen dieser

³³² Vgl. AvLib: p. 1 (wie Anm. 200).

³³³ Groys, Boris: Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltete Kultur in der Sowjetunion. Carl Hansen Verlag: München 1996, S. 74-75.

Sarkophag-Vitrine so überdimensioniert, dass daraus ein Vitrinengebäude entstand, durch dessen Glaswände sowohl Tageslicht als auch die Blicke der Ausstellungsbesucher eindringen konnten. Erstaunlicherweise blieben beide temporäre Werke Melnikovs bis zum Beginn der 1940er Jahre erhalten. Der nach dem Entwurf Melnikovs gebaute Lenin-Sarkophag befand sich bis 1941 im Mausoleum. Im Jahr 1945 wurde er durch einen neuen Sarkophag des Architekten Alexej Ščussev und dem Bildhauer Boris Jakovlev entworfen wurde.³³⁴

Der Erforschung des „zweiten Lebens“ des Pariser Pavillons von Melnikov sind mehrere Aufsätze des Architekturhistorikers Jean-Louis Cohen gewidmet.³³⁵ Das Gebäude, das zu den meistdiskutierten der Ausstellung gehörte, wurde nach dem Ende der *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* nicht abgerissen, sondern zusammen mit der Ausstattung des Arbeitsklubs von Alexander Rodtschenko an die Kommunistische Partei und die Einheitliche Allgemeine Arbeiterkonföderation (Confédération générale du travail unitaire) übergeben. Der Pavillon wurde von der Firma „Les Charpentiers de Paris“ zerlegt und auf dem Gelände des Gewerkschaftshauses in der Avenue Mathurin-Moreau, direkt neben einem zwischen 1926 und 1930 von Charles Heubès errichteten Wohnkomplex, wieder aufgebaut.³³⁶ Auf diesem Areal, das ursprünglich hinter der Mauer der Generalpächter in der Nähe der Barrière du Combat lag, wurde 1971 der Bau des Hauptsitzes der Kommunistischen Partei nach dem Entwurf von Oscar Niemeyer abgeschlossen.³³⁷

Der Kritiker Nikolaj Luchmanov beschrieb im Jahr 1926 den Wiederaufbau des sowjetischen Pavillons als ein „Fest der sowjetischen Architektur“.³³⁸ Im Zuge dieser Arbeiten wurde Melnikovs Pavillon geringfügig umgestaltet (Abb. 79). Beispielsweise wurden die ursprünglich verglasten Fassaden durch die Erweiterung der Wandflächen in Bandfenster umgewandelt. Darüber hinaus wurde der freie Raum zwischen der nördlichen Hälfte des Pavillons und dem offenen Mast, der zu einem geschlossenen Turm umgebaut

³³⁴ Vgl. Chan-Magomedov, Selim O.: *Mavzolej Lenina (Lenin-Mausoleum)*, Moskau 2012, S. 75.

³³⁵ Cohen, Jean-Louis: „Sur cet emplacement, un précurseur“, in: *La Nouvelle critique*, Septembre 1971, Nr. 46, S. XX; Cohen, Jean-Louis: „Il padiglione di Mel'nikov a Parigi: una seconda ricostruzione“, in: *Casabella*, Novembre 1986, Nr. 529, S. 40-51; Cohen 2022 (b), S. 103-110.

³³⁶ Vgl. Cohen 2022 (b), S. 108.

³³⁷ Vgl. Cohen 1971, S. XX.

³³⁸ „Vor einigen Tagen wurde berichtet, dass der Pavillon der UdSSR dem Rat der Arbeitersyndikate von Paris geschenkt wurde. Der einst auf dem Cours la Reine gegenüber dem Ausgang des Grand Palais [...] errichtete Pavillon der UdSSR wird nun vom Rat der Arbeitersyndikate in einem anderen Teil von Paris - an der Avenue Mathurin-Moreau - wieder aufgebaut. Die Wiedererrichtung des sowjetischen Pavillons ist ein Ereignis für Paris. Für die UdSSR ist es ein Fest der sowjetischen Architektur.“ Luchmanov 1926, S. 4.

wurde, bebaut. Diese Veränderungen verstärkten die Ähnlichkeit der beiden durch eine Treppe getrennten Gebäudehälften. Des Weiteren erhielt die Treppe eine neue Überdachung: Die sich kreuzenden Paneele, die einen Blick auf den Himmel von Paris ermöglichten, wurden durch einen Baldachin ähnliches Walmdach ersetzt, das von zusätzlichen, seitlich der Treppe platzierten Pfosten getragen wurde.³³⁹

Das umgestaltete Bauwerk von Melnikov wurde nun als „Pavillon der Sowjets“ bezeichnet, in dem die 1927 gegründete Vereinigung der Freunde der Sowjetunion ihre Versammlungen und Kongresse abhielt. Der Pavillon diente zudem weiterhin als Ausstellungsraum. Im Jahr 1931 fand dort die Ausstellung „Die Wahrheit über die Kolonien“ statt, die als Antwort auf die Internationale Kolonialausstellung im Palais de la Porte Dorée organisiert wurde. Ab 1932 beherbergte der Pavillon die von Georges Cogniot geleitete Arbeiteruniversität. Nach der Auflösung der Kommunistischen Partei am 8. November 1944 wurden die Räumlichkeiten des Pavillons beschlagnahmt und bis 1945 vom Staat verwaltet. Jean-Louis Cohen nimmt an, dass der ehemalige sowjetische Pavillon von Melnikov in den ersten Monaten nach Kriegsende 1945 abgerissen wurde.³⁴⁰

Eine Reminiszenz an die architektonischen Formen des Pariser Pavillons zeigt sich in einem weiteren temporären Bau, dem Katafalk, den Melnikov für die Beerdigung von Leonid Krasin, dem ersten Botschafter der UdSSR in Frankreich und Hauptorganisator der sowjetischen Abteilung auf der Pariser Ausstellung, entwarf. Nach dem Tod von Krasin in London am 24. November 1926 wurde beschlossen, die Urne mit seiner Asche nach Moskau zu überführen, um sie in der Kremlmauer beizusetzen. Der von Melnikov am 26. November 1926 gestaltete Katafalk wurde innerhalb von vier Tagen zur Beerdigung am 1. Dezember 1926 fertiggestellt.³⁴¹ Die Urne mit Krasins Asche wurde am Weißrussischen Bahnhof von Mitgliedern der sowjetischen Regierung und anderen Parteifunktionären empfangen. Anschließend wurde sie auf einem mit rotem Stoff bezogenen und mit schwarzen Trauerbändern verzierten würfelförmigen Sockel befestigt, der das Wappen der Sowjetunion trug. Melnikov verwendete in diesem Werk auch die Farbkombinationen des sowjetischen Pavillons in Paris: Weiß, Rot und Schwarz, wobei Schwarz die graue Farbe ersetzte. Der Sockel wurde auf einen Handkatafalk gestellt, den Regierungsmitglieder entlang der

³³⁹ Siehe Abbildung Nr. 8 in: Cohen 2022, S. 110.

³⁴⁰ Vgl. Cohen 2022, S. 110.

³⁴¹ Am 26. November 1926 fand ein geschlossener Wettbewerb statt, zu dem neben Melnikov auch die Architekten Dmitrij Osipov, Michail Djakonov und Alexej Ščusev eingeladen wurden. Vgl. Kosterina, Dina: „Melnikov i voprosy smerti, bessmertija i sna“ (Melnikov und die Fragen des Todes, der Unsterblichkeit und des Schlafes), in: Staatliches Ščusev-Museum für Architektur 2022, S. 74-75.

Twerskaja-Straße bis zum Roten Platz trugen (Abb. 80).³⁴² An den Seiten des Katafalks waren zwei gesenkte Fahnen angebracht. Die zwei sich kreuzenden Diagonalen, die im Pavillon den „brüderlichen Bund der Völker“³⁴³ symbolisierten, wurden im Katafalk bei Krasins Beerdigung zum Symbol der allgemeinen Trauer. Auf diese Weise ehrte Melnikov das Andenken an den Staatsmann, der eine entscheidende Rolle in seiner Karriere gespielt hatte.

³⁴² Vgl. Anonym: „Organizacija pochoron L.B. Krasina“ (Organisation der Beerdigung von L.B. Krasin), in: *Izvestija zentral'nogo ispolnitel'nogo komiteta Sojuza S. S. R.* (Nachrichten des Zentralen Exekutivkomitees der UdSSR), 28. November 1926, Nr. 276, S. 3; Cholodnyj, Tichon: „U Klemlevskoj steny“ (An der Kremlmauer), in: *Pravda*, 2. Dezember 1926, Nr. 273, S. 4.

³⁴³ Strigalev 1985, S. 160.

2.2 Drei Klubs der Gewerkschaft der Kommunalarbeiter (1927-1929): Prisma und Zylinder als Leitformen

Seit den frühen Jahren der Sowjetmacht fanden zahlreiche Arbeiterklubs, die von der Staatspropaganda „als wichtiges Instrument der Kulturrevolution und der politischen Erziehung der Werktätigen“³⁴⁴ angesehen wurden, weite Verbreitung. Zunächst wurden ehemalige Privathäuser, Villen, Paläste, Theater, Kirchen, Hotels und Werkhallen für ihre Unterbringung umgestaltet.³⁴⁵ Diese Gebäude konnten jedoch weder den Anforderungen der vielfältigen Klubarbeit genügen noch als Repräsentationsbauten des Sowjetstaates fungieren.³⁴⁶ Daher zählte der Bau neuer Arbeiterklubhäuser, dem die Entwicklung eines „sozialistische[n] Bautyp[s]“³⁴⁷ des Klubhauses vorausgehen sollte, zu den vorrangigen Aufgaben der sowjetischen Architektur. Erst Mitte der 1920er Jahre wurden durch die Gründung der von Gewerkschaften initiierten Fonds für die Klubbaufinanzierung die Voraussetzungen dafür geschaffen, um neue Bauvorhaben direkt zu fördern.³⁴⁸ Dieses dezentralisierte Finanzierungssystem ermöglichte die zügige Errichtung von 45 Gewerkschaftsklubhäusern, die zwischen 1926 und 1928 in Moskau und Umgebung entstanden.³⁴⁹

Im zehnten Jubiläumsjahr der Oktoberrevolution erhielt Konstantin Melnikov Aufträge von drei Moskauer Gewerkschaften, Entwürfe für acht Arbeiterklubs zu erstellen. Für die Gewerkschaft der Kommunalarbeiter entwarf er Pläne für den Zuev-Klub, den Rusakov-Klub und den Klub in der Novorjazanskaja-Straße. Für die Gewerkschaft der Chemiarbeiter

³⁴⁴ Chan-Magomedov, Selim: „Schöpferische Konzeptionen und soziale Probleme in der Architektur der sowjetischen Avantgarde“, in: Ščusev- Architekturmuseum, Moskau/ Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart/ Kunsthalle Tübingen (Hrsg.): *Avantgarde II. 1924 – 1937. Sowjetische Architektur*, Stuttgart: Gerd Hatje 1993, S. 27.

³⁴⁵ Čepkunova, Irina: *Kluby, postroennye po programme Profsojuzov. 1927-1930* (Die nach dem Programm der Gewerkschaften gebauten Klubs. 1927-1930), Moskau: Staatliches Ščusev-Museum für Architektur 2010, S. 12.

³⁴⁶ Vgl. Luchmanov, Nikolaj: *Architektura kluba* (Klubarchitektur), Teakinopečat': Moskau 1930, S. 12.

³⁴⁷ Schmidt, Dietrich W.: „Der sowjetischen Arbeiterklubs als Paraphrase des deutschen Volkshauses. Konzeptionelle Verbindungen bei der Entwicklung eines Bautyps für die Arbeiterbildung“, in: Ščusev- Architekturmuseum, Moskau/ Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart/ Kunsthalle Tübingen 1993, S. 85.

³⁴⁸ Darüber schrieb Nikolaj Luchmanov wie folgt: „Das Jahr 1926 kann bedingt als Beginn des planmäßigen Investbaus von Arbeiterklubs angesehen werden. Bis zu diesem Zeitpunkt verlief der Bau neuer Klubs [...] nahezu ohne den Einfluss von Gewerkschaftsorganisationen. [...] Eine solche Situation konnte die Berufsverbände nicht zufriedenstellen. Im Jahr 1926 näherten sie sich intensiv den Problemen des Kapitalbaus von Klubs an, und bereits 1927 begannen sie mit der praktischen Umsetzung des Baus. So wurde beispielsweise vom Präsidium des MGSPS [Moskauer Gouvernementsrat der Gewerkschaften – Anm. MD] ein Beschluss über einen obligatorischen Abzug von 10 Prozent aus dem Kulturfonds für den Klubbau und die Zuweisung eines festen Prozentsatzes aus den Mitteln des Fonds zur Verbesserung der Lebensbedingungen der Arbeiter gefasst. Diese Maßnahme und die Mittel des Kulturfonds schufen die finanzielle Basis für die Entwicklung des Klubbaus im Moskauer Gebiet“. Luchmanov 1930, S. 12-13.

³⁴⁹ Vgl. Chan-Magomedov 1993, S. 27.

fertigte er Entwürfe für den Kaučuk-Klub, den Frunze-Klub und den ‚Svoboda‘-Klub in Moskau sowie für den Klub der Porzellanfabrik ‚Pravda‘ in der Stadt Dulevo³⁵⁰ östlich von Moskau an. Darüber hinaus wurde Melnikov 1928 von der Gewerkschaft der Lederindustrie beauftragt, den Entwurf für den ‚Burevestnik‘(Sturmvogel)-Klub zu erstellen. Insgesamt schuf er innerhalb von zwei Jahren sieben Projekte, darunter ein Typenprojekt, das sowohl für den Klub in der Novorjazanskaja-Straße als auch für den Rusakov-Klub vorgesehen wurde. Von den geplanten acht Arbeiterklubs wurden letztlich sechs realisiert und zwischen 1927 und 1930 errichtet. Damit leistete Konstantin Melnikov einen bedeutenden Beitrag nicht nur zur Etablierung von Arbeiterklubs als kulturelle und soziale Zentren, sondern auch zur Verbreitung der Architektur der Avantgarde.

Im Frühjahr 1927 entwickelte Melnikov seine ersten beiden Klubprojekte für die Mitarbeiter der Moskauer Kommunalwirtschaft (MKCh). Die Zusammenarbeit zwischen dem Architekten und diesem kommunalen Unternehmen hatte bereits 1924 mit der Gestaltung des Novo-Sucharevskij-Marktes begonnen – Moskaus größtem Markt, der über mehr als zweitausend Handelsplätze verfügte. Kurz nach seiner Rückkehr aus Paris nahm Melnikov im Dezember 1925 an dem von der Moskauer Kommunalwirtschaft ausgeschriebenen Wettbewerb für das erste Krematorium Moskaus teil. Ein Jahr später erstellte er für die MKCh zudem Entwürfe für zwei Garagen: eine Busgarage in der ehemaligen Bachmetjevskaja Straße (heutige Obrazcova-Straße) und eine LKW-Garage in der Novorjazanskaja-Straße. Bei der Planung dieser Objekte arbeitete er mit dem prominenten Ingenieur Vladimir Šuchov zusammen, der die statischen Berechnungen für die Stahlkonstruktionen der Garagendächer durchführte. Beide Garagen wurden zwischen 1926 und 1929 in Moskau erbaut. Seit Mitte der 1920er Jahre war die Moskauer Kommunalwirtschaft einer der wichtigsten Auftraggeber Melnikovs. Ohne diese Zusammenarbeit wäre sein Meisterwerk, das Wohn- und Atelierhaus, nicht verwirklicht worden.

Bereits im Jahr 1926 beabsichtigte die Moskauer Gouvernementsabteilung der Gewerkschaft der Kommunalarbeiter, zum zehnten Jahrestag der Oktoberrevolution mit dem Bau von drei neuen Arbeiterklubs zu beginnen³⁵¹. Das Ziel war es, das bestehende Klubnetz

³⁵⁰ Der heutige Name der Stadt ist Likino-Dulevo.

³⁵¹ Vgl. Moskauer Regionalarchivzentrum (MOAC), f. F-287, op.1, d. 861, l. 3: Zusammenfassung des Berichts über die Ergebnisse der Kulturarbeit für den Zeitraum vom 1.01.1926 bis 1.01.1927, undatiert.

zu erweitern und die Gesamtzahl der Klubgebäude von 14³⁵² auf 17 zu erhöhen. Zu diesem Zweck wurden zu Beginn des Jahres 1927 drei Grundstücke in Moskau – an der Lesnaja-Straße 18, der Novorjazanskaja-Straße 8-10 und der Stromynka-Straße 18 – von der für Planung und Grundstücksverwaltung zuständigen Unterabteilung der MKCh bereitgestellt.³⁵³ Laut einem Bericht der Kulturabteilung sollten die neuen Klubhäuser nach speziell ausgearbeiteten Projekten errichtet werden.³⁵⁴ Die Fertigstellung der Klubs war zum elften Jahrestag der Oktoberrevolution geplant. Im Antrag an die Moskauer Kommunalwirtschaft vom 21. Januar 1927 wurde darauf hingewiesen, dass die Klubs in der Novorjazanskaja-Straße und Stromynka-Straße „vom gleichen Typ“ seien, während der Klub in der Lesnaja-Straße „aufgrund der örtlichen Gegebenheiten vom anderen Typ“³⁵⁵ sein solle. Die gesamten Baukosten für dieses Vorhaben wurden auf eine Million Rubel veranschlagt. Die Moskauer Gouvernementsabteilung der Gewerkschaft der Kommunalarbeiter verfügte über 500.000 Rubel an Eigenmitteln. Die restliche Summe sollte aus den vom Moskauer Stadtrat bereitgestellten Mitteln und den Mitgliedsbeiträgen zum Klubbau-Fonds stammen.³⁵⁶

In einem Antwortschreiben bestätigte die Bauabteilung der Moskauer Kommunalwirtschaft die Durchführung der Bauarbeiten sowie die Anfertigung der Ausführungszeichnungen. Es wurde vorausgesetzt, dass der Auftraggeber, die Moskauer Gouvernementsabteilung der Gewerkschaft der Kommunalarbeiter (*Mosgubotdel*), die Klubentwürfe bis zum 15. März 1927 an die Bauabteilung übermitteln sollte.³⁵⁷ Vermutlich zwischen Januar und Februar 1927 bereitete *Mosgubotdel* die Leitsätze „Zur Ausarbeitung von Entwürfen neuer Klubs“³⁵⁸ vor, die vor der Ausschreibung eines nichtoffenen Wettbewerbes erstellt wurden.³⁵⁹ In den

³⁵² Von diesen vierzehn wurden nur zwei Arbeiterklubs neu gebaut. Für die restlichen zwölf Klubs wurden bereits bestehende Gebäude umgestaltet. Vgl. MOAC, f. F-287, op. 1, d. 861, l. 3.

³⁵³ Die endgültige Übergabe der Grundstücke an die Moskauer Gouvernementsabteilung der Gewerkschaft der Kommunalarbeiter sollte am 25. Februar 1927 erfolgen. Vgl. MOAC, f. F-287, op.1, d. 874, l. 11.

³⁵⁴ Vgl. ebenda.

³⁵⁵ Ebenda.

Der Grund dafür war die geringe Größe des Baugrundstücks (ca.1.436 m²) in der Lesnaja-Straße (vgl. „Leitsätze der Gewerkschaft der Kommunalarbeiter ‚Zur Ausarbeitung der Entwürfe neuer Klubs‘“, Programmpunkt 10, in: Afanas’ev, Kirill/ Chazanova, Vigdaria (Hrsg.): *Iz istorii sovetskoj architektury 1924-1932* (Aus der Geschichte der sowjetischen Architektur), Moskau: Akademija Nauk SSSR 1984, S. 24). Die Gesamtfläche des Grundstückes an der Novorjasanskaja-Straße betrug hingegen ca.7.000 m². (Siehe den Bebauungsplan in: GNIMA (Ščusev-Architekturmuseum in Moskau), Inventarnummer: P la-3485/2).

³⁵⁶ Vgl. MOAC, f. F-287, op.1, d. 874, l.1.

³⁵⁷ Vgl. MOAC f. F-287, op. 1, d. 874, l. 4-4 R.

³⁵⁸ Der Volltext von Leitsätzen wurde publiziert in: Afanasjev/ Chazanova 1984, S. 24. Die Verfasser des Bandes datieren dieses Dokument auf Juni 1927, obwohl Melnikovs Entwurf für den Zuev-Klub bereits im April 1927 in der Tageszeitung *Večernjaja Moskva* (Abend Moskau) veröffentlicht wurde (siehe *Večernjaja Moskva*, Nr. 75 (986), 4. April 1927, S. 1).

³⁵⁹ Vgl. Luchmanov 1930, S. 18; Siehe auch Strigalev/ Kokkinaki 1985, S. 185-186, und Anm. 74 (2), S. 282.

einleitenden Punkten dieser Leitlinien wurden die allgemeinen Konzepte des Arbeiterklubs sowie seine Funktion in der sozialistischen Gesellschaft dargelegt: „Der Klub ist ein Ort, an dem die Arbeiter Wissen, kulturelle Unterhaltung und Erholung finden sollen. [...] Es sollte nicht ausschließlich ein Klub für politische Aktivitäten gebaut werden. [...] Der Klub sollte, wenn möglich, zeigen, wie man eine neue Lebensweise gestaltet.“³⁶⁰ Des Weiteren wurde ein kurzgefasstes Raumprogramm vorgestellt. Demnach sollten neue Klubs über einen Zuschauersaal für 800 bis 900 Personen mit Bühne, einen zweiten Saal für 100 bis 120 Personen sowie eine Sporthalle und weitere Räumlichkeiten für diverse Klubaktivitäten (Malerei, Musik, Theater, politische Ausbildung) verfügen. Zudem wurde betont, dass das Klubgebäude trotz des dominierenden Zuschauersaals weder als Theater noch als Kino gestaltet werden sollte.³⁶¹

Im fünften Punkt der Leitlinien wurde die Aufgabe der Klubarbeit formuliert, welche der architektonischen Gestaltung neuer Klubs zugrunde liegen sollte: „Da die Mitglieder unserer Gewerkschaft aufgrund der Art ihrer Arbeit überwiegend gezwungen sind, die Einzelarbeit zu leisten, ist es notwendig, im Klub eine Atmosphäre zu schaffen, die die Macht des Kollektivs und der Arbeiterklasse widerspiegelt.“³⁶² Zudem wurde es als „wünschenswert“ erachtet, „einige Grundzüge des architektonischen Werkes mit der Industrialisierung zu verbinden“, da „die Industrialisierung [...] die Basis des Sozialismus“ sei.³⁶³ Ein weiterer wichtiger Hinweis in den Leitlinien lautete: „Sparsamkeit ist einer der ersten Grundsätze der sozialistischen Akkumulation. Das Klubgebäude soll nach diesem Prinzip errichtet werden, wobei die Qualität, die tadellos sein muss, keinesfalls vernachlässigt werden darf.“³⁶⁴

Im neunten Punkt des Programms wurden die Bedingungen des geschlossenen Wettbewerbs bekannt gegeben. Demnach beabsichtigte die Moskauer Gouvernementsabteilung der Gewerkschaft der Kommunalarbeiter ursprünglich, drei Architekten zur Teilnahme an dem Wettbewerb einzuladen, die innerhalb eines Zeitraums von ein bis maximal zwei Monaten ihre Entwürfe ausarbeiten sollten. Der Auftragnehmer übernahm zudem die Bauleitung.³⁶⁵ Die Leitsätze sahen ebenfalls vor, dass zwei der drei Klubs nach einem Typenprojekt

³⁶⁰ Afanasjev / Chazanova 1984, S. 24.

³⁶¹ Vgl. ebenda.

³⁶² Ebenda.

³⁶³ Ebenda, S. 24, Programmpunkt 6. Zit. nach Post 2004, S. 114.

³⁶⁴ Ebenda.

³⁶⁵ Ebenda, S. 24, Programmpunkt 9. Es wurde vereinbart, dass jeder teilnehmende Architekt für die entstehenden Arbeitskosten eine Vergütung in Höhe von 500 bis 1.000 Rubel erhalten sollte.

errichten werden sollten.³⁶⁶ Dieser Umstand könnte der Grund dafür gewesen sein, dass schließlich zwei Architekten mit der Ausführung der Entwürfe beauftragt wurden: Konstantin Melnikov und sein ehemaliger Kollege in der VChUTEMAS, Ilja Golosov. Der Wettbewerb zwischen Melnikov und Golosov wurde tatsächlich für das Klubprojekt in der Lesnaja-Straße, den Zuev-Klub, organisiert, da sich Golosov nicht an der Projektierung des Typenklubs beteiligte. Melnikov hingegen fertigte Entwürfe für alle drei geplanten Objekte an.

Melnikovs Entwurf für den Zuev-Klub umfasste fünf ineinandergreifende, in der Höhe ansteigende Zylinder, von denen der höchste zur Lesnaja-Straße ausgerichtet war und eine Höhe von 20 Metern erreichen sollte (Abb. 81, Abb. 82, Abb. 83). Im kleinsten, fünften Zylinder, der von weiteren Nebenräumen flankiert ist, war eine kreisförmige, drehbare Bühne vorgesehen. In den übrigen vier Zylindern waren kreisförmige Säle geplant, die jeweils für 200 Personen ausgelegt werden sollten und durch sphärische, mit Aufrollmechanismen ausgestattete Schirme, sogenannte „lebende Wände“³⁶⁷, voneinander getrennt werden konnten. Diese Konfiguration der beweglichen Trennwände sah die Nutzung dieser Säle als separate Auditorien für die Aktivitäten verschiedener Klubzirkel vor. Im offenen Zustand der „lebenden Wände“ formierten sie sich zu einem einheitlichen Zuschauersaal mit 800 Plätzen. Obwohl der Zuev-Klub nicht nach einem Typenprojekt errichtet werden sollte, bemühte sich Melnikov in diesem Entwurf ebenfalls, den Bauprozess zu rationalisieren, indem er die Zylinderform als standardisiertes Element vorschlug. Dadurch konnte die Konstruktion des Klubs für unqualifizierte Bauarbeiter vereinfacht werden. Zudem eignete sich eine Form, die aus fünf hintereinander angeordneten Zylindern bestand, zur Verwirklichung eines Systems transformierbarer Säle. Dies vermittelte eine klare Gebäudestruktur und ermöglichte eine optimale Raumisolierung der einzelnen Einheiten.

Im Entwurf von Ilja Golosov wurde der Hauptakzent ebenfalls auf einen Zylinder gelegt, der als „subjektive Masse“ wirkte. In seinem Projekt basiert die Komposition des Zuev-Klubs auf dem Kontrast zwischen einem vertikal angeordneten gläsernen Eckzylinder, der die Haupttreppe des Gebäudes beherbergt, und einem horizontal entlang des Grundstücks verlaufenden Quader, der in zwei Bereiche unterteilt ist (Abb. 84). Der größere Bereich des

³⁶⁶ Afanasjev / Chazanova 1984, S. 24, Programmpunkt 10.

³⁶⁷ Mit diesem Ausdruck, der im Einklang mit den in Klubs gespielten Theateraufführungen wie „lebende Zeitungen“ stand, bezeichnete der Architekturkritiker Nikolaj Luchmanov die beweglichen Trennwände, die in Melnikovs Klubprojekten besonders häufig zum Einsatz kamen. Siehe Luchmanov 1930, S. 74-78.

Gebäudes, der sich hinter der Hauptfassade befindet, umfasst einen Zuschauerraum mit 850 Sitzplätzen, eine rechteckige Bühne sowie diverse Nebenräume für theatertechnische Zwecke (Abb. 85). Der kleinere Bereich, der im hinteren Teil des Grundstücks liegt, war für Klubräume vorgesehen. Das Flachdach des Klubsektors konnte zudem als Sonnenterrasse genutzt werden. Somit folgte Golosov der traditionellen Unterteilung des Klubs in einen Zuschauer- und einen Klubsektor. Sein Entwurf zeichnete sich durch eine rationale Raumaufteilung aus, die es ermöglichte, alle wesentlichen Funktionsbereiche des Klubs auf der begrenzten Grundstücksfläche unterzubringen.

Am 11. April beschlossen die Vertreter von Mosgubotdel, die Klubs in der Novorjazanskaja- und Stromynka-Straße nach Melnikovs Typenprojekt zu errichten und den Bau des Zuev-Klubs in der Lesnaja-Straße dem Architekten Golosov zu übergeben.³⁶⁸ Wie Irina Čepkunova bemerkt, erfüllte die Moskauer Gouvernementsabteilung der Gewerkschaft der Kommunalarbeiter somit die beiden zwischen 1927 und 1930 für den Klubbau geltenden Voraussetzungen: Erstens die Errichtung der Arbeiterklubs nach einem Typenprojekt, und zweitens die Ausschreibung und Durchführung eines Wettbewerbs.³⁶⁹ Die Einhaltung dieser Bedingungen könnte vermutlich eine wichtige Rolle bei der Entscheidung des Moskauer Stadtrats über die Mitfinanzierung des Bauvorhabens gespielt haben. Dafür spricht auch die Tatsache, dass die Projekte beider Architekten erst am 23. Juni 1927 in einer Sitzung des Präsidiums des Moskauer Stadtrats endgültig genehmigt wurden.³⁷⁰

2.2.1 Melnikovs Entwürfe für den Typenklub (April-Juni 1927)

Die vielfältigen Aufgaben, die in den Leitsätzen des Mosgubotdel formuliert wurden, bestimmten die architektonische Gestaltung des künftigen Arbeiterklubs. Melnikov entwickelte sein Typenprojekt für zwei Grundstücke mit unterschiedlichen Charakteristika. Während für den neuen Klub der Gewerkschaft der Kommunalarbeiter an der Stromynka-Straße ein Eckgrundstück vorgesehen war, wurde in der Novorjazanskaja-Straße ein langgestrecktes Reihengrundstück mit einer Fläche von ca. 7.000 m² bestimmt. Auf einem Entwurf (siehe Abb. 96), der vornehmlich eine Variante der Etagengrundrisse darstellt, ist zudem der Lageplan des Bauvorhabens an der Novorjazanskaja-Straße ersichtlich. Demzufolge besaß der neue Klub einen Grundriss in Form eines gleichseitigen Dreiecks,

³⁶⁸ Darüber schrieb Melnikov in seinem Tagesbuch: „Die Kommunalbeamten haben die Zylinder missraten lassen. Dieser Misserfolg hat mich sehr enttäuscht, und ich habe beschlossen, die Idee trotzdem in meinem Haus umzusetzen“ (Staatliches Ščusev-Museums für Architektur 2022, S. 353).

³⁶⁹ Vgl. Čepkunova, Irina 2010, S.109.

³⁷⁰ Vgl. MOAC, f. F-287, op. 1, d. 874, l. 14: Sitzungsprotokoll des Präsidiums des Moskauer Rates zur Durchsicht der Klubprojekte für Kommunalarbeiter, 23.06.1927.

das aus einem Kreissektor abgeleitet wurde. Diese Form favorisierte Melnikov „als Figur mit monumentalen Abmessungen bei geringer Kubatur des Gebäudes“³⁷¹. Das Dreieck des künftigen Klubs wurde auf dem Grundstück so ausgerichtet, dass seine Symmetrieachse nicht senkrecht, sondern schräg zur Baulinie verlief und eine seiner Seitenfassaden parallel zur seitlichen Grundstücksgrenze angeordnet war. Auf diese Weise entstand ein Vorplatz vor der gebogenen Hauptfassade (Abb. 86).

Die im obigen Abschnitt erwähnten Leitsätze „Zur Ausarbeitung von Entwürfen neuer Klubs“ beinhalteten kein ausführliches Raumprogramm. Nach Melnikovs Konzept bildete ein Zuschauersaal, bestehend aus dem Parterre und drei separaten „Saal-Auditorien“ im Rang, den Kern des symmetrischen Baukörpers.³⁷² Den oberen Winkel des Dreiecks nahm die Bühne ein, deren Nebenräume in zwei seitlich platzierten, gleich großen Rechtecken verborgen waren. In einer Variante des Klubprojekts aus dem Jahr 1927 waren auf diesen die Bühne flankierenden Bauteilen zwei Dachterrassen vorgesehen, die jedoch nicht realisiert wurden (Abb. 87).³⁷³ Eine Art der Erweiterung des Zuschauerraums stellten die an der Hauptfassade auskragenden Konsolen dar, die die letzten Sitzreihen der Auditorien aufnahmen. Im Erdgeschoss wurden den Konsolen die hervortretenden Räumlichkeiten des Eingangsbereichs und die Außentreppen entgegengesetzt. Dies brachte die Komposition der Hauptfassade ins Gleichgewicht.

Melnikov erarbeitete zwei ähnliche Fassungen der Grundrisspläne, die sich in der Etagenanzahl und der Anordnung der Innenräume unterschieden. Die eine, meist publizierte Version³⁷⁴ (Abb. 88) bildete einen viergeschossigen Bau ab, dessen beide Untergeschosse identisch gestaltet waren. Die andere, frühere Variante (Abb. 89, Abb. 90), sah einen dreigeschossigen Baukörper mit einem Halbgewoss zwischen dem zweiten und dritten Stockwerk vor. In diesem Zwischengewoss waren zusätzliche Räume für die Klubarbeit geplant. Eine solche Etagenordnung entspricht dem von Melnikov entworfenen Schnitt (Abb. 91). Bei der Anfertigung der Baupläne im April 1927 für den Typenklub wurde diese

³⁷¹ Melnikov, Konstantin: „Kluby sojuza Kommunal’nikov“ (Klubs der Gewerkschaft der Kommunalarbeiter), 1927, in: Strigalev/ Kokkinaki 1985, S. 187.

³⁷² Vgl. N. N.: „Klub kommunal’nikov na Stromynke. Klub kommunal’nikov na Lesnoj ulice“ (Klub der Kommunalarbeiter an der Stromynka. Klub der Kommunalarbeiter in der Lesnaja-Straße), in: Strolitel’svo Moskvj (Bauwesen Moskaus), Jg. 4, Nr. 11, 1927, S. 4. Der anonyme Autor des Artikels war vermutlich Makarov, der ehemalige Leiter der Kulturabteilung der Moskauer Gouvernementsabteilung der Gewerkschaft der Kommunalarbeiter.

³⁷³ Siehe die im Staatlichen Ščusev-Museum für Architektur in Moskau (GNIMA) aufbewahrte Blaupause mit der Inventarnummer: Pla-3485/2.

³⁷⁴ Siehe N.N. 1927, S. 4; Luchmanov 1930, Abb. 7, S. 20, Abb. 10,11, S. 22; Chan-Magomedov 1990, S. 121; Post 2004, S. 153.

Grundrissvariante anschließend um ein Souterrain ergänzt (Abb. 92, Abb. 93, Abb. 94, Abb. 95).

Der Zugang zum Klub erfolgte laut den am 3. Juni angefertigten Bauplänen³⁷⁵ für den Typenklub in der Novorjazanskaja-Straße nicht durch einen in der Mitte der Hauptfassade angeordneten Haupteingang, sondern durch die links und rechts der Hauptfassade angelegten ebenerdigen Ein- und Ausgänge (Abb. 96). Zu den Räumen des Keller- und Erdgeschosses³⁷⁶ gehörten ein Vestibül, zwei kleine Zirkelräumlichkeiten, eine Garderobe, ein Büroraum der Klubverwaltung, ein großer Sportsaal mit Nebenräumen und ein Bühnentechnikraum. In der ersten Etage war das Foyer über zwei seitliche Außentreppen, die in den Sommerzeiten benutzt werden konnten, direkt von der Straße aus zu erreichen. Vom Foyer führte eine breite innere Treppe zum Parterre, das ebenfalls durch zwei zusätzliche Außentreppen an den Seitenfassaden zugänglich war. Links und rechts von der Bühne wurden im ersten Geschoss die Requisitenkammer und Künstlergarderoben angelegt, oberhalb dieser befanden sich die Räume für Musik- und Kunstzirkel. Im ersten Zwischengeschoss waren eine Kantine, ein Auditorium, ein Raucherbereich und die Toiletten untergebracht. Ein lichtdurchfluteter Lesesaal lag in der zweiten Etage und wurde von zwei weiteren Auditorien flankiert.³⁷⁷

Melnikov schrieb in einem früheren Textentwurf über seine Klubprojekte, dass „die Klubarchitektur höchst individuell und markant sein“ müsse.³⁷⁸ Um die Individualität der Klubform, die nach seiner Ansicht „mechanisiert“ sein sollte, und um ihren „deutlichen Unterschied zu Gebäuden anderer Bestimmungen“³⁷⁹ hervorzuheben, erarbeitete Melnikov ein Saalsystem, das weiterhin all seine Klubprojekte prägte. Anstatt eines großen, nur gelegentlich genutzten Zuschauersaals und eines separaten Auditoriums für 300 Personen, die durch einen Korridor verbunden gewesen wären, schlug Melnikov ein einheitliches System der Klubräume als Alternative vor. Er konzipierte eine Aufteilung des Zuschauerraums in sechs eigenständige Auditorien, die sich zu einem Saal mit einer

³⁷⁵ Zwei dieser Blätter werden im Staatlichen Ščusev-Architekturmuseum aufbewahrt, während sich ein Blatt im Privatarchiv Melnikovs befindet (siehe Kuznecov 2017, S. 68-69). Die Lichtpause der Etagengrundrisse aus Melnikovs Privatarchiv (Melnikov-Museum in Moskau, DM. Op. 396/179, l. 25) wurde als Blatt 2 nummeriert. In Analogie zu zwei weiteren Blättern mit den Nummern 1 und 4 aus der Sammlung des Ščusev-Architekturmuseums (Pla-3485/2; Pla-3485/3) lässt sich feststellen, dass die von Pavel Kuznecov veröffentlichte Blaupause das Typenprojekt des Arbeiterklubs in der Novorjazanskaja-Straße darstellt.

³⁷⁶ Archiv des Melnikov-Hauses, op. 396/ 179, l. 25. Veröffentlicht in: Kuznecov 2017, S. 68-69.

³⁷⁷ Vgl. N. N. 1927, S. 4.

³⁷⁸ Melnikov, Konstantin: „Klub“ (Klub), in: Strigalev/ Kokkinaki 1985, S. 186.

³⁷⁹ Ebenda.

Kapazität von 1.200 Personen³⁸⁰ vereinigen ließen oder nach Bedarf als separate Räume für verschiedene Klubzirkel genutzt werden konnten.³⁸¹ Diese Auditorien plante er ebenfalls mit „lebenden“ Trennwänden auszustatten, die sich mit Hilfe von Elektromotoren bewegen ließen.³⁸² Wenn die Schiebewände heruntergelassen würden, bildeten sich aus den seitlichen Verlängerungen des Parterres zwei separate Auditorien für je 120 Personen. Auf gleiche Weise konnten drei im Rang situierte Auditorien mit je 190 Sitzplätzen vom Parterre abgetrennt werden. In diesem Fall bot das Parkett Platz für 360 Personen und wäre für kleine Versammlungen geeignet gewesen.³⁸³

In seiner Projektbeschreibung, die im Einklang mit den von der Gewerkschaft ausgearbeiteten Leitlinien stand, erläuterte Melnikov die Vorteile seines Saalsystems für die Klubarbeit wie folgt: „Um zu lernen, ein gesellschaftlich aktiver Mensch zu sein, wird die Arbeit in die offene Arena getragen, vor die Augen der Massen, deshalb muß im Klub ein Saalsystem sein.“³⁸⁴ Zudem betonte er, dass die Vielfalt der Klubarbeit, zu der „Politik, Landesverteidigung, Wirtschaftsaufbau, Industrialisierung, Aufbau des Sozialismus in einem Land, freiwillige gesellschaftliche Arbeit, Gewerkschaftsarbeit, Produktionsberatung, Theater, Kino, [...] der Alltag“ gehörten, „kein Volumen eines Saals aufnehmen“ konnte.³⁸⁵ Als erforderlich für „die Durchführung von Auditoriumsarbeiten“ sah er Säle mit unterschiedlichem Fassungsvermögen an, die „abhängig von der Anzahl der Anwesenden“ anpassungsfähig wären. All diese Bedürfnisse konnte seiner Meinung nach „nur ein SYSTEM von SÄLEN“ erfüllen. Schließlich bemerkte er: „Das Saalsystem funktioniert sowohl in Bezug auf die verschiedenen Arbeitsarten als auch auf die Anzahl der Teilnehmer. Daher besteht die Architektur des modernen Klubs aus einer *mechanisierten Form*.“³⁸⁶

Darüber hinaus sollte nach Melnikovs Kalkül der Aufbau seines Typenklubs mit variabel gestalteten Räumen, im Gegensatz zu einem üblichen Klub, der aus einem großen Zuschauersaal und einem separaten Klubsektor bestand, kostengünstiger sein. Laut seinen Berechnungen würde der Verzicht auf die Errichtung überflüssiger, die Klubräume verbindender Korridore und eines zusätzlichen Auditoriums für 300 Personen eine

³⁸⁰ In verschiedenen Texten weichen die Zahlen ab. Die angegebene Saalkapazität beträgt zwischen 1.170 und 1.250 Sitzplätzen.

³⁸¹ Vgl. Melnikov 1927 (a), S. 188.

³⁸² Vgl. MOAC f. F-287, op. 1, d. 901, l. 7, 7R: Sitzungsprotokolle der Klubbaukommission, 15.08.1927.

³⁸³ Vgl. Luchmanov 1930, S. 22.

³⁸⁴ Melnikov 1927 (a), S. 187.

³⁸⁵ Ebenda.

³⁸⁶ Ebenda.

Baukosteneinsparung von 276.000 Rubel betragen.³⁸⁷ Dies entsprach der Anforderung nach Sparsamkeit, die im siebten Punkt der gewerkschaftlichen Leitsätze angekündigt wurde.

Melnikovs Idee, dass die Klubarbeit einen transformierbaren, multifunktionalen Saal benötige, findet ihren Ursprung in der Diskussion über die Volkshäuser, deren Typologie „als Vorform der Klubs und Kulturhäuser“³⁸⁸ gilt. In dem 1915 veröffentlichten Buch „Volkshäuser“³⁸⁹ behandelten die Zivilingenieure Zelenko und Kondakov die Frage, wie ein Volkshaus gebaut werden solle. Demzufolge müsse ein Volkshaus der „bequemen Arbeitskleidung“³⁹⁰ ähnlich sein, die sich einfach transformieren lasse und „über viele separate Taschen verfügt“, in denen die verschiedenen, für die Arbeit notwendigen Werkzeuge und Handbücher gut angeordnet und sicher verstaut seien.³⁹¹ Die Autoren schlugen drei grundlegende Regeln vor, nach denen ein Volkshaus zu errichten war:

Ein Volkshaus muß nach drei grundlegenden Regeln gebaut werden: 1) Es sollte aus einer relativ kleinen Einheit wachsen, sodaß es nach und nach durch den Anbau neuer Räume erweitert werden kann; 2) Seine Räumlichkeiten sollten genügend Platz für die unterschiedlichsten Arbeiten bieten, sodaß die Räume nicht leer stehen, sondern dem Volk von morgens bis abends dienen können. Das bemerkenswerteste Volkshaus wäre eines, bei dem alle inneren Trennwände je nach Bedarf in verschiedene Richtungen zusammengelegt und aufgestellt werden könnten, wie es die Japaner teilweise in ihren Häusern tun. [...] 3) Die dritte Bedingung ist das Vorhandensein vieler Schränke, Vertiefungen und Vorrichtungen, die es verschiedenen Gruppen und Gesellschaften ermöglichen, zusammenzuarbeiten und alles, was für die Arbeit benötigt wird, bequem zu verstauen.³⁹²

Eine wichtige Rolle in der Gestaltung des Innenraums spielten die Trennwände, die verschiedene Einsatzmöglichkeiten und Konstruktionen hatten. Eine Schiebewand, die mit Scharnieren zwischen den Einzelementen und Rädern an der Unterseite ausgestattet war, konnte zusammengefaltet werden. Alternativ konnte sie auf Schienen laufen, die an der Decke befestigt waren. Die einfachste Variante sah vor, dass eine Trennwand aus in Nuten eingesetzten Schilden bestand. Am praktischsten und bequemsten seien die Wände aus faltbaren Holzschildern oder einfacher aus einzelnen Brettern, die eine doppelte Wand

³⁸⁷ AvLib, p. 25: Melnikov, Konstantin: „Ermittlung der wirtschaftlichen Erwägungen für das Projekt des Rusakov-Klubs.“ (Maschinenschrift), 11.08.1927

³⁸⁸ Fedorov, Sergej G.: „Der ‚Protoktionalismus‘ in der Petersburger Architektur Ende des 19. bis Anfang des 20. Jahrhunderts“, in: Ščusev- Architekturmuseum u.a. 1991, S. 49; siehe auch Post 2004, S. 35-38.

³⁸⁹ Zelenko, Aleksander /Kondakov, Ivan: „Kak stroit' narodnyj dom“ (Wie baut man ein Volkshaus), in: Armand, Lidija (Hrsg.): Nadordnye doma (Volkshäuser). 2. Aufl., Moskau: M.S.P.O. 1917, S. 34-89.

³⁹⁰ Ebenda, S. 34. Beachtenswert ist, dass Konstantin Melnikov in den Kommentaren zu seinen Klubprojekten die Form und Struktur neuer Klubs mit einem „gut geschnittenen Anzug“ verglich, der „dem Klubinhalt“ richtig angepasst sein müsse, vgl. Melnikov 1927 (b), S. 186.

³⁹¹ Zelenko/ Kondakov 1917, S. 34.

³⁹² Ebenda.

bildeten, innerhalb derer ein Filzvorhang bewegt werde, der die Geräuschübertragung von einem Raum zum anderen verhindere.³⁹³ Schließlich betrachteten Zelenko und Kondakov drei Typen von Volkshäusern, von denen das kleinste das Volkshaus mit einem Zuschauersaal für 200 Personen war, der folgendermaßen transformiert werden konnte:

Der Saal wird durch ausziehbare Zwischenwände in zwei ungleiche Teile geteilt, der kleinere Teil steht als Lesesaal, der größere als Teestube zur Verfügung. [...] Die Bühne ist aus ökonomischen Gründen zur Hälfte verlegbar. [...] wenn keine Theateraufführungen stattfinden, kann die eine Hälfte der zerlegbaren Bühne sehr gut als Lesesaal dienen (d. h., daß der Platz nicht unnütz verschwendet wird), dieser Lesesaal kann ca. 50 Personen aufnehmen; die andere Hälfte der Bühne, die sich mit ausziehbaren und versetzbaren Bretten verschließen läßt, die während der Theateraufführung ein Portal vor der Bühne bilden, schafft einen Bühnenkasten samt Künstlergarderoben, wo auch Kulissen, Dekorationen und das ganze Bühnenzubehör verstaut werden können.³⁹⁴

In den frühen Nachrevolutionsjahren setzten sowjetische Architekten die Ausarbeitung neuer Typenprojekte für Volkshäuser fort. Zum Werkverzeichnis³⁹⁵ Melnikovs gehört ein Wettbewerbsprojekt für ein Volkshaus (1919-1920, verschollen), das er während seiner Tätigkeit als Meister bei der Architekturwerkstatt der Architektur- und Kunstabteilung des Volkskommissariats für Bildungswesen anfertigte. Es ist anzunehmen, dass Melnikovs Vorstellung von einer modernen Klubarchitektur, bei der ein multifunktionaler und transformierbarer Zuschauersaal im Mittelpunkt stand, die Ideen weiterentwickelte, deren praktische Umsetzung in den Volkshäusern aufgrund der tiefgreifenden Wirtschaftskrise nicht stattfand.

Die von Melnikov vorgeschlagenen Neuerungen, wie die Schaffung eines Saalsystems mit Hilfe von beweglichen Trennwänden und die Errichtung „hängender Saal-Auditorien“³⁹⁶ in den um viereinhalb Meter auskragenden Konsolen, fanden nicht sofort Unterstützung. Obwohl der Auftraggeber, die Moskauer Gouvernementsabteilung der Gewerkschaft der Kommunalarbeiter, Melnikovs Typenprojekt für die neuen Klubs im Frühjahr 1927 akzeptierte, musste dies zudem vom Präsidium des Moskauer Stadtrats³⁹⁷ und der

³⁹³ Vgl. Zelenko/ Kondakov 1917, S. 43.

³⁹⁴ Ebenda, S. 54-55. Zit. nach Post 2004, S. 37.

³⁹⁵ Strigalev, Kokkinaki 1985, S. 291.

³⁹⁶ Melnikov, Konstantin: „Zdanija Klubov“ (Klubgebäude), 25. 11. 1965, in: Strigalev/ Kokkinaki 1985, S. 183.

³⁹⁷ Die Sitzung des Präsidiums des Moskauer Stadtrates, bei der Golosov und Melnikov anwesend waren, fand am 23. Juni 1927 statt. Als Ergebnis wurden Golosovs Klubentwurf in der Lesnaja-Straße und Melnikovs Entwurf für den Typenklub genehmigt. Darüber hinaus sollte Melnikov innerhalb von 10 Tagen der Bauaufsichtsbehörde ein Baumodell seines Klubs vorlegen. Vgl. MOAC, f. F-287, op. 1, d. 874, l. 14.

Kommission für den Bau kultureller Einrichtungen³⁹⁸ genehmigt werden. Trotz der Zustimmung der genannten staatlichen Institutionen verweigerte die Bauaufsichtsbehörde³⁹⁹ die Erteilung einer Genehmigung. Daran erinnerte sich Melnikov in seiner Autobiografie:

Man versuchte, mein Projekt des Stromynka-Klubs nicht zu genehmigen. Wütend nahmen meine Jungs, die Kommunalarbeiter Makarov⁴⁰⁰ und Vasiliev, das abgelehnte Projekt und mich und gingen zum Mossowjet zu Genossen Volkov. Dieser rief umgehend den Leiter des Gouvernementsingenieurs (GlavAPU), Mamatov, zu sich, der die Bauzeichnungen sofort, ohne sich hinzusetzen, genehmigte.⁴⁰¹

Das beschriebene Ereignis geschah mutmaßlich zwischen Ende August und Anfang September 1927. Die Zeitschrift „Bauwesen Moskaus“ berichtete in ihrem Novemberheft, auf dessen Titelblatt der Klubentwurf von Melnikov abgebildet war, über die neuen Klubs der Kommunalarbeiter.⁴⁰² Demzufolge begann der Bau des Klubs in der Stromynka-Straße erst Anfang September 1927, während die Bauarbeiten an dem von Golosov entworfenen Klub in der Lesnaja-Straße im Juli 1927, kurz nach der Zustimmung des Präsidiums des Moskauer Stadtrats, begannen. Die Fertigstellung beider Klubs sollte zwar zum elften Jahrestag der Oktoberrevolution erfolgen⁴⁰³, verzögerte sich jedoch tatsächlich bis Ende 1929.⁴⁰⁴

2.2.2 Vom Typenprojekt zum Rusakov-Klub (Juni 1927 - März 1928)

Bereits im Sommer 1927 wurde die Entscheidung getroffen, nach Melnikovs Typenprojekt zuerst den Klub auf dem Grundstück in der Stromynka-Straße zu errichten⁴⁰⁵, der später

³⁹⁸ Diese Kommission wurde erst am 30. Juni 1927 von Präsidium der Moskauer Stadtrat der Gewerkschaften (MGSPS) gegründet. Im August 1927 fanden zwei Sitzungen statt, bei denen Melnikovs Entwürfe diskutiert wurden. (Vgl. MOAC f. F-287, op. 1, d. 874, l.16: Auszug aus dem Sitzungsprotokoll Nr. 4 der Kommission für den Bau kultureller Einrichtungen, 5.08.1927). Für die zweite Sitzung dieser Kommission bereitete Melnikov folgende Unterlagen vor: „Ermittlung der wirtschaftlichen Erwägungen für das Projekt des Rusakov-Klubs“, „Akustische Angaben fürs Gebäude des Rusakov-Klubs“ (siehe Avery Architectural and Fine Arts Library, Box 8 Folder 14, p. 25-27; Strigalev 1985, S. 188).

³⁹⁹ Dafür war in Moskau das Amt des Gouvernementsingenieurs zuständig, das später in GlavAPU (dt. Hauptverwaltung für Architektur und Stadtplanung) umbenannt wurde.

⁴⁰⁰ Der Leiter der Kulturabteilung der Moskauer Gouvernementsabteilung der Gewerkschaft der Kommunalarbeiter. Vgl. MOAC f. F-287, op. 1, d. 874, l. 10.

⁴⁰¹ Melnikov, Konstantin: „Architektur meines Lebens“, in: Strigalev 1985, S. 81.

⁴⁰² N. N. 1927, S. 3-7.

⁴⁰³ Ebenda, S. 5,7.

⁴⁰⁴ Kemenov, Vladimir: 10 rabočich klubov Moskvyy (10 Arbeiterklubs Moskaus), Moskau: Izogis 1932, S. 34, 72.

⁴⁰⁵ Bei der Sitzung der Kommission für den Bau kultureller Einrichtungen am 5. August 1927 wurde Melnikovs Entwurf als „Klubprojekt der Kommunalarbeiter in der Stromynka“ bezeichnet (vgl. MOAC f. F-287, op. 1, d. 874, l. 16). Diese Bezeichnung wurde während des Klubaufbaus 1927-1929 sowohl in den Unterlagen als auch auf allen Ausführungszeichnungen verwendet.

nach Ivan Rusakov⁴⁰⁶ benannt und in den folgenden Jahren als Rusakov-Klub bekannt wurde. Die Errichtung des zweiten Klubs in der Novorjazanskaja-Straße wurde hingegen zunächst auf die Bausaison 1929-1930 verschoben⁴⁰⁷ und schließlich nicht durchgeführt.

Der Rusakov-Klub war im Moskauer Stadtviertel Sokolniki für die Kommunalarbeiter des Straßenbahndepots und des Straßenbahnausbesserungswerkes (SVARZ)⁴⁰⁸ in unmittelbarer Nähe des Werksgeländes an der Kreuzung der Stromynka- und Babaevskaja-Straßen geplant (Abb. 97). Ursprünglich wurde die Stromynka-Straße von beiden Seiten durch breite, baugefasste Fußgängeralleen flankiert. Entlang der Babaevskaja-Straße, ausgehend von der Stromynka-Straße, war eine Absenkung des Geländes zu beobachten, weshalb Melnikov das Typenprojekt an das zugewiesene Grundstück anpassen musste. Die Zeitschrift „Das Bauwesen Moskaus“ berichtete im November 1927 wie folgt: „Der Club wird auf einem großen rechteckigen Grundstück gebaut. In der Nähe liegen ein öffentlicher Park und Sportplätze.“⁴⁰⁹ Auf der gegenüberliegenden Seite der Stromynka-Straße befand sich der ziegelsichtige Krankenhauskomplex, der aus kleinen zwei- bis dreigeschossigen Gebäuden bestand.

Das realisierte Bauprojekt des Rusakov-Klubs wies wesentliche Unterschiede zu dem von Melnikov konzipierten Typenklub auf. Nach seinen Angaben musste er die genehmigten Entwürfe von 1927 mehrfach revidieren, da „die Aufgabe dreimal variiert“⁴¹⁰ wurde. Die zahlreichen Nachbearbeitungen und Veränderungen betrafen in erster Linie die Ausmaße des Klubgebäudes und die Anordnung seiner Räume.⁴¹¹ Wie die Analyse der im Archiv des Ščusev-Architekturmuseums aufbewahrten Lichtpausen zeigt, wurden bereits 1927 im Typenklub an der Novorjazanskaja-Straße erste Änderungen vorgenommen (Abb. 98). Benötigt wurde ein Kesselraum mit einem Kohlenlager, den Melnikov auf der rückwärtigen Seite des Bühnenbereiches vorgesehen hatte. Da es sich um ein Kellergeschoss handelte, wurde die Außenansicht des Gebäudes durch diese Erweiterung geringfügig beeinträchtigt. Lediglich die auf der hinteren Fassade erkennbare Spitze des Zuschauersaaldreiecks

⁴⁰⁶ Ivan Vasiljevič Rusakov (1877-1921) war ein Arzt und Revolutionsfunktionär, der im März 1921 bei der Niederschlagung der antisowjetischen Rebellion in Kronstadt starb. Vgl. Naročnitskij, A.L. (Hrsg.): Moskva. Enciklopedija (Moskau. Enzyklopädie). Moskau: Sovetskaja Enciklopedija 1980, S. 134.

⁴⁰⁷ Vgl. Čepkunova 2010, S. 109.

⁴⁰⁸ SVARZ – russische Abkürzung für Sokolnitscheski Waggonreparatur- und Bauwerk. Die Fabrikgebäude befanden sich auf dem Gelände zwischen den Straßen Matrosskaja Tišina und Babaevskaja im Stadtteil Sokolniki.

⁴⁰⁹ N. N. 1927, S. 5.

⁴¹⁰ Melnikov, Konstantin: „Oformlenie proekta“ (Die Projektgestaltung), in: Architektura SSSR (Architektur der UdSSR), Nr. 5, November 1933, S. 35.

⁴¹¹ Vgl. ebenda.

gehörte nicht mehr zum Bühnenraum, sondern wurde zu einem dreieckigen Schornstein transformiert, der sich über dem gesamten Bau erhob.

Bei der nächsten Planungsphase des Rusakov-Klubs 1928 wurde schließlich die Entscheidung getroffen, über dem Heizungskeller drei weitere Etagen zu errichten. Analog zum Zuschauerraum lag dem neuen Anbau ein gleichseitiges Dreieck mit abgestumpfter Spitze im Grundriss zugrunde. In diesem neuen Bauteil, der in kleineren Dimensionen die äußere Gestaltung des Klubsaals in Form eines Prismas nachahmte, wurden die Künstlergarderoben, das Requisitendepot, zwei Treppenhäuser sowie die Räumlichkeiten des Musikzirkels und Kunststudios verlegt, die sich ursprünglich in den die Bühne flankierenden Rechtecken befanden (Abb. 99). Damit wurde der Bühnenraum, der im Äußeren ebenfalls die Form eines Prismas besaß, wesentlich erweitert (Abb. 100) und erhielt zudem eine Tageslichtbeleuchtung, die durch die Anlage von zwei seitlichen vertikalen Fensterbändern ermöglicht wurde (Abb. 101). Wie auf den Klubgrundrissen aus dieser Planungsphase zu erkennen ist, wurde dieser neugestaltete Bühnenbereich zum Bestandteil eines mittleren Dreiecks, das mit seiner Spitze, die sich auf der rückwärtigen Klubfassade durch das in Weiß gestrichene Vordach des Eingangsbereiches hervorhob, das kleinste abgestumpfte Dreieck durchdringt.

Mittels Hinzufügung weiterer kleinerer Dreiecke zum großen Dreieck des Zuschauersaals erweiterte Melnikov in der überarbeiteten Version die Gesamtfläche des Klubs. Durch diese Aufteilung wurden Gruppen von Räumen mit ähnlicher Funktion einem Dreieck zugeordnet. Dementsprechend gehörten der Zuschauersaal und der Klubsektor zum größten Dreieck. Das mittlere Dreieck wurde von der Bühne eingenommen, während sich im kleinsten Dreieck vorwiegend die Bühnennebenräume wie Requisitenkammer und Künstlergarderoben befanden. So bildete sich auf der Grundlage von drei ineinandergeschobenen, unterschiedlich großen Dreiecken die markante Grundrisskomposition des Rusakov-Klubs heraus. Wie im Zuev-Klub verwendete Melnikov die Raumform des Dreieckprismas als standardisiertes Element, durch dessen Wiederholung ein Baukörper entstand. Bemerkenswert ist, dass bereits 1925, zwei Jahre vor Melnikovs Klubprojekten, der Architekt Andrej Belograd einen Wettbewerbsentwurf für ein Volkshaus in Ivanovo-Wosnesensk erstellte, bei dem das gesamte Gebäude aus ähnlichen, ineinander verschobenen Würfeln verschiedener Größen bestand (Abb. 102, Abb. 103, Abb. 104).

Da ein ausführliches Raumprogramm von Beginn der Projektierung fehlte⁴¹², musste Melnikov die Anordnung der Innenräume im größten Klubdreieck entsprechend den Wünschen des Auftraggebers mehrmals anpassen. Dies führte zu Verzögerungen bei der Anfertigung der Ausführungszeichnungen⁴¹³ und folglich zur verspäteten Fertigstellung des Objektes im Jahr 1929. Nach Melnikovs endgültiger Version des Rusakov-Klubs (Abb. 105) betraten die Besucher das Gebäude über einen ebenerdigen, auf der linken Seite der Hauptfassade liegenden Haupteingang⁴¹⁴ und gelangten zunächst in einen Eingangsbereich, in dem zwei weitere Zugänge angelegt waren: Der erste ermöglichte einen direkten Zutritt zum Treppenhaus, während der zweite zu dem rechts platzierten Vestibül führte. Von hier erreichte man über eine breite Haupttreppe das mittig angeordnete Klubfoyer und die Klubräume des Hochparterres. Links vom Klubfoyer befanden sich drei Zirkelräume, von denen einer für die Bibliothek vorgesehen war (siehe Abb. 99). Rechts lagen ein weiteres Zirkelzimmer sowie ein Raucherbereich und Toiletten. Vom Foyer führten weitere Treppen zum Parkett des Zuschauersaals im ersten Obergeschoss hinauf.

Zwei weitere, seitlich angelegte Treppen führten vom Vestibül des Erdgeschosses ins Souterrain hinunter, dessen Räumlichkeiten eine ähnliche Anordnung aufwiesen. Die Besucher gelangten zuerst in ein kleines Vestibül, hinter dem eine Garderobe und ein Turnsaal platziert waren. Auf den beiden Seiten der Garderobe waren ebenfalls vier Arbeitsräume der Zirkel sowie ein Raucherzimmer und die Toiletten untergebracht. In dem vorherigen Entwurf für den Typenklub in der Novorjazanskaja-Straße⁴¹⁵ waren an dieser Stelle keine Zirkelräume, sondern zwei Garderoben geplant, sodass in der Mitte des Untergeschosses ein großzügiges Vestibül entstehen sollte, von dem aus die Klubbesucher geradeaus den Turnsaal erreichen konnten. Obwohl Melnikov der Überzeugung war, dass für die Klubaktivitäten die abgesonderten, durch einen Korridor verbundenen Zirkelräume ungeeignet waren, sollte er insgesamt acht Räumlichkeiten dieser Art im Rusakov-Klub einplanen. Ein Grund für diese Umgestaltung könnte darin liegen, dass die Veränderung der Konsolenkonstruktion den Aufbau eines vollwertigen, zwischen dem ersten und zweiten

⁴¹² In den von der Gewerkschaft der Kommunalarbeiter vorbereiteten Thesen „Zur Ausarbeitung von Entwürfen neuer Klubs“ waren allgemeine Empfehlungen zur Projekterstellung enthalten. Daraus ging hervor, dass der Klub über einen großen Saal für 800-900 Personen, einen kleinen Saal für 100-150 Personen und Räume für Zirkelaktivitäten (ohne Angabe der Anzahl und Fläche) verfügen sollte. Vgl. Afanasjev / Chazanova 1984, S. 24.

⁴¹³ Vgl. MOAC f. F-287, op. 1, d. 901, l. 36: Sitzungsprotokoll Nr. 2 der Kommission für Klubbau, 31.01.1928.

⁴¹⁴ Im früheren Fassadenentwurf des Typenklubs befand sich der Haupteingang auf der rechten Seite der Hauptfassade (GNIMA, XI-37010).

⁴¹⁵ Siehe Kuznecov 2017, S. 68-69.

Obergeschoss geplanten Halbgeschosses verhinderte. Deshalb erschien es ihm unmöglich, die im Entwurf vorgesehenen Klubräume an dieser Stelle auszuführen. Stattdessen wurde hier lediglich ein Stauraum untergebracht, der vorteilhafterweise über Tageslichtbeleuchtung verfügte (Abb. 106).

Oberhalb der Zirkelzimmer des Hochparterres befanden sich die vom Zuschauersaal abtrennbaren Saal-Auditorien des ersten Obergeschosses. Zwischen ihnen war ein Vorführraum angelegt. Ihm schloss sich der Lesesaal an, anstelle dessen im Typenklub laut der Grundrisszeichnung vom 3. Juni 1927 ein Foyer geplant war.⁴¹⁶ Die quadratische, großflächig verglaste vordere Wand des Lesesaals, die zusätzlich auf beiden Seiten zwei Zugänge zur Terrasse hatte, wurde zu einem markanten Element der Hauptfassade. Alle diese Räume bildeten zusammen mit den drei in den Auskragungen des zweiten Obergeschosses platzierten Saal-Auditorien einen komplexen Klubsektor, der vom Haupteingang aus schnell und bequem zu erreichen war.

Die im großen Dreieck untergebrachten Räume des Rusakov-Klubs wurden ihrer Funktion entsprechend vertikal gruppiert. Während beinahe alle für die Zirkelarbeit vorgesehenen Räumlichkeiten⁴¹⁷ im vorderen Teil des Gebäudes platziert waren, wurde sein Zentrum von zwei übereinander angeordneten Sälen eingenommen. Im Souterrain lag der Turnsaal, der die Höhe zweier unteren Etagen umfasste. Dies wurde zudem durch sechs vertikale Fensterbänder betont, die das Tageslicht in den Innenraum fluten ließen und den Seitenwänden des Turnsaals Transparenz verliehen. An den Sportsaal schloss sich ein dreieckiger offener Bereich an, der sich durch eine vierstufige Treppe über das Bodenniveau erhob und dadurch als Bühne wirkte. In den vorherigen Versionen des Typenprojekts (siehe Abb. 92) war hier ein separater, mit Kleiderschränken ausgestatteter Raum geplant. Im realisierten Bau des Rusakov-Klubs wird der Turnsaal lediglich durch zwei Stützen von diesem Bereich abgetrennt. Von hier aus hatte man Zutritt zu den links und rechts angeordneten Umkleideräumen, Duschen und der Nachtwächterstube. Die Klubräume waren zusätzlich von den auf beiden Seiten des kleinsten Klubdreiecks angelegten Eingängen zugänglich. Oberhalb dieser Räume lag die Unterbühne im Hochparterre, die von ihren Nebenräumen wie Friseurzimmer, Künstlergarderoben, Requisitenkammer, Kostümwerkstatt und elektrischer Betriebsraum flankiert wurde (Abb. 107).

⁴¹⁶ Siehe Kuznecov 2017, S. 68-69.

⁴¹⁷ Eine Ausnahme bildeten die zwei hinter der Bühne liegende Zimmer des Kunstzirkels.

Über dem Sportsaal befand sich das Parterre des Zuschauersaals (Abb. 108), das Melnikov anfänglich als einen multifunktionalen Raum konzipierte, der sowohl als separater Versammlungssaal für 360 Personen, Kinosaal sowie als Platz „für Kundgebungen und sportliche Übungen“⁴¹⁸ genutzt werden konnte. Daran schloss sich die in der Spitze des großen Dreiecks platzierte Bühne an. Ihre Konfiguration und Größe waren nicht für konventionelle Theateraufführungen, sondern für das Klubtheater gedacht.

Das Klubtheater, das sich Anfang der 1920er Jahre entwickelte, stand in der Tradition der Laienspielgruppen und zeichnete sich durch die „Fähigkeit zur Improvisation“ aus, die „die Kreativität nach Prinzipien der Kameradschaft“ organisierte.⁴¹⁹ Sein Ziel war es, „den Theaterinstinkt bei den Massen“⁴²⁰ zu erwecken; daher sollte im Klub „keine feste Aufteilung der Besucher in Zuschauer und Schauspieler“ sowie der Aufführungsräume „in Bühne und Saal“ bestehen.⁴²¹ Die Inszenierungen des Klubtheaters, wie ‚lebende Zeitungen‘, politische Prozesse und Agitationsparaden, waren nicht an eine spezielle Spielfläche gebunden: Sie konnten im ganzen Zuschauersaal, in allen Klubräumen und im Freien stattfinden. Dabei war die Klubbühne lediglich „einer der möglichen Handlungsorte“.⁴²² Nach Chazanova wurde zudem das Wort ‚Theater‘ häufig als Bezeichnung für „Prozessionen, Volksfeste und ähnliche ‚Massenaktionen‘“ verwendet.⁴²³ Für diese neuen Formen des Massenschauspiels, die auch in den Klubs Verbreitung fanden⁴²⁴, waren in den früheren Klubentwürfen Melnikovs auf beiden Seitenfassaden zwei breite, direkt zum Parterre führende Außentreppen geplant, damit die Teilnehmer der Massendemonstrationen und Umzüge durch den Zuschauerraum marschieren konnten.⁴²⁵ Auf diese Weise sollte die Grenze „zwischen dem Straßenleben und Klubleben“⁴²⁶ aufgelöst und die Rolle des Klubs als Anziehungspunkt des Stadtviertels Sokolniki betont werden.

Indes verzichtete der Auftraggeber auf die Errichtung dieser Treppen im Bau des Rusakov-Klubs. Ebenfalls blieb Melnikovs Saal-System, das die Eigenart seiner Klubarchitektur bildete, unrealisiert, da die Ausarbeitung und Anfertigung der „lebenden Wände“ vom

⁴¹⁸ Melnikov 1927 (a), S. 188.

⁴¹⁹ Chazanova, Vigdaria: Klubnaja žizn' i architektura kluba (Klubleben und Klubarchitektur), Moskau: Žiraf 2000, S. 19.

⁴²⁰ Ebenda.

⁴²¹ Ebenda, S. 12.

⁴²² Vgl. ebenda, S. 17.

⁴²³ Ebenda, S. 19.

⁴²⁴ Vgl. Chazanova 2000, S. 16.

⁴²⁵ Vgl. Luchmanov 1930, S. 22.

⁴²⁶ Ebenda, S. 31.

Moskomstroj⁴²⁷ nicht rechtzeitig durchgeführt werden konnten.⁴²⁸ All dies hatte dramatische Konsequenzen für Melnikovs Klubkonzept. Durch die Planänderungen wurde das Gebäude im Inneren mehr und mehr zu einem gewöhnlichen Theaterbau (Abb. 109). Nikolai Luchmanov bemerkte dazu Folgendes:

Die Erfahrung des vorrevolutionären Baus von kommerziellen Theatern lastet schwer auf einem Teil des Klubbaus. Die von Kulturschaffenden in spezialisierten Theatergebäuden erworbenen Fertigkeiten werden auf den Arbeiterklub übertragen. Neue Formen, die die Typizität des Standardtheatersaals durchbrechen, stoßen auf ihrem Weg auf vielfältige Hindernisse seitens der Mitarbeiter, die in der Atmosphäre alter Theaterfertigkeiten und -traditionen, geprägt durch den Bau vorrevolutionärer Theater, aufgewachsen sind.⁴²⁹

Obwohl die Idee, den Zuschauerraum und die Straße direkt zu verbinden, unverwirklicht blieb, gelang es Melnikov, Transparenz und Offenheit des Gebäudes gegenüber der Stadt zu schaffen. Durch die vertikalen bodentiefen Fensterbänder, die mit den Fenstern des Sportsaals eine Einheit bildeten, ersetzte er zum Teil die Seitenwände des Klubsaals und verwandelte sie in Schaufenster. Dieselbe Vorgehensweise verwendete Melnikov bei der Gestaltung seiner Pavillons, die ihm sowohl nationalen als auch internationalen Ruhm einbrachten. So erhielt Melnikovs Klubarchitektur nun die Merkmale seiner Ausstellungsarchitektur, wodurch die Klubarbeit tatsächlich „vor die Augen der Massen“⁴³⁰ gebracht werden konnte. Die raumhohe Verglasung des Parterres und die Durchfensterung der Saal-Auditorien⁴³¹ ermöglichten eine ausreichende Strömung des Tageslichts. Dadurch

⁴²⁷ Moskomstroj – russische Abkürzung für Moskauer Kommunalen Bautrust, der am 14. Januar 1928 gegründet wurde und vorwiegend die Bauaufträge der Moskauer Kommunalwirtschaft übernahm (vgl. Kazus’ 2009, S. 249).

⁴²⁸ Ursprünglich wurden die Konstruktionen der beweglichen Trennwände in den Zuschauersälen des Rusakov-Klubs vom Ingenieur Vinokur entwickelt. Sein Projekt stellte er am 10. April 1928 auf einer Sitzung der Kommission für den Klubbau vor (vgl. MOAC, f. F-287, op. 1, d. 901, l. 28: Protokoll Nr. 10 der Sitzung der Klubbaukommission, 10.04.1928). Die detaillierte Ausarbeitung des Projekts oblag Moskomstroj. Erst im Frühjahr 1929 wurde vom Ingenieur N. I. Gubin das endgültige Projekt für zwei Typen von verschiebbaren Wänden ausgearbeitet, die Luchmanov folgendermaßen beschrieb: In den oberen drei Auditorien „wird die Wand in einer Höhe, die etwas über die Körpergröße eines Menschen hinausgeht, horizontal in zwei Hälften geteilt: Der obere, größere Teil wird mit Hilfe eines Elektromotors, der sich auf der dem Auditorium zugewandten Seite der Wand befindet, nach oben bewegt und beschreibt dabei einen auf der Zeichnung angegebenen Halbkreis. Gleichzeitig bewegt sich der untere Teil der Wand, der mit dem oberen Teil durch ein System von Stahltrossen verbunden ist, nach unten. Beide Teile der Wand sind ausbalanciert (das Gewicht jedes Teils beträgt etwa 4 Tonnen). In den unteren zwei Auditorien stellt die ‚lebende‘ Wand (mit einem Gewicht von etwa 3 Tonnen), die sie vom Hauptsaal trennt, [...] einen einheitlichen Rahmen dar, der mit Hilfe von zwei großen, rotierenden Schrauben, die von einem Elektromotor angetrieben werden, nach unten bewegt wird.“ (Luchmanov 1930, S. 75). Bei der Herstellung der verschiebbaren Trennwände sollten Eisen und Holz sowie Filz und Tuch für die Schalldämmung verwendet werden. (siehe Abb. 68, in: Luchmanov 1930, S. 76). Trotz zahlreicher Beschwerden des Auftraggebers an Moskomstroj waren die „lebenden“ Wände zum Ende August 1929 nicht hergestellt worden (vgl. MOAC, f. F-287, op.1, d. 901, l. 3: Sitzungsprotokoll der Klubbaukommission, 28.08.1929).

⁴²⁹ Luchmanov 1930, S. 25.

⁴³⁰ Melnikov 1927 (a), S. 187.

⁴³¹ Lediglich im mittleren Auditorium des zweiten Obergeschosses waren keine Fenster vorgesehen.

unterschied sich der Saal des Rusakov-Klubs grundlegend von einem Theater- oder Kinosaal.⁴³²

Besondere Aufmerksamkeit schenkte Melnikov der Akustik dieses Raumes, in dem nach seinem Vorhaben ein wechselseitiger Austausch, ein direkter Dialog zwischen dem Redner und dem Publikum stattfinden sollte. Dabei griff er auf Ideen zurück, die er bereits 1923 bei der Gestaltung des Palasts der Arbeit in Moskau entwickelte. In diesem Wettbewerbsprojekt plante er einen Saal für 8.000 Personen mit acht steil ansteigenden Rängen, in dem „die Stimme des Solisten tausende Zuhörer mit ihrem natürlichen Timbre erreichen würde“⁴³³.

Die Form eines abgestumpften Prismas, die der Zuschauersaal des Rusakov-Klubs besaß, sowie sein zur Bühne stark geneigtes Dach trugen zur akustischen Integration von Bühne und den Saal-Auditorien bei. Wie Melnikov in einem das Projekt begleitenden Schreiben erklärte, sollte sich die Stimme eines auf der Bühne stehenden Redners, der sich im schmalen Teil des Saals befand, „nach dem Gesetz eines Schalltrichters“ verstärken: „Die hinteren Reihen der oberen Säle befinden sich akustisch gesehen fast in denselben Bedingungen wie die vorderen Reihen, da ein dichteres Netz reflektierter Schallstrahlen die durch die Entfernung abgeschwächte Welle kompensiert.“⁴³⁴ Die Innenwände, die die Säle voneinander trennen, seien in diesem Fall auch nützlich, da sie die Fläche zum Reflektieren der Schallstrahlen vergrößerten. So erwies sich die Aufteilung des Zuschauerraums in kleine Saal-Auditorien auch für die klare Übertragung des verstärkten Klangs als vorteilhaft. Zudem bemerkte Melnikov, dass „der jubelnde Applaus den Redner betäuben könnte, weil sich in diesem Fall der Schalltrichter in ein Hörrohr verwandelt“⁴³⁵. Sogar dieser Umstand wurde von ihm positiv erachtet, denn dadurch wären die Repliken des im Saal sitzenden Publikums dem auf der Bühne stehenden Orator verständlich und könnten den Meinungsaustausch im Rahmen der öffentlichen Debatten erleichtern.⁴³⁶

⁴³² Diese Besonderheit der Klubarchitektur Melnikovs stand in Kritik und wurde in der Literatur als „Mangel“ betrachtet, da sich der Klubsaal für Filmvorstellungen nur mit großem Aufwand verdunkeln ließ. Dafür sollte ein System von riesigen, lichtundurchlässigen Vorhängen eingesetzt werden (vgl. Kemenov 1932, S. 100). Infolgedessen wurden sämtliche Fenster des Zuschauersaals und der Bühne in den 1940er Jahren beim Umbau des Klubs zugemauert (vgl. Zalivako, Anke: „Neue Erkenntnisse zum Rusakov-Arbeiterklub in Moskau“, in: *Architectura*, Band 40, 2010, S. 66). Wie Melnikov in seiner Autobiografie angab, wurde sein Rusakov-Klub „von Ziegeln der zugemauerten Fenster geblendet“ (Melnikov 1967, S. 81). In diesem Zustand blieb der Bau bis zur Vollendung der Restaurierungsarbeiten im Jahr 2016.

⁴³³ Melnikov 1967, S. 73.

⁴³⁴ Melnikov 1927 (a), S. 188

⁴³⁵ Ebenda.

⁴³⁶ Vgl. ebenda.

Nikolai Luchmanov bezeichnete den Rusakov-Klub aufgrund seiner ungewöhnlichen äußeren Form als „Schalltrichter in der Stromynka“⁴³⁷. Diese Bauform erforderte neue konstruktive Lösungen. Das Tragwerk des Gebäudes setzte sich aus Ziegelmauerwerk und einem Stahlbetonskelett zusammen.⁴³⁸ Der Bühnenbereich, dessen tragende Wände aus Sichtziegelmauerwerk bestanden, war durch einen Betonrahmen begrenzt, auf dessen seitlichen und mittleren Konsolen die vier geneigten, zickzackförmig angeordneten Stahlfachwerkträger des Saals ruhten. Das Tragwerk des Zuschauerbereiches, das zugleich als Klubsektor dienen sollte, wurde durch eine Stahlbetonrahmenkonstruktion gebildet, die Melnikov wie folgt charakterisierte:

Das historische Gebäude des Rusakov-Klubs hat ein Volumen von insgesamt nur 17.000 Kubikmetern und bietet Platz für 1.200 Personen in einem Zuschauerraum mit ausgestatteter Bühne und mehreren Klubräumen. Es ist das erste Gebäude bei uns, das mit der mutigen Umsetzung von 4,5 Meter langen Konsolenüberhängen bei voller Belastung realisiert wurde. Der Stahlbetonrahmen, dessen tief verankerter Rostwerk mit großem Vorsprung vor dem Gebäude liegt, war der gigantische Fuß eines Riesen. Die von ihm geschaffenen hängenden Auditorien transformieren sich innerhalb des Gebäudes in den allgemeinen Saal des Klubs.⁴³⁹

Die Konsolenkonstruktion der bis zu 4,5 m langen, auskragenden oberen Saal-Auditorien, die als Erkennungsmerkmal des Rusakov-Klubs dienten, wurde vom Ingenieur V. V. Rozanov ausgearbeitet.⁴⁴⁰ Diese basierte laut Luchmanov auf einem „Eisenbetonskelett mit doppelten Schlackenbetonwänden“, die aus einer 8 cm starken Außenwand und einer 6 cm starken Innenwand bestanden.⁴⁴¹ Die sechs Stahlbetonstützen, deren Querschnitt unter der Konsole 80 x 58 cm betrug, trugen das mittlere Auditorium. Die zwei äußeren Säle ruhten zum einen Teil auf den Stahlbetonstützen und zum anderen Teil auf den Außenwänden. Die lediglich 8 cm starke Stahlbetonplatte der Geschossdecke, auf der bereits ein Bodenbelag der Saal-Auditorien angeordnet war, wurde von Querträgern aus Stahlbeton getragen.⁴⁴²

⁴³⁷ Luchmanov 1930, S. 18.

⁴³⁸ Die Zeitschrift *Stroitel'stvo Moskv*y (Das Bauwesen Moskaus) berichtete wie folgt: „Die Wände des Gebäudes sind aus Ziegeln. Die Vorsprünge, die Konsolen, stellen sich als Stahlbetonfachwerkträger auf Stahlbetonrahmen dar. Die Geschossdecken sind ebenfalls aus Stahlbeton“. N. N. 1927, S. 5

⁴³⁹ Melnikov 1965, S. 183.

⁴⁴⁰ Luchmanov bemerkte dazu: „Bei der Entwicklung des Eisenbetonskeletts wandte der Ingenieur V. Rozanov eine der neuesten Berechnungsmethoden an, die das genaueste Bild der Verteilung der inneren Kräfte auf die Balken der Konstruktion lieferte [...]“. Luchmanov 1930, S. 77.

⁴⁴¹ Ebenda, S. 76.

⁴⁴² Vgl. ebenda. Wie Luchmanov berichtete, konnte der Raum zwischen den Innen- und Außenwänden zur Wärmedämmung „mit jedem mechanisch bearbeiteten pflanzlichen Material wie Holzkohle, Solomit etc. ausgefüllt werden“ (ebenda, S. 77).

Nach Angaben von Anke Zalivako, die den Bau des Rusakov-Klubs im Frühjahr 2007 untersuchte, stützte sich das Stahlblechdach des Gebäudes ursprünglich auf eine Holzkonstruktion, die oberhalb der Stahlfachwerkträger angeordnet war. Zur Wärmedämmung diente eine auf einer Holzschalung aufgebrachte Torfschüttung.⁴⁴³ Zudem konnte sie im Rahmen ihrer Untersuchung diverse Ausfachungen in den Außenwänden feststellen wie „Holzschalungen in den Stützenzwischenbereichen mit Ortbetonwänden in der damals in Russland üblichen Stampfbetontechnik mit Schlackenschüttungen, Fibrolitdämmung (Heraklit), aber auch Ziegelausfachungen mit Torfplatten oder Mineralfaserdämmung der 1920er Jahre.“⁴⁴⁴ Aufgrund der Verwendung sowohl konventioneller Materialien (Ziegel, Beton, Stahl) beim Rohbau als auch innovativer Baustoffe bei der Ausfachung der Skelettkonstruktion und Dämmung konnte der Rusakov-Klub, so Zalivako, als „eine Enzyklopädie der bautechnischen Möglichkeiten der russischen Avantgarde“ angesehen werden.⁴⁴⁵

2.2.3 Harmonie des Dreiecks

Im Gegensatz zum Pariser Pavillon, der zwei Jahre zuvor geschaffen wurde, verzichtete Melnikov beim Rusakov-Klub nicht auf die Idee einer Hauptfassade. Die Hauptfront des für die Gewerkschaft der Kommunalwirtschaftler gebauten Klubs, deren ursprüngliche Form ein Zylindersegment war, stellt eine polygonale, gekrümmte Oberfläche dar, die durch ihre markante Gliederung hervorsticht (Abb. 110). Sie wird in der Horizontalen durch die Söller in der unteren Ebene und drei herausragende Erker, die obere Auditorien beherbergen, durchbrochen, während der mittlere Bereich der Beletage zurücktritt (Abb. 111). In der Vertikalen zeichnet sich die spiegelsymmetrische Fassade durch die Abwechslung vor- und zurücktretender Elemente aus, die durch den Balkon der ersten Etage miteinander verbunden sind: Die mittlere Achse wird durch zwei Treppenhaustürme flankiert. Ihre Bandverglasung steht im Kontrast zu den massiven Wänden der drei auskragenden Konsolen, zwischen denen die Volumen der Treppenhäuser wie „eingeklemmt“ wirken. Das Verglasungsraster der vertikalen Fenster findet seine Entsprechung in einem großen quadratischen Fenster unter dem zentralen auskragenden Vorsprung sowie in den verglasten Flächen der unteren Etage – den zwei kleineren quadratischen Fenstern und den zwei verglasten Ein- und Ausgängen zum Klub. Zwei äußere seitliche Treppen, die zu den Terrassen der Belétage führen, erinnern an die repräsentativen Treppen aus Melnikovs Studienprojekten.

⁴⁴³ Zalivako 2010, S. 62.

⁴⁴⁴ Ebenda, S. 65.

⁴⁴⁵ Ebenda, S. 67.

Der Kunsthistoriker Michail Ilyn beschrieb 1929 den Rusakov-Klub wie folgt: „Die Architekturformen scheinen aus der Maschinenteknik entlehnt und sind in ihrer subjektiven Art der Verwendung und Zusammensetzung von einer gewissen Berechtigung, weil es sich bei diesem Gebäude um ein Symbol handelt, das auf subjektive Repräsentation hinzielt.“⁴⁴⁶ Seiner Ansicht nach bildete ein „gigantisch vergrößerter Teil eines Zahnrads“ die Grundlage der architektonischen Form des Rusakov-Klubs.⁴⁴⁷ Melnikov wies diesen Vergleich jedoch zurück und erklärte zur Komposition seines Werks:

Nicht die Nachahmung industrieller Formen hat dieses Objekt geschaffen, sondern das Dreieck war die Welt meiner „Nachahmungen“ - es und nur seine architektonische Harmonie hat sich über das gesamte architektonische Volumen des Gebäudes in monströsen Perspektiven einer donnernden Symphonie ausgebreitet.“⁴⁴⁸

Ähnlich wie beim Kaučuk-Klub (Abb. 112), den Melnikov unmittelbar nach dem Typenprojekt entwarf, liegt dem Grundriss des Rusakov-Klubs auf den ersten Blick ein Kreissegment zugrunde, worauf die gebogene Hauptfassade hinweist. Unter Berücksichtigung von Melnikovs Anmerkung ist festzustellen, dass der Plan auf der Form eines gleichseitigen Dreiecks basiert. Darüber hinaus kann man als Leitmotiv des Grundrisses ein Viereck erkennen, das sich aus einem gleichseitigen und einem gleichschenkligen Dreieck mit den Winkeln 30°, 30° und 120° zusammensetzt. Insgesamt lassen sich drei ineinandergreifende Vierecke unterscheiden, deren sechs rechte Winkel an den Seitenfassaden zu sehen sind (Abb. 113). Die Größe der Vierecke nimmt von der Haupt- zur Hinterfassade ab, sodass die Komposition nach einem dem Teleskop ähnlichen Prinzip gestaltet zu sein scheint. Jedes dieser Vierecke fungiert als standardisierte Form und Raumeinheit. Zudem sind die Bereiche des Parterres und der Bühne ebenfalls durch ein Viereck definiert, das dem mittleren Viereck entspricht.

⁴⁴⁶ Iljin, Michail: „Klub der chemischen Arbeiter“, in: Die Form, Heft 9, Mai 1930, S. 237.

⁴⁴⁷ Iljin, Michail: „Sovetskaja Architektura“ (Sowjetische Architektur), in: Iljin, Michail: Issledovanija i očerki (Forschungen und Aufsätze), Moskau 1976, S. 162. Diese Ansicht teilte auch der Architekt Konstantin Lagutin, der Melnikovs Bauwerk wie folgt beschrieb: „Das Gebäude des Rusakov-Klubs in Moskau, das 1929 von dem Architekten K.S. Melnikov erbaut wurde, ist wohl das charakteristischste Beispiel für die Arbeiten der Formalisten im Bereich des Klubbaus. Das Pseudoinnovative tritt darin in aller Deutlichkeit hervor (...). Indem er die architektonischen Formen nur durch ihre funktionale Bestimmung rechtfertigte, unterwarf der Autor den Plan und die Komposition des Gebäudes einer abstrakten architektonischen Symbolik. Die Zugehörigkeit des Klubs zur SVARZ-Fabrik versuchte er in der symbolischen Form eines Zahnrads auszudrücken.“ Lagutin, Konstantin: Architekturnyj obraz sovetskich obščestvennych zdanij (Das architektonische Erscheinungsbild sowjetischer öffentlicher Gebäude), Iskusstvo: Moskau 1953, S. 25.

⁴⁴⁸ Melnikov 1965, S. 183.

Den Proportionen des Grundrisses liegt ein Modulsystem zugrunde (Abb. 114). Laut der Ausführungszeichnung ist ein Modul 5 Meter lang (siehe Abb. 99).⁴⁴⁹ Somit beträgt die Länge des Klubs, gemessen an den Seitenfassaden, insgesamt zehn Module. Demzufolge besteht die Seite des größten gleichseitigen Dreiecks des Zuschauerraums aus acht Modulen. Die Seitenlänge des mittleren gleichseitigen Dreiecks beträgt fünf Module und die des ausgeführten Teils des kleinsten gleichseitigen Dreiecks beträgt zweieinhalb Module. Das mittlere Viereck schneidet die Seitenlänge des größeren Dreiecks (8 Module) im Verhältnis 5 zu 3. Ebenso teilt das kleinste Viereck die Seitenlänge des mittleren Dreiecks (5 Module) im Verhältnis 3 zu 2. Auf diese Weise entsteht eine Reihe von 2 – 3 – 5 – 8, deren Zahlen der Fibonacci-Folge entsprechen. Somit ist anzunehmen, dass sich Melnikov bei der Gestaltung des Grundrisses an den Annäherungswerten des Goldenen Schnitts orientierte. Ein solches Maßsystem erwies sich für ein Klubprojekt als vorteilhaft, da es die Vermeidung irrationaler Zahlen ermöglichte.

Der Kern des Zuschauerbereichs, der aus den Räumen des Parterres und der Bühne besteht, wird von zwei gegenübergestellten abgestumpften Dreiecken geformt, aus deren Kombination ein unregelmäßiges Sechseck resultiert (Abb. 115). Drei Abschnitte dieses Sechsecks bildeten teilweise die Bühne (Abb. 116), während die anderen drei Abschnitte die Grundlage des trichterförmigen Parterres und der Saal-Auditorien darstellen (Abb. 117). Auf diese Weise entstehen zwei ähnliche, „symmetrische“ Räume, die einander „widerspiegeln“. Die Gestaltung führt zu einem Dialog zwischen analogen Formen, einem dialogischen Raumkonzept, das durch die Nachahmung der Form des einen Raumes im anderen gekennzeichnet ist. Dies erzeugt eine einzigartige Wechselwirkung, die die Wahrnehmung des Zuschauers auf vielfältige Weise beeinflusst und die Beziehung zwischen Bühne und Publikum neu definiert.

Durch die innovative Raumgestaltung wird eine harmonische Einheit geschaffen, in der die Grenzen zwischen Aufführungs- und Zuschauerbereich verwischen, was zu einer verstärkten wechselseitigen Reflexion und Interaktion führt und die besondere Rolle der Architektur als Medium der Kommunikation betont. In dem Schreiben „Über die Klubs für Gewerkschaft der Kommunalarbeiter“ erläuterte Melnikov: „Die architektonische Idee der von mir

⁴⁴⁹ Diese Modulgröße wurde von Melnikov bereits für das Projekt des Typenklubs festgelegt. Siehe Blaupause aus GNIMA – PlA 16360 –, die von Konstantin Melnikov angefertigt wurde (Abb. 87).

gebauten modernen Klub- und Kulturpalastgebäude bestand darin, die enge Kommunikation der Menschen trotz ihrer unterschiedlichen Bestrebungen miteinander zu fördern.“⁴⁵⁰

2.2.4 Bezüge

Die Inspiration für die Gestaltung des Rusakov-Klubs fand Melnikov offenbar während seines Aufenthalts in Paris in dem vom Auguste Perret entworfenen Theater auf der Exposition des Arts Décoratifs. Darüber hinaus erwähnte er in seiner Autobiografie den Besuch von Perrets Atelier.⁴⁵¹ Dort konnte er weitere Projekte der Brüder Perret kennenlernen, darunter das Théâtre des Champs-Élysées, das als Schlüsselwerk der französischen Architektur vor dem Ersten Weltkrieg gilt.

Das Theater auf der Pariser Kunstgewerbeausstellung bestand aus einem rechteckigen Block, der sowohl den Zuschauersaal als auch die Bühne umfasste und der von außen durch die schlanke, vor die Wand gestellte Stützen gegliedert wurde sowie einem an der Schmalseite vorgelagerten kleineren kubischen Eingangsbau (Abb. 118). Seine äußere Erscheinung lässt keine Bezüge zu Melnikovs Klub erkennen. In Inneren werden hingegen die Parallelen beider Bauten deutlich. Im dem von Perret konzipierten Theater liegt dem Zuschauersaal ein unregelmäßiges Achteck zugrunde, dessen Form durch das Stützensystem bestimmt war (Abb. 119). In mehreren Vorentwürfen experimentierte Perret mit dem trichterförmigen Zuschauersaal und der Anordnung der Bühne, die in der definitiven Variante auf der Schmalseite des Gebäudes platziert wurde.

Die schrägen Anlaufwände, die die Abschnitte des Oktogons bildeten, wurden als Bühnenöffnungen genutzt, sodass eine dreiteilige Bühne entstand (Abb. 120). Auf der Suche nach neuen Formen, die das vorherrschende Illusionstheater ersetzen sollten, plante Perret ursprünglich im Theater der Kunstgewerbeausstellung zwei Bühnen an der Längs- und Schmalseite einzurichten. Eine drehbare kreisförmige Plattform, auf der die Sitzreihen installiert wären, sollte dabei den Richtungswechsel ermöglichen. Dieses ambitionierte Projekt, das in der französischen Presse diskutiert wurde, konnte schließlich technisch nicht umgesetzt werden.⁴⁵² In dieser Situation wurde die dreiteilige Bühne zu einer Notlösung, die

⁴⁵⁰ AvLib, p. 23; Architekt Melnikov K.S., 1927.

⁴⁵¹ „Ich bemerkte nicht, wie ein hellgraues Auto vor meinen Füßen hielt und ein eleganter Herr mit ergrauten Koteletten mir respektvoll einen Platz anbot. Ruhig und sicher fahrend, brachte er mich blitzschnell in sein Atelier. [...] Ich wurde, zur Freude seiner Mitarbeiter, von dem herausragenden französischen Architekten Auguste Perret entführt.“ (Melnikov 1967, S. 77).

⁴⁵² Vgl. Freigang, Christian: Auguste Perret, die Architekturdebatte und die „Konservative Revolution“ in Frankreich 1900-1930, München, Berlin: Deutscher Kunstverlag 2003, S. 302.

Perret sowohl in der Moderne als auch in den Formen des mittelalterlichen Mysterienspiels fand.⁴⁵³

Die dreiteilige Bühne bot verschiedene Nutzungsmöglichkeiten, die durch ein Vorhangsystem geregelt wurden, das wiederum zwischen vier festen Betonstützen installiert war: Es war sowohl möglich, eine oder mehrere Szenen gleichzeitig zu spielen, als auch die gesamte Bühnenfläche umfassend zu nutzen.⁴⁵⁴ Zugleich ähnelte die Bühne einem großen Triptychon im Sanktuarium eines mittelalterlichen Sakralbaus.⁴⁵⁵ Auf der gegenüberliegenden Schmalwand bildeten drei weitere Abschnitte des Achtecks den Umriss des Zuschauersaals, der für 700 Sitzplätze ausgelegt war (Abb. 121). Diese Plätze waren überwiegend im Parkett angeordnet, das in drei Stufen stark anstieg. Nur wenige Plätze befanden sich in der unteren und oberen Galerie, wobei die obere Galerie ursprünglich für die Aufstellung der Scheinwerfer vorgesehen war.⁴⁵⁶

Den einheitlichen oktogonalen Raum des Ausstellungstheaters wandelte Melnikov in eine heterogene Form um, die aus zwei abgestumpften Dreiecken zusammengesetzt war. Die Erweiterung der vormals dreieckigen Bühne des Rusakov-Klubs führte zur Entstehung einer dreiteiligen Bühne, die jedoch für die Aufführungen des Klubtheaters nicht genutzt wurde. Dieses Konzept adaptierte Melnikov für die drei Saal-Auditorien, deren bewegliche Trennwände an das Vorhangsystem von Perrets Theater erinnerten und zugleich flexible Nutzungsmöglichkeiten boten. Die Gestaltung erzeugte eine räumliche Dynamik und verwandelte den Zuschauersaal zur dreiteiligen Bühne, auf der die Proletarier zu den Schauspielern wurden.

Im Gegensatz zu Perret, der die innere Struktur des Theaters in einem rechteckigen Baukörper verbirgt, setzt Melnikov die dynamische Form des Klubs als ausdrucksstarkes Element ein, um die Besonderheit der Klubarchitektur hervorzuheben. Die innere Dreiteiligkeit tritt auf der Fassade des Rusakov-Klubs mit drei Konsolvorsprüngen hervor,

⁴⁵³ In einem im Jahr 1925 veröffentlichten Buch bestritt der Architekt Henri van de Velde Perrets Urheberschaft der dreiteiligen Bühne und verwies auf sein Werkbundtheater in Köln als das erste Theater, in dem eine solche Szene realisiert wurde (siehe Velde, Henry van de: *Le Théâtre de l'Exposition du 'Werkbund' à Cologne 1914 et la scène tripartite*, Anvers: Buschmann 1925). Über die Ursprünge der dreiteiligen Bühne und die Debatten zwischen van de Velde und Perret siehe Freigang 2003, S. 304-308.

⁴⁵⁴ Wie Christian Freigang angab, wurden während der Pariser Ausstellung jedoch nur traditionelle Inszenierungen auf der Mittelbühne gezeigt: „Obwohl ursprünglich zahlreiche innovative Inszenierungen gewünscht waren, konnten angeblich aus finanziellen Gründen keine modernen Regisseure angeworben werden“ (Freigang 2003, S. 306).

⁴⁵⁵ Ebenda, S. 307.

⁴⁵⁶ Vgl. Goldschmid, Martin: „Die internationale Kunstgewerbeausstellung in Paris: Das Ausstellungstheater“, in: *Das Werk: Architektur und Kunst*, Band 12, 1925, Heft 5, S. 159.

auf denen ein Zitat Lenins angebracht wurde: „Gewerkschaften sind die Schule des Kommunismus“.⁴⁵⁷ Diese Inschrift im oberen Bereich der Fassade verweist auf die Ursprünge seiner Architektur (Abb. 122). Die Gliederung der Hauptfront des Rusakov-Klubs ähnelt der Struktur eines dreitorigen Triumphbogens⁴⁵⁸, dessen mittleres Tor durch eine verglaste quadratische Öffnung ersetzt wurde. Seitlich davon befinden sich die Eingänge zu den unteren Auditorien. Über diesen Eingängen ist ein bemerkenswertes Detail zu erkennen – Paneele, die denen des römischen Titusbogens ähneln. Dieses Motiv verwendete Melnikov auch bei der Gestaltung der Fassade der AMO-Fabrik, inspiriert von der Architektur des Moskauer Klassizismus, in dem das Motiv des Triumphbogens an den Hauptfronten von Wohnhäusern nach dem Krieg gegen Napoleon 1812 weit verbreitet war. Die Außenwände der vorspringenden Konsolen erinnern an die in drei Teile gegliederte Attika, deren Inschriften über die Errungenschaften des sowjetischen Staates berichteten. Darüber hinaus basierten die Höhenverhältnisse der Hauptfassade auf den Proportionen des Goldenen Schnitts (Abb. 123). Somit sollte der Bau des Rusakov-Klubs in seiner Vollkommenheit den Triumph der Sowjetmacht symbolisieren.

Melnikovs Erfahrungen bei der Entwicklung der Projekte für die Gewerkschaft der Kommunalarbeiter wurden bei der Erstellung des „Projekt[s] eines Bauprogramms für einen Typenklub mittlerer Größe“ berücksichtigt, das von der 1927 gegründeten Kommission beim Moskauer Gouvernementsrat der Gewerkschaften entwickelt wurde. Die Hauptaufgabe dieser Kommission, deren Mitglieder Architekten und Ingenieure waren, bestand in der Durchführung architektonisch-technischer Expertisen der zum Bau vorgeschlagenen Klubprojekte sowie in der Entwicklung von Programmen für die typisierte Klubplanung.⁴⁵⁹ So wurde in einem Typenklub mittlerer Größe Melnikovs „Saalsystem“ empfohlen: „Die nach dem Prinzip von Architekt Melnikov gebauten Zuschauersäle, dem sogenannten ‚Saalsystem‘, bestehen aus drei separaten, mechanisierten Sälen, die bei Bedarf zu einem einzigen Saal mit einer Gesamtkapazität von 800-1000 Personen kombiniert

⁴⁵⁷ In einem früheren Entwurf (Fassadenperspektive, GNIMA, XI-37008) befand sich auf der äußersten rechten Konsole die Inschrift „10 Jahre des Oktobers“, die dem zehnjährigen Jubiläum der Oktoberrevolution gewidmet war. In einem anderen, später entstandenen Fassadenentwurf (GNIMA, XI-37010) schlug Melnikov eine Inschrift vor, die vermutlich von ihm selbst stammte und lautete: „Die Macht des Proletariats in Kreativität und Industrie“.

⁴⁵⁸ Als Vorbild könnten römische Konstantinbogen gedient haben.

⁴⁵⁹ Vgl. Čepkunova 2010, S. 13-15. Über die Arbeit der Kommission siehe zudem MOAC, f. 46, op.1, d. 2686: Protokoll der Sitzung der Kommission zur Entwicklung typischer Klubprogramme beim Moskauer Gouvernementsrat der Gewerkschaften (MGSPS) mit beigelegten Materialien.

werden können.“⁴⁶⁰ Obwohl die von der Kommission vorbereiteten Programme⁴⁶¹ keine Umsetzung im realen Bau fanden, verwendete Melnikov die bei der Arbeit an Projekten des Typenklubs sowie des Zuev-Klubs entwickelten Ideen in zwei seiner weiteren Klubbauten für die Gewerkschaft der Chemiewerker.

Das früheste davon, an dem Melnikov seit April 1927 arbeitete, war der ‚Kaučuk‘-Klub, dessen Grundriss von einem Kreissegment gebildet wurde (Abb. 124). Die Spitze, wie im Projekt des Typenklubs, wurde von einer dreieckigen Bühne gebildet (Abb. 125, Abb. 126). Komplexer war die Struktur des Klubs der Porzellanfabrik ‚Pravda‘ in der Stadt Dulevo. Sein Plan vereinte die Elemente beider Klubs der Gewerkschaft der Kommunalarbeiter (Abb. 127). Das aus zwei Dreiecken zusammengesetzte Viereck des Rusakov-Klubs wird in diesem Projekt durch rechteckige Anbauten auf allen vier Seiten erweitert. Wie im Zuev-Klub wurden hier zwei Zylinder als Auditorien geplant, von denen nur einer im endgültigen Projekt verblieb. Dieser Zylinder hatte ein Pendant in der halbkreisförmigen Bühne, deren bewegliche Rückwand eine weitere Transformation des Raumes ermöglichte. Durch die Verschiebung dieser Trennwand konnte die Klubbühne in eine Sommerbühne umgewandelt werden, sodass der an den Klub angrenzende Park zu einem Zuschauerraum wurde. Dadurch nivellierte Melnikov die Grenze zwischen Innen- und Außenraum und betonte die Offenheit des Klubs für alle. Auf diese Weise gelang es Melnikov, drei verschiedene Klubkonzepte zu realisieren, deren Grundlage das im Frühjahr 1927 entwickelte Projekt des Typenklubs bildete.

⁴⁶⁰ MOAC, f. F-287, op.1, d. 874, l. 18: Projekt eines Bauprogramms für einen Typenklub mittlerer Größe, undatiert.

⁴⁶¹ Insgesamt wurden drei Programme für große, mittlere und kleine Typenklubs entwickelt. Bemerkenswert ist, dass das Programm für den großen Typenklub mit einem Zuschauersaal für 1.500 Personen den Bau eines Schwimmbads vorsah (vgl. Čepkunova 2010, S. 13-14). Anscheinend war es dieses Programm, das Melnikov bei der Gestaltung der Klubs der Fabrik ‚Svoboda‘ und des Werks ‚Burevestnik‘ zugrunde legte. In diesen Klubs war die Einrichtung von Schwimmbädern geplant, obwohl das Baugebiet nicht an das zentrale Wasserversorgungssystem angeschlossen war. Über Melnikovs Klubs siehe Chan-Magomedov 1990, S. 130-161; Post 2004, S. 130-145.

2.3 Melnikovs Haus (1927-1929): Zwei Zylinder als architektonisches Manifest

Architektenhäuser nehmen eine Sonderstellung in der Architekturgeschichte ein, allein schon wegen ihrer ungewöhnlichen Auftragsbedingungen sowie der Doppelrolle des Architekten als Bauherr und Gestalter. Als Ergebnis einer solchen Freiheit entsteht ein einzigartiges Haus, das als Programmbau oder „architektonisches Manifest“ betrachtet werden kann. Zu diesen Bauten gehört zweifellos das Wohn- und Atelierhaus von Konstantin Melnikov in Moskau.

Die Entstehung eines der originellsten Bauten sowohl der sowjetischen Avantgarde-Architektur als auch der Weltarchitektur des 20. Jahrhunderts ist einem Misserfolg zu verdanken. Der von der Moskauer Gouvernementsabteilung der Gewerkschaft der Kommunalarbeiter abgelehnte Entwurf für den Zuev-Klub bildete die Grundlage für das Projekt von Melnikovs Haus. In dem Wunsch, die Richtigkeit seiner Idee zu beweisen, führte Melnikov ein „Experiment an sich selbst“⁴⁶² durch, um einen „Musterwohnbau“ für eine sowjetische Familie zu realisieren. In einer unveröffentlichten Variante seiner Autobiografie aus dem Jahr 1964 schrieb er: „Trotz all der Ordnung, die nach der Revolution bei uns etabliert wurde und unser aller Leben vereinheitlichte, schuf ich 1927 im Zentrum von Moskau persönlich für mich ein Haus mit der Inschrift ‚Konstantin Melnikov, Architekt‘⁴⁶³, die stolz auf die hohe Bedeutung eines jeden von uns hinwies.“⁴⁶⁴

Als Melnikov 1916 ein Praktikum beim Bau der Automobilfabrik absolvierte, lebten er und seine Familie – seine Ehefrau Anna, sein Sohn Viktor und seine Tochter Lyudmila – in einem von der Verwaltung der Fabrik zur Verfügung gestellten sechszimmerigen Haus im Empirestil am Ufer des Flusses Moskva, nahe dem Tjufelev-Hain.⁴⁶⁵ Melnikov plante in dieser Zeit, einen zweigeschossigen Altbau zu erwerben, um ihn später nach seinem eigenen

⁴⁶² Chan-Magomedov 1984, S. 8.

⁴⁶³ Zum ersten Mal erschien diese Inschrift auf Französisch an der Fassade des Pariser Pavillons. Seit 1925 signierte Melnikov auf diese Weise all seine Projekte.

⁴⁶⁴ Avery Architectural and Fine Arts Library (Columbia University, NY). George Collins Papers, 1838-1986. Series V: Russian Papers. Writings on Konstantin Melnikov, Box 8, Folder 14, Bl. 42: Biografie, 06.02.1964. In der 1985 veröffentlichten Version seiner Autobiografie milderte Melnikov die Formulierung ab: „Weder im Widerspruch noch im Einklang mit der Ordnung, die das allgemeine einheitliche Leben für alle geschaffen hat, baute ich 1927 im Zentrum von Moskau, persönlich für mich, ein Haus mit der Inschrift: KONSTANTIN MELNIKOV ARCHITEKT, das nachdrücklich auf die hohe Bedeutung eines jeden von uns hinweist. Unser Haus, das Solo der Persönlichkeit, klingt stolz im Dröhnen und Krachen der ungleichmäßigen Massen der Hauptstadt und stimmt uns wie eine souveräne Einheit darauf ein, mit willentlicher Anspannung den Puls der Gegenwart zu spüren“. (Melnikov 1967, S. 57).

⁴⁶⁵ Vgl. Melnikov 1967, S. 66; Melnikov 2006, S. 106f.

Geschmack umzubauen. Zwischen 1916 und 1917 fertigte er die ersten Hausentwürfe mit einem klassischen Portikus an.⁴⁶⁶ Seit 1919 wohnte die Familie Melnikov in zwei Zimmern einer Gemeinschaftswohnung mit einer Gesamtfläche von etwa 48 Quadratmetern, die aber zentral in Moskau, in der Petrovka-Straße 27/16, gelegen war.⁴⁶⁷

2.3.1 Erste Entwürfe

Aus den frühen 1920er Jahren (vermutlich zwischen 1920 und 1922), als Melnikov an der VChUTEMAS lehrte, stammen weitere Hausentwürfe⁴⁶⁸, in denen sich der Raum aus dem quadratischen Grundriss herausbildet. Auf einem Blatt (Abb. 128) skizzierte Melnikov zwei Varianten (unten und oben), die sich sowohl in der Raumaufteilung als auch in der äußeren Gestaltung stark voneinander unterscheiden. Beide Skizzen stellen zweigeschossige Bauten dar, denen als Vorbild ein traditionelles russisches Bauernhaus – die Izba – diente. Der Raum **der unteren Variante** entwickelt sich im Einklang mit der Bautradition um einen rechteckigen Ofen, der leicht vom Zentrum des Hauses verschoben ist, sodass im Erdgeschoss zwei kleinere rechteckige Räume (Küche und Esszimmer) und ein großes Wohnzimmer entstehen. Dieser Raum nimmt die gesamte Höhe des Hauses ein. Eine andere Skizze zeigt das Interieur des Wohnzimmers. Eine Treppe führt seitlich zur Galerie, die ein eigenes Dach besitzt, und zu den Zimmern des Obergeschosses. Ein größeres Schrägdach deckt die restlichen Wohnräume des Gebäudes ab.

Der zweiten, **oberen Variante** liegt ein Quadrat von etwa 7 auf 7 Metern⁴⁶⁹ zugrunde. Auf der Zeichnung ist ein zweigeschossiges Gebäude zu erkennen, dessen Stockwerke unterschiedliche Flächen aufweisen. Die dynamische Komposition setzt sich aus unterschiedlich hohen Volumina zusammen, die sich um den mittig platzierten Ofen gruppieren. Der Schornstein fungiert dabei als eine Art Drehachse. Die Diagonale des

⁴⁶⁶ Vgl. Chan-Magomedov 1984, S. 29f. Diese unveröffentlichten Skizzen sind in Melnikovs Privatarchiv aufbewahrt.

⁴⁶⁷ Vgl. Staatliches Ščusev-Museum für Architektur 2022, S. 349. Im Privatarchiv von Melnikov ist ein 1924 von ihm erstellter Plan der Wohnung und der zwei Zimmer, in denen er mit seiner Familie lebte, erhalten geblieben (Archiv des Melnikov-Hauses, op. 1315/1, l. 12; Veröffentlicht in: Staatliches Ščusev-Museum für Architektur 2022, S. 330).

⁴⁶⁸ Archiv des Melnikov-Hauses, KM 345, KM 346 R; Veröffentlicht in: Staatliches Ščusev-Museum für Architektur 2022, S. 83.

⁴⁶⁹ Laut der Originalunterschrift beträgt die Grundfläche des Hauses 10 mal 10 Aršin – ein russisches Längenmaß, das ca. 71,12 cm entspricht. Bemerkenswert ist, dass Le Corbusier 1924 „Maisons en série pour artisans“, eine Serie von kompakten würfelförmigen Häusern für Handwerker, entwarf. Jedes Haus (7 mal 7 Meter) verfügt über einen Atelierraum, der durch eine diagonal gerichtete Treppe, die zu den Räumen des Obergeschosses führt, aufgeteilt wird. Siehe: Noell, Matthias: „Choisir entre l’individu et le standard“ – Das Künstlerhaus bei Gropius, Le Corbusier, Van Doesburg, Bill“, in: Ewig, Isabelle / Gaetgens, Thomas W. / Noell, Matthias (Hrsg.): Das Bauhaus und Frankreich. 1910-1940. Le Bauhaus et la France (Passagen 4), Berlin 2002, S.88-89.

schräggestellten rechteckigen Ofens, der an den Grundriss des Pariser Pavillons erinnert, stimmt mit der Mittelachse des Hauses überein. Im Erdgeschoss entstehen drei- und viereckige Räume unregelmäßiger Form, die um die Heizquelle angeordnet sind. Sie sind durch diagonal gerichtete Wände voneinander getrennt, die nicht nur eine ungewöhnliche Grundrissgestaltung schaffen, sondern auch die Basis für die äußeren Wände des Obergeschosses bilden. Ein dreiteiliges asymmetrisches Schrägdach deckt das Haus ab.

Melnikov baute das Haus während seiner „goldenen Saison“⁴⁷⁰, wie er den erfolgreichsten Abschnitt seiner Karriere zwischen 1926 und 1931 bezeichnete. In diesem Zeitraum wurden die meisten seiner Projekte realisiert, darunter zwei Garagen und sechs Arbeiterklubs. Zwischen Mai und Dezember 1926 schloss Melnikov insgesamt sechs Verträge mit verschiedenen Abteilungen des Moskauer Kommunalwirtschaftsamts ab, die die Erstellung der Entwürfe für die Busgarage in der Bachmetjevskaja-Straße sowie eine LKW-Garage in der Novorjazanskaja-Straße, die Teilnahme an der Ausarbeitung detaillierter Projektdokumentationen sowie die Bauüberwachung und Beratungen während des Baus der Garagen umfassten. Die Gesamtsumme der Honorare dafür betrug 10.900 Rubel.⁴⁷¹ Dieses Einkommen bildete die Grundlage für die Finanzierung seines Bauvorhabens.⁴⁷²

Ebenso günstig waren die politischen Umstände. Das seit 1917 geltende Verbot des Privateigentums an Land⁴⁷³ wurde mit Beginn der Neuen Ökonomischen Politik⁴⁷⁴ gelockert. Das am 18. August 1921 verabschiedete Dekret⁴⁷⁵ erlaubte es den kommunalen Abteilungen, Genossenschaftsvereinigungen und einzelnen Bürgern, Baurechte für städtische Grundstücke zu gewähren, die in naher Zukunft nicht durch örtliche Exekutivkomitees bebaut werden durften. Dies gab Melnikov Hoffnung auf die

⁴⁷⁰ Melnikov 1967, S. 80; Im Zeitraum zwischen 1926 und 1931 realisierte Melnikov seine acht berühmtesten Bauten, darunter zwei Garagen, sechs Arbeiterklubs, die Rekonstruktion des Kammertheaters in Moskau und sein Wohnhaus.

⁴⁷¹ Vgl. Kuznecov 2017, S. 88.

⁴⁷² Laut einem Bericht der Moskauer Kommunalwirtschaft (Archiv des Hauses Melnikov, Verzeichnis 396/178, l. 9 und 10) hatte Melnikov bis zum 24. März 1928 10.900 Rubel an Eigenmitteln in den Bau seines Hauses investiert. Diese Summe entsprach exakt den Honoraren, die er aus dem Bau der Garagen erhalten hatte (vgl. Kuznecov 2017, S. 109).

⁴⁷³ Gemäß dem von Lenin am 26. Oktober 1917 unterzeichneten Dekret über Land wurde das Recht auf Privateigentum an Land für immer abgeschafft. Ein Grundstück durfte weder verkauft noch gekauft, vermietet oder verpfändet werden. Vgl. *Isvestija CIK* (Mitteilungen des Zentralen Exekutivkomitees), Nr. 209, 28. Oktober 1917, S. 1.

⁴⁷⁴ *Novaja ekonomičeskaja politika* (NEP) wurde in der Sowjetunion von 1912 bis 1928 durchgeführt.

⁴⁷⁵ Siehe das Dekret des Rates der Volkskommissare „Über die Gewährung des Baurechts für städtische Grundstücke an Genossenschaftsvereinigungen und einzelne Bürger“ vom 8. August 1921, in: *Isvestija des Zentralen Exekutivkomitees der Sowjets*, Nr. 177, 12. August 1921, S. 1. Dank dieses Dekrets entstanden in Moskau mit privaten Mitteln der Genossenschaften die Siedlungen „Sokol“, „Licht und Luft“, die Gartensiedlung „Lichobory“ und weitere.

Verwirklichung eines Traums, den er seit seiner Studienzeit hegte. Die persönliche Bekanntschaft mit hochrangigen Beamten⁴⁷⁶ des Moskauer Kommunalwirtschaftsamts sowie Melnikovs Status als einer der führenden Architekten der UdSSR nach der erfolgreichen Umsetzung zweier bedeutender Staatsaufträge – des Lenin-Sarkophags und des sowjetischen Pavillons auf der Pariser Kunstgewerbeausstellung 1925 – erhöhten seine Chancen auf den Erhalt eines Grundstücks. Kurz nach der Einladung, Projekte für die Klubs der Kommunalarbeiter zu entwickeln, stellte Melnikov am 30. März 1927 einen Antrag bei der Landabteilung des Moskauer Kommunalwirtschaftsamts auf Zuteilung des Baugrundstücks Nummer 7 in der Rostovskij-Gasse, der jedoch am 14. April abgelehnt wurde.⁴⁷⁷ Nur fünf Tage später, am 19. April 1927, reichte Melnikov auf Vorschlag des Künstlers Alexej Gan erneut einen Antrag ein, diesmal für das unter der Nummer 10 in der Krivoarbskij-Gasse registrierte Objekt.⁴⁷⁸

Der langgestreckte, schmale Baugrund mit einer Fläche von 802 Quadratmetern befand sich sowohl im Zentrum von Moskau als auch in einer ruhigen Gasse des Viertels Arbat. Im Jahr 1911 wurde er bereits von allen bestehenden Bauten freigeräumt, um die Errichtung eines sechsstöckigen Mietshauses nach dem Entwurf des Ingenieurs A. E. Maslov zu ermöglichen. Im Jahr 1918 gingen die Eigentumsrechte auf den Staat über und bis 1927 blieb die Liegenschaft unbebaut.⁴⁷⁹ Auf der Sitzung der Kommission am 20. April 1927 unter dem Vorsitz von A. D. Domarev wurde beschlossen, Melnikov das Baugrundstück zuzuteilen.⁴⁸⁰ Zur Veranschaulichung seiner Idee fertigte er Mitte Mai 1927 ein Modell des zukünftigen Hauses in Form von zwei ineinander verschobenen Zylindern an (Abb. 129), das er später den Beamten des Moskauer Kommunalwirtschaftsamts präsentiert wurde.⁴⁸¹

⁴⁷⁶ Während der Arbeit am Projekt des Lenin-Sarkophags lernte Melnikov den Vorsitzenden der Unterkommission für den Bau des Lenin-Mausoleums, Ilja Civevadze, kennen, der von 1922 bis 1929 als stellvertretender Leiter des Moskauer Kommunalwirtschaftsamts tätig war. Im Jahr 1938 wurde Civevadze hingerichtet. Vgl. Kuznecov 2017, S. 85, 143.

⁴⁷⁷ Archiv des Melnikov-Hauses, op. 396/181, l. 33. Zitiert nach: Kuznecov 2017, S. 85.

⁴⁷⁸ Vgl. Ebenda.

⁴⁷⁹ Vgl. Kuznecov 2017, S. 27. (siehe Abb. auf den Seiten 28 und 29).

⁴⁸⁰ Vgl. Archiv des Melnikov-Hauses, op. 396/178, l. 136. Zitiert nach: Kuznecov 2017, S. 85. Im Jahr 1967 erinnerte sich Melnikov an dieses Ereignis: „1927 wurden die Baugrundstücke vom Moskauer Sowjet durch Genosse Domarev verteilt. Als er das Modell unseres Hauses sah, wies er entschieden alle konkurrierenden Anfragen von staatlichen Einrichtungen ab und erklärte, dass es leichter sei, Baugrundstücke zu finden, als ein Haus solcher Architektur zu bauen: ‚Das Grundstück Melnikov zuweisen.‘ Er war kein Architekt und hatte kaum eine Ausbildung, er war einfach ein Arbeiter“. Melnikov, Konstantin: „Mode und Architekt. Entwurf einer Rede zum 50-jährigen Jubiläum der Architektur – der sowjetischen und meiner“, in: Strigalev 1985, S. 147.

⁴⁸¹ Vgl. Archiv des Melnikov-Hauses, op. 396/178, l. 136. Zitiert nach: Kuznecov 2017, S. 85.

Am 10. Juni wurde mit dem Architekten der Vertrag über die Übergabe des Grundstücks unterzeichnet.⁴⁸² Schließlich erteilte die Abteilung des Gouvernementsingenieurs in Moskau am 20. Juli 1927 Melnikov die Baugenehmigung Nr. A-7909-10 für die Errichtung eines „mustergültigen Wohngebäudes.“⁴⁸³ Auf dem zur Genehmigung vorgelegten Plan, den Melnikov am 19. Juni 1927 erstellte (Abb. 130), sind die Konfiguration des Grundstücks und die Lage des zukünftigen Hauses dargestellt. Daraus geht hervor, dass sich Melnikov bei der Ausrichtung seines Wohnbaus an der geplanten Erweiterung der Krivoarbatskij-Gasse orientierte. Die Fassade des Hauses sollte sich nahe der neuen Baufluchtlinie (rote Linie AB) befinden. Da die Krivoarbatskij-Gasse letztlich nicht erweitert wurde, blieb ein Abstand von sechs Metern zur Grundstücksgrenze, sodass vor dem künftigen Haus ein kleiner Vorplatz entstand. Einerseits war eine solche Lage für die Bebauung des Viertels, bei der die Gebäude entlang der Baufluchtlinie angeordnet waren, untypisch, andererseits entsprach sie der Platzierung auf einem Grundstück von Moskauer Stadtvillen, öffentlichen Bauten und Kirchen.⁴⁸⁴ Ein früher Entwurf des Lageplans zeigte das Potenzial des Baugrundstücks: Seine Länge (39,78 Meter auf der einen und 43,33 Meter auf der anderen Seite) ermöglichte es, eine Reihe aus vier ineinander greifenden Zylindern unterzubringen.⁴⁸⁵

Das genehmigte Projekt des Hauses unterschied sich in vielen Aspekten vom realisierten Bau. Zwei Zylinder, die ein gemeinsames Pultdach hatten, wiesen geringfügige Höhenunterschiede auf. In jedem Zylinder waren drei Geschosse geplant. Das Haus sollte nicht unterkellert werden, sondern auf einem Betonfundament ruhen. Bereits in der ersten Variante des Hausentwurfs entwickelte Melnikov ein originelles Mauerwerkssystem. In einer am 26. Juni 1927 verfassten Erläuterung beschrieb er die Wandkonstruktionen, für deren Errichtung konventionelle und in Russland verfügbare Baumaterialien ausgewählt wurden, wie folgt: „Die Wände bestehen aus einem Gerüst aus Ziegelmauerwerk in zwei Ziegelbreiten mit durchgehenden Öffnungen ‚a‘. Diese Öffnungen werden mit Lehm gefüllt und anschließend zusammen mit dem Mauerwerk innen und außen verputzt, wodurch die

⁴⁸² Archiv des Melnikov-Hauses, op. 396/178, l. 136. Zitiert nach: Kuznecov 2017, S. 85.

⁴⁸³ Zentrales Staatsarchiv der Stadt Moskau (CGAM), Abteilung für die Aufbewahrung wissenschaftlich-technischer Dokumentation, f. 2, op. 1, d. 4409.

⁴⁸⁴ Vgl. Careva, Tatjana: „Krivoarbatskij pereulok, dom 10. Iz istorii eksperimentalnogo žilogo doma architekta“ (Krivoarbatskij-Gasse 10. Zur Geschichte des experimentellen Wohnhauses des Architekten), in: Staatliches Ščusev-Museum für Architektur 2022, S. 85.

⁴⁸⁵ Archiv des Melnikov-Hauses, op. 396/178, l. 74. Veröffentlicht in: Ebenda.

Wand eine Dicke von 0,70 Metern erreicht.“⁴⁸⁶ Demzufolge waren sechseckige Fenster im Plan nicht vorgesehen.

Die Vorderseite des zur Straße orientierten Südzyinders wurde abgeschnitten, wodurch die Hauptfront entstand, die als vertikale Glasfläche gestaltet wurde. Diese wurde von zwei Lüftungsschächten flankiert, die als Pilaster der Kolossalordnung an der Fassade hervortraten. Zwei weitere vertikale Fensterbänder erstreckten sich von der nordwestlichen und nordöstlichen Seite über die gesamte Höhe des zweiten Zylinders. An der Schnittstelle der beiden Zylinder im Zentrum des Erdgeschosses platzierte Melnikov – wie bereits in frühen Hausskizzen – einen Ofen. Die übrigen Räume für den temporären Aufenthalt auf dieser Etage, wie Flur, Badezimmer, Küche und Esszimmer, waren symmetrisch zur Längsachse angeordnet, mit Ausnahme des Eingangsbereichs, dessen Wand leicht nach links verschoben wurde. Ein dritter, kleinerer Zylinder aus Beton beherbergte eine Spindeltreppe, die alle Geschosse miteinander verband.⁴⁸⁷ In den beiden oberen Etagen waren zwei Arbeitszimmer mit einer Höhe von 5 Metern geplant, während die Höhe der übrigen Räume 2,5 Meter betragen sollte.⁴⁸⁸ Aus dem Längsschnitt des Hauses geht hervor, dass die Räume der oberen Geschosse rotationssymmetrisch angeordnet waren. Die Stelle im sogenannten Arbeitsraum, an der zwei Zylinder ineinandergreifen und ein dritter, kleiner Zylinder zu sehen ist, skizzierte Melnikov zusätzlich in der oberen rechten Ecke des Plans.

2.3.2 Architekt als Bauherr

Gemäß dem Vertrag, der zwischen Melnikov als Bauherr und der Moskauer Kommunalwirtschaft als Bauträger abgeschlossen wurde, sollte die Fertigstellung des Hauses innerhalb eines Jahres, bis zum 1. Juni 1928, erfolgen: „Der Bauherr verpflichtet sich, mit eigenen Mitteln und auf eigene Kosten [...] ein mustergültiges Wohngebäude mit einer feuerfesten Kubatur von mindestens 1.000 Kubikmetern zu errichten. Die Kosten werden nach vorläufigen Schätzungen auf 20.000 Rubel veranschlagt.“⁴⁸⁹ Die am 1. September 1927 begonnenen Bauarbeiten wurden von einer Brigade der Bauabteilung der Moskauer Kommunalwirtschaft durchgeführt.⁴⁹⁰ Innerhalb der ersten beiden

⁴⁸⁶ Melnikov, Konstantin: „Erläuterungsbericht zum Entwurf des Hauses des Architekten K. S. Melnikov“, 26.06.1927, in: Chan-Magomedov 1990, S. 170.

⁴⁸⁷ Ursprünglich plante Melnikov, eine offene Spindeltreppe aus Holz mit einem Durchmesser von 2 Metern zu bauen, deren Stufen durch Druckimprägnierung mit Zementmörtel behandelt werden sollten. Vgl. Ebenda.

⁴⁸⁸ Vgl. Ebenda.

⁴⁸⁹ Archiv des Melnikov-Hauses, op. 396/181, l. 35 und 42: Vertrag über das Baurecht Nr. 30/611 vom 17.06.1927. Zitiert nach: Kuznecov 2017, S. 108.

⁴⁹⁰ Mit der Unterstützung von Ilja Ciccivadze konnte Melnikov die Genehmigung zum Bau des Hauses von der Bauabteilung der Moskauer Kommunalwirtschaft erhalten. Vgl. Kuznecov 2017, S. 85.

Septemberwochen wurde die Baugrube ausgehoben, wobei Teile der Kellerwände des zuvor an dieser Stelle befindlichen Gebäudes freigelegt wurden. Nach geringfügigen Anpassungen wurden diese in den Keller des neuen Hauses miteinbezogen. Dieser Fund führte zu wesentlichen Änderungen am bereits genehmigten Projekt.⁴⁹¹ Das ursprünglich nicht vorgesehene Kellergeschoss nutzte Melnikov für den Einbau einer Warmluftheizung (Calorifère-Heizung).⁴⁹² Infolgedessen wurde die Anordnung der Räume im Erdgeschoss vollständig überarbeitet (Abb. 131). Da kein Platz mehr für den Ofen erforderlich war, konnten zwei Kinderzimmer, die sich zuvor im oberen Zwischengeschoss des südlichen Zylinders befanden, in das Erdgeschoss verlegt werden. An ihrer Stelle entstand eine zur Gasse hin offene Dachterrasse, wodurch die beiden Zylinder unterschiedlich hoch wurden – 9 und 12 Meter. Durch die Reduzierung der Wohnfläche strebte Melnikov eine Senkung der Baukosten an.

Nachdem das Fundament aus Bruchstein errichtet worden war, begannen die Bauarbeiter am 30. September 1927 mit der Errichtung der Wände. Dies notierte Melnikov auf einem Blatt des Abreißkalenders⁴⁹³: „Ich kam mit Vitja⁴⁹⁴ um 7 Uhr morgens zur Einmessung und legte den ersten Ziegelstein (im Zentrum des hinteren Zylinders). An diesem Tag wurden 8 Reihen gemauert.“⁴⁹⁵ Für sein Haus entwickelte Melnikov „die Konstruktion des Mauerwerks nach einem speziellen System“⁴⁹⁶, die es ermöglichte, Baumaterial einzusparen, indem ausschließlich ungebrochene Ziegelsteine verwendet wurden (Abb. 132).⁴⁹⁷ Die Struktur des Melnikovschen Wandsystems bestand aus „vertikal angeordneten Pfeilern, die gebrochene Linien beschreiben und in der Wand schachbrettartig durchgehende, rautenförmige Öffnungen bilden, deren Größen den Maßen des Ziegelmauerwerks entsprechen.“⁴⁹⁸

Diese Art des Mauerwerks, in Kombination mit der runden Form, gewährleistete eine gleichmäßige Verteilung der Spannungen über die gesamte Wand. Um eine bessere Verknüpfung der Mauerwerksfugen zu erzielen, wurden die Ziegel nicht auf 3/4 gebrochen,

⁴⁹¹ Vgl. Careva 2022, S. 86.

⁴⁹² 1958 wurde das Haus an die Fernwärme angeschlossen.

⁴⁹³ Im Privatarchiv des Architekten sind zahlreiche Kalender mit seinen handschriftlichen Notizen erhalten, deren Abreißblätter Melnikov als eine Art Tagebuch verwendete (zitiert nach: Careva 2022, S. 86).

⁴⁹⁴ Viktor Melnikov, der Sohn des Architekten.

⁴⁹⁵ Archiv des Melnikov-Hauses, op. 1124, zitiert nach: Careva 2022, S. 87.

⁴⁹⁶ AvLib, p. 15: Melnikov, Konstantin: Beschreibung der Wand und Deckenkonstruktionen des Experimental- und mustergültigen Hauses des Architekten K. S. Melnikov, 7.08.1953.

⁴⁹⁷ Die Materialeinsparung war auch durch die Ziegelknappheit bedingt, die zu Baubeginn des Hauses herrschte. Bis Mitte der 1920er Jahre waren von den 83 Ziegelwerken in der Provinz Moskau nur noch 36 in Betrieb. Vgl. N. N.: „Kirpičnaja promyšlennost' moskovskoj gubernii“ (Die Ziegelindustrie der Provinz Moskau), in: Stroitel'stvo Moskvy (Das Bauwesen Moskaus), Nr. 7, Juli 1925, S. 23f.

⁴⁹⁸ AvLib, p. 15 (wie Anm. 496).

sondern stattdessen in zwei Richtungen versetzt angeordnet: „längs der Wand nach jeder Reihe und quer zur Wand nach zwei Reihen. Die dabei entstandenen horizontalen und vertikalen Nuten im Mauerwerk, die eine Tiefe von einem Viertel eines Ziegels hatten, wurden mit Putz auf reinem Kalkmörtel gefüllt, was eine zusätzliche Wärmedämmung der zweischichtigen Wand bietet.“⁴⁹⁹ Da das Mauerwerk von gering qualifizierten Arbeitskräften ausgeführt wurde, entwickelte Melnikov eine dreieckige Lehre aus Latten als Hilfsmittel, die es ihnen erleichterte, das neue System präzise umzusetzen.⁵⁰⁰ Als Ergebnis entstanden insgesamt 128 hexagonalförmige Öffnungen („Lüftungsschlitze“), von denen 64 später mit verschiedenen Baumaterialien wie Sand, Lehm und Ziegelbruch gefüllt wurden.⁵⁰¹ Nach Melnikovs Berechnungen wären bei einer herkömmlichen Bauweise 100.000 Ziegel erforderlich gewesen, während für den Bau des Hauses nach seinem System nur 53.290 Ziegel verwendet wurden. Dadurch gelang es ihm, den Einsatz des kostspieligen Materials nahezu zu halbieren.⁵⁰² Laut Fritz Barth „löst Melnikov die Wand [...] in eine Struktur auf, die weder eine Dominanz der Vertikalen noch der Horizontalen oder der Diagonalen anerkennt“. Die Öffnungen werden dabei zu wichtigen Strukturelementen, die dem gesamten Bau nicht nur ästhetische, sondern auch „konstruktiv-ökonomische“ Eleganz verleihen.⁵⁰³ Darüber hinaus konnten die Wände nach dem System von Melnikov in nur etwa einem Monat errichtet werden. Bereits im November 1927 begann der Einbau der Holzdecken⁵⁰⁴, deren Konstruktionen ebenfalls der allgemeinen konstruktiven Idee entsprachen, indem sie „keine konzentrierten Stützpunkte“ aufwiesen (Abb. 133). Diese beschrieb Melnikov wie folgt:

Das Experimental- und Vorführhaus ist mehrstöckig, und die Decken, sowohl mit Wohnlast als auch für die oberen Abdeckungen, wurden aus Brettern über Spannweiten von etwa 9 Metern gefertigt und sind in ihrer Konstruktion und ihren Abmessungen standardisiert. Die Decken bestehen aus einem kreuzweisen angeordneten Rahmen in Form eines Gitters mit einem Abstand von 0,5 x 0,5 Metern, der aus hochkant gestellten Brettern mit den Maßen 2,5 x 9,0 cm gefertigt wurde. Die Verkleidung erfolgte diagonal zum Rahmen und in entgegengesetzten Richtungen. Die durch den Rahmen und die Verkleidung gebildeten Zellen dienten als geeigneter Ort zur Verlegung der Schalldämmung.⁵⁰⁵ Aufgrund der aufwandsintensiven Arbeit zur genauen Herstellung des Rahmens wurde der Rahmen seitlich auf der Baustelle vorgefertigt und vor Ort auf provisorischen, mit Keilen abgestützten Gerüsten montiert.⁵⁰⁶

⁴⁹⁹ AvLib, p. 15 (wie Anm. 487).

⁵⁰⁰ Vgl. Careva 2022, S. 87.

⁵⁰¹ Vgl. Kuznecov 2017, S. 103.

⁵⁰² Vgl. Archiv des Melnikov-Hauses, op. 396/ 178, l. 19, 27, 30, 75, 76. Zitiert nach: Kuznecov 2017, S. 103.

⁵⁰³ Barth 2015, S. 51.

⁵⁰⁴ Lediglich die Decken über dem Keller wurden aus Beton ausgeführt. Vgl. Careva 2022, S. 88.

⁵⁰⁵ Zur Wärme- und Schalldämmung wurden Sägespäne mit einer Beimischung von Alabaster verwendet. Vgl. Careva 2022, S. 88.

⁵⁰⁶ AvLib, p. 15-16 (wie Anmerkung 496).

In seiner Autobiografie erwähnt Melnikov die Umstände, unter der die einzigartigen Konstruktionen seines Hauses entstanden sind, wie folgt: „Persönlich zu bauen und nur auf die eigene Weise zu bauen, und das noch mit enormem Risiko für den Wohlstand der eigenen Familie – das ist ein so starker Antrieb, dass der emotionale Prozess derart intensiviert wird, dass man leicht zu erstaunlichen und unerwarteten Entdeckungen gelangt“.⁵⁰⁷

Die Bauarbeiten am Haus schritten voran und bis zum 1. Dezember waren die Holzdecken installiert. Die Errichtung des Rohbaus nach Melnikovs konstruktivem System dauerte etwa vier Monate. Finanzielle Schwierigkeiten des Auftraggebers führten jedoch dazu, dass die Bauarbeiten nicht im bisherigen Tempo fortgesetzt werden konnten. Melnikov finanzierte das Bauvorhaben zunächst ausschließlich aus eigenen Mitteln, die jedoch nicht ausreichten, um das Projekt abzuschließen.⁵⁰⁸ In der Hoffnung, bald einen Kredit zu erhalten, ging er ein beträchtliches Risiko ein. Nachdem ihm die Moskauer Stadtbank im Sommer 1927 zweimal einen Kredit verweigert hatte, stellte er am 23. Dezember 1927 erneut einen Kreditantrag über 15.000 Rubel. In der Zwischenzeit stellte die Bauabteilung der Moskauer Kommunalwirtschaft aufgrund ausstehender Zahlungen alle Arbeiten ein.⁵⁰⁹ Nach diesem weiteren Rückschlag notierte Melnikov in seinem Tagebuch: „Die Bank hat alles so arrangiert, dass es keinen Ausweg gibt. Ich befürchte, das Haus wird mir weggenommen.“⁵¹⁰ Angesichts seiner ausweglosen finanziellen Situation war er gezwungen, am 30. Juni 1929 einen Mietvertrag mit der Moskauer Kommunalwirtschaft zu unterzeichnen, wodurch diese zum Eigentümer des Hauses wurde. Die von Melnikov in den Bau investierten eigenen Mittel wurden dabei als mehrjährige Mietzahlungen verrechnet.⁵¹¹ Nachdem das Haus des Architekten de facto in ein kommunales Gebäude umgewandelt worden war, genehmigte die Moskauer Stadtbank schließlich einen Bau- und Reparaturkredit und am 1. Oktober 1929 wurde ein Vertrag mit Melnikov abgeschlossen. Gemäß den Vertragsbedingungen erhielt er einen Kredit in Höhe von 27.000 Rubel mit einer Laufzeit von 10 Jahren, gesichert durch eine Hypothek auf das Baurecht. Zudem wurde festgehalten, dass Melnikov bereits 12.500 Rubel aus eigenen Mitteln in das Bauprojekt investiert hatte, wodurch die Gesamtkosten des

⁵⁰⁷ Melnikov 1967, S. 82.

⁵⁰⁸ Vgl. Careva 2022, S. 88.

⁵⁰⁹ Vgl. Kuznecov 2017, S. 110.

⁵¹⁰ Archiv des Melnikov-Hauses, op. 1125: Abreißkalender für das Jahr 1928, Notiz vom 3. April 1928. Zitiert nach: Careva 2022, S. 88.

⁵¹¹ Vgl. Ebenda.

Hausbaus von der Bank auf 37.846 Rubel veranschlagt wurden.⁵¹² Zwei Jahre nach Beginn der Bauarbeiten unterzeichneten Melnikov und der Bauleiter Kotikov am 20. September 1929 das Abnahmeprotokoll für das Haus: „Nach der Begutachtung der durchgeführten Bauarbeiten [...] wurden diese insgesamt als qualitativ zufriedenstellend bewertet. Eine Vertragspartei übergibt das Bauwerk, die andere nimmt es in Betrieb.“⁵¹³ Damit fand der Bau eines der originellsten Architektenhäuser des 20. Jahrhunderts seinen Abschluss.

2.3.3 Raumgestaltung

Konstantin Melnikov ordnete sein Wohnhaus konventionell entlang der zentralen Achse eines länglichen, trapezförmigen Grundstücks an, die von Süden nach Norden orientiert ist. Das Gebäude besteht aus zwei zylindrischen Baukörpern unterschiedlicher Höhe, die sich zu einem Drittel überschneiden (Abb. 134). Der kleinere Zylinder auf der Südseite, der zur Gasse hin orientiert ist, erreicht eine Höhe von 8 bis 8,65 Metern, während der größere Zylinder auf der Nordseite eine Höhe von 11 bis 12,3 Metern aufweist. Beide Zylinder haben einen einheitlichen Durchmesser von 9,8 Meter. Der südliche Zylinder schließt mit einem flachen Dach ab, das mit einem innovativen Entwässerungssystem ausgestattet ist und eine offene Dachterrasse aus Holzplanken bildet. Der nördliche Zylinder ist mit einem Pultdach versehen, das leicht zum Innenhof hin geneigt und unter dem ein Dachboden untergebracht ist. Die Schnittstellen der zylindrischen Baukörper werden an der Außenfassade durch zwei turmartige unverputzte Schornsteine mit rautenförmigem Querschnitt aus Ziegelmauerwerk strukturell akzentuiert.

Die Wände des Südzyinders sind überwiegend schlicht gestaltet. Im Erdgeschoss unterbrechen lediglich fünf hexagonal geformte Fenster die Wandfläche, während im ersten Obergeschoss ein einziges oktogonales Fenster hinzukommt. Im Kontrast dazu zeigt der Nordzyylinder eine deutlichere Gliederung mit insgesamt 57 sechseckigen Fenstern, die in fünf Reihen angeordnet sind (Abb. 135). Dabei ist die unterste Reihe durch einen breiteren Wandabschnitt von den darüberliegenden Reihen getrennt. Die Gestaltung des Nordzyinders wird zusätzlich durch die variierenden Formen der Fensterrahmen dynamisiert, die einem festgelegten Rhythmus folgen. Es wurden drei verschiedene Muster

⁵¹² Vgl. Kuznecov 2017, S. 111. Um das Ausmaß der Schulden Melnikovs zu veranschaulichen, führt Pavel Kuznecov als Beispiel das durchschnittliche Monatsgehalt in der Industrie der UdSSR an, das im Jahr 1929 etwa 78 Rubel betrug. Vgl. ebenda, S. 109.

⁵¹³ Archiv des Melnikov-Hauses, op.396/178, l. 48. Zitiert nach: Kuznecov 2017, S. 109.

schlanker Holzleisten verwendet: diagonal nach rechts in der ersten Reihe, horizontal in der zweiten und vierten Reihe und diagonal nach links in der dritten und fünften Reihe.

Die Hauptfassade des Hauses, die zur Krivoarbatskij-Gasse ausgerichtet ist, zeichnet sich durch eine streng symmetrische Komposition aus. Sie wird von zwei Pilastern flankiert, welche die Lüftungsschächte beherbergen. Die Hauptfront des Hauses stellt eine zur Stadtseite ausgerichtete Glaswand dar, deren zentrales Element ein großflächiges Fenster, bestehend aus 30 Glaspanelen, die gesamte Höhe des zweiten Stockwerks einnimmt (Abb. 136). Darüber befindet sich eine rechteckige, dem Fries ähnliche Tafel mit der Inschrift „KONSTANTIN MELNIKOV ARCHITEKT“, die sowohl als Visitkarte als auch Signatur des Erbauers gelesen werden kann.⁵¹⁴ In der Mitte des unteren Fassadenbereichs befindet sich der Eingang⁵¹⁵, eingerahmt von zwei rechteckigen Fenstern. Der traditionellen Spiegelsymmetrie der Fassade steht die asymmetrische Anordnung der Räumlichkeiten des Erdgeschosses gegenüber, die dahinter verborgen sind.

Diese Etage umfasst zehn Räume, in denen sich das Alltagsleben der Familie abspielte (Abb. 137). Hier sind die runden Formen des Hauses kaum spürbar. Wenn man das Haus betritt, gelangt man zunächst in das Vorzimmer (6,3 m²), das unerwartet in einem Winkel von 45 Grad nach rechts verschoben ist. Dieser Raum wird durch eines der zwei rechteckigen Fassadenfenster beleuchtet. Die anschließende Glastür übernimmt eine duale Funktion innerhalb der Raumorganisation, indem sie zwei Durchgangsöffnungen bedient: Einerseits schließt sie das Vorzimmer, wodurch eine direkte Verbindung zwischen Korridor und der Treppe zum ersten Obergeschoss hergestellt wird. Andererseits schafft sie bei geschlossener Korridoröffnung eine Abtrennung der privaten Räume der Familie, sodass ankommende Gäste ausschließlich Zugang zur Treppe, die zum Salon führt, haben.

Das Esszimmer (17 m²), das einer rechteckigen Form zustrebt, liegt schräg zur Längsachse des Hauses und bricht somit die Symmetrie (Abb. 138). Dieses Zimmer wird ebenfalls durch ein großes rechteckiges Fenster links vom Eingang beleuchtet und verfügt zusätzlich über ein hexagonales Fenster, neben dem ein Kiot (Ikonenkästchen) positioniert war (Abb. 139).

⁵¹⁴ In dem Versuch, die Finanzierung des Bauvorhabens zu sichern, schrieb Melnikov in einem Antrag: „Wenn es mir gelingt, den Bau abzuschließen, betrachte ich das gemietete Grundstück künftig als architektonisches Laboratorium, da ich der Überzeugung bin, dass ein Architekt selbst in der realen Praxis effektvolle Entwürfe erproben sollte.“ Archiv des Melnikov-Hauses, op. 396/178, l. 139. Zitiert nach: Kuznecov 2017, S 110.

⁵¹⁵ In den 1950er Jahren wurde an der Stelle eines Kühlschranks in der Küche ein zweiter Eingang für die Familie von Viktor Melnikov, dem Sohn des Architekten, eingerichtet.

Trotz des staatlich verordneten Verbots religiöser Praktiken in der Sowjetunion bewahrte Melnikov zeitlebens seine christlichen Überzeugungen.

Der Raum stellt einen der wichtigsten Orte des Familienlebens dar und war mit einem großen, rechteckigen Tisch eingerichtet, an dem jedes Familienmitglied einen fest zugewiesenen Platz hatte. Im Kontrast zur modernen Architektur des Hauses stehen die antiques Möbelstücke aus dem 18. und 19. Jahrhundert, die bereits Anfang der 1920er Jahre erworben und aus der früheren Kollektivwohnung übertragen worden waren. Diese Möbel gefielen Melnikov besonders wegen ihrer Qualität.

Das Esszimmer ist über zwei rechteckige Durchgänge aus einem Korridor zugänglich, der als räumliche Verbindung zwischen den Zimmern des Süd- und Nordzylinders dient. An der Wand des Korridors befinden sich zwei runde Öffnungen, die zu einer internen Fernsprechanlage gehören. Diese beginnt an der im Zentrum des Zauns gelegenen Pforte, die eine überdachte Zelle in Form eines kleinen Zylinderviertels darstellt. Ein unterirdisch verlegtes Metallrohr stellte die Verbindung zwischen der Pforte und dem Erdgeschoss des Hauses her, während ein weiteres Sprachrohr das Erdgeschoss mit dem Atelier im zweiten Obergeschoss verbindet.

Die Küche mit einer Fläche von 7 m² und einer spärlichen Möblierung ähnelt in ihrer Größe und Form dem Vorzimmer. In der Trennwand zwischen dem Esszimmer und der angrenzenden Küche war ursprünglich eine Durchreiche vorgesehen, die jedoch nicht in Betrieb genommen und verschlossen wurde. Der Raum wurde von zwei sechseckigen Fenstern beleuchtet; eine dritte sechseckige Öffnung wurde als Kühlschrank genutzt. Zudem war über dem Herd und dem Küchentisch ein gläserner Schirm installiert, der die Funktion einer Dunstabzugshaube übernahm. Dies war besonders wichtig, da die Küche über keine abschließbare Tür verfügte.

Zu den weiteren Gemeinschaftsräumen auf dieser Ebene gehörten das Badezimmer sowie ein ähnlich geschnittenes Arbeitszimmer der Hausherrin, das direkt gegenüberlag. Im Nordzylinder liegen zwei identische Räume von jeweils 4,5 m², die ursprünglich als Kinderarbeitszimmer dienten und mit Schreibtischen sowie Regalen für Lehrbücher ausgestattet waren. Auf der weißen Decke waren in jedem Raum farbige Rechtecke gemalt: gelbe im Zimmer der Tochter und blaue im Zimmer des Sohnes.

In der 11m² großen Ankleide waren entlang der seitlichen Trennwände zwei maßgefertigte Schränke platziert. Der rechts von der Türöffnung stehende, in Weiß gehaltene Schrank war den weiblichen Familienmitgliedern – Mutter und Tochter – zugeordnet, während der links platzierte, gelb gestrichene Schrank den männlichen Familienmitgliedern – Vater und Sohn – vorbehalten war. In diesem Raum wurde sämtliche Kleidung aufbewahrt, da das Schlafzimmer über keinen weiteren Stauraum verfügte. Die Decke des Ankleideraums war in einem Ockerton gestrichen. Die linke Trennwand des Zimmers wurde schräg zur Längsachse ausgerichtet, die zugleich als Symmetrieachse fungierte, wodurch eine Sichtachse entstand, die sich bis zur Nordwand erstreckte. An diesem Punkt wurde ein Spiegel platziert, der das Licht der Esszimmerlampe reflektierte und somit den Eindruck eines verdoppelten Raums erweckte.⁵¹⁶

Die zum ersten Geschoss führende Treppe beginnt mit einem geraden Lauf von 110 cm Breite und geht in den oberen Etagen in eine Wendeltreppe über, deren Breite 90 cm beträgt. Der Ausgang der Treppe befindet sich an der Verbindungsstelle zweier Zylinder und ist mit einer faltbaren Tür ausgestattet, die bei Bedarf vollständig geöffnet werden kann (Abb. 140). Die Wände des Treppenhauses, die in einem hellen Grün-Blau namens „Paul Veronese“⁵¹⁷ gestrichen sind, kontrastieren mit den helllila gefärbten Wänden des Wohnzimmers. In diesem Raum befand sich ein großer belgischer Teppich in einer ähnlichen Farbgebung, den die Familie Melnikov aus Paris mitgebracht hatte. Der Salon mit einer Fläche von 50 m² und einer Raumhöhe von etwa 5 Metern stellt den Hauptraum des Hauses dar (Abb. 141). Die Möblierung dieses Zimmers ist spärlich und umfasst ein Sofa, einen Sessel, ein Buchregal sowie einen runden Tisch. Seitdem Melnikovs Sohn Viktor Künstler geworden war und im oberen Atelier zu arbeiten begonnen hatte, wurde der Arbeitstisch des Hausherrn in diesen Raum verlegt.

Der Raum wird durch eine dominante, große rechteckige Glasfront erhellt, deren zentrale Flügel geöffnet werden konnten, während der untere, statische Teil einen „französischen Balkon“ formt.⁵¹⁸ Ein ursprünglich nicht vorgesehenes, kleines Fenster wurde nachträglich im Salon eingebaut. Es hat eine oktagonale Form und unterscheidet sich von den anderen

⁵¹⁶ Vgl. Gozak, Andrej: „10 Krivoarbatsky lane, Moscow“, in: Pallasmaa, Juhani/ Gozak, Andrei (Hrsg.): The Melnikov Haus. Moscow (1927-1929). Konstantin Melnikov, London: Academy Editions 1996, S. 45-48.

⁵¹⁷ Vgl. Tjutčeva, Narine/ Kuznecov, Pavel: Dom Melnikova (Melnikovs Haus), Ekaterinburg: Tatlin 2022, S. 139.

⁵¹⁸ Diese Art der Fensteröffnung erinnert an die Fenster des Etagenwohnhauses in der Rue Franklin 25 von Auguste Perret, die Melnikov während seines Aufenthalts in Paris besuchte.

Fenstern des Hauses (Abb. 142). Von diesem achteckigen Fenster aus öffnete sich der Blick auf die Kirche des Heiligen Nikolaus dem Wundertäter in Plotniki, die im 17. Jahrhundert erbaut und 1932 zerstört wurde und an der Ecke der Arbat-Straße und der Plotnikov-Gasse stand.⁵¹⁹ Rechts vom kleinen Fenster errichtete Melnikov in den 1940er Jahren eigenhändig einen Ofen, dessen nahezu suprematistische Form an die Architektone von Kasimir Malevič erinnert.⁵²⁰

Im Wohnzimmer offenbart sich die komplexe Volumengeometrie des Hauses, die sich aus der Gegenüberstellung konvexer Formen – des Nordzylinders und der Verkleidung des Treppenhauses – mit der konkaven Wand des Südzylinders hervorgeht (Abb. 143). Die spezifische Farbgebung des Raums betont diese geometrischen Kontraste zusätzlich: Die konkave Wand ist in einem hellen Lila gestrichen, während die hervortretenden konvexen Volumina und die Decke in Weiß gehalten sind, was den Farb-Form-Dialog weiterführt. Die Skizze, die Melnikov im Juni 1927 auf dem genehmigten Entwurf des Hauses anfertigte, wurde verwirklicht (Abb. 144).

Ein im Überschneidungsbereich der beiden Zylinder gelegener Eingang führt vom Salon ins Schlafzimmer, welches zu den markantesten Räumen des Hauses zählt. Mit einer Fläche von 43 m² erstreckt sich dieser Raum über das gesamte erste Obergeschoss des Nordzylinders. Die Gestaltung des Raumes orientiert sich nicht an den individuellen Bedürfnissen der Familienmitglieder, sondern war zur gemeinsamen Nutzung vorgesehen. Ursprünglich waren dort lediglich drei Betten platziert: ein großes Elternbett, das durch zwei schmale Trennwände von den Kinderbetten abgetrennt wurde (Abb. 145). Die hölzernen Bettgestelle, die an antike Liegen erinnern, waren in den Fußboden integriert, wodurch sie eine Art Podest bildeten. Das Schlafzimmer verfügte über 12 Fenster, die den einzigen Lichtzugang darstellten, ohne zusätzliche Beleuchtungsmittel wie Lampen oder Oberlichter. Das Zimmer war ausschließlich zum Schlafen bestimmt.

Die ursprüngliche Farbgebung des Raumes wurde auf den Malstudien von Konstantin und Viktor Melnikov festgehalten (Abb. 146). Alle Oberflächen im Raum, einschließlich der Wände, der radial angeordneten Trennwände zwischen den Betten, der Bettgestelle, der Decke und des Bodens, waren mit einem goldenen Alabasterputz überzogen, der auf

⁵¹⁹ Vgl. Careva 2022, S. 85. Außerdem bot das Haus einen Blick auf die Erlöserkirche in Pesk hinter dem Arbat und auf den Glockenturm Ivan des Großen im Kreml (vgl. Kuznecov 2017, S. 88).

⁵²⁰ Vgl. Gozak 1996, S. 19.

Hochglanz poliert und mit Öl sowie Wachs versiegelt war. Laut Andrei Gozak spiegelte diese Materialwahl Melnikovs Bestreben wider, jeglichen Staub im Zimmer zu eliminieren: „its colour was a reflection of his psychological and physiological conception of the bedroom as the space of ‚golden dreams‘.“⁵²¹ Die Bedeutung des Schlafes, den Melnikov als „das größte Problem eines Drittels unseres Lebens“⁵²² bezeichnete, wurde von ihm besonders betont. Er war der Überzeugung, dass Schlaf die primäre Quelle der Erholung darstelle, die der Mensch zur Regeneration benötige:

Wenn ich höre, dass unsere Gesundheit Nahrung braucht, sage ich – nein, Schlaf ist notwendig. Alle sagen, dass Erholung Luft braucht [...] – ich jedoch glaube, dass ohne Schlaf die Luft machtlos ist, unsere Kräfte wiederherzustellen. [...] Ein Drittel des Lebens verbringt der Mensch schlafend. Nimmt man 60 Jahre als Beispiel, so sind das 20 Jahre Schlaf – 20 Jahre liegen ohne Bewusstsein, ohne Führung von Reisen in das Reich der geheimnisvollen Welten, das Berühren der unerforschten Tiefen der Quellen heilender Geheimnisse und vielleicht auch Wunder.⁵²³

Zwischen 1929 und 1930 entwickelte Melnikov im Wettbewerbsentwurf für die „Grüne Stadt“, ein Kurort in der Nähe von Moskau (Abb. 147), ein spezielles „Schlaflabor“ zur Erholung der Stadtbesucher. Dieses Labor wurde als zentraler Bestandteil des Projekts konzipiert, wobei nicht die Verlängerung der Schlafdauer, sondern die „Verbesserung seiner heilenden Eigenschaften“ von grundlegender Bedeutung war. Zu diesem Zweck sollte das Gebäude mit spezieller Ausstattung für Schlafkomfort eingerichtet werden, einschließlich mechanischer Betten und speziellen Kammern mit verdünnter und verdichteter Luft sowie Äther. Zudem waren Kammern vorgesehen, in denen der Schlaf mit Musik begleitet werden sollte, „die von Spezialisten auf der Grundlage wissenschaftlicher Daten entwickelt worden war.“⁵²⁴ Auf diese Weise strebte Melnikov danach, „die große Stadt der schlafenden Architektur“⁵²⁵ zu schaffen.

Die goldene Farbe des Schlafzimmers setzt sich in der gelb gestrichenen Außenwand des Zylinders fort, in dem die zum Atelier des Architekten führende Wendeltreppe untergebracht ist. Das Atelier, das im zweiten Obergeschoss des Nordzylinders liegt, weist dieselbe Fläche (50 m²) und Form wie der Salon auf, erzeugt jedoch einen anderen Raumeindruck, auf den Melnikov seine Gäste besonders aufmerksam machte. Diese Wirkung entsteht vor allem durch die Beleuchtung. Die 38 hexagonalen Fenster des Ateliers, die sich über die gesamte

⁵²¹ Ebenda, S. 48.

⁵²² Melnikov 1967, S. 82.

⁵²³ Melnikov 2006, S. 111.

⁵²⁴ AvLib, p. 30: Melnikov, Konstantin: Projekt „Grüne Stadt“. Generelle Raumplanung, 1929.

⁵²⁵ Melnikov 2006, S.111.

Höhe des zweiten Obergeschosses erstrecken und in drei Reihen angeordnet sind, sorgen für diffuses Licht (Abb. 148). Diese Anordnung schafft ideale Lichtverhältnisse für die Arbeit, da Entwürfe nicht durch Handschatten verdunkelt werden. An der Südwand bildet der Vorsprung des Südzyinders einen Mezzanin-Balkon, zu dem eine einläufige Holzterrasse hinaufführt (Abb. 149). Dies bietet die Möglichkeit, die entwickelten Entwürfe von oben zu betrachten. Die verglaste Tür des Dachterrassenzugangs ließ das Licht von der Südseite in den Raum strömen. In den Sommermonaten nutzte die Familie die Terrasse als gemeinsamen Erholungsort. Die Terrasse wird auf beiden Seiten von einem Ziegelmauerwerk eingefasst und im Fassadenbereich durch zwei Metallrohre abgegrenzt. Auf der Terrasse wurde ein Holzbelag verlegt, unter dem sich ein von Melnikov entwickeltes Entwässerungssystem befand. Das ursprünglich aus verzinktem Eisenblech gefertigte Dach des Südzyinders hatte eine Neigung von 13 Grad und leitete das Wasser nach beiden Seiten ab. Dieses System ging bei Reparaturarbeiten im Jahr 1964 verloren und wurde erst 1992–1993 im Rahmen umfassender Restaurierungsarbeiten originalgetreu rekonstruiert.⁵²⁶

Aus der Raumaufteilung im Haus lässt sich schließen, dass jeder der Zylinder eine eigene Funktion hatte. Der vordere, südliche Zylinder, der mit seiner gläsernen Fassade zur Straße hin geöffnet ist, war für die Räume vorgesehen, die den Besuchern des Hauses zugänglich waren: das Vorzimmer, der Salon und teilweise das Esszimmer. Der nördliche Zylinder hingegen war privat und ausschließlich der Familie vorbehalten. Er umfasste Arbeitsräume, das Schlafzimmer und Melnikovs Atelier – ein zentraler Ort des schöpferischen Schaffens. Darüber hinaus wird von Etage zu Etage die Idee eines Aufstiegs über den Alltag und die täglichen Sorgen hin zur Kreativität deutlich, die den Menschen dem Schöpfer näherbringt. Symbolisch ist auch, dass Melnikovs Schreibtisch im Atelier nach Süden ausgerichtet war, wo sich der Zugang zur Dachterrasse, einem offenen Raum, befand, von dem aus durch die Glastür der Blick in den Himmel geöffnet war.

2.3.4 Proportionen des Hauses

Wie auch die anderen in dieser Arbeit untersuchten Projekte zeichnet sich das Melnikov-Haus durch seine harmonischen Proportionen aus, die auf dem Goldenen Schnitt und dessen Ableitungen basieren. Wenn die Länge des Hauses, gemessen entlang der Außenwände der beiden sich überschneidenden Zylinder, als Gesamtlänge (1) betrachtet wird, entspricht der Abstand zwischen den Zentren dieser Zylinder dem kleinen Abschnitt des Goldenen Schnitts

⁵²⁶ Vgl. Kuznecov 2017, S. 125, 219.

(Abb. 150). Wird die Länge des Hauses von der Außenwand des nördlichen Zylinders bis zur Fassade gemessen und gemäß dem Goldenen Schnitt aufgeteilt, ergibt sich der Durchmesser des Zylinders als größerer Abschnitt, während der Abstand vom nördlichen Zylinder zur Fassade mit dem kleineren Abschnitt des Goldenen Schnitts übereinstimmt.

Die Breite der Fassade, die der Breite der Glasfläche entspricht, steht im Verhältnis 1 zu 3 zur Höhe des Hauses bis zum Dach des nördlichen Zylinders. Dadurch bildet ein Rechteck, das aus zwei Quadraten besteht, die Grundlage der Fassadengestaltung (Abb. 151). Wenn die Höhe des Hauses nach dem Goldenen Schnitt aufgeteilt wird, beträgt der Höhenunterschied zwischen dem südlichen und dem nördlichen Zylinder die Hälfte des Minor-Abschnitts. Ein Kreis, der vom Dach des südlichen Zylinders mit seinem Mittelpunkt im Fundament des südlichen Zylinders gezogen wird, bestimmt die Höhe der Fassade bis zur Beschriftung. Die Höhe vom Fundament des Hauses bis zum oberen Rand der Fenster des unteren Stockwerks entspricht dem dritten Wert (0,236) in der abnehmenden Reihe des Goldenen Schnitts.

Der Aufteilung der Gesamthöhe des Hauses nach den Höhen der Stockwerke liegen ebenfalls die Proportionen des Goldenen Schnitts zugrunde. Dabei wird die Höhe der niedrigeren Räume durch den Minor-Abschnitt bestimmt, während die beiden größten Räumen dem Major-Abschnitt entsprechen (Abb. 152). Die Höhe von der Terrasse bis zur Decke des nördlichen Zylinders orientiert sich ebenfalls am kleineren Abschnitt des Goldenen Schnitts.

Die Teilung der Höhe des Wohnzimmers, in dem die Ineinanderschiebung der Zylinder sichtbar wird, folgt der Funktion des Goldenen Schnitts: Der Abstand vom Boden des Wohnzimmers bis zur Decke des Schlafzimmers wird in diesem Fall mit dem größeren Abschnitt, während die Strecke von der Decke des Schlafzimmers bis zur Decke des Wohnzimmers dem kleineren Abschnitt der Funktion des Goldenen Schnitts entspricht.

2.3.5 Die gestalterischen Ursprünge und Vorteile der zylindrischen Form

Für sein Haus wählte Melnikov die Form eines Zylinders, der sich als Leitmotiv durch seine Projekte der frühen 1920er Jahre hindurchzieht. Bereits in seinen frühen Hausentwürfen aus dem Jahr 1922 experimentierte Melnikov mit der zylindrischen Form (Abb. 153). Neben dem kreisförmigen Grundriss entwarf er auch Varianten mit ellipsen- oder eiförmigem Grundriss. Das Zentrum des Raums wurde unverändert von einem Kachelofen

eingenommen. Melnikov skizzierte eine perspektivische Darstellung des zukünftigen Interieurs und legte dabei den Schwerpunkt auf das Innere des Hauses, während er der äußeren Gestaltung weniger Bedeutung beimaß.

Chan-Magomedov erwähnt in seiner Melnikovs gewidmeten Monografie ein interessantes Detail, das seiner Ansicht nach die Entstehung des Zylinders im Hausentwurf von 1922 erklären könnte. Das größere Zimmer der Kollektivwohnung in der Petrovka-Straße 27/16 hatte einen Grundriss, der einem Viertelkreis entsprach. Von diesem Raum aus bot sich ein ausgezeichnetes Panorama, dank der fünf straßenseitigen Fenster, die in einer konkaven Wand angeordnet waren. Hier befand sich Melnikovs Arbeitsplatz, an dem er den Großteil seiner realisierten Projekte entworfen hatte. Gleichzeitig diente dieser Raum als Wohnzimmer, das von einem selbstgebauten Ofen beheizt wurde.⁵²⁷ Melnikov selbst beschrieb dieses Zimmer wie folgt: „Eine inspirierende Gemütlichkeit, entfaltet entlang der Lichtkurve der fünf Fenster des schönen Zimmers im Haus an der Ecke der historischen Verflechtungen der bezaubernden Petrovka und des Naryschkin-Platzes im alten, noch russischen Moskau.“⁵²⁸

Andrei Gozak weist in seinem Aufsatz über das Melnikov-Haus auf weitere Projekte des Architekten hin, die auf einem kreisförmigen Grundriss basieren. Der Entwurf des zylindrischen Hauses fiel zeitlich mit der Arbeit an den bereits erwähnten Arbeitermusterhäusern von 1922 zusammen. In diesem Wohnkomplex war ein Kindergarten und ein Kommunehaus in Form eines Zylinders geplant. Seiner Meinung nach weist das Werbeplakat für den Machorka-Pavillon (Abb. 154) eine „genetische Ähnlichkeit“ mit dem Hausentwurf von 1922 auf.⁵²⁹

In more developed three-dimensional form, the cylinder appears in two of his competition schemes of 1924. In the little newspaper headquarters of *Leningrad Pravda* in Moscow (Abb. 155), a cylindrical tower with internal stair forms the ‘pivot’ on which freely rotating lozenge-shaped floors are hung. In Melnikov’s project for the Arcos company (Abb. 156) headquarters, the cylinder is used twice: as a negative volume in the cut-back street corner, and as a positive volume in the domed vestibule which sits in this space.⁵³⁰

Melnikovs Interesse an Zylinder ist im Kontext einer allgemeinen Tendenz der postrevolutionären Phase zu sehen, die sich der Suche nach neuen, dem Zeitgeist

⁵²⁷ Vgl. Chan-Magomedov 1990, S. 166-168.

⁵²⁸ AvLib, p. 17: Melnikov, Konstantin: „Krankenhaus“, Maschinenschrift, 09.12.1963.

⁵²⁹ Vgl. Gozak 1996, S. 51.

⁵³⁰ Ebenda.

entsprechenden Formen sozialistischer Architektur widmete. Alessandro De Magistris zufolge lassen sich zahlreiche Beispiele mit kreisförmigem Grundriss sowohl in den umfangreichen Studien von VChUTEMAS, wo Melnikov von 1921 bis 1924 tätig war, als auch in der zuvor bevorzugten Architektur des Jugendstils in Russland finden. Besonders hervorgehoben werden Entwürfe von Studierenden, die unter der Leitung der Architekten Ladovskij und Krynskij im Rahmen des Kurses „Raumanalyse“ entstanden (Abb. 157).⁵³¹ Ein weiteres Beispiel stellt das vom Architekten Vladimir Apyškov in den Jahren 1906-1907 errichtete Čaev-Haus in Sankt Petersburg dar.⁵³² Die ursprüngliche Gestaltung dieses Hauses basiert auf drei diagonal angeordneten zylindrischen Volumen (Abb. 158). Im ersten Zylinder befindet sich der Eingang mit einer Wendeltreppe. Die zentrale Rotunde bildet eine zweigeschossige Halle, die einem Atrium ähnlich gestaltet ist. Im letzten, halbrunden Raum des Hauses, der im Grundriss ebenfalls kreisförmig ist, liegt der Wintergarten. Für diese Nutzung wurden fünf vertikale Fenster eingebaut, die eine optimale Lichtdurchdringung gewährleisten.⁵³³

In seinem Bestreben, den Bauprozess zu rationalisieren und die Kosten zu senken, untersuchte Melnikov die Möglichkeiten der Zylinderform und passte sie jeweils an verschiedene Nutzungen an: Kindergarten (Projekt der Arbeitermusterwohnhäuser, 1923), Klub (1927), Ausstellungsraum (Entwurf des Pariser Pavillons, 1924), Bürogebäude (Entwurf des Neuen Sucharevskij Marktes, 1924), Zuschauerraum, Universität (Entwurf der Frunze-Militärakademie, 1930-31). In diesem Sinne stellt das Wohnhaus des Architekten im Arbat eine kostspielige Fortsetzung seiner „Studien mit Zylindern“⁵³⁴ dar. Die Ergebnisse dieses „Experiments“ wurden von Nikolaj Luchmanov in der Zeitschrift „Das Bauwesen Moskaus“ veröffentlicht. In seinem Artikel, der in Absprache mit Melnikov verfasst wurde, berichtete er über die Vorteile des zylindrischen Hauses und dessen Bedeutung für den Massenwohnungsbau.

Neue konstruktive Formen fehlen in unserer Baupraxis weitgehend. Die alte rechteckige Bauweise wird bei uns weiterhin in großem Maßstab angewendet, unabhängig von ihren Gebrauchsvorteilen, den Möglichkeiten zur Rationalisierung der Arbeitsabläufe oder ihrer Eignung für den modernen Lebensstil. Ob es sich um Gebäude für kommerzielle

⁵³¹ Über die Experimente mit der runden Form siehe: Chan-Magomedov 1983, S. 396-397.

⁵³² De Magistris, Alessandro: „The Cylindrical House-Studio of 1927“, in: Fosso, Mario u. a. (Hrsg.): Konstantin S. Mel'nikov and the Construction of Moscow, Mailand 2000, S. 90.

⁵³³ Vgl. Kirikov, Boris: Architekturnye pamjatniki Sankt-Peterburga (Architekturdenkmäler Sankt Petersburgs; russisch), Sankt Peterburg 2005, S. 288-290.

⁵³⁴ Cohen, Jean-Louise: „Konstantin Stepanowitsch Melnikow“, in: Brandlhuber, Margot Th./ Buhrs, Michael: Im Tempel des Ich. Das Künstlerhaus als Gesamtkunstwerk. Europa und Amerika 1800-1948, Aust.-Kat., Museum Villa Stuck, Ostfildern: Hatje Cantz, 2013, S. 281.

oder industrielle Zwecke, um Wohnhäuser oder Verwaltungsgebäude handelt – alles wird hier in Würfelform gebaut, obwohl viele dieser Gebäude in jeder Hinsicht von anderen Formen, wie dreieckigen, rautenförmigen oder runden, erheblich profitieren könnten.⁵³⁵

Die Wahl des Zylinders wurde damit begründet, dass er bei gleicher Grundfläche einen geringeren Wandumfang als eine rechteckige Struktur hat.⁵³⁶ In Kombination mit dem von Melnikov entwickelten konstruktiven System, das nicht wie beim konventionellen Bau „auf der Konzentration von Spannungen in einzelnen Teilen der Konstruktion“, sondern „auf einer gleichmäßigen Verteilung der Spannungen über alle Teile des Bauwerks“ beruhte, erwies sich die zylindrische Form als besonders vorteilhaft. Das Ziegelmauerwerk des experimentellen Hauses, das auf einem standardisierten, vom Fundament bis zum Dach unveränderten Raster basierte, sowie die aus den Brettern zusammengesetzte Struktur von Boden und Dachelementen, die in den Zylinder „ähnlich wie der Boden oder der Deckel eines großen Fasses“ eingefügt wurde, fungierten als eine preiswerte Alternative zum herkömmlichen Stützen-Träger-System.⁵³⁷ Melnikovs Prinzip der gleichmäßigen Spannungsverteilung verringerte die Anforderungen an die Qualität der erforderlichen Baumaterialien und ermöglichte damit den Einsatz von weniger widerstandsfähigen Materialien.⁵³⁸ Darüber hinaus wurde die zylindrische Form als hygienischer angesehen:

Der runde Raum, der durch die zylindrische Konstruktion des Gebäudes vorgegeben ist, hat keine Ecken – die typischen Sammelstellen für Staub und Schmutz. Möbel und Gegenstände können nicht direkt an die Wände gestellt werden, was die notwendige Belüftung sicherstellt. Der Umfang der Wände ist kürzer als bei herkömmlichen Gebäuden. All dies gewährleistet eine größere Sauberkeit des Raumes bei minimalem Aufwand. Schließlich bietet der Zylinder die Möglichkeit eines vollständigen und gleichmäßigen Luftaustauschs im Vergleich zum Würfel, und darüber hinaus schafft jede Rundung ein Gefühl von Weite.⁵³⁹

Zudem entwickelte Melnikov das „Projekt zur Anwendung des zylindrischen Hauses im Blocksystem“, das erfolgreich das Problem des Baus kostengünstiger Ein- und

⁵³⁵ Luchmanov, Nikolaj: „Cilindričeskij dom“ (Zylindrisches Haus), in: Stroitelstvo Moskv (Das Bauwesen Moskau), Nr. 5, 1929, S. 16.

⁵³⁶ Es sind auch Melnikovs Vorlesungsskripte erhalten geblieben, die er für die Studierenden am Lehrstuhl für Architektur der Militäringenieurakademie erstellt hatte. In einer dieser Vorlesungen befasste er sich mit verschiedenen Aspekten der Materialeinsparung: „Die Aufgabe besteht darin, die Bodenfläche mit einem minimalen Wandumfang zu umschließen. Nehmen wir eine erforderliche Fläche von beispielsweise 1600 Quadratmetern an. Die Höhe bleibt konstant [...]. Betrachten wir einen Quader [...], ein Quadrat und [...] einen Zylinder. [...] Der Umfang beträgt in diesen drei Fällen 200 m [...], 160 m [...] und 140 m [...]. Dies zeigt eine reale Einsparung durch die Form des Volumens.“ (Melnikov, Konstantin: Vorlesung Nr.2, April 1932, in: Strigalev/ Kokkinaki 1985, S. 108).

⁵³⁷ Laut den in dem Artikel angegebenen Berechnungen betrugen die Baukosten für Melnikovs Haus 24 Rubel pro Kubikmeter und konnten auf 18 bis 19 Rubel gesenkt werden.

⁵³⁸ Vgl. Luchmanov 1929, S. 17-18.

⁵³⁹ Ebenda, S. 19-20.

Zweizimmerwohnungen lösen sollte (Abb. 159). Beachtenswert ist, dass im gleichen Band der Zeitschrift zwei Entwürfe zylindrischer Wohnhäuser veröffentlicht wurden: Das erste Projekt stellte individuelle Zwei-Zimmer-Wohnungen sowie separate Zimmer für Einzelpersonen dar, während das zweite Projekt Einzelbauten für ländliche Bereiche vorsah. Beide Arten von Wohnbauten konnten mit neuen Baumaterialien errichtet werden, insbesondere mit „Fibrolit“, das aus gepressten Holzspänen bestand, die mit Magnesiazement verbunden wurden.⁵⁴⁰

In derselben Ausgabe des „Bauwesen Moskaus“ präsentierten auch die Architekten-Konstruktivisten ihre Konzepte zur Kostensenkung im Massenwohnungsbau.⁵⁴¹ Ihr Ansatz bestand in der vorherigen Analyse der Funktionen einzelner Räume einer Wohnung, wie zum Beispiel der Küche, und der Identifizierung ungenutzter Flächen, auf die bei der Planung neuer Wohneinheiten verzichtet werden konnte. So entwickelten die Architekten Moisej Ginzburg, Michail Baršč, Vjatcheslav Vladimirov, Aleksander Pasternak und Grigorij Sum-Šik Wohneinheiten vom Typ F (Abb. 160), die für Familien mit zwei bis drei Personen konzipiert waren, eine Fläche von 30 bis 40 Quadratmetern aufwiesen und mit Duschkabinen, Toiletten, Waschbecken und Küchenschränken ausgestattet waren. Außerdem wurden radikalere Einheiten vom Typ E mit einer Fläche von 9 Quadratmetern präsentiert, die für Einzelpersonen bestimmt waren. Für die Architekten-Konstruktivisten bestand das Endziel im Bau von Kommunehäusern, in denen „alle Räume, die kollektiv genutzt werden können, aus der individuellen Wohneinheit ausgelagert werden, sodass innerhalb der Einheit nur die ihr eigene Funktion – der Schlafraum – verbleibt.“ Der Baukoeffizient (das Verhältnis des Gebäudevolumens zur Wohnfläche) der Einheiten vom Typ F betrug nach Berechnungen der Autoren 5,90 und 4,95 für die Einheiten vom Typ E.⁵⁴² Im Gegensatz dazu lag dieser Wert bei den von Melnikov vorgeschlagenen zylindrischen Blockhäusern für Zweizimmerwohnungen mit einer Fläche von 55 Quadratmetern bei 5,5.⁵⁴³

Dieses Beispiel verdeutlicht auch den Unterschied zwischen den Ansätzen der Konstruktivisten und Melnikov. Da Melnikov die Kostensenkung im Wohnungsbau nicht durch eine Reduzierung „überschüssiger“ Nutzfläche anstrebte, versuchte er, die

⁵⁴⁰ Krasin, G. B: „Novye planirovki v žilstroitelstve Mossovet“ (Neue Grundrisse im Wohnungsbau des Moskauer Stadtrates), in: Stroitelstvo Moskv (Das Bauwesen Moskaus), Nr. 5, 1929, S. 5-8.

⁵⁴¹ Pasternak, Aleksandr: „Novye social’nye tipy žilja“ (Neue soziale Wohnbautypen), in: Stroitelstvo Moskv (Das Bauwesen Moskaus), Nr. 5, 1929, S. 9-16.

⁵⁴² Vgl. Ebenda, S. 15.

⁵⁴³ Vgl. Luchmanov 1929, S. 21.

vorteilhafteste Bauform und Konstruktion zu finden, die auf bewährten, günstigen und leicht verfügbaren Materialien basierte. Er suchte nicht nach einer individuellen Form für eine bestimmte Funktion, sondern passte die kostengünstigste Bauform an die jeweilige Funktion an. Zwischen dem 6. und 8. Januar 1929 entwarf Melnikov zwei weitere Wohnbauprojekte. Eines davon war für ein Kommunehaus vorgesehen, bestehend aus drei Zylindern, die sich um einen vierten Zylinder gruppierten, in dem die Gemeinschaftsräume untergebracht wurden. Das andere Projekt stellte rechteckige Blöcke dar, bei denen die Wände nach Melnikovs System errichtet werden sollten. Mit diesen Projekten versuchte er, die soziale Bedeutung⁵⁴⁴ seines experimentellen Hauses zu untermauern, das dennoch ein Unikat im Land der Sowjets blieb.

2.3.6 Bezüge

Wie bereits zuvor erwähnt, wurde die architektonische Gestaltung des Hauses von einem nicht realisierten Projekt für den Zuev-Klub beeinflusst, das Melnikov als „Orgel aus fünf Zylindern“ bezeichnete und dessen architektonische Idee „im glänzenden Duett“ des Hauses zu ihm zurückkehrte.⁵⁴⁵ Melnikovs erster Biograf, S. Frederick Starr, vertrat die Auffassung, dass „das einzige ausländische Vorbild, das offenbar eine bedeutende Rolle dabei spielte, Melnikov in Richtung zylindrischer Formen zu lenken, der amerikanische Getreidespeicher war, den er entweder durch russische Quellen⁵⁴⁶ [...] oder durch Le Corbusiers Veröffentlichung *L'Esprit Nouveau* kennengelernt hatte“⁵⁴⁷. Diese Ansicht wurde von Jean-Louis Cohen in Frage gestellt: „Die von Melnikov bevorzugten Zylinder haben nur einen entfernten Bezug zu den amerikanischen Getreidesilos, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts von deutschen und russischen Architekten und in den 1920er Jahren von Le Corbusier oder Moisei Ginzburg neu interpretiert und zu Ikonen moderner Architektur erhoben wurden.“⁵⁴⁸ Einerseits greift Melnikov das Prinzip der Getreidesilos im Ausstellungspavillon „Machorka“ von 1923 auf, in dem der gesamte Produktionszyklus der Tabakverarbeitung

⁵⁴⁴ Pavel Kuznecov stellt die Aufrichtigkeit von Melnikovs Absichten infrage und sieht in der Entstehung dieser Projekte weniger einen Ausdruck des Wunsches nach Rationalisierung des Massenwohnungsbaus, sondern vielmehr einen Versuch, die Bedeutung seines Hauses als „experimentelles Bauwerk“ hervorzuheben, um eine Finanzierung von der Moskauer Stadtbank für die Fertigstellung des Baus zu erhalten. Vgl. Kuznecov 2017, S. 31, 112.

⁵⁴⁵ Melnikov 1967, S. 80.

⁵⁴⁶ Starr verweist auf zwei Zeitschriften, nämlich „Architektura“ (Architektur, Nr. 1-2, 1923) und „Stroitel'naja Promyšlennost“ (Bauindustrie, Nr. 11, 1923, S. 493-494), in denen Fotos amerikanischer Getreidesilos veröffentlicht wurden.

⁵⁴⁷ Starr 1978, S. 119.

⁵⁴⁸ Cohen, Jean-Louis 2013, S. 284.

vertikal organisiert war.⁵⁴⁹ Auch die äußere Ähnlichkeit der aus aneinandergereihten Zylindern bestehenden Silos lässt darauf schließen, dass sie als Inspirationsquelle für den Zuev-Klub und das Melnikov-Haus dienen konnten. Andererseits macht ein wesentlicher Unterschied in der Grundrissgestaltung die Suche nach weiteren Prototypen notwendig. Der innere Aufbau des Silos zeigt eine netzartige Struktur, bei der jeder zylindrische Behälter eine isolierte Zelle bildet. Im Gegensatz dazu bleiben die Zylinder des Zuev-Klubs nicht voneinander isoliert, sondern werden ineinandergeschoben. Diese Möglichkeit der Vereinigung war für Melnikovs Klubkonzept von großer Bedeutung. Andrei Gosak sah die Vorbilder für Melnikovs zylindrische Architektur vor allem in Kirchenbauten:

Circular Russian churches provided an indigenous model, especially for the handling of intersections between cylinders of differing heights. More specifically, the strongest prototypes are to be found in Classical churches of the late-eighteenth and early-nineteenth centuries where the central rotunda, lit from both sides, is abutted, and often intersected by apsidal rotundas which form three-quarter circles on plan. Moscow's best examples are the Church of Saints Kosma and Demian (1791-93) on Maroseika Street, and the churches of St Nicolas in Letovo (1778-83) and of Saints Peter and Paul in Petrovskoe (1805) in the Moscow region.⁵⁵⁰

Besonders bemerkenswert ist die Tatsache, dass sich an der Petrovka-Straße, in der Melnikov von 1919 bis 1929 lebte, das Hohe-Petrus-Kloster (russ. Vysokopetrovskij monastyr') befindet. Die Hauptkathedrale dieses Klosters, die dem Metropoliten Peter von Moskau geweiht ist, weist eine markante Bauform auf, die Melnikov möglicherweise bekannt war und ihn inspiriert haben könnte. Die Kathedrale des Metropoliten Peter von Moskau wurde zwischen 1514 und 1517 vom italienischen Baumeister Aloisio dem Neuen erbaut und im Jahr 1690 im Stil des sogenannten Moskauer Barocks umgestaltet. Sie ist der erste Zentralbau in Russland, der als Oktokonchos errichtet wurde.⁵⁵¹ Acht unterschiedlich große, im Grundriss dreiviertelkreisförmige Apsiden, die von außen als zylindrische Volumina erscheinen, umgeben den zentralen Kuppelraum, der in einem achteckigen Tambour mit Kuppel abschließt (Abb. 161). Anhand dieses Beispiels lässt sich die These weiter stützen, dass das von Melnikov umgesetzte Motiv der ineinandergreifenden Zylinder möglicherweise unter dem Einfluss kirchlicher Architektur entstanden war.

Der Architekturhistoriker Selim Chan-Magomedov führt diese Überlegung weiter, indem er Melnikovs Ansicht wiedergibt: „Melnikov betrachtete den Arbeiterklub als öffentliches

⁵⁴⁹ Strigalev/ Kokkinaki 1985, S. 156.

⁵⁵⁰ Gosak 1996, Anmerkung 4, S. 25.

⁵⁵¹ Vgl. Rappoport, Pavel A.: *Drevnerusskaja arhitektura* (Altrussische Architektur), Sankt Petersburg: Strojizdat 1993, S. 237.

Gebäude, das die Rolle eines architektonisch-künstlerischen Zentrums des Wohnviertels übernehmen und die Funktion der Kirche ersetzen sollte.“⁵⁵² Im Zuge der nach der Oktoberrevolution eingeleiteten Säkularisierung gewann der Bau von Klubhäusern besondere Bedeutung. In diesem Zusammenhang könnte die Anwendung architektonischer Elemente des Sakralbaus im Zuev-Klub als bewusster Versuch interpretiert werden, einen Paradigmenwechsel durch die Ausdruckskraft der Architekturformen zu illustrieren.

Bereits die Theaterbauten, die in vorrevolutionären Zeiten als Zentren des weltlichen Lebens fungierten, stellten eine Antithese zu den Kirchen dar. Obwohl Melnikov bestrebt war, die Typologie des Klubs zu reformieren, lassen sich zahlreiche Ähnlichkeiten zwischen seinen Klubgebäuden und den Theaterbauten nicht von der Hand weisen. Es ist anzunehmen, dass die kreisförmige Bühne und das Auditorium des Zuev-Klubs unter dem Einfluss moderner Theaterbauten entstanden sind. Im Jahr 1925, als Melnikov den sowjetischen Pavillon baute, publizierte der Architekt Henry van de Velde eine Abhandlung über die dreiteilige Bühne⁵⁵³, deren Konzept Auguste Perret im Theater der Kunstgewerbeausstellung wieder aufgriff. Van de Velde veröffentlichte insbesondere die Pläne und Aufnahmen des 1914 erbauten und 1920 zerstörten Kölner Werkbundtheaters, dem ersten modernen Theater, in dem eine dreiteilige Bühne realisiert wurde (Abb. 162, Abb. 163).

Es ist unklar, inwieweit Melnikov mit dem Streit um die Autorschaft zwischen Auguste Perret und Henry van de Velde vertraut war, doch die kreisförmige Bühne des Zuev-Klubs (siehe Abb. 82), die von zwei rechteckigen Volumina flankiert wird, welche die Nebenräume beherbergen, zeigt eine bemerkenswerte Ähnlichkeit mit der Bühne des Werkbundtheaters in Köln (Abb. 165). Während im Bau von van de Velde das Volumen der Bühne dominiert und von Osten und Süden gut erkennbar ist (Abb. 164), wird im Projekt von Melnikov der niedrigste Zylinder in einen rechteckigen Baukörper integriert, sodass die ursprüngliche Form nur an der hinteren konvexen Fassade angedeutet wird (siehe Abb. 83). Darüber hinaus findet sich ein kreisförmiger Zuschauerraum sowohl in den frühen Entwürfen von Henry van de Velde als auch in der von Perret errichteten Version des Théâtre des Champs-Élysées. Diese beiden Konzepte – die kreisförmige Bühne und der kreisförmige Zuschauerraum – wurden in Melnikovs radikalem Entwurf für den Zuev-Klub zu einer Synthese vereint, die die Grenzen traditioneller Klubarchitektur sprengte.

⁵⁵² Chan-Magomedov 1984, S. 22.

⁵⁵³ Siehe Velde 1925.

Auf diese Weise wird auch Melnikovs Haus, in dem der Architekt die nicht realisierte Idee des Zuev-Klubs „überprüfte“, in gewisser Weise zu einer Fortsetzung des Experiments nicht nur mit Zylindern, sondern auch mit Theaterarchitektur – einer Architektur, die für ein besonderes Erlebnis vorgesehen ist. Fritz Barth war der Erste, der auf die „genau berechnete räumliche Dramaturgie“ des Hauses hinwies, die „als ein Wechselspiel von Stabilisierungen und Destabilisierungen angelegt ist“⁵⁵⁴:

Der erstmalige Besucher findet sich vor einem Gebäude, dessen zur Monumentalität tendierende, fast etwas pathetische Elemente eine klare und eindeutige axiale Orientierung erwarten lassen. [...] Was jedoch beim Betreten geschieht, ist durch nichts vorbereitet: Ein Raum erwartet uns, dessen Orientierung aufs eklatanteste von der des Gebäudes abweicht.⁵⁵⁵

Nach dem Passieren des Vestibüls wird der Besucher dazu angeleitet, sich in einer diagonalen Richtung fortzubewegen, die sich auch im Esszimmer fortsetzt. Am Anfang des Korridors, der zum Bereich des Nordzylinders führt, kehrt der Besucher jedoch zur ursprünglich erwarteten zentralen Achse zurück. Die Regeln dieses „räumliches Vexierspiels“ definiert Barth wie folgt: „dasjenige, was zunächst die Störung betrieb, [wird] zur Grundlage der neuen Ordnung [...] – in der die alte als Störung wieder auftaucht, um nun ihrerseits mit derselben Operation das Spiel fortzusetzen.“⁵⁵⁶ Diese Dynamik erschöpft sich nicht in den Räumen des Erdgeschosses. Folgt man beim Betreten des Hauses der gekurvten Außenwand, wird man über eine sich verengende Treppe hinaufgeführt, die Barth als „elaboriertes, aufs kunstvollste arrangiertes räumliches Gefüge von sorgfältiger Dramaturgie“⁵⁵⁷ bezeichnet und die die Bewegungskurve in eine Spirale verwandelt. Die neue spiralförmige Bewegung katapultiert den Besucher des Hauses in das grandiose helle Wohnzimmer, das, ähnlich wie die Räume im Erdgeschoss, übermäßig geordnet ist, und „eine leicht klassizistische Anmutung nicht verleugnen kann“.⁵⁵⁸ Dies charakterisierte Barth zudem als „Raums des Lichts“, da ein „raumhohe[s], überdimensionierte[s] Fenster“ das „Kontinuum der Wand“ unterbricht und die Verbindung des Wohnzimmers mit dem Außenraum schafft.⁵⁵⁹

Es ist außerdem wichtig zu betonen, dass der Wohnraum die Verkörperung eines Zuschauersaals darstellt. Die durch den zweiten Zylinder gebildete, geschlossene Nordwand

⁵⁵⁴ Barth 2015, S. 43.

⁵⁵⁵ Ebenda, S. 46.

⁵⁵⁶ Ebenda, S. 47.

⁵⁵⁷ Ebenda.

⁵⁵⁸ Ebenda.

⁵⁵⁹ Ebenda.

des Wohnzimmers imitiert die Situation im Zuev-Klub, wenn die Schiebewände heruntergelassen sind und jedes Segment des Zuschauerraums zu einem separaten Auditorium wird (siehe Abb. 143). Beide Zylinder sind in Richtung der „Bühne“ ausgerichtet, die sich an der Südseite befindet. Das große Fenster des Wohnzimmers symbolisiert die Bühnenöffnung, während die Bühne selbst durch den Stadtraum repräsentiert wird – ein Ort des fortwährenden Geschehens, dem das Haus offensteht und das von seinen Bewohnern beobachtet wird. Aufgrund dieser Offenheit wird auch das Leben im Haus selbst zum Gegenstand der Beobachtung. Bemerkenswert ist, dass Melnikov zeitgleich mit der Errichtung seines Hauses an der Rekonstruktion des Zuschauersaals des Moskauer Kammertheaters arbeitete (Abb. 166). Durch die Drehung des Zuschauerraums um 90 Grad und den Bau einer neuen Bühne im hinteren Bereich des Hofes steigerte er die Kapazität des Saals von 700 auf 1.200 Personen.⁵⁶⁰ In einem Interview mit der Zeitschrift „Rabis“ (Mitarbeiter der Kunst) beschrieb der Architekt sein Projekt wie folgt:

Im Kammertheater verfolge ich das Prinzip der maximalen Annäherung der szenischen Arbeit an die Arbeit des Zuschauerraums. Es wird hier keine scharfe Grenze zwischen Zuschauerraum und Bühne geben. Das, was normalerweise ein dekoratives Element darstellt – die Portalbogen der Bühne – ist in meinem Entwurf nicht vorhanden. Es ist so eingerichtet, dass die Form, die den Zuschauerraum von der Bühne trennt, sozusagen einem umgekehrten Amphitheater ähnelt [...]. Um einen fließenden Übergang zwischen der geschwungenen Linie der Wände des Saals und der Bühne zu schaffen, werden zwei sphärisch bewegliche Wände installiert, die es ermöglichen, die Größe der Bühnenöffnung zu variieren und je nach Szenario die gewünschte Größe der Bühnenöffnung zu erhalten.⁵⁶¹

Der Grundriss des neuen Parterres im Kammertheater wies im Bereich des Übergangs zur Bühne die Form eines Halbkreises auf. Diese architektonische Gestaltung erzeugte beim Blick auf die Bühne die Illusion, sich in einem zylindrischen Raum zu befinden (Abb. 167).

Nach Barth ist der Übergang vom Wohnzimmer in den gleichgroßen Raum des Ateliers ein zentraler Bestandteil der Dramaturgie von Melnikovs Haus. Dieser Übergang ist Teil einer sorgfältig inszenierten Sequenz: Wenn der Betrachter das Treppenpodest verlässt, gelangt er unter eine niedrige Decke, die sich in einer linsenförmigen Kurve in den hohen Raum öffnet. Die räumliche Geometrie setzt sich dabei aus drei Hauptelementen zusammen – dem großen zylindrischen Raum, dem kleineren zylindrischen Volumen der Treppe und der

⁵⁶⁰ Vgl. Anisimov, A.V.: *Teatralnye zdanija Moskvyy* (Die Theater Gebäude Moskaus), Moskau: Kurs 2017, S. 126.

⁵⁶¹ N. N.: *V masterskoj K. S. Melnikova* (In der Werkstatt von K.S. Melnikov), in: *RABIS* (Mitarbeiter der Kunst), Nr. 46, September 1929, S. 8.

linsenförmigen Decke. Die Wendeltreppe spielt eine entscheidende Rolle in diesem „Vexierspiel“:

Der erste Eindruck des Ateliers wird also der sein, daß es dem Wohnzimmer nicht nur gleichförmig, sondern auch gleichgerichtet sei, doch mit dem irritierenden Seitenwechsel des Treppenzylinders. Binnen kurzem wird sich nun diese Täuschung auflösen lassen, und die wahren Verhältnisse werden sich zeigen – mit der verblüffenden Empfindung, daß der Raum sich dabei um 180° dreht. Eine merkwürdige Destabilisierung vollzieht sich hier, die Erfahrung eines dynamischen Moments in einer Architektur, die ja einen dezidiert statischen, soliden Charakter hat [...]. Diese Destabilisierung ist [...] tatsächlich der End- und Höhepunkt einer genau berechneten räumlichen Dramaturgie [...].⁵⁶²

Der vertikal gerichtete Raum des Treppenhauses fungiert dabei als Übergangsbereich, in dem der „Zuschauer“ des Spiels auf den „Kulissenwechsel“ wartet. Das Prinzip, nach dem sich zwei identische Räume im Haus ablösen, erinnert zudem an den Mechanismus einer Drehbühne, deren Einrichtung Melnikov im Rusakov-Klub anstrebte. Das vor dem Besucher entfaltete Spektakel endet jedoch nicht im Atelier, das Barth als „Apotheose der Architektur an sich“⁵⁶³ bezeichnete, sondern setzt sich in den offenen Raum der Dachterrasse fort. Auf diese Weise dient das gesamte „Vexierspiel“ der inneren Räume des Hauses als Vorbereitung auf die Begegnung mit dem städtischen Raum.

Als Hauptprinzip der Architektur des Melnikovs Hauses hebt Barth das Fehlen einer Hierarchie hervor.⁵⁶⁴ Der Architekt selbst verfasste 1965 eine knappe Charakteristik seines wichtigsten Baus: „Gleichwertigkeit und Gleichmäßigkeit der Spannung, des Lichts, der Luft und der Wärme.“⁵⁶⁵ Diese Aussage veranschaulicht das Prinzip der Harmonie, das der Architektur des Hauses zugrunde liegt. Melnikov schuf kein repräsentatives Wohn- und Atelierhaus, das das Genie seines Schöpfers reflektieren sollte. Die Gesamtstruktur des Hauses ist der Architektur gewidmet – dieser „Göttin“⁵⁶⁶, wie Melnikov sie in seinen Schriften nennt: „Ich nahm zwei Zylinder, schnitt beide zu einem Drittel ein, und meine Zylinder begannen, die Sprache der Architektur zu sprechen.“⁵⁶⁷

⁵⁶² Barth 2015, S. 43.

⁵⁶³ Ebenda.

⁵⁶⁴ Vgl. Barth 2015, S. 52.

⁵⁶⁵ Strigalev/ Kokkinaki 1985, S. 239.

⁵⁶⁶ Melnikov 1967, S. 71.

⁵⁶⁷ Archiv des Melnikov-Hauses, op. 1094, l. 39. Zitiert nach: Kuznecov 2017, S. 42.

2.4 Das Kolumbus-Denkmal (1929): Das Gleichgewicht der Kegel

Die Fortsetzung des Themas der vertikal gerichteten Rotationsbewegung zeigt sich in Melnikovs ambitioniertem Entwurf für einen Leuchtturm, der als Denkmal zu Ehren von Christoph Kolumbus konzipiert war. Im Gegensatz zu den bereits untersuchten Arbeiten Melnikovs, in denen nur die Illusion von Bewegung erzeugt wurde, wandte er sich in diesem Projekt dem Thema der kinetischen Architektur zu und beabsichtigte, die Idee eines rotierenden Gebäudes in die Realität umzusetzen. Das Kolumbus-Denkmal entstand als Beitrag zu einem internationalen Architekturwettbewerb, der im Jahr 1928 von der Panamerikanischen Union ausgeschrieben wurde. Der Wettbewerb erlangte weltweit große Resonanz, sodass im ersten Vorausscheid insgesamt 455 Projekte aus 48 Ländern eingereicht wurden, darunter 23 aus der Sowjetunion. Dies war der erste internationale Auftritt der sowjetischen Architektur.

Die Idee, in Santo Domingo einen Leuchtturm als Denkmal zu Ehren von Kolumbus (Faro a Colón) zu errichten, wurde erstmals 1892 zum 400. Jahrestag der Entdeckung Amerikas formuliert. Der Wettbewerb stand im Zusammenhang mit der Verabschiedung einer Resolution auf der V. Panamerikanischen Konferenz in Santiago am 24. April 1923, die eine dauerhafte Erinnerung an Kolumbus sicherstellen sollte. Die Resolution sah vor, dass sich weltweit alle Länder am Bau des Denkmals beteiligen sollten.⁵⁶⁸ Der Verwaltungsrat der Panamerikanischen Union richtete einen speziellen ständigen Ausschuss für den Bau des Kolumbus-Denkmals ein und beschloss, einen Architekturwettbewerb auszuschreiben.⁵⁶⁹ Der amerikanische Architekt Albert Kelsey wurde als technischer Berater in den Ausschuss berufen und war für die Ausarbeitung des Wettbewerbsprogramms sowie der Rahmenbedingungen für dessen Durchführung verantwortlich, die am 4. April 1928 genehmigt wurden. Der Wettbewerb sollte in zwei Phasen durchgeführt werden: In der ersten Runde fand ein Ideenwettbewerb statt, nach dessen Ergebnis zehn Architekten für die Teilnahme an der zweiten abschließenden Runde ausgewählt wurden.⁵⁷⁰

Für den Bau wurde eine Bucht in der Hauptstadt der Dominikanischen Republik, Santo Domingo, bestimmt. Den Wettbewerbsteilnehmern wurde die Aufgabe gestellt, einen Panamerikanischen Park mit einer Fläche von 1 Hektar zu planen, dessen zentrales Element

⁵⁶⁸ Vgl. Kelsey, Albert: Program and Rules of the Competition for the selection of an architect for the monumental Lighthouse, which the Nations of the World will erect in the Dominican Republic to the Memory of Christopher Columbus. Washington 1930, S. 3.

⁵⁶⁹ Vgl. ebenda.

⁵⁷⁰ Ebenda, S. 5.

ein Leuchtturm-Denkmal darstellte, das nicht nur nachts durch Beleuchtung, sondern auch tagsüber eine starke visuelle Wirkung entfalten sollte. Dieses Bauwerk war auf einer oder mehreren Terrassen in etwa 12 Metern Höhe zu errichten und sollte aus allen Richtungen sichtbar sein. Aufgrund der Erdbebensicherheit durfte seine Höhe 185 Meter nicht überschreiten. Daher wurde ein Gerüst aus Stahlbeton vorgeschlagen, das mit edleren Materialien wie Granit oder Korallengestein verkleidet werden sollte. Da der Leuchtturm als Gedenkbau konzipiert wurde, war die Unterbringung einer Kapelle vorgesehen, in der die sterblichen Überreste von Kolumbus aufbewahrt werden sollten. Das Denkmal war als Bestandteil eines größeren Komplexes geplant, der ein Museum, einen öffentlichen Park, einen Flughafen, ein Verwaltungsgebäude mit der Präsidentenresidenz sowie verschiedene Wohnbauten umfassen sollte.⁵⁷¹

In der Ausschreibung war zudem folgende Empfehlung enthalten: „To find the perfect symbol which will worthily represent the man and the deed to be commemorated, the artist must seek a universal viewpoint – his vision must include the five centuries of world history in which the discovery of America is the most transcendental fact.”⁵⁷² Zugleich wurden von den Projekten Neuheit und Originalität erwartet: „What is desired then is something fresh and *new*, spirit and substance as well as form, a noble monument with a message which shall contribute something to knowledge and to thought. [...] the competitor is allowed the utmost freedom to express himself.“⁵⁷³ Darüber hinaus sollte den Entwurf eine Bedeutung haben, die „die Vorstellungskraft fesseln“⁵⁷⁴ konnte. Alle Projekte für den am 1. September 1928 ausgeschriebenen Wettbewerb mussten bis zum 1. April 1929 in Madrid eingereicht werden.⁵⁷⁵

Das Konzept eines Denkmals in Form eines Bauwerks zur Ehrung des Mannes, „der die Inspiration und den Glauben an die Existenz der Neuen Welt hatte“⁵⁷⁶, fand in der Sowjetunion großen Anklang. Die im September 1929 von der Alluniongesellschaft für kulturelle Beziehungen mit dem Ausland (VOKS) erhaltene Einladung und die

⁵⁷¹ Vgl. Kelsey, Albert: Program and Rules of the Competition for the selection of an architect for the monumental Lighthouse, which the Nations of the World will erect in the Dominican Republic to the Memory of Christopher Columbus, Washington 1928, S. 18-20.

⁵⁷² Ebenda, S. 5.

⁵⁷³ Ebenda, S. 17-18.

⁵⁷⁴ Vgl. ebenda, S. 18.

⁵⁷⁵ Vgl. Kazus, Igor/ Velikanova Marina: „Storia del concorso per il Progetto del Monumento-Faro a Cristoforo Colombo Santo Domingo 1929“. In: Cavellini, Piero (Hrsg.): Architetti russi per Cristoforo Colombo – Santo Domingo 1929. Austt. Kat. Palazzo Martinengo, März-April 1993, Edizioni Nuovi Strumenti: Brescia 1993, S. 4.

⁵⁷⁶ Kelsey 1928, S. 13.

Wettbewerbsbedingungen wurden an alle führenden sowjetischen Architekten und Architekturvereinigungen weitergeleitet.⁵⁷⁷ Bei der am 11. Januar 1929 abgehaltenen Sitzung, an der auch Melnikov teilnahm, wurde berichtet, dass viele Architekten mit der Umsetzung dieses „ideologischen Projekts“ begonnen hatten. Zudem wurde folgender Beschluss gefasst:

Angesichts der großen politischen Bedeutung der Teilnahme der UdSSR an diesem Wettbewerb und der Notwendigkeit, dass sowjetische Architekten auch in zukünftigen internationalen Wettbewerben unbedingt vertreten sein müssen, sollen alle möglichen Maßnahmen ergriffen werden, um sicherzustellen, dass die Teilnahme der Architekten trotz der erheblichen Arbeitsbelastung durch laufende Projekte gewährleistet wird.⁵⁷⁸

Bis Februar 1929 hatten die Vertreter des Konstruktivismus, Moisej Ginzburg und die Brüder Vesnin, ihre Teilnahme am Wettbewerb zurückgezogen.⁵⁷⁹ Mitte März 1929 wurde die endgültige Teilnehmerliste der Sowjetunion festgelegt, die 22 Architekten umfasste.⁵⁸⁰ Der Entwurf des Kolumbus-Denkmal war Melnikovs erstes Projekt, in dem er begann, mit der Form des Kegels zu experimentieren – einer Form, die traditionell sowohl für Grabstätten⁵⁸¹ als auch für Leuchttürme verwendet wurde. Zudem erinnert der Kegel an Tipis, die Zelte der indigenen Völker Nordamerikas.

2.4.1 Kinetische Architektur für ein Denkmal neuen Typs

Die zentrische Komposition des Denkmal-Leuchtturms basiert auf der Kombination von drei Kegeln. Der untere, abgestumpfte Kegel, der gleichzeitig als Fundament des Denkmals dient, wird von einem oberen, umgekehrten Kegel durchdrungen. Seine hineinragende Spitze trifft im Inneren des Denkmals auf die Spitze eines dritten, kleineren Kegels, der als

⁵⁷⁷ Einladungen wurden an die Moskauer Architektenvereinigung, die Vereinigung der modernen Architekten (OSA), die Assoziation der Neuen Architekten (ASNOVA) sowie an die Architekturfakultät des Höheren Kunst- und Technischen Instituts verschickt. Darüber hinaus wurden die Architekten Aleksej Ščusev, Ivan Žoltovskij, Andrej Burov, Konstantin Melnikov, Moissej Ginzburg, Nikolaj Ladovski, Lasar (El) Lissitzky, die Brüder Vesnin sowie der Ingenieur Aleskander Poročovščikov und der Bildhauer Sergej Merkulov eingeladen (vgl. GARF, f. P-5283, op. 11, d. 58, l. 26, 28). Konstantin Melnikov erhielt die Einladung am 10. September 1929 (Vgl. Staatliches Ščusev-Museum für Architektur 2022, S. 354).

⁵⁷⁸ GARF, f. P-5283, op. 11, d. 58, l. 33: Protokoll der Sitzung bei VOKS über die Teilnahme sowjetischer Architekten am internationalen Wettbewerb zum Bau des Kolumbus-Leuchtturms, 11.01.1929.

⁵⁷⁹ GARF, f. P-5283, op. 11, d. 58, l. 41, 64, 67.

⁵⁸⁰ Neben Melnikov nahmen am Wettbewerb folgende Architekten teil: A. E. Belograd, S. E. Brovzev, P. S. Duplickij, F. P. Fjodorov, L. A. Iljin, E. I. Katonin, V. F. Krinskij, G. T. Krutikov, N. A. Ladovskij, I. G. Langbard, N. E. Lansere, I. I. Leonidov, O. R. Munc, P. A. Orlovskij, A. A. Poročovščikov, V. G. Samorodov, A. V. Ščusev, V. A. Ščuko, V. V. Tarasov und S. A. Vlassjev. (GARF, f. P-5283, op. 11, d. 58, l. 140: Schreiben von W. Milman, Mitarbeiter der Ausstellungsabteilung der VOKS, 18. 07. 1929). Der Architekt Nikolaj Lansere (1879–1942) reichte zwei Entwürfe für den Wettbewerb ein.

⁵⁸¹ Melnikov führte die Kegelform als Grundlage für Grabstätten in seiner Vorlesung „Thematischer Einfluss auf die architektonische Form“ an: „Betrachten wir, wie sich die Architektur in Gräbern ausdrückt. Das sind die Ruinen Zentralasiens. [...] Dort sahen wir die Pyramide – hier den Kegel.“ Melnikov, Konstatin: „Vorlesungsübersicht zur Architektur für den Lehrstuhl für Architektur an der Militäringenieurakademie“, November 1933, in: Strigalev/ Kokkinaki 1985, S. 111.

Kapelle vorgesehen ist. Über Wendeltreppen und Rampen konnten die Besucher die Aussichtsplattform erreichen, die sich an der Basis des oberen Kegels befindet (Abb. 168). In zahlreichen Skizzen untersuchte Melnikov verschiedene Möglichkeiten zur Verbindung der Bestandteile des Denkmals. Im Archiv des Architekten sind mehrere Entwürfe erhalten, in denen sich die beiden Kegel mit ihren Spitzen in einem Glaszylinder berühren, der das Grabmal von Kolumbus aufnehmen sollte (Abb. 169, Abb. 170).⁵⁸²

In der finalen Variante werden das Gleichgewicht der Volumina und die Stabilität der Konstruktion durch zwei gigantische, flügelähnliche Elemente gewährleistet, die sowohl mit dem oberen als auch mit dem unteren Kegel verbunden sind. Unter dem Einfluss des Windes sollten die in Schwarz und Rot gefärbten „Flügel“ den oberen Kegel umkreisen. Igor Kazus vermutete, dass sie aus einem leichten und zugleich festen, synthetischen Material hätten gefertigt werden können.⁵⁸³ Als weitere Baustoffe für das Denkmal waren Metall, Beton und Glas vorgesehen.⁵⁸⁴ Die Form des Kolumbus-Denkmals sowie seine Hyperboloidkonstruktion könnten von den Arbeiten des berühmten russischen Ingenieurs Vladimir Šuchov inspiriert worden sein, mit dem Melnikov 1926 beim Bau der Garagen in Moskau zusammenarbeitete. Besonders beachtenswert ist in diesem Zusammenhang der 1910 ins Schwarze Meer hinein errichtete Adžigol-Leuchtturm.

Die ineinandergreifenden Kegel symbolisierten im Melnikovs Entwurf die Alte Welt (Europa) und die Neue Welt (Amerika). In der zum Projekt vorbereiteten Erläuterung beschrieb er die Grundidee des Denkmals wie folgt:

Zwei Welten (zwei Systeme), von denen eine die andere stützt. Inmitten dieser beiden Welten steht das Denkmal für Christoph Kolumbus, der, indem er sie miteinander verband, die Lebenskraft Amerikas erweckte. Die auf der europäischen Zivilisation basierende Kultur Amerikas gewinnt zunehmend an Eigenständigkeit und schöpferischer Originalität. Die Stütze der Alten Welt (der untere Kegel) wird durch neue, mächtige Stützen in Form von zwei zurückschwingenden Flügeln ersetzt. Diese mechanisierten Stützen schneiden den Wind und nehmen eine vorteilhafte Position ein, um die Kuppel im Gleichgewicht zu halten, wobei sie jedes Mal einen neuen Eindruck auf die Bewohner von Santo Domingo hinterlassen.⁵⁸⁵

⁵⁸² Archiv des Melnikov-Hauses, KM 475, KM 475 R. Veröffentlicht in: Staatliches Ščusev-Museum für Architektur 2022, S. 226.

⁵⁸³ Kazus', Igor: „Kak sovetskie architektory proektirovali pamjatnik Christoforu Kolumbu v Santo Domingo“ (Wie sowjetische Architekten das Denkmal Christoph Kolumbus in Santo Domingo entwarfen). In: Rossijskaja Istorija (Russische Geschichte). Heft 5, 2013, S. 72.

⁵⁸⁴ Vgl. Sizonenko, A.: „Sovetskij proekt pamjatnika Kolumbu“ (Sowjetisches Projekt für ein Kolumbus-Denkmal). In: Latinskaja Amerika (Lateinamerika), Heft 3, 1977, S. 145.

⁵⁸⁵ Melnikov, Konstantin: „Proekt pamjatnika Christoforu Kolumbu na vsemirnom konkurse, 1929 god“ (Entwurf des Denkmals für Christoph Kolumbus beim internationalen Wettbewerb, 1929), in: Barchin, Michail u.a. (Hrsg.): Mastera sowetskoi architektury ob architekture (Meister der sowjetischen Architektur über Architektur), Band II, Moskva: Iskusstvo 1975, S. 166.

Nach Melnikovs Ansicht lassen sich die Größe von Kolumbus' Entdeckung einer neuen Welt und ihre enorme Bedeutung „in keine feste Größe fassen“. Daher könne die grenzenlose architektonische Wirkung des Denkmals nur durch die Einbeziehung der Naturkräfte wie Wind und Wasser in die Komposition des Entwurfs verwirklicht werden – Kräfte, die das Bauwerk in Bewegung setzen würden:

Im vorliegenden Entwurf kann das Denkmal zu Ehren von Kolumbus sich auf seinem Fundament drehen: Wenn die Flügel entlang des Durchmessers ausgerichtet sind und sich gleichzeitig eine bestimmte Menge Regenwasser an der Spitze des Kegels angesammelt hat, wird ein Flügel das Ventil schließen und den Wasserstrom, der das Denkmal umspült, unterbrechen, während der andere Flügel das untere Ventil öffnet. Das gesamte Wasser, das den nötigen Druck hat, wird auf die Turbine unter dem Boden geleitet, und das Denkmal beginnt sich langsam, ganz langsam, zu drehen...Ein Telegramm: Santo Domingo. In der Nacht zum 12. März drehte sich die Statue von Christoph Kolumbus um 38,8 Grad nach Nordosten. [...] Dies kann in hundert Jahren einmal geschehen.⁵⁸⁶

Der dargelegte visionäre Mechanismus zur Bewegung des Denkmals entstammt möglicherweise Vitruvs Beschreibung der Wasseruhr von Ktesibios.⁵⁸⁷ So würde das ingenieurtechnische Denken der Antike zur Inspirationsquelle für die Moderne. Sein Begleitschreiben schloss Melnikov mit der folgenden Botschaft ab: „Die Flügel fassen den Kegel auf sieben Ringen (Tonleiter) und senden, während sie sich zurückbewegen, Wellen über die gesamte Erdoberfläche aus, die die Menschheit Tag und Nacht dazu anregen, unermüdlich große Werke und Heldentaten zu vollbringen, ähnlich wie Christoph Kolumbus.“⁵⁸⁸ Somit sollte das Denkmal die Idee des Weltfortschritts versinnbildlichen und die Tat eines Mannes ehren, dessen Entdeckung revolutionär war.

2.4.2 Bezüge

Das Thema der Schaffung eines Denkmals neuen Typs als Monumentalbau „auf der Grundlage der organischen Synthese von architektonischen, skulpturalen und malerischen Prinzipien“, der „die rein künstlerische Form mit der utilitaristischen Form vereint“⁵⁸⁹, erlangte in der sowjetischen Kunst in den ersten nachrevolutionären Jahren große Bedeutung. Im Jahr 1919 entstand im Rahmen von Lenins Plan zur Monumentalpropaganda

⁵⁸⁶ Melnikov 1929, S. 167.

⁵⁸⁷ „Die Absperrvorrichtung des Wassers zur Regelung des Zuflusses sind so eingerichtet: Es werden 2 Kegel gemacht, der eine voll, der andere ausgehöhlt, so gedreht, daß der eine in den anderen hineingeht und hineinpaßt und daß nach demselben Prinzip das verminderte oder verstärkte Eingreifen des Vollkegels in den ausgehöhlten Kegel entweder einen starken oder schwachen Zustrom von Wasser in das Gefäß hervorruft.“ Vitruv/ Fensterbusch 2013, IX, 8, S. 449.

⁵⁸⁸ Melnikov 1929, S. 167.

⁵⁸⁹ Punin, Nikolaj: Pamjatnik III. Internacionala (Das Denkmal der III. Internationale), Petrograd 1920, S. 3.

Vladimir Tatlins Entwurf für das Denkmal der Dritten Internationale, das zum Symbol der russischen Avantgarde wurde. Der Kunstkritiker und Kunsthistoriker Nikolaj Punin verfasste im Jahr 1920 in Anlehnung an Tatlins Äußerungen über das Denkmal neuen Typs eine Broschüre, die die Beschreibung des Projekts und seines Grundkonzepts enthielt:

Figürliche Denkmäler stehen in einem doppelten Widerspruch zur Gegenwart. Sie fördern individuellen Heroismus, [...] doch wer kann die Spannungen der Gefühle und Gedanken eines kollektiven Tausends ausdrücken? [...] Figürliche Denkmäler widersprechen der Gegenwart umso mehr durch die Begrenztheit ihrer Ausdrucksmittel und ihrer Statik. [...] Ein Denkmal muss am sozialen und staatlichen Leben der Stadt teilhaben, und die Stadt muss in ihm leben. Es muss nützlich und dynamisch sein, dann wird es zeitgemäß sein.⁵⁹⁰

Tatlins Denkmal der Dritten Internationale wurde als kolossaler, 400 Meter hoher Bau konzipiert, in dem die Verwaltungsarbeit des künftigen internationalen kommunistischen Staates stattfinden sollte (Abb. 171). Es bestand aus vier gläsernen, übereinander angeordneten Räumen, die in Form der einfachsten geometrischen Körper gestaltet waren – Würfel, Pyramide, Zylinder und Halbkugel –, und die durch elektrische Fahrstühle miteinander verbunden werden sollten. Diese Volumina waren innerhalb einer Metallkonstruktion aufgehängt, die als ein komplexes System vertikaler Achsen und Spiralen konzipiert wurde.

Der untere würfelförmige Raum war für die legislative Gewalt vorgesehen und sollte sich einmal im Jahr um seine Achse drehen. Hier wurden die Versammlungsräume für die Durchführung von Kongressen und Konferenzen geplant. Der darüberliegende Raum war für die exekutive Gewalt (das Komitee der Internationale, das Sekretariat und andere administrative Vollzugsorgane) konzipiert. Dieser Raum hatte die Form einer Pyramide und sollte sich einmal im Monat um seine Achse drehen. Der nächste Raum, der in Form eines Zylinders gestaltet war und sich täglich um seine Achse drehen sollte, war für die publikative Gewalt (Presse) bestimmt. Hier war ein Informationszentrum vorgesehen, dessen Aufgabe die Veröffentlichung von Proklamationen, Broschüren und Manifesten war. Darüber hinaus waren weitere Informationsmittel, darunter ein Telegraph und ein Rundfunksender, geplant, deren Antennen auf der Spitze des Denkmals platziert werden sollten. Die funktionale Bestimmung des halbkugelförmigen Raums blieb unkommentiert.⁵⁹¹ Eine besondere Eigenschaft des Denkmals bestand darin, dass das Traggerüst nicht im Inneren des

⁵⁹⁰ Punin 1920, S. 2.

⁵⁹¹ Vgl. ebenda, S. 1-2.

Baukörpers verborgen war, sondern für die Betrachter sichtbar blieb, was auf seine symbolische Bedeutung zurückzuführen ist. Das Gebilde zeichnete sich durch seine Dynamik aus. Tatlin hob in seinem Entwurf zwei Achsen hervor: aa1 und bb3. Die Achse aa1 ist diagonal nach oben gerichtet, während sich entlang der Achse bb3 die Bewegung von zwei Spiralen entfaltet. Aus dieser Verflechtung der sich ständig bewegenden und aufeinanderstoßenden Achsen entsteht die dynamische Form des Denkmals, die Punin mit einer „Stahlschlange“ verglich.⁵⁹²

Die Form will die Materie und die Schwerkraft überwinden; die Widerstandskraft ist groß und schwer. Mit angespannten Muskeln sucht die Form nach einem Ausweg entlang der elastischsten und dynamischsten Linien, die die Welt kennt – den Spiralen. Sie sind voller Bewegung, Streben, Drang und sie sind straff, wie ein schöpferischer Wille [...]. So wie das Gleichgewicht der Teile – das Dreieck – den Geist der Renaissance am besten ausdrückt, so ist die Spirale der beste Ausdruck unseres Geistes.⁵⁹³

Dass Melnikov mit Punins Text vertraut war, lässt sich an der Passage über die „angespannten Muskeln“ der Form erkennen. In seiner Autobiografie beschrieb er den Rusakov-Klub wie folgt: „Nach jahrhundertelanger Nachahmung zeigte sich die Architektur erneut in ihrer natürlichen Schönheit kraftvoller Muskeln von Konsolenspannungen, einem elastischen Aufschwung mit luftigen Plätzen für neue Zuschauer, in der Dynamik der Formen des Rusakov-Klubgebäudes.“⁵⁹⁴ Bereits 1924 schuf Melnikov einen Wettbewerbsentwurf für die Moskauer Abteilung der Zeitung „*Leningradskaja Pravda*“⁵⁹⁵ (siehe Abb. 156), in dem er sich mit Tatlins Ideen zur kinetischen Architektur auseinandersetzte:

Das fünfstöckige Gebäude wurde von mir in einer leichten Stahlrahmenkonstruktion entworfen, um die feste Überzeugung zu haben, dass die Idee der „lebendigen Architektur“ [...] tatsächlich verwirklicht werden kann. [...] Auf den runden, statischen Kern (mit Treppe und Aufzug) sind Stockwerke aufgereiht, die sich in jede Richtung frei drehen können: eine endlose Feerie der Vielfalt in der architektonischen Silhouette – eine noch unerprobte Kraft der *architektonischen Dynamik*.⁵⁹⁶

Obwohl dieses Projekt, ebenso wie das ihn inspirierende Werk von Tatlin, nicht verwirklicht wurde, setzte Melnikov seine Experimente mit der „lebendigen Architektur“ fort – zunächst in den von ihm entworfenen Klubs, von denen die meisten mit „lebenden Wänden“

⁵⁹² Punin 1920, S. 3.

⁵⁹³ Ebenda

⁵⁹⁴ Melnikov 1967, S. 81.

⁵⁹⁵ Über den Wettbewerb siehe: Cooke, Catherine/ Kazus, Igor: Sowjetische Architekturwettbewerbe 1924-1936, Basel: Wiese 1991, S. 19.

⁵⁹⁶ Melnikov, Konstantin: „Proekt pavil’ona gazety ‚Lenpravda‘ v Moskve“ (Entwurf des Pavillons der Zeitung ‚Lenprava‘ in Moskau), 1924, in: Strigalev/ Kokkinaki 1985, S. 158.

ausgestattet werden sollten, und später im Kolumbus-Denkmal. Darüber hinaus dürfte er auch beide Modelle des Monuments für die Dritte Internationale gesehen haben: Das erste, sieben Meter hohe, wurde 1920 in Moskau präsentiert, und verkörperte in seiner Grundform einen geneigten abgestumpften Kegel. Die zweite, vier Meter hohe Ausführung war das zentrale Exponat der sowjetischen Abteilung auf der Internationalen Kunstgewerbeausstellung in Paris im Jahr 1925. Auf einer erhaltenen Aufnahme von Tatlins Turm aus Paris kann man erkennen, dass im von zwei aufsteigenden Spiralen umfassten Raum des Modells nicht nur der Würfel, die Pyramide, der Zylinder und die Halbkugel, sondern auch mehrere horizontale Ringe mit unterschiedlichen Durchmessern frei übereinander schwebten (Abb. 172). Laut Anatolij Strigalev könnten diese Ringe dazu gedient haben, den Mechanismus der separaten Drehung jedes Volumens um seine eigene Achse zu demonstrieren.⁵⁹⁷ Ebenfalls sollten sich die den oberen Kegel umgebenden Flügel in Melnikovs Entwurf für das Kolumbus-Denkmal mit Hilfe von sieben Ringen bewegen.

Die Rotation der Volumina in Tatlins Turm hatte eine symbolische Bedeutung und spiegelte die globale Ausrichtung dieses Projekts wider. Das Denkmal selbst ähnelt der Erdkugel, die sich um ihre Achse dreht und, wie Tatlins Turm, um 23,5 Grad geneigt ist. Auch die Höhe des Turms (400 Meter) ist nicht zufällig gewählt, da sie den hunderttausendsten Teil eines Erdmeridians darstellt. Inspiriert von Tatlins Werk versuchte Melnikov, ein universelles Bild eines Denkmals zu schaffen, indem er abstrakte geometrische Formen verwendete und die Naturkräfte einbezog. Im Gegensatz zu Tatlin strebte Melnikov in diesem Projekt nicht nur danach, Dynamik und Modernität, sondern auch die Idee von Gleichgewicht und Harmonie zu verwirklichen. Das von zwei Kegeln gebildete Denkmal ist sowohl in Bezug auf die vertikale als auch auf die horizontale Achse symmetrisch und schafft damit eine Metapher für den Dialog zwischen Welten. Hier kommt nicht nur die Gegenüberstellung der Kegel zum Ausdruck, sondern auch ihre Evolution, bei der ein Volumen sanft in ein anderes übergeht, wobei das Alte dem Neuen Platz macht, das wiederum organisch mit seinem Ursprung verbunden bleibt.

Das Thema der Harmonie wird zudem durch die Wahl der Proportionen des goldenen Schnitts unterstützt. Die Breite des Sockels steht im Verhältnis zum Durchmesser des unteren Kegels und zur Breite der Rampe, ähnlich wie der größere Abschnitt des goldenen Schnitts zum kleineren Abschnitt (Abb. 173). Betrachtet man die Höhe des Denkmals

⁵⁹⁷ Strigalev, Anatolij: „O proekte ‚Pamjatnika III Internacionala‘ Chudožnika V. Tatlina“ (Über das Projekt des „Denkmals für die Dritte Internationale“ des Künstlers V. Tatlin), in: Astaf’eva-Dlugač 1973, S. 445.

einschließlich des Sockels als Gesamtstrecke, so entspricht die Höhe des unteren, abgestumpften Kegels dem Major-Abschnitt, während der Abstand bis zur Spitze des Denkmals mit dem Minor-Abschnitt übereinstimmt (Abb. 174). Die Höhe des Denkmals ohne Sockel ist so aufgeteilt, dass der Punkt des goldenen Schnitts auf den Berührungspunkt der Spitzen des kleinen Kapellenkegels und des oberen Kegels fällt (Abb. 175). Der Abstand von der Basis des unteren Kegels bis zur Spitze der Kapelle entspricht dem kleineren Abschnitt, während die Höhe des oberen Kegels dem größeren Abschnitt des goldenen Schnitts gleichkommt. Die Höhe vom Sockel bis zur Aussichtsplattform ist in fünf gleiche Abschnitte unterteilt. Die Höhe des unteren Kegels umfasst drei Teile, während die innere Höhe des oberen Kegels zwei Teile einnimmt. Die Summe dieser beiden Teile entspricht der Länge des Minor-Abschnitts, gemessen an der Höhe des Denkmals ohne Berücksichtigung des Sockels.

Der Innenraum des unteren, abgeschnittenen Kegels, in dem sich auch die Kolumbus-Kapelle befindet, könnte in seiner Wirkung mit dem inneren Raum einer Zeltdachkirche verglichen werden, wie beispielsweise der Mariä-Schutz-und-Fürbitte-Kirche, der zentralen Kirche der Basilius-Kathedrale, in deren architektonischen Formen die Idee des Aufstiegs zum Transzendenten verankert ist (Abb. 176). Im Kolumbus-Denkmal war die Spitze des oberen Kegels nach innen in die Kapelle gerichtet. Das Zusammentreffen dieser beiden Hauptvolumen beschäftigte Melnikov besonders. Er erstellte einen zusätzlichen Entwurf des Innenraums des unteren Kegels (Abb. 177). In einem Gespräch mit dem Forscher seines Werks, Selim Chan-Magomedov, erwähnte Melnikov, dass er gerne in der Praxis überprüfen würde, wie der Mensch eine so ungewöhnliche Form des Innenraums wahrnehme, in dem ein umgekehrter Kegel mit seiner Spitze in den unteren, abgeschnittenen Kegel hineinragt. Er war der Ansicht, dass der Eindruck stark sein müsste, da man die Verbindung zwischen den Formen der Wände und der Decke spüren würde.⁵⁹⁸ Heute lässt sich leicht vorstellen, wie die Spitze eines Kegels aussähe, die das darunterliegende Volumen durchdringt. Dieses Motiv aus Melnikovs Entwurf wurde in abgewandelter Form von Sir Norman Foster in der Kuppel des Reichstagsgebäudes in Berlin umgesetzt, wo ein umgekehrter Kegel mit seiner Spitze über dem Plenarsaal schwebt.

Das visionäre Projekt des Kolumbus-Denkmals verbindet Melnikov mit Étienne Boullée, einem weiteren Vertreter der Revolutionsarchitektur. Dass Melnikov dessen Werke kannte,

⁵⁹⁸ Vgl. Chan-Magomedov 1990, S. 268.

insbesondere die Zeichnung eines Leuchtturms, die in den Uffizien in Florenz aufbewahrt wird (Abb. 179), kann nicht belegt werden. Es ist zu vermuten, dass die auffällige Ähnlichkeit der beiden Entwürfe auf einen gemeinsamen Prototyp zurückzuführen ist. Tatlins Denkmal für die Dritte Internationale, das als Inspirationsquelle für Melnikovs Projekt diente, stellte eine modernisierte Version des Turms zu Babel dar. Tatlin schlug vor, den kühnen Traum vom Bau eines bis in den Himmel reichenden Turms zu verwirklichen, der die Menschen nicht in verfeindete Nationen spaltete, sondern sie in einem neuen internationalen Staat vereinte.⁵⁹⁹ Das Bild des Turms zu Babel, das Tatlin inspirierte, stammte laut Strigalev nicht aus der europäischen Kunst, sondern aus der russischen Freskenmalerei und den Lubki des 17. Jahrhunderts: „Im realen architektonischen Raum formte Tatlin einen Raum, der den irrationalen, in orthogonalen Projektionen nicht reproduzierbaren räumlichen Konstruktionen ähnelt, die häufig in den architektonischen Darstellungen der Ikonenmalerei zu finden sind.“⁶⁰⁰ Der Turm zu Babel (Abb. 178) fungierte ebenso als Vorbild für Boullées Leuchtturm.⁶⁰¹ So bemerkte Günter Metken:

Die Revolutionsarchitektur suchte nach einer Universalsprache. Sie glaubte, daß die Menschheit gemeinsame bauliche Urformen gehabt habe. Der Babelturm war ein solcher Archetyp. [...] Sein Symbolismus der Solidarität kehrt in Wladimir Tatlins Projekt eines Denkmals für die III. Internationale (1919) wieder. [...] Boullée wie Tatlin faßten ihre utopischen Entwürfe als politisch engagiert auf.⁶⁰²

Im Unterschied zu Tatlins idealistischem Projekt, das als künstlerisches Manifest gedacht war und keine tatsächliche Umsetzung anstrebte, versuchte Melnikov, die Konzepte der kinetischen Architektur auf ein konkretes Denkmal anzuwenden. Diese Ideen fanden jedoch keinen Anklang bei der Jury⁶⁰³ des Wettbewerbs. Albert Kelsey bemerkte in seiner Rezension: „Architecture for the Communist is another revolutionary weapon, or it would be more just to say, another evolutionary medium of expression to serve both a practical purpose, and to spread, far and wide, the gospel of unadorned Communism.“⁶⁰⁴ Nach Abschluss der ersten Wettbewerbsrunde im April 1929 wurden Projekte im Art-Déco-Stil

⁵⁹⁹ Vgl. Strigalev 1973, S. 424.

⁶⁰⁰ Ebenda, S. 425.

⁶⁰¹ Siehe Rosenau, Helen: Boullée, and Visionary Architecture. London: Academy Editions 1976, S. 7: „Although Boullée was not a scholar, he had assembled a useful library which included the works of Buffon and a treatise by A. Kircher on the tower of Babel.“

⁶⁰² Metken, Günter (Hrsg.): Revolutionsarchitektur. Boullée, Ledoux, Lequeu. Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden. Berlin: Akademie der Künste 1971, S. 62.

⁶⁰³ Der internationalen Jury gehörten die Architekten Horatio Acosta y Lara (Uruguay) als Vorsitzender, Raymond Hood (USA) und Eliel Saarinen (Finnland) an. Vgl. Kazus/ Velikanova 1993, S. 4.

⁶⁰⁴ Kelsey 1930, S. 98-99.

bevorzugt, da ihnen ein größeres Potenzial zugeschrieben wurde.⁶⁰⁵ Unter allen sowjetischen Entwürfen wurde lediglich der von Nikolaj Lansere mit einer Ehrenurkunde ausgezeichnet. In dem Buch, das die Ergebnisse des Wettbewerbs zusammenfasste, war den sowjetischen Projekten ein eigenes Kapitel gewidmet, in dem lediglich Melnikovs Entwurf vollständig veröffentlicht wurde. Kelsey kommentierte die Entscheidung der Jury wie folgt:

The Soviet architect is trying to express function in the most modern and scientific manner – to express mass-production, the electric age and above all the revolt against luxury and exclusiveness. [...] we confess ourselves old-fashioned, we still cling to old beliefs and old tradition, and for this reason perhaps are unable to fully appreciate every one of the twenty-three serious and thought-provoking designs submitted by Soviet Russia.⁶⁰⁶

Nach Ansicht der Jury mangelte es den Entwürfen aus der Sowjetunion vor allem an Monumentalität, Stabilität und der erwünschten unvergänglichen Qualität.⁶⁰⁷ Alle Wettbewerbsentwürfe wurden am 28. April 1929 in Madrid und ab dem 7. August 1929 in Rom ausgestellt.⁶⁰⁸ Im Archiv von Melnikov befindet sich ein Brief von Kelsey, in dem er schreibt: „Ich möchte Ihnen mitteilen, dass Ihr sehr moderner und inspirierender Entwurf auf der Ausstellung in Madrid mehr Aufmerksamkeit als die anderen erregt hat. Die Jury war jedoch der Ansicht, dass er zu mechanistisch sei, um ihm einen Preis zu verleihen.“⁶⁰⁹

Obwohl Melnikov von den Ergebnissen des Wettbewerbs enttäuscht war, markierte das Kolumbus-Denkmal den Beginn seiner Experimente mit der Kegelform. Im Rahmen des Wettbewerbsprojekts für die „Grüne Stadt“ (November 1929 – Mai 1930) entwarf er einen zeltförmigen Touristenpavillon (Abb. 180), der aber nicht realisiert wurde. Außerdem schlug er vor, die Kraft des Wassers auch für die Umgestaltung des Kultur- und Erholungsparks in Moskau (Januar-Mai 1929) zu nutzen. Dieses Projekt wurde zwar umgesetzt, jedoch mit Ausnahme des von Melnikov entworfenen Brunnens, der einen zentralen Platz in der

⁶⁰⁵ Zehn Architekten wurden zur Teilnahme an der zweiten Runde des Wettbewerbs zugelassen: Josef Wentzler (Deutschland); Will Rice Amon (USA); Helmle, Corbett und Harrison (USA); Douglas D. Ellington (USA); Pippo Medori, Vincenzo Palleri und Aldo Vercelloni (Italien); Louis Berthin, Georges Doyon, und Georges Nesteroff (Frankreich); Donald Nelson und Edgar Lynch (USA); Joaquín Vaquero Palacios und Luis Moya Blanco (Spanien); Theo Lescher, Paul Andrien, Georges Defontaine und Maurice Gauthier (Frankreich); Joseph Lea Gleave (Großbritannien) (Vgl. GARF, f. P-5283, op. 11, d. 58, Bl. 143). Das Kolumbus-Denkmal wurde schließlich nach dem Entwurf von Joseph Lea Gleave zwischen 1986 und 1992 errichtet.

⁶⁰⁶ Kelsey 1930, S. 99.

⁶⁰⁷ Vgl. ebenda.

⁶⁰⁸ Vgl. Kazus/ Velikanova 1993, S. 5.

⁶⁰⁹ Melnikov/ Strigalev 1985, S. 83. Im Archiv von VOKS ist ein Antwortbrief von Melnikov an Kelsey erhalten geblieben: „Dear Sir. Permit me to thank you for your communication of August 4th in which we are extremely pleased to note of the attention attracted by my exhibits at the Madrid Exhibition. I too, would gladly welcome the opportunity of meeting and speaking with you on many questions and problems relating to architecture of today, and it is my deep ambition to some day visit the United States and study at first-hand the great American architecture and technique.“ GARF, f. P-5283, op. 11, d. 58, Bl. 144.

Parkgestaltung hätte einnehmen sollen. Der Hauptstrahl, umgeben von einem Zylinder aus feinen Wasserstrahlen, sollte aus einem Becken bis auf 30 Meter Höhe aufsteigen. Vier weitere Strahlen, die sich außerhalb des Beckens an den Ecken des Platzes befänden, hätten entlang der Diagonalen eines Quadrats schießen sollen. Dabei wären 35 Meter lange Wasserbögen entstanden, die sich über die Köpfe der Passanten spannen und sich beim Überschneiden über dem Zylinder in feinen Sprühregen auflösen sollten. An heißen Tagen hätte dieser beeindruckende Wasservorhang den Platz in „einen kühlen Pavillon ohne Wände und Dach“ verwandeln können.⁶¹⁰

Die Ergebnisse des Wettbewerbs für das Kolumbus-Denkmal hatten Auswirkungen auf die weitere Entwicklung der Architektur in der Sowjetunion. Nachdem die Projekte der Avantgarde von der Jury nicht unterstützt worden waren, wurden Art déco und Neoklassizismus als richtungsweisend für die sowjetische Architektur proklamiert. Wie Igor Kazus vermutete, betrachteten die sowjetischen Behörden den Wettbewerb offenbar als eine Möglichkeit, das kreative Potenzial der sowjetischen Architekten im Vorfeld der Planung des grandiosen Palasts der Sowjets zu bewerten, der ebenfalls als Denkmal für den „großen Lenin“ gedacht war.⁶¹¹ Laut dem Programmentwurf des Ideenwettbewerbs für den Palast der Sowjets sollte das Hauptgebäude der Sowjetunion „ein Denkmal der heroischen Kämpfe des Proletariats der UdSSR für den Aufbau der Grundlagen des Sozialismus während des ersten Fünfjahresplans“ darstellen und „eine Ausnahme im allgemeinen Kontext des zeitgenössischen Bauens sein, das unter den Bedingungen der Übergangsperiode oft durch besondere Zweckmäßigkeit und kurzfristige Nutzbarkeit geprägt ist“.⁶¹²

Demzufolge wurde die Architektur der Avantgarde lediglich als eine notgedrungene Phase in der sowjetischen Architektur betrachtet. Zur Teilnahme an diesem ersten, vorbereitenden Durchgang des Wettbewerbs, der im Februar 1931 ausgeschrieben wurde, erhielt Melnikov

⁶¹⁰ Vgl. Luchmanov, Nikolaj: Masštaby Egipta. K otkrytiju Parka kultury I otdycha (Maßstäbe Ägyptens. Zur Eröffnung des Kultur- und Erholungsparks). In: Žizn' iskusstva (Das Leben der Kunst), Heft 26, 1929, S. 6. Zitiert nach: Strigalev 1985, S. 204.

⁶¹¹ Kazus', Igor: „Architekturnye konkursy SSSR 1930 godov i formirovanie stilevykh napravlenij sovetskogo art deko i neoklassiki“ (Architekturwettbewerbe in der UdSSR der 1930er Jahre und die Entstehung der Stilrichtungen des sowjetischen Art Déco und Neoklassizismus), in: Sztuka Europy Wschodniej/ Art of the East Europe, Band II, 2014, S.269.

https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Sztuka_Europy_Wschodniej_B_Art_of_Eastern_Europe/Sztuka_Europy_Wschodniej_B_Art_of_Eastern_Europe-r2014-t2/Sztuka_Europy_Wschodniej_B_Art_of_Eastern_Europe-r2014-t2-s267-275/Sztuka_Europy_Wschodniej_B_Art_of_Eastern_Europe-r2014-t2-s267-275.pdf

(14.06.2023, 18:00).

⁶¹² Kazus' 2014, S. 270.

keine Einladung.⁶¹³ Dennoch entwickelte er ein „Gegenprojekt“ unter dem Titel „Palast der Völker“. Auch bei diesem Entwurf spielte die Kegelform eine zentrale Rolle. Anstatt den kegelförmigen Hauptkörper zu verdoppeln, teilte er ihn, wie beim Pariser Pavillon, in zwei gleiche Hälften und drehte eine davon um 180 Grad (Abb. 181). So wurde ein Halbkonus auf die Basis gestellt, während der andere umgekehrt auf die Spitze gesetzt wurde. Dadurch entstand ein markanter Kontrast zwischen den beiden ähnlichen Formen. Die freitragende Konstruktion des zweiten Volumens wurde symbolisch von Atlasfiguren gestützt. Unter dem entstandenen Spalt zwischen den beiden Volumina plante Melnikov, eine Verkehrsstraße zu bauen. In seiner Projektbeschreibung erläuterte er die Symbolik der gewählten Formen wie folgt:

Der Entwurf drückt den Kampf zwischen alten und modernen Formen der Architektur aus. Der Triumph der neuen Formen wird hier durch den Gegensatz zwischen der lebendigen und sich ständig weiterentwickelnden Form einer Blume und der definierten und statischen Form der Pyramide, die konstant und unveränderlich wie der Tod ist, dargestellt.⁶¹⁴

Dieses Projekt markierte den Abschluss von Melnikovs „goldener Saison“. Trotz der internationalen Anerkennung und der 1932 erfolgten Einladung, seine Arbeiten auf der V. Triennale in Mailand⁶¹⁵ im Rahmen einer Einzelausstellung⁶¹⁶ zu präsentieren, stand Melnikovs Karriere in der Sowjetunion kurz vor dem Ende.

⁶¹³ Vgl. Strigalev 1985, S. 34.

⁶¹⁴ N. N.: V. Triennale di Milano. Catalogo Ufficiale. Milano 1933, S. 292.

⁶¹⁵ Die V. Triennale in Mailand fand von Mai bis Oktober 1933 im Palazzo dell'Arte statt. Trotz offizieller Einladung entschied sich die UdSSR, nicht teilzunehmen. (Siehe: GARF, f. P-5283, op.11, d. 245, l. 14.) Melnikovs Beteiligung an dieser Ausstellung blieb in der sowjetischen Architekturpresse unerwähnt.

⁶¹⁶ Neben Melnikov wurden die Werke von elf weiteren Architekten ausgestellt, darunter Antonio Sant' Elia, Le Corbusier, Adolf Loos, Erich Mendelsohn, Ludwig Mies van der Rohe, Walter Gropius, Wilhelm Marinus Dudok, Josef Hoffmann, Frank Lloyd Wright, André Lurçat und Auguste Perret. Vgl. N. N. 1933 (wie Anm. 614).

3 Melnikovs „Formalismus“: Die gestalterischen Grundlagen seiner Architektur

Das Karriereende eines der bekanntesten Architekten der sowjetischen Avantgarde verlief schnell und abrupt. Ursache hierfür war der seit 1932 im Bund der Sowjetischen Architekten entfachte Kampf gegen den „Formalismus“. In dessen Verlauf wurde Melnikov – der Erbauer des Lenin-Sarkophags und des UdSSR-Pavillons in Paris – zur Leitfigur dieser ideologisch unerwünschten Richtung erklärt und nach 1937 mit einem faktischen Berufsverbot belegt.

Der Begriff „Formalismus“ wurde in der Sowjetunion ursprünglich zur Bezeichnung der formalen Schule in der Literaturwissenschaft verwendet. Diese bildete sich in den frühen 1920er Jahren heraus und hatte unter anderem Viktor Šklovskij, Boris Eichenbaum, Roman Jakobson als Vertreter.⁶¹⁷ Aus dieser Perspektive ist ein Formalist ein Künstler, der den Fragen der Formgebung besondere Aufmerksamkeit schenkt. Dieser Begriff entstand in der sowjetischen Architektur im Kontext der Polemik⁶¹⁸ zwischen den Anhängern des Konstruktivismus, die den funktional-konstruktiven Aspekt der Architektur betonten, und den Vertretern des Rationalismus, die sich intensiv mit den Prinzipien künstlerischer Gestaltung auseinandersetzten. Seit den 1920er Jahren wurde „Formalismus“ zum Synonym für Rationalismus, einer Avantgarderichtung, deren geistiger Führer Nikolaj Ladovskij war.⁶¹⁹ Obwohl Melnikov der 1923 gegründeten rationalistischen Assoziation Neuer Architekten (ASNOVA) beitrug⁶²⁰, der ersten Gruppe sowjetischer Architekten, die als Alternative zur konservativen Moskauer Architektenvereinigung (MAO) organisiert wurde, war er kein aktives Mitglied und blieb ein Einzelgänger.

In der Deklaration der 1929 ins Leben gerufenen Allunionsvereinigung der Proletarischen Architekten (VOPRA) erhielt der Begriff „Formalismus“ schließlich eine negative

⁶¹⁷ Siehe: Erlich, Victor: „Russian Formalism“, in: Journal of the History of Ideas, Vol. 34, Nr. 4, October-December 1973, S. 627-638.

⁶¹⁸ Siehe die Veröffentlichung des Vortrags von Roman Chiger in der konstruktivistischen Zeitschrift „Sovremennaja Architektura“ (Moderne Architektur): Chiger, Roman: „Formalism, Ideologia upadničestva v sovetskoj Architekture“ (Formalismus als Niedergangsstimmung in der Sowjetarchitektur der Gegenwart), in: Sovremennaja Architektura, Nr. 4, 1929, S. 142-146.

⁶¹⁹ Über Rationalismus in der sowjetischen Architektur siehe: Chan-Magomedov, Selim: Racionalism, (Racio-Architektura), Formalism (Rationalismus, Ratio-Architektur, Formalismu). Moskau: Architektura-S 2007; Bokov 2020.

⁶²⁰ RGALI, f. 2361, op. 1, d. 59 (Materialien über die Arbeit L.M. Lissizky in der Vereinigung neuer Architekten), l. 9, 9R, 10: Brief von Nikolaj Ladovskij an El Lissizky, 23.01.1924.

Konnotation und wurde mit kleinbürgerlichen Ansichten gleichgesetzt, die als der sowjetischen Architektur fremd angesehen wurden:

Wir lehnen den Formalismus in der Architektur ab, der in der frühen Kapitalismusperiode entstand [...]. Die Architekten dieser Richtung [...] begaben sich auf abstrakte Suchen nach einer ‚neuen‘ architektonischen Form. Der Formalismus war das Ergebnis der Kollision zwischen der Psychoideologie, den Fertigkeiten des kleinbürgerlichen Intellektuellen und den monopolistischen Tendenzen des Zeitalters des Finanzkapitals. [...] Wir lehnen den Formalismus ab, der von den sozial-utilitaristischen Aufgaben, die das Proletariat stellt, losgelöst ist. Wir betonen besonders die haltlose Phantasterei und den Utopismus der formalistischen Architekten bei der Lösung der sozialen und alltäglichen Aufgaben des heutigen Tages sowie den idealistischen Charakter ihrer Theorie und Arbeitsmethoden.⁶²¹

Den Verfassern der Deklaration gelang es dabei nicht, ein eigenständiges kreatives Konzept zu formulieren. Stattdessen beschränkten sie sich darauf, sich als die alleinigen Schöpfer der wahren „proletarischen Architektur“ zu proklamieren:

Wir stehen für eine proletarische, klassenbewusste Architektur, für eine Kunst, die konstruktiv und formal in sich geschlossen, kraftvoll und motivierend ist, die den Willen der Massen zum Kampf und zur Arbeit organisiert. Wir sind gegen die Trennung von Form und Inhalt sowie von Form und Konstruktion – wir treten für deren organische Einheit ein. Wir befürworten die Methode des dialektischen Materialismus in der Entwurfs- und Forschungsarbeit. Der Weg der proletarischen Architektur – von der ‚Kunst für die Massen‘ zur ‚Kunst der Massen‘ – ist nicht der Weg eines abgekapselten, akademischen Gelehrten, sondern der eines aktiven gesellschaftlichen Arbeiters und Kämpfers für die Sache der Arbeiterklasse.⁶²²

Die VOPRA wurde von ehemaligen Absolventen der VChUTEMAS gebildet, jungen Kommunisten und Komsomolzen.⁶²³ Ihre Mitglieder nahmen später führende Positionen im Jahr 1932 gegründeten Bund der Sowjetischen Architekten und in der Akademie der Architektur ein, zwei Organisationen, in denen die Konzepte des „sozialistischen Realismus“ und der „proletarischen Architektur“ systematisch durchgesetzt wurden. Somit sollte die neue Architekturelite der Sowjetunion vor allem aus parteitreuen Mitgliedern bestehen, um „den vollständigen Sieg der Parteilinie im gesamten architektonischen Schaffen sicherzustellen“.⁶²⁴

⁶²¹ Alabjan, Karo u. a.: „Deklaration der Vereinigung Proletarischer Architekten“, in: Stroitelstvo Moskvyy (Das Bauwesen Moskaus), Nr. 8, 1929, S. 25.

⁶²² Ebenda, S. 26.

⁶²³ Zu ihren Gründungsmitgliedern gehörten: K. Alabjan, V. Baburov, V. Babenkov, A. Vlasov, F. Derjabin, N. Zapletin, A. Zaslavskij, A. Zilbert, Ivanov, G. Koselkov, G. Kočar, Krestin, M. Krjukov, M. Kupovskij, M. Mazmasjan, I. Maca, A. Michailov, A. Mordvinov, N. Poljakov, F. Terechin, V. Simbircev, Solodovnik, A. Faifel. Vgl. ebenda.

⁶²⁴ Selivanova, Aleksandra: Postkonstruktivism. Vlast' i architektura v 1930-e gody v SSSR (Postkonstruktivismus. Macht und Architektur in den 1930er Jahren in der UdSSR), Moskau: Buksmart 2019, S. 84.

Die zwischen 1932 und 1937 in der Sowjetunion etablierte Architekturtheorie wurde vom Volkskommissar für Bildungswesen, Anatolij Lunačarskij, geprägt. In der „Rede über die proletarische Architektur“, die er am 14. Januar 1932 vor der Versammlung der VOPRA hielt, wurden die grundlegenden Thesen zur künftigen sowjetischen Architektur formuliert, deren Aufgabe darin bestehen sollte, die utilitaristischen Ziele und den funktionalen Teil des Plans so harmonisch und umfassend wie möglich in das Konzept einzubeziehen, das einen ideologischen Charakter hatte.⁶²⁵ Als ob Lunačarskij Le Corbusiers „Fünf Punkte zu einer neuen Architektur“ entgegentreten wollte, präsentierte er die fünf Prinzipien des „proletarischen Stils“, die im Palast der Sowjets ihre Verkörperung finden sollten. Erstens hob er die „schiere Größe“ hervor, die nicht aus denselben Gründen angestrebt werde, wie es etwa ein wahnsinniger Imperator wie Nero oder amerikanische Kapitalisten getan hatten. Die Ziele seien utilitaristisch, „denn in Moskau können wir ohne einen Saal für 20.000 Menschen nicht auskommen, da es keinen anderen Ort gibt, an dem wir unsere Führer sehen und hören können“.⁶²⁶ Zweitens sei dem proletarischen Stil die Schönheit eigen, unter der Lunačarski vor allem die „Harmonie der Proportionen“ verstand, die „in höchster Synthese mit der Vernünftigkeit des Plans“ verbunden sein müsse, demnach mit einer solchen Anordnung der verschiedenen Teile des Gebäudes, die am rationalsten, hellsten, klarsten und logischsten sei. Als schön könne nur ein helles, gut beleuchtetes Gebäude gelten, da alles Dämmerhafte einen mystischen, einschüchternden, lebensverneinenden Charakter habe.⁶²⁷

Drittens betonte er die besondere Art der „Dynamik“ des „proletarischen Stils“, die im Kampf gleichgewichtiger Kräfte liege: „In der Architektur bedeutet Dynamik nicht eine Lösung konstruktiver Aufgaben, bei der das Gebäude instabil erscheint. Im Gegenteil, Dynamik klingt im Gebäude weiter, wenn [...] sie auch das Moment der entgegengewirkenden Kraft beinhaltet.“ Zudem vertrat er die Auffassung, dass es ein Fehler sei zu glauben, der Barockstil, „in dem alles Sturm und Bewegung ist, sodass es scheint, als würde das Gebäude einstürzen und nach vorne drängen“, könne die Grundlage der proletarischen Architektur bilden, da „ein monumentales Gebäude vor allem seine Stabilität ausdrücken muss“.⁶²⁸ Viertens maß Lunačarskij der Farbe große Bedeutung bei, da ein Gebäude im „proletarischen Stil“ eine Farbgebung brauche, die von Leben, Vielfalt und voller Kraft spreche, der jedoch

⁶²⁵ Lunačarskij, Anatolij: „Reč o proletarskoj arhitekturi“ (Die Rede über proletarische Architektur), in: *Arhitektura SSSR* (Architektur der UdSSR), Heft 8, 1934, S. 6.

⁶²⁶ Ebenda.

⁶²⁷ Ebenda.

⁶²⁸ Ebenda.

auch Ernsthaftigkeit ohne den geringsten Anflug von Pedanterie innenwohne.⁶²⁹ Schließlich sollten Gebäude der proletarischen Architektur die Idee der Schaffung neuer harmonischer Einheiten, die in ihren Elementen äußerst vielfältig seien und sich zu einer stählernen, harmonischen Kette verbinden, mit größtmöglicher Erhabenheit und Effektivität ausdrücken und widerspiegeln.⁶³⁰

3.1 Im Brennpunkt sowjetischer Kritik (1935-1937)

Die Verwirklichung des neuen Ideals der sowjetischen Architektur war ohne die Unterdrückung von Andersdenkenden, insbesondere der Avantgarde-Architekten, nicht möglich. Zu diesem Zweck wurde 1933 beim Bund der Sowjetischen Architekten eine Gruppe parteitreuer Architekten gegründet, die größtenteils aus ehemaligen Mitgliedern der Allunionsvereinigung Proletarischer Architekten bestand und von Karo Alabjan und Aleksander Aleksandrov geleitet wurde.⁶³¹ Bald darauf übernahmen sie auch die Leitung des Sekretariats des Präsidiums des Bundes der Sowjetischen Architekten sowie des Präsidiums des Organisationskomitees zur Vorbereitung des Allunionsarchitektenkongresses von 1937, auf dem die Ergebnisse der Arbeit zur Beseitigung des Formalismus präsentiert wurden. Laut Alexandra Selivanova fand im Zeitraum zwischen 1932 und 1937 ein „grundlegender politischer Kampf in der Architektur“ nicht zwischen „Traditionalisten“ und „Konstruktivisten“, sondern zwischen den „Politikern in der Architektur und Fachleuten“⁶³² statt: „Seitdem die Architektur in erster Linie als Instrument der ‚ideologischen Beeinflussung‘ anerkannt wurde, sind Loyalität und ideologische Reife zu den wichtigsten Eigenschaften eines Architekten geworden, während Professionalität in den Hintergrund rückte.“⁶³³

Ein System der parteilichen Aufsicht existierte auch in den 1933 organisierten zehn Architektur- und Planungswerkstätten des Mossovet, von denen eine, Nummer sieben, von Melnikov geführt wurde. Die Leitung dieser Einrichtungen wurde Architekten der älteren Generation übertragen, während als deren Stellvertreter zuverlässige Parteimitglieder ausgewählt wurden. Zu ihren Aufgaben gehörte es, die Beschlüsse der Parteigruppe des

⁶²⁹ Ebenda, S. 6-7.

⁶³⁰ Lunačarskij 1934, S. 7.

⁶³¹ Die vollständige Liste der Mitglieder der Parteigruppe siehe in: RGALI, f. 674, op. 2, d. 30, l. 82: Registrierungsblatt der Versammlung der Parteigruppe, 26.05.1937.

⁶³² Vgl. Selivanova 2019, S. 81-85.

⁶³³ Ebenda, S. 83-84.

Bundes der Sowjetischen Architekten in die Arbeit dieser staatlichen Architekturbüros umzusetzen.⁶³⁴ Zudem waren sie für die Berichterstattung über alle laufenden Angelegenheiten und Stimmungen in den Werkstätten verantwortlich, einschließlich der Bewertung der Tätigkeit ihrer Leiter.⁶³⁵ Diese Berichte, oder eher Anklagen, die von Alabjan überarbeitet wurden, gelangten direkt an Lazar Kaganovič⁶³⁶. In einer Berichterstattung aus dem Jahr 1934 schrieb Alabjan an Kaganovič: „Die siebte Werkstatt, die vom Architekten Melnikov geleitet wird, zeichnet sich durch die Abstraktheit ihrer Entwürfe im Vergleich zu den anderen Werkstätten aus. Von allen Projekten wurde nur der Entwurf einer Garage zur Ausführung angenommen. Alle anderen wurden von den genehmigenden Stellen aufgrund ihrer Ungeeignetheit für den Bau abgelehnt.“⁶³⁷ Im Januar 1935 erschien in der offiziellen Zeitschrift des Bundes der Sowjetischen Architekten „Architektur der UdSSR“ ein Artikel des Architekten Roman Chiger, der eine ausführliche, jedoch negative Charakterisierung von Melnikovs Stil lieferte:

Melnikov ist unser Innovator *par excellence*. Ein Innovator – das klingt stolz, auch wenn es nicht ganz verständlich ist. [...] Er bewegt Bauvolumen, häuft sie aufeinander, schiebt Volumen ineinander, schneidet Fassadenflächen schräg ab, versetzt die Stockwerkdecken wie Stufen einer Treppe, kleidet jede architektonische Idee in geometrische Konstruktionen. Diese unerwartete „marsianische“ Architektur unterzeichnet er selbstbewusst und entschlossen mit Blick auf die Ewigkeit, wie Palladio oder Piranesi, wie Ledoux – „Konstantin Melnikov, Architekt“.⁶³⁸

Des Weiteren behauptete Chiger, dass Melnikovs Architektur nicht eine Raumorganisation, sondern eine Art materialisierte Dynamik, ein System von Kräften sei, die sich jeden Augenblick aus der architektonischen Gefangenschaft befreien könnten, um alles auf ihrem Weg zu zerstören.⁶³⁹ Schließlich stellte er die Frage, inwieweit diese „formalistische Dynamik und Fantastik“⁶⁴⁰ mit den allgemeinen Entwicklungstendenzen der sowjetischen Architektur übereinstimme. Das Fazit von Chiger ist eindeutig: „Melnikov – ein architektonischer Akrobat und Paradoxist – könnte einer der interessanten Meister der neuen

⁶³⁴ Der zum Stellvertreter von Melnikov ernannte Architekt V. Lebedev konnte seine Aufgaben nicht erfüllen, da er sich in seinen Berichten positiv über die Arbeit der Werkstatt äußerte und daher bald entlassen wurde. (Vgl. RGALI, f. 674, op. 2, d. 2. l. 72-72R, 83).

⁶³⁵ Vgl. Selivanova 2019, S. 87-88.

⁶³⁶ Kaganovič war einer der einflussreichsten Parteifunktionäre während Stalins Herrschaft. Neben seiner Position als Erster Sekretär des Moskauer Stadtkomitees der KPdSU(B) war er auch der Vorsitzender der Architektur- und Planungskommission und leitete die Kommission zur Ausarbeitung des Generalplans für die Rekonstruktion Moskaus, der 1935 verabschiedet wurde. Zwischen 1931 und 1935 war er de facto für das architektonische Erscheinungsbild der Hauptstadt des sozialistischen Staates verantwortlich.

⁶³⁷ RGALI, f. 674, op. 2, d. 2, l. 19.

⁶³⁸ Chiger, Roman: „V masterskoj architektora“ (In der Werkstatt des Architekten), in: Architektura SSSR (Architektur der UdSSR), Heft 1, 1935, S. 30.

⁶³⁹ Vgl. Ebenda.

⁶⁴⁰ Ebenda, S. 32.

Architektur des Sozialismus werden. Doch dafür braucht er eine ernsthafte Umgestaltung und Selbstdisziplin.“⁶⁴¹ Als Antwort hielt Melnikov in der Architekturakademie eine Rede, in der er der heftigen Kritik entgegnete:

Man wirft mir weiterhin vor, ein Fantast zu sein und dass meine Werke unrealistisch seien [...]. Schauen sie doch mit beiden Augen an. Vielleicht werden Sie dann erkennen, dass der ‚phantastische‘ Melnikov nach seinen unrealistischen Entwürfen Dutzende der realsten Bauwerke errichtet hat, die bei uns und im Ausland große Bekanntheit erlangt haben.⁶⁴²

Der Essay von Chiger bildete lediglich den Auftakt zu einer Reihe vernichtenden Rezensionen über Melnikovs Werk in der sowjetischen Presse. Die Kritik erreichte ihr Höhepunkt im Februar 1936. Der Auslöser dafür war Melnikovs Entwurf eines Wohnhauses in der Ersten Meščanskaja Straße in Moskau (Abb. 182), der in der „Architekturzeitung“ veröffentlicht und vom Fachpublikum als Beispiel für einen formalistischen Ansatz in der Planung intensiv diskutiert wurde.⁶⁴³ Die im Voraus geplante Kampagne gegen den Architekten kulminierte in der Veröffentlichung zweier anonymen Artikel in den wichtigsten Zeitungen der Sowjetunion, der „Pravda“ und der „Komsomolskaja Pravda“, mit abwertenden Überschriften wie „Kakophonie in der Architektur“⁶⁴⁴ oder „Eine Treppe, die ins Nichts führt. Eine Architektur auf den Kopf gestellt“⁶⁴⁵. Während des gesamten Februars erschienen in der „Architekturzeitung“ und in der „Komsomolskaja Pravda“ weitere verheerende Aufsätze von Architekten und Architekturkritikern, auch ehemalige

⁶⁴¹ Chiger 1935, S. 33.

⁶⁴² Melnikov, Konstantin: Reč v Akademii Architektury (Die Rede in der Architekturakademie), September 1935, in: Strigalev/ Kokkinaki 1985, S. 126.

⁶⁴³ Vgl. S. K.: „Pervaja Meščanskaja“ (die Erste Meščanskaja Straße), in: Architekturnaja Gazeta (Architekturzeitung), Nr. 8 (80), 8. Februar 1936, S. 4.

⁶⁴⁴ Architekt: „Kakofonija v architekture“ (Kakophonie in der Architektur), in: Pravda, Nr. 50, 20. Februar 1936, S. 4. In der Hauptzeitschrift des sowjetischen Russlands wurde die Arbeit Melnikovs wie folgt beschrieben: „Der schädlichen Jagd nach bürgerlichem Dekor und billigen Effekten entspricht auch die falsche, pseudorevolutionäre ‚Neuheit‘, die die kleinbürgerlichen Formalisten in der Architektur durchzusetzen versuchen. Der eifrigste unter ihnen ist zweifellos der Architekt K. Melnikov, der durch das hässliche Gebäude des Klubs der Kommunalarbeiter in der Stromynka-Straße berühmt wurde. Viele Moskauer und Besucher, die in diesen Teil der Hauptstadt kommen, zucken erstaunt mit den Schultern beim Anblick der riesigen Betonwucherungen, aus denen der Architekt die Hauptfassade zusammengesetzt hat und in denen er es geschafft hat, Balkone des Zuschauerraums zu platzieren. [...] Sein Hauptziel – einen Trick zu machen, das Gebäude ‚schrecklich originell‘ zu gestalten – wurde erreicht. Und genau das brauchen ‚Innovatoren‘ wie Melnikov.“

⁶⁴⁵ N. N.: „Lestnica veduščaja nikuda. Architektura vverch nogami“ (Eine Treppe, die ins Nichts führt. Eine Architektur auf den Kopf gestellt), in: Komsomolskaja Pravda, Nr. 40, 18. Februar 1936, S. 2. Der anonyme Autor des Artikels, der Melnikovs Bauten mit „dunkelsten Fantasien“ des Malers Hieronymus Bosch gleichsetzte, schloss seinen Text mit dem folgenden Appell ab: „Beendet euren vogelartigen Flug, Genossen Architekten. Kommt auf die Erde zurück – von hier aus ist eure Arbeit besser zu sehen, hier ist euer Platz! Hier schafft die wunderschöne Architektur des sozialistischen Landes *ohne verrottete, unehrliche, falsche Liberalität, die nicht weniger gefährlich ist* [Hervorhebung – M.D.] als die Blenderei der formalistischen Zauberkünstler.“

Kollegen⁶⁴⁶ Melnikovs. Darin wurden sprachliche Klischees wie „kleinbürgerlicher Innovationsgeist“, „Effekthascherei“ oder „Originalität um der Originalität willen“ zur Charakterisierung seines Stils sorgfältig ausformuliert. All dies diente zur Vorbereitung auf die Moskauer Architektentagung, die am 3. März 1936 stattfand und deren zentrales Thema der Kampf gegen den Formalismus und seine Anhänger war. Melnikov wurde nahegelegt, „seine Fehler einzusehen“ und sich „auf der Grundlage des sozialistischen Realismus umzustellen“, was ihn auf den „richtigen kreativen Weg“ führen sollte.⁶⁴⁷ Der im Juni 1937 abgehaltene Allunionskongress der Architekten bestätigte lediglich Melnikovs Status als einen der sowjetischen Architektur fremden Formalisten.⁶⁴⁸ Bereits im März 1936 wurde Melnikov aus dem Moskauer Architektur-Institut entlassen, wo er an der Fakultät für Industriearchitektur lehrte. Zwei Jahre später erfolgte die Auflösung der von ihm geleiteten Architektur- und Projektwerkstatt Nummer Sieben.⁶⁴⁹ Nach gezielter öffentlicher Diffamierung, organisiert von einer Gruppe parteitreuer Architekten, war Melnikovs Karriere als Architekt offiziell 1938 beendet worden.

3.2 Die Architektursprache Melnikovs: Zwischen Funktionalität und künstlerischer Autonomie

Die von Melnikovs Kritikern als „Formalismus“ oder „Kult der Form um der Form willen“⁶⁵⁰ bezeichnete Herangehensweise beruhte auf der Idee der Rationalisierung und der damit verbundenen Kostensenkung im Bauwesen. Die im Rahmen dieser Arbeit betrachteten Beispiele veranschaulichen vor allem, wie konsequent Melnikov verschiedene einfache geometrische Volumen in der Praxis „erprobte“ (Prismen, Zylinder; eine Ausnahme bildete die Form des Kegels, die keine Umsetzung fand), um die für den Massenzbau vorteilhafteste Form zu ermitteln. Darüber hinaus verdeutlichte die Erfahrung mit der Errichtung des Pariser Pavillons und seines eigenen Hauses, dass die Verwendung sich wiederholender, „standardisierter“ Formen – teilweise aus vorgefertigten Elementen – in Verbindung mit

⁶⁴⁶ Siehe die Schriften von Arkin, David: „Chudožestvennoe“ samodurstvo („Künstlerische“ Eigenwilligkeit), in: Komsomolskaja Pravda, Nr. 41, 20. Februar 1936, S. 2; Ščusev, Aleksej: Igra v „genialnost“ (Das Spiel mit der „Genialität“), in: ebenda.

⁶⁴⁷ Alabjan, Karo: „Protiv Formalizma, uproščenčestva i eklektiki“ (Gegen Formalismus, Vereinfachung und Eklektizismus), in: Architektura SSSR (Architektur der UdSSR), Nr. 4, 1936, S. 3-4.

⁶⁴⁸ Alabjan, Karo: „Zadači sowetskij Architektury“. Doklad na pervom vsevojuznom s'ezde sowetskich architektov (Die Aufgaben der sowjetischen Architektur. Vortrag auf dem ersten Allunionskongress der sowjetischen Architekten), in: Architekturnaja Gazeta (Architekturzeitung), Nr. 41 (185), 18. Juni 1937, S. 1.

⁶⁴⁹ Vgl. Staatliches Ščusev-Museum für Architektur 2022, S. 359.

⁶⁵⁰ Arkin 1936, S. 2.

einer rationalen Konstruktion die Bauarbeiten deutlich beschleunigte. Dies führte zugleich nicht zum Verlust der architektonischen Individualität des Gebäudes; vielmehr suchte Melnikov in jedem einzelnen Fall nach einer originellen Lösung, um Monotonie zu vermeiden.

Melnikovs Experimente mit elementaren Volumina ermöglichten es, seine Werke mit den Arbeiten des französischen Revolutionsarchitekten Claude-Nicolas Ledoux zu vergleichen.⁶⁵¹ In der wegweisenden Schrift von Adolf Max Vogt zur Revolutionsarchitektur, die als ein Phänomen betrachtet wurde, das sich zweimal in verschiedenen Ländern manifestierte, wurden mehrere Parallelen zwischen der Architektur in Frankreich um 1789 und der Architektur der sowjetischen Avantgarde um 1917 festgestellt.⁶⁵² Adolf Max Vogt rückte in seiner Untersuchung die „Glorifizierung der Geometrie“ in den Mittelpunkt. Dies zeige sich in der Anwendung der „grandes formes primaires“ – Zylinder, Pyramide, Kegel, Würfel, Quader und Kugel.⁶⁵³ Der Wiener Kunsthistoriker Emil Kaufmann, der den Begriff „Revolutionsarchitektur“ geprägt hatte, hob neben dem „Verzicht auf allen Dekor“⁶⁵⁴ und der „Reduktion des Baukörpers [...] auf einfachste geometrische Formen“⁶⁵⁵ als Hauptmerkmal der Architektur von Ledoux deren autonomen Charakter hervor.⁶⁵⁶ In Kaufmanns Konzept der architektonischen Autonomie entfalle im Gegensatz zum „barocken Verband“⁶⁵⁷ die Hierarchie. Jeder Baukörper werde durch seine eigene innere Logik definiert und sei in sich selbst abgeschlossen. Dies entspreche der Vorstellung eines Pavillons, der sich nicht auf seine Umgebung beziehe, sondern lediglich als „geometrischer Ort“⁶⁵⁸ existiert:

Die *Verselbständigung der Teile* ist das wichtigste Ergebnis des architektonischen Regenerationsprozesses vom Ausgang des 18. Jahrhunderts. Das neue Prinzip der Autonomie duldet nicht, daß architektonische Gebilde von fremden, außerarchitektonischen Gesetzen beherrscht werden.⁶⁵⁹

⁶⁵¹ Siehe Cohen 2022, S. 15. Bereits 1935 wies der Kritiker Roman Chiger auf die Ähnlichkeit zwischen Melnikov und Ledoux hin. Siehe Chiger 1935, S. 30.

⁶⁵² Vogt, Adolf Max: Russische und Französische Revolutions-Architektur 1917/1789. Zur Einwirkung des Marxismus und des Newtonismus auf die Bauweise, Köln: Dumont 1974.

⁶⁵³ Vgl. ebenda, S. 87-88.

⁶⁵⁴ Kaufmann, Emil: „Architektonische Entwürfe aus der Zeit der Französischen Revolution“, in: Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. 63, 1929/30, S. 40.

⁶⁵⁵ Ebenda, S. 41.

⁶⁵⁶ Dazu siehe: Kaufmann, Emil: „Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der Autonomen Architektur, Wien/ Leipzig: Passer, 1933.

⁶⁵⁷ Ebenda, S. 14.

⁶⁵⁸ Ebenda, S. 19.

⁶⁵⁹ Ebenda, S. 43.

Ähnliche Merkmale finden sich auch in den Werken Melnikovs, insbesondere in seinen Pavillons und Klubs sowie in seinem Atelier- und Wohnhaus. Darüber hinaus integriert er, ähnlich wie Ledoux im Entwurf des Hauses für die Direktion einer Strombehörde am Fluss Lou, die Kraft des Wassers in den Entwurf des Kolumbus-Denkmal. Ob der sowjetische Architekt seine Inspiration aus den Ideen und Formen Ledoux' beziehen konnte, ließ sich jedoch nicht eindeutig nachvollziehen.⁶⁶⁰ Aber im Gegensatz zu den Entwürfen der französischen Revolutionsarchitektur treten die primären geometrische Formen in Melnikovs Arbeiten nicht isoliert auf, sondern sind stets verdoppelt oder vervielfacht. Dadurch bildet sich eine komplexe Einheit gleichartiger Volumina.

Jean-Louis Cohen betonte ebenfalls Melnikovs Bestreben, „eine Architektur zu schaffen, die ihre eigene Maßeinheit darstellt.“⁶⁶¹ Wie die Entstehungsgeschichte der in dieser Arbeit analysierten Bauten verdeutlicht, resultierte ihr autonomer Charakter maßgeblich aus den spezifischen Planungsvorgaben. Die Autonomie des sowjetischen Pavillons wurde dabei stark durch die besondere Lage des Grundstücks bestimmt, dessen genaue Konfiguration bis zur Ankunft Melnikovs in Paris unklar blieb. Darüber hinaus waren viele seine Arbeiterklubhäuser stark vom Typenprojekt geprägt. Sogar das Wohnhaus des Architekten verkörpert sein Konzept der Typisierung, da es auf dem Entwurf des nicht realisierten Zuev-Klubs basierte und zudem für den Massenvohnbau adaptiert wurde.

Fritz Barth interpretiert die Autonomie von Melnikovs Bauten, insbesondere seines Wohnhauses, als die „Kulmination der großen Diskussion der 1920er Jahre über die Entwicklung eines völlig neuen, wahrhaft sozialistischen städtischen Raums“⁶⁶². Er sieht in Melnikovs Arbeiten nicht nur eine innovative Anwendung architektonischer Prinzipien, sondern auch einen ideologischen Beitrag zur Schaffung eines neuen urbanen Umfelds: „Wenn die bürgerlich-kapitalistische Stadt durch die Beziehung des Gebäudes zur Straße charakterisiert war, die durch die Verwendung von Fassaden organisiert wurde, so ist das Ziel nun der Bau von Gebäuden, die unabhängige Objekte darstellen.“⁶⁶³ Dies reflektiert die

⁶⁶⁰ Die Arbeiten der russischen Architekten des sogenannten Alexandrinischen Klassizismus (1804-1825), die Melnikov in seiner Studienzeit nachahmte, standen unter dem Einfluss von Ledoux. Darauf wies Igor Grabar im Jahr 1912 erschienenen dritten Band der „Geschichte der russischen Kunst“ hin, in dem auch einige Entwürfe von Ledoux veröffentlicht wurden. Siehe: Grabar, Igor': Istorija russkogo iskusstva (Die Geschichte der russischen Kunst), Band 3, Moskau 1912. Darüber hinaus siehe: Makhneva-Barabanova, Oxana: Ledoux, maître à penser des architectes russes. Du classicisme au postmodernisme, XVIII^e-XX^e siècle, Paris: Editions du patrimoine 2010.

⁶⁶¹ Cohen 2022, S. 15.

⁶⁶² Barth 2022, S. 97.

⁶⁶³ Ebenda.

in den 1920er Jahren in der Sowjetunion herrschende Ideen der Rationalisierung des Bauwesens. Moisej Ginzburg, der führende Architekt des Konstruktivismus, schrieb 1926: „Inmitten des Aufbaus des Sozialismus, den wir erleben, wird jede neue architektonische Lösung – ob Wohnhaus, Klub oder Fabrik – von uns als die Erfindung eines vollkommenen Typs betrachtet, der seiner Aufgabe gerecht wird und in beliebiger Menge entsprechend den Bedürfnissen des Staates vervielfältigt werden kann.“⁶⁶⁴ Melnikovs Werke waren daher sowohl funktionale als auch symbolische Manifestationen dieser Vision, die darauf abzielten, eine neue Gesellschaftsordnung durch architektonische Gestaltung zu fördern.

Obwohl Melnikov und die Vertreter des Konstruktivismus in ihren Auffassungen zur Rationalisierung und Typisierung der Architektur übereinstimmten, unterschieden sie sich in ihren gestalterischen Ansätzen. Wie Moisej Ginzburg schrieb, sollte sich der moderne Architekt in seiner Arbeit nicht an der „individualistischen Inspiration des alten Architekten“⁶⁶⁵ orientieren, da „Klischees der Vergangenheit“⁶⁶⁶ abgelehnt werden müssten. Vielmehr sollte er die „Kreativität des Erfinders in verschiedenen Bereichen der modernen Technik“⁶⁶⁷ als Vorbild nehmen, da „der Erfolg des menschlichen Geistes vor allem auf der richtigen Methode des Schaffens beruhe“⁶⁶⁸. Als „richtige“ betrachtete er die „funktionale Methode“ oder „das funktionale architektonische Denken“, da es die moderne räumliche Organisation klar und präzise definieren könne.

Frei von jeglichen Mustern der Vergangenheit [...] analysiert der neue Baumeister alle Aspekte eines Gebäudes und dessen Besonderheiten. Er zerlegt es in seine Bestandteile, gruppiert diese nach ihren Funktionen und entwickelt seine Lösungen auf Grundlage dieser Voraussetzungen. [...] Daher zeigt sich in den Arbeiten moderner Architekten das Entstehen eines völlig neuen Grundrisses, der meist asymmetrisch ist – da die Funktionen der Gebäudeteile selten vollständig identisch sind – und vorzugsweise offen und frei in seiner Konfiguration. Dadurch werden nicht nur alle Teile des Bauwerks besser von Luft und Licht durchströmt, sondern seine funktionale Gliederung wird auch deutlicher erkennbar, und das darin entstehende dynamische Leben leichter zu erkennen.⁶⁶⁹

Er betonte außerdem die Notwendigkeit, die frühere Trennung zwischen den Disziplinen der Architektur und Ingenieurtechnik aufzuheben. Da Bauwerke industrieller und ingenieurtechnischer Art nie fest an die künstlerischen Konventionen der Vergangenheit

⁶⁶⁴ Ginzburg, Moisej: „Novye metody sovremennogo myšlenija“ (Neue Methoden des zeitgenössischen Denkens), in: *Sovremennaja Architektura* (Moderne Architektur), Heft 1, Januar 1926, S. 1.

⁶⁶⁵ Ebenda.

⁶⁶⁶ Ebenda, S. 2.

⁶⁶⁷ Ebenda.

⁶⁶⁸ Ebenda, S. 1.

⁶⁶⁹ Ebenda, S. 3

gebunden gewesen seien, erwiesen sie sich aufgrund der Prinzipien, auf denen sie basierten, als weitaus geeigneter, die Anforderungen des neuen Lebens zu erfüllen.⁶⁷⁰

Melnikov, im Gegensatz zu den Architekten des Konstruktivismus, lehnte die Architektur der Vergangenheit nicht ab. Dies zeigt sich sowohl in seiner Treue zu historischen Prototypen als auch in seiner Lehrtätigkeit an der VChUTEMAS. Zusammen mit Ilja Golosov setzte er sich für das Studium der Kompositionsprinzipien der klassischen Architektur ein und betonte die Bedeutung ihres Verständnisses sowie ihrer Reflexion. Dies stand im Widerspruch zu den Grundideen der Konstruktivisten, die versuchten, die Verbindungen zum architektonischen Erbe vollständig zu kappen und sich auf Innovation und technische Fortschritte zu konzentrieren. Paradoxerweise brachte gerade diese Position Melnikovs, die trotz ihres Innovationsstrebens eine tiefe Verbindung zum klassischen Erbe bewahrte, ihn der Ideologie des „sozialistischen Realismus“ näher.

Darüber hinaus sprach sich Melnikov entschieden gegen die Reduktion des Architektenberufs auf das Ingenieurwesen aus, da er befürchtete, dass die Architektur dadurch ihre künstlerische Essenz verlieren könnte.⁶⁷¹ Er stand außerdem den experimentellen Baustoffen, die in konstruktivistischen Kreisen als zukunftsweisend galten, kritisch gegenüber. Stattdessen entwickelte Melnikov innovative konstruktive Lösungen, die auf Materialien basierten, die in der Baupraxis verfügbar und bewährt waren.⁶⁷² Auf diese Weise entstanden seine modernen, äußerlich individuellen Bauten, die sich durch die Funktionalität und Zweckmäßigkeit ihrer architektonischen Lösung auszeichneten.

Er verfolgte konsequent die Idee, verschiedene Funktionen in eine einheitliche, standardisierte Form zu integrieren, was seinem Bestreben nach Rationalisierung entsprach. Dieser Ansatz verband sich mit seiner Treue zur Symmetrie, sowohl im antiken als auch im modernen Sinne, die in den 1920er Jahren von vielen als veraltetes Gestaltungsprinzip der Vergangenheit angesehen wurde. So schrieb Theo van Doesburg:

Die neue Architektur hat die monotone Wiederholung genauso zunichte gemacht wie die starre Gleichheit von zwei Hälften, das Spiegelbild, die Symmetrie [...]. Die neue Architektur stellt der Symmetrie die Gleichgewichtsbeziehung von ungleichen Teilen

⁶⁷⁰ Vgl. Ginzburg 1926, S. 3.

⁶⁷¹ „Der Mailänder Areopag [die Jury der V. Triennale in Mailand – Anm. M. D.] hat gezeigt, [...] dass die entfesselte Technik und ihre neuesten Baumethoden – solange ihre Neuheit nicht von einer noch neueren abgelöst wird – als Architektur angesehen werden und dass ihre Schöpfer es mit großer Würde akzeptieren, den Künstler durch den Ingenieur zu ersetzen. Aber wer sind wir dann? Techniker? Wenn wir Techniker sind, warum nennen wir uns dann Architekten?“ (Melnikov 1971, S. 123).

⁶⁷² Catherine Cooke bezeichnete Melnikovs Herangehensweise als eine „Low-Tech“-Alternative. Siehe: Cooke 1995, S. 136-137.

entgegen, d. h. von Teilen, die durch ihren funktionellen Charakterunterschied nach Anordnung, Maß, Proportion und Lage voneinander abweichen. Die Äquivalenz dieser Teile wird durch das Gleichgewicht des Nicht-Äquivalenten verursacht und nicht durch Gleichheit.⁶⁷³

Die Symmetrie in Melnikovs Werken war nicht nur eine Hommage an die Tradition, sondern drückte auch seine tiefe Überzeugung von der Harmonie der architektonischen Form aus, die den Herausforderungen der Zeit standhalten konnte. Auf diese Weise kann seine Entwurfsmethode als eine Synthese aus innovativen Ideen und Respekt vor dem klassischen Erbe betrachtet werden, was ihn zu einer einzigartigen Figur in der Geschichte der sowjetischen Architektur macht.⁶⁷⁴

Diese Dualität in Melnikovs Herangehensweise fand jedoch kein Verständnis unter seinen Zeitgenossen. Moisej Ginzburg kritisierte seine Arbeit auf der Moskauer Architektentagung von 1936 nicht nur wegen des „Formalismus“, sondern auch wegen des Fehlens einer klaren künstlerischen Richtung: „Melnikov ist ein äußerst talentierter Mensch und schafft oft außergewöhnliche Werke. [...] Heute kann er etwas Hervorragendes schaffen und morgen etwas Minderwertiges, aber bei beiden Werken ist es für mich gleichermaßen unklar, welchem Weg er folgt.“⁶⁷⁵ Als würde Melnikov auf die Kritik von Ginzburg antworten, schrieb er in seiner Autobiografie: „Mein Weg wird mein eigener bleiben, der Weg der Kunst, der nur ihr gehört.“⁶⁷⁶

Zugleich verdeutlicht gerade diese Bemerkung Ginzburgs die Besonderheiten von Melnikovs Architektursprache, die viele Forscher vor Herausforderungen stellt, da sich seine Entwürfe und Bauten nicht eindeutig einem bestimmten Stil zuordnen lassen.⁶⁷⁷ In den Polemiken der 1930er Jahre, als von Melnikov eine eindeutige Erklärung seiner

⁶⁷³ Van Doesburg, Theo: „Auf dem Weg zu einer plastischen Architektur“, Übers. von Henni Korssakow-Schröder, in: Ulrich Conrads (Hrsg.): Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts, Braunschweig/ Wiesbaden: Friedr. Vieweg u. Sohn 1981, S. 75.

⁶⁷⁴ In seiner Autobiografie schrieb Melnikov: „Während meiner Studienzeit von 1905 bis 1917, also ganze 12 Jahre lang, habe ich in mir ein Verständnis für die klassischen Formen der Kunst entwickelt. Ich zeichnete die schönsten Werke der Blütezeit des hellenischen Genies nach [...]. Ich zeichnete mit Begeisterung von der bezaubernden Schönheit der göttlichen geistigen Kraft. Als Schüler entwarf ich im römisch-italienischen Stil [...]. Doch fünfzig Jahre später, im Jahr 1962, stellte ich für den sowjetischen Pavillon auf der Weltausstellung 1964-1965 in New York ein Projekt vor, in dem sich die konstruktiven Kräfte der Himmelsmechanik widerspiegeln, die unsichtbar, aber fest die Konstruktion beider Decken halten. Dies und jenes sind wie Diamanten derselben Art.“ Melnikov 1967, S. 86.

⁶⁷⁵ Ginzburg, Moisej: „Reč na obščemoskovskom soveščanii arhitektorov“ (Rede auf der Moskauer Architektentagung), in: Architekturnaja gazeta (Architekturzeitung), Nr. 12 (84), 28. Februar 1936, S. 2.

⁶⁷⁶ Melnikov 1967, S. 68.

⁶⁷⁷ Siehe dazu: Starr, S. Frederick: „Konstantin Melnikov espressionista sovietico?“, in: Lotus international, Nr. 16, 1977, S. 13-18; Chan-Magomedov 1990, S. 261-289; Kazus' 2014, S. 268; Barth 2015, S. 31-32; Sedov, Vladimir: „Konstantin Melnikov i stil“ (Konstantin Melnikov und Stil), in: Russkoe iskusstvo i arhitektura (Russische Kunst und die Architektur), Band 4, St. Petersburg: Alteja 2023, S. 154-181.

Entwurfsmethode gefordert wurde, betonte er, dass seine Arbeit weniger durch Rationalität bestimmt sei, sondern vielmehr der Intuition folge.⁶⁷⁸ Seine Vorgehensweise, die weder als fester Stil noch als Methode mit etablierten Regeln definiert werden kann, war jedoch gleichzeitig frei von Willkür. Genauer gesagt repräsentiert die Architektur Melnikovs den Ausdruck einer spezifischen künstlerischen Denkweise, die unter Anwendung von Michail Bachtins Begriffen der Polyphonie⁶⁷⁹ und Dialogizität⁶⁸⁰, als *polyphon* (dialogisch) bezeichnet werden kann.

3.3 Michail Bachtins Konzept der Polyphonie (Dialogizität)

In seiner Abhandlung, „Problemy tvorčestva Dostojevskogo“ (Die Probleme der künstlerischen Praxis Dostoevskijs)⁶⁸¹, die 1929 zuerst in Leningrad erschien, untersuchte Bachtin im Zusammenhang mit den Werken Fjodor Dostoevskijs das Phänomen des „polyphonen Denkens“, das nicht lediglich auf die Romankunst beschränkt sei, sondern „einige grundsätzliche Prinzipien der europäischen Ästhetik“ betreffe.⁶⁸² Es handele sich um „ein neues künstlerisches Weltmodell [...], in dem viele wesentliche Momente der alten künstlerischen Form eine radikale Umwandlung erfuhren“⁶⁸³.

Durch die polyphone Art der Darstellung verwandle Dostoevskij „die verfestigten Formen [...] des *monologischen* (homophonen) Romans“⁶⁸⁴ in „einer Einheit höherer Ordnung“⁶⁸⁵

⁶⁷⁸ Melnikov, Konstantin: „Oformlenie Projekta“ (Die Entwurfsgestaltung), in: Architektura SSSR (Architektur der UdSSR), Heft 5, 1933, S. 35, dt. in: Chan-Magomedow 1983, S. 551.

⁶⁷⁹ Die Polyphonie (von griech. πολυς, „viel“ und φωνη, „Stimme“; dt. Vielstimmigkeit) als fachsprachlicher Terminus der Musiktheorie bestimmt eine Kompositionsweise, die „von einer größtmöglichen *Selbständigkeit aller beteiligten Stimmen*“ geprägt ist. Krämer, Thomas / Dings, Manfred (Hrsg.): Lexikon Musiktheorie. 2. Aufl. Wiesbaden 2010, S. 218.

⁶⁸⁰ Der deutsche Begriff Dialogizität bzw. seine englische Entsprechung dialogism wurde von Literaturwissenschaftlern zur Bezeichnung von Bachtins Theorie entwickelt. Bachtin selbst nutzte diesen Begriff hingegen nicht (vgl. Holquist, Michael: Dialogism. Bachtin and his world. London/New York: Routledge 1990, S. 15). Dialogizität wird als „eine Eigenschaft des literarischen Textes“ betrachtet, „der sich durch Polyphonie auszeichnet“ (Kocher, Ursula: „Dialog und Dialogizität – Zur Einführung“, in: Ulrich, Carmen: Dialog und Dialogizität – interdisziplinär, interkulturell, international, München: iudicium Verlag 2017, S. 21).

⁶⁸¹ Die zweite, stark überarbeitete und erweiterte Auflage wurde 1963 unter dem neuen Titel veröffentlicht. Siehe Bachtin, Michail: Problemy poetiki Dostojevskogo. Moskva 1963; deutsche Übersetzung: Bachtin, Michail: Probleme der Poetik Dostoevskijs, übers. von Adelheid Schramm, München: Carl Hanser Verlag 1971.

⁶⁸² Bachtin 1971, S. 7

⁶⁸³ Ebenda.

⁶⁸⁴ Ebenda, S. 11 [Hervorhebung im Original].

⁶⁸⁵ Ebenda, S. 27.

als es die Homophonie⁶⁸⁶ sei. Im Unterschied zu einem homophonen Roman, in dem die Gestalt des Helden dem Autorenbewusstsein untergeordnet werde, sei der *polyphone Roman* durch „die Vielfalt selbständiger und unvermischter Stimmen und Bewußtseine, die echte Polyphonie vollwertiger Stimmen“⁶⁸⁷ charakterisiert.⁶⁸⁸ Der Held von Dostoevskij ist laut Bachtin „kein objektives Bild“⁶⁸⁹ oder „Objekt des Autorenwortes“⁶⁹⁰, sondern „ein vollwertiges Wort, eine reine Stimme“⁶⁹¹. Der polyphone Roman basiert auf einem Strukturprinzip, das Bachtin wie folgt definiert: „Er ist nicht als Ganzheit eines Bewußtseins konzipiert, daß andere Bewußtseine als Objekte in sich aufnimmt, sondern als Ganzes, in dem verschiedene Bewußtseine in Wechselwirkung miteinander stehen, ohne daß eines von ihnen gänzlich zum Objekt eines anderen würde.“⁶⁹²

Demnach verliere der Autor, der im monologischen Roman die Rolle des Haupterzählers spiele, seine gegenüber dem Helden dominierende Position des „unbeteiligten ‚Dritten‘“⁶⁹³, aus dessen Perspektive alle Ereignisse und Charaktere im Roman beurteilt würden. Dieser Standpunkt eines externen Betrachters, „in dessen Bereich ein festes Bild vom Helden entstehen könnte“⁶⁹⁴, sei im polyphonen Roman Dostoevskijs völlig eliminiert. Der Autor nehme stattdessen eine „dialogische Position“⁶⁹⁵ zum Helden ein: „Der ganze Roman ist so angelegt, daß der Autor nicht *über*, sondern *mit* dem Helden spricht. [...] nur eine dialogische, wirklich beteiligte Einstellung nimmt das fremde Wort ernst und ist in der Lage, es als sinnvolle Position, als anderer Standpunkt zu akzeptieren.“⁶⁹⁶

Demzufolge interpretiert Bachtin die Selbstständigkeit der Stimme vor allem als Selbstständigkeit des Standpunkts, aus dem eine vom Autor abweichende Perspektive auf die Handlung des Romans entsteht. So wird der Roman bei Dostoevskij nicht nur polyphon, sondern auch polyperspektivisch, da sich seine „Welt“ nun aus mehreren Blickpunkten

⁶⁸⁶ Als Homophonie (von griech. ομοφωνία, „Gleichklang“) wird in der Musiktheorie eine Satztechnik bezeichnet, deren Merkmal das „Übergewicht einer Melodiestimme über die anderen [...] Stimmen“ ist. In einem homophonen Werk können sich die übrigen Stimmen nicht selbständig entwickeln. Sie werden zu harmonischen Akkorden zusammengesetzt und bilden „den Unterbau der Hauptmelodie“ (Kurth, Ernst: Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie. Berlin 1922, S. 170-171).

⁶⁸⁷ Bachtin 1971, S. 10 [Hervorhebung im Original].

⁶⁸⁸ Vgl. ebenda, S. 10–11.

⁶⁸⁹ Ebenda, S. 60.

⁶⁹⁰ Ebenda, S. 10 [Hervorhebung im Original].

⁶⁹¹ Ebenda, S. 60 [Hervorhebung im Original].

⁶⁹² Ebenda, S. 23.

⁶⁹³ Ebenda.

⁶⁹⁴ Ebenda.

⁶⁹⁵ Ebenda, S. 71 [Hervorhebung im Original].

⁶⁹⁶ Ebenda, S. 72 [Hervorhebung im Original].

begreifen lässt.⁶⁹⁷ Dieses gleichzeitige Vorhandensein mehrerer Stimmen und Perspektiven und ihre Wechselwirkung bilden die besondere Struktur des Romans, der laut Bachtin zu einem „großen Dialog“ wird, innerhalb dessen alle Elemente nicht mehr hierarchisch geordnet sind, sondern in dialogischen Beziehungen zueinander stehen: „Innerhalb dieses ‚großen Dialoges‘ erklingen die in der Komposition in Erscheinung tretende Dialoge der Helden, [...] und schließlich dringt der Dialog nach innen, in jedes Wort des Romans und macht es zweistimmig.“⁶⁹⁸

Seiner Deutung zufolge sind dialogische Beziehungen ein wesentlich breiteres Phänomen, das mit der „dialogischen Rede“⁶⁹⁹ als Objekt der Linguistik nicht gleichwertig sei. Das Wesen der dialogischen Beziehungen veranschaulicht Bachtin ausführlich im Kapitel „Das Wort bei Dostojewskij“ anhand verschiedener Beispiele. Zuerst formulierte er zwei Aussagen: „Das Leben ist schön“ und „Das Leben ist nicht schön“, wobei sich die erste als die Negation der zweiten erweise. Es gebe zwar ein logisches Verhältnis zwischen beiden Aussagen, jedoch existierten dialogische Beziehungen noch nicht. Diese entstehen erst, wenn „diese beiden Urteile [...] auf zwei verschiedene Äußerungen zweier verschiedener Subjekte verteilt [werden]“. Des Weiteren analysierte er zwei andere Aussagen, nämlich „Das Leben ist schön“ und „Das Leben ist schön“. Als Gegenstand der Linguistik betrachtet, ergebe ein Vergleich hier keinen Sinn, da es sich lediglich um eine Ansicht und deren Wiederholung handele. Wenn dieses Urteil jedoch von zwei verschiedenen Subjekten ausgesprochen werde, entstehen zwischen den Äußerungen der beiden Subjekte dialogische Beziehungen (der Zustimmung, der Bestätigung).⁷⁰⁰

Auf diese Weise beruhen dialogischen Beziehungen auf dem Prinzip der Imitation⁷⁰¹. Daher seien die polyphonen Romane Dostoevskijs so gestaltet, dass die Helden in Paaren erscheinen und ihr Charakter erst in einem Gespräch „mit ihren Doppelgängern, [...] dem alter ego, der eigenen Karikatur“⁷⁰² deutlich werde: „In jeder Stimme konnte er [Dostoevskij;

⁶⁹⁷ Vgl. Bachtin 1971, S. 23-24.

⁶⁹⁸ Ebenda, S. 49.

⁶⁹⁹ Ebenda, S. 203. Bachtin erklärt: „[D]ie Linguistik untersucht die ‚Sprache‘ selbst mit ihrer spezifischen Logik, in ihrer *Allgemeinverbindlichkeit*, als das, was dialogische Kommunikation *möglich macht*, von den dialogischen Beziehungen selbst aber abstrahiert sie. Diese Beziehungen liegen im Bereich des Wortes, denn das Wort ist seiner Natur nach dialogisch“ (ebenda, S. 204 [Hervorhebung im Original]).

⁷⁰⁰ Vgl. ebenda, S. 205.

⁷⁰¹ Imitation (lat. *imitatio*, Nachahmung) ist ein fundamentales Kompositionsprinzip in der polyphonen Musik, bei dem eine eigenständige melodische Einheit, wie ein Motiv, Melodiefragment oder Thema, so durch alle Stimmen geführt wird, dass ihre Wiedererkennbarkeit in jeder Stimme erhalten bleibt. (Vgl. Krämer/ Dings 2010, S. 121).

⁷⁰² Bachtin 1971, S. 35.

Anm. M. D.] zwei miteinander streitende Stimmen hören, in jeder Äußerung einen Bruch und die Bereitschaft, sofort zu einer anderen, entgegengesetzten Äußerung überzugehen.“⁷⁰³ Laut Bachtin besteht die Besonderheit Dostoevskijs als Künstler darin, „alles in Koexistenz und Wechselwirkung zu sehen“⁷⁰⁴:

[E]r begriff die tiefe Zweideutigkeit und Vieldeutigkeit jeder Erscheinung. Aber alle diese Widersprüche waren nicht dialektisch, entwickelten sich nicht zeitlich, innerhalb einer evolutionären Reihe, sondern auf einer Ebene, als neben- oder gegeneinander stehende, als harmonisierende, aber nicht sich vermischende oder als ausweglos widersprüchliche, als ewige Harmonie selbständiger Stimmen oder als nicht verstummender, auswegloser Streit.⁷⁰⁵

Er betonte außerdem, dass die dialogischen Beziehungen als eine „universale Erscheinung“⁷⁰⁶ über die Grenzen der Romangattung hinausgehen und „zwischen den Bildern anderer Künste“⁷⁰⁷ auftreten können, wenn sie in einem Material ausgedrückt seien, das „Zeichencharakter“⁷⁰⁸ habe.⁷⁰⁹ Demnach seien beispielweise „die kontrapunktischen“⁷¹⁰ Beziehungen in der Musik nur die musikalische Variante weiter verstandener, *dialogischer Beziehungen* überhaupt“⁷¹¹. Bereits vor der Ausformulierung von Bachtins Konzept der Polyphonie entwickelte Wassily Kandinsky ab 1911 die Theorie des „großen malerischen Kontrapunkts“⁷¹², die in seinen Schriften „Über das Geistige in der Kunst“ (1912) und „Punkt und Linie zu Fläche“ (1926) behandelt wurde und ihre Inspiration in der Musik Arnold Schönbergs fand.⁷¹³ Kandinsky untersuchte den als Kontrapunkt bezeichneten

⁷⁰³ Bachtin 1971, S. 37.

⁷⁰⁴ Ebenda, S. 36.

⁷⁰⁵ Ebenda, S. 37.

⁷⁰⁶ Vgl. ebenda, S. 48.

⁷⁰⁷ Ebenda, S. 206.

⁷⁰⁸ Ebenda, S. 206 [Hervorhebung im Original].

⁷⁰⁹ Zur Rezeption von Bachtins Theorie in der Kunst- und Architekturgeschichte siehe: Haynes, Deborah J.: Bakhtin and the Visual Arts, Cambridge: University Press 1995; Loktev, Vjačeslav: Barokko ot Mikelandelo do Gvarini. Problema Stilja (Barock von Michelangelo bis Guarini. Das Problem des Stils), Moskau: Architektura-C 2004; Steinert, Tom: Komplexe Wahrnehmung und moderner Städtebau. Paul Hofer, Bernhard Hoesli und ihre Konzeption der „dialogischen Stadt“, Zürich: Park Books 2014; Seeberger, Nicole: Ilya Kabakov: der Konzeptkünstler und das Dialogische, Köln/ Weimar/ Wien: Böhlau 2016.

⁷¹⁰ Als Kontrapunkt (von lat.: „punctus contra punctus“, „Note gegen Note“) wird in der Musiktheorie die Satztechnik innerhalb der Polyphonie bezeichnet. Während Polyphonie als allgemeiner Begriff für Musik, die von selbständig geführten Stimmen geprägt ist, dient, bezeichnet Kontrapunkt das spezifische Regelwerk, das die Beziehung und den harmonischen Zusammenklang dieser Stimmen steuert. Vgl. Krämer/Dings 2010, S. 147-148.

⁷¹¹ Bachtin 1971, S. 50 [Hervorhebung im Original].

⁷¹² Kandinsky, Wassily: Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei. 3. Aufl., Bern: Benteli Verlag 2009, S. 83.

⁷¹³ Über die Zwölftontechnik von Schönberg schrieb Kandinskij: „[D]ie größte Freiheit, welche die freie und unbedingte Atmungskluft der Kunst ist, [kann] nicht absolut sein. Jeder Epoche ist ein eigenes Maß dieser Freiheit gemessen. [...] Diese Freiheit zu erschöpfen sucht auch Schönberg, und auf dem Weg zum innerlich Notwendigen hat er schon Goldgruben der *neuen Schönheit* entdeckt. Schönbergsche Musik führt in ein neues Reich ein, wo die musikalischen Erlebnisse keine akustische sind, sondern rein seelische. Hier beginnt die ‚Zukunftsmusik‘“. Ebenda, S. 53.

Grundsatz sowohl theoretisch in Bezug auf die Synthese verschiedener Kunstformen innerhalb eines monumentalen Werkes als auch im Kontext einzelner malerischer Werke, wobei er die widersprüchliche Einheit von zeichnerischer und farblicher Gestaltung sowie von abstrakten und figürlichen Elementen thematisierte.⁷¹⁴

Neben Kandinsky trugen auch die Bauhaus-Meister Paul Klee, Johannes Itten und Lyonel Feininger maßgeblich zur Weiterentwicklung der Idee des Kontrapunktes (der visuellen Polyphonie) in der Malerei bei.⁷¹⁵ Zudem wurde im Bauhaus der Versuch unternommen, der polyphone Musik von Johann Sebastian Bach in eine dreidimensionale Form zu übersetzen. Ausgehend von der Stretta der Fuge in es-moll aus dem ersten Band des Wohltemperierten Klaviers schuf der Künstler Henrik Neugeboren 1928 das Modell eines Denkmals für Bach, „Hommage à J. S. Bach“ (Abb. 183), das jedoch erst 1970 in Leverkusen realisiert wurde.⁷¹⁶

3.4 Zusammenfassung: Visuelle Polyphonie als formgebende Methode

Melnikov gelang es, die Prinzipien der Polyphonie (des Kontrapunkts) in seiner Architektur umzusetzen. Aufgrund des fehlenden Zugangs zum Archiv des Architekten ist es nicht möglich, genau festzustellen, inwieweit die Arbeiten von Kandinsky Melnikov beeinflusst haben könnten. Dennoch wurde die Verbindung zwischen den Werken beider Künstler von Melnikovs Kritiker Roman Chiger erkannt.⁷¹⁷ Es kann vermutet werden, dass Melnikovs „polyphone“ (dialogische) Kompositionen ihren Ursprung nicht in der abstrakten Malerei hatten, da Melnikov als Maler im Rahmen der Tradition arbeitete, sondern architektonischer Natur waren, wie bereits in Kapitel II analysiert wurde, und durch seine Experimente mit Symmetrie entstanden sind.

⁷¹⁴ Über Kandinskij's Theorie des Kontrapunktes siehe: Zimmermann, Reinhard: Die Kunsttheorie von Wassily Kandinsky, Bd. 1: Darstellung, Berlin: Gebr. Mann Verlag 2002.

⁷¹⁵ Dazu siehe: Fontaine, Susanne: „Ausdruck und Konstruktion. Die Bach-Rezeption von Kandinsky, Itten, Klee und Feininger“, in: Michael Heinemann/Hans-Joachim Hinrichsen (Hrsg.): Bach und die Nachwelt, Bd. 3: 1900-1950, Laaber 2000, S. 396-426.

⁷¹⁶ Vgl. Neugeboren, Henrik: „Eine Bach-Fuge im Bild“, in: Bauhaus. Zeitschrift für Gestaltung, Januar 1929, S. 16-19; Probst, Stephanie: „Pen, Paper, Steel: Visualizing Bach's Polyphony at the Bauhaus“, in: MTO a journal of the Society for Music Theory, Heft 4 (20), Dezember 2020. <https://mtosmt.org/issues/mto.20.26.4/mto.20.26.4.probst.html22>

⁷¹⁷ Chiger schrieb 1935: „Picasso ließ lange Zeit die geheimnisvolle Analyse seiner Porträts und Stilleben mit Ehrfurcht betrachten und studieren. Kandinskij und Malevič beeindruckten durch die Hartnäckigkeit ihres bewussten Kauderwelschs in der Malerei. Velimir Chlebnikov weckte Bewunderung durch das zusammenhangslose Gestammel des Genies. Melnikov versuchte, in der Architektur denselben Weg zu gehen.“ Chiger 1935, S. 30.

Dabei ist Melnikovs Vorstellung von Symmetrie vieldeutig. Die antike Deutung der Symmetrie (Gleichmaß) als „gesetzmäßige Beziehung zwischen allen Teilen“⁷¹⁸ eines Werkes lässt sich durch die Proportionsanalyse der in dieser Arbeit betrachteten Beispiele veranschaulichen. Er verwendete konsequent und bewusst das Verhältnis des Goldenen Schnitts oder davon abgeleitete Proportionen. Die Symmetrie im modernen Sinne, als „spiegelbildliche Entsprechung zweier Hälften“⁷¹⁹, die in der Architektur traditionell zum Ausdruck von Ordnung, Ruhe und Stabilität⁷²⁰ eingesetzt wurde, erhielt in seiner Architektur eine neue Interpretation.

Anfang der 1920er Jahre distanzierte sich Melnikov von der Verwendung der Spiegelsymmetrie sowohl im Grundriss als auch in der Fassade, die für seine frühen Entwürfe charakteristisch war. In seinen ersten avantgardistischen Projekten zwischen 1922 und 1923 (Arbeitermusterwohnhäuser, Palast der Arbeit, Pavillon „Machorka“), die unter dem Einfluss der Theorie von Ilja Golosov entstanden, dominierte die Asymmetrie. Bereits 1924 kehrte Melnikov in seinen Entwürfen für den Lenin-Sarkophag und den Pariser Pavillon zur Symmetrie zurück, jedoch nicht zur in der Architektur üblichen Spiegelsymmetrie, sondern zur Rotationssymmetrie. Wenn die Symmetrie im Sarkophag durch konstruktive Besonderheiten bedingt war, ergab sich die Symmetrie des Pavillons aus zahlreichen Änderungen am ursprünglichen Entwurf, die den Anforderungen des kollektiven Auftraggebers gerecht wurden.

In den Entwürfen für den Zuev- und den Rusakov-Klub von 1927, den ersten Arbeiterklubprojekten, die im Auftrag von Gewerkschaften entstanden, verwendete Melnikov erstmals die Translationssymmetrie, die er mit der Spiegelsymmetrie der Fassade und des Grundrisses kombinierte. Dies entsprach einerseits seinem Konzept der transformierbaren Säle, andererseits resultierte es aus der Entwicklung eines Typenprojekts. Das eigene Haus des Architekten, bestehend aus zwei ineinandergreifenden Zylindern, die hintereinander entlang der Nord-Süd-Achse angeordnet sind, folgte in seiner äußeren Erscheinung dem Prinzip der Translationssymmetrie. Gleichzeitig wandte Melnikov bei der Gestaltung des Innenraums, insbesondere bei den beiden einander identischen Räumen des Wohnzimmers und des Ateliers, die Rotationssymmetrie an. Die Drehung um 180 Grad

⁷¹⁸ Kask, Tönis: Symmetrie und Regelmäßigkeit – französische Architektur im Grand Siècle. Stuttgart/Basel: Birkhäuser 1971, S. 17.

⁷¹⁹ Ebenda.

⁷²⁰ Vgl. Frey, Dagobert: „Zum Problem der Symmetrie in der bildenden Kunst“, in: Studium Generale, Heft 4/5, Juli 1949, S. 276.

erfolgte dabei nicht nur um eine horizontale Achse, wie im Pariser Pavillon, sondern auch um die vertikale Achse. Im Entwurf für das Kolumbus-Denkmal setzte er das Thema der Rotation fort, das er mit der Spiegelsymmetrie entlang einer horizontalen Achse verknüpft, die in der Architektur nur selten Anwendung findet.

Dagobert Frey definierte Symmetrie, insbesondere die bilaterale Symmetrie, „als spiegelbildliche Entsprechung der formalen Erscheinungen zu beiden Seiten einer Mittelachse oder einer Medianebene“, die zudem „im künstlerisch-ästhetischen Sinne“ als eine „Erlebnisform“, die „wesentlich von der Stellung des Betrachters“ abhängig sei, aufgefasst wird. Demnach sei Symmetrie im weiteren Sinne „ein statisch-räumliches Ordnungssystem“, für das „die räumliche Lage, das Nebeneinander als simultane Erscheinung“ entscheidende Bedeutung hat. Um eine symmetrische Raumordnung zu erleben, sei der Betrachter dadurch gezwungen, ein ideeller Standpunkt einzunehmen.⁷²¹ Ähnlich wie die Architekten des Barocks eliminierte Melnikov einen solchen Standpunkt, aus dem die Form als Einheit, als starres architektonisches Bild, erschlossen werden konnte. Mit Ausnahme des Pariser Pavillons kombinierte er die bilaterale, spiegelbildliche Symmetrie mit der Translations- und Rotationssymmetrie – Symmetriearten, die sich nicht nur räumlich, sondern auch zeitlich entwickelten.⁷²²

Darüber hinaus zeichneten sich die betrachteten Werke Melnikovs durch das Fehlen von Hierarchie aus: In seinen seit Mitte der 1920er Jahre entstandenen Entwürfen verzichtete er, im Gegensatz zu den „architektonischen Organismen“ von Golosov, auf die „subjektive Masse“, deren Hauptmerkmale die Einzigartigkeit und Unwiederholbarkeit der Form seien. Anstatt ein dominierendes Element oder Zentrum hervorzuheben, basierte die Architektur Melnikovs auf der Wiederholung ähnlicher Volumina, die durch die Anwendung von Symmetrie bedingt war. Dabei wurden die symmetrischen Elemente nicht nur wiederholt, sondern auch einander gegenübergestellt. Melnikov verwendete die Symmetrie hier nicht als traditionelles Mittel zur Erreichung eines statischen Gleichgewichts, sondern als Werkzeug zur Gestaltung komplexer und dynamischer architektonischer Kompositionen. Sein Umgang mit Symmetrie ermöglichte die Schaffung vielschichtiger räumlicher Strukturen, in denen wiederholende und einander gegenüberstehende Elemente ähnlich wie die Stimmen im

⁷²¹ Frey 1949, S. 271.

⁷²² Laut Wolf äußert sich die Symmetrie „in der (räumlichen oder zeitlichen) Wiederholung gleichartiger Elemente, Motive oder Verhalten“. Siehe dazu: Wolf, Karl Lothar: „Symmetrie und Polarität“, in: Studium Generale, Heft 4/5, Juli 1949, S. 213.

musikalischen Kontrapunkt angeordnet werden. Dies führte zur Entstehung einer visuellen Polyphonie, in der gleichartige architektonische Formen und Volumina in einen Dialog traten. Alle Elemente bewahrten dabei ihre Eigenständigkeit, zugleich aber fügten sie sich zu einem harmonischen Ganzen.

Wie im musikalischen Kontrapunkt gründete auch die Gestaltung Melnikovs „polyphoner“ Werke auf dem Prinzip der Imitation, bei dem die „*Wiedererkennbarkeit*“⁷²³ eines Themas (einer standardisierten Form), das in anderen „Stimmen“ oder Teilen des Entwurfs nachgeahmt wurde, eine zentrale Voraussetzung war. So durchschneidet im Pariser Pavillon die Diagonale der Treppe den Ausstellungsraum im zweiten Stock und teilt ihn in zwei einander entgegengesetzte Volumina, die wie ein Thema und dessen umgekehrte Nachahmung (Krebsgang) in einer Engführung⁷²⁴ wirken. Zudem bildet die Diagonale selbst ein zweites Thema, das erstmals in der Treppe durchgeführt und in den Dächern des Pavillons sowie in der Treppenüberdachung in Verkleinerung nachgeahmt wird.

Das gleichseitige Dreieck im Plan des Rusakov-Klubs erscheint als ausgewogene Form dar. Diese wird jedoch durch ein zweites, umgekehrtes Dreieck ergänzt, wodurch ein einheitliches, aber zugleich widersprüchliches Thema entsteht. Diese Gegenüberstellung der Dreiecke ist nicht nur im Grundriss deutlich erkennbar, sondern auch an der hinteren Fassade, wo der Schornstein in Form eines gleichseitigen Dreiecks hervortritt, während die Wände des dahinterliegenden Bühnenvolumens in einem stumpfen Winkel zueinanderstehen, der dem zweiten Dreieck entspricht (Abb. 184).⁷²⁵

Die Komposition des Rusakov-Klubs ist der Exposition einer dreistimmigen Fuge⁷²⁶ ähnlich, deren Dramaturgie sowohl im Grundriss als auch an den Seitenfassaden

⁷²³ Vgl. Krämer, Thomas: Kontrapunkt, 3. Aufl., Wiesbaden: Breitkopf u. Härtel 2020, S. 126 [Hervorhebung im Original]. Knud Jeppesen bemerkte zudem: „Durch die Imitation werden die Stimmen im polyphonen Satz zusammengekettet, und die Komposition erlang dadurch, trotz allen Eigenwillens und Kontrastes in den verschiedenen Stimmen ein starkes Einheitsgepräge. Aus dieser innigen Annäherung an die ewig gültige ästhetische Forderung der Antike ‚Einheit in der Mannigfaltigkeit‘ schöpfte der imitierende Stil wohl schließlich seine gewaltige Lebenskraft und seine Gültigkeit – ad infinitum [...]“. Jeppesen, Knud: Kontrapunkt, Wiesbaden: Breitkopf u. Härtel 1978, S. 132.

⁷²⁴ Engführung ist eine Form der Imitation, bei der die nachahmende Stimme einsetzt, bevor das Thema in der vorangegangenen Stimme vollständig abgeschlossen wird. Vgl. Krämer 2020, S. 129.

⁷²⁵ Im Zuge der 2015 abgeschlossenen Restaurierungsarbeiten verlor die Fassade ihr ursprüngliches Erscheinungsbild durch die Installation von Klimaanlage für den Zuschauerraum.

⁷²⁶ Fuge (lat. fuga, *Flucht*) ist die strenge Kunstform der Komposition, die „als *Krönung* allen kontrapunktischen Schreibens“ gilt. In der Exposition der Fuge wird das Thema (Dux) nacheinander von allen beteiligten Stimmen (Comes oder Nachahmung) durchgeführt. „Das Fugenthema sollte prägnant sein“, indem es melodische oder rhythmische Merkmale aufweist, die beim Wiedereinsetzen im polyphonen Geflecht „die Erkennbarkeit der Themengestalt erleichtern“. Krämer 2020, S. 263-264; siehe dazu: Lobe, Johann Christian: Lehrbuch der musikalischen Komposition. Band 3, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1860, S. 7-8.

nachvollzogen werden kann. Das Thema (standardisierte Form eines Prismas) erscheint zunächst im Zuschauerraum und wird dann verkleinert (Diminution⁷²⁷) in den Volumina der Bühne und ihrer Nebenräume imitiert, wobei es in der letzten, dritten Durchführung unvollständig wiederholt wird. Der thematische Neuansatz lässt sich zudem in den Dachneigungen der Hauptvolumina erkennen: Das mittig liegende Bühnenvolumen mit geneigtem Dach, dessen oberer Teil durch rote Ziegel hervorgehoben wird, durchschneidet eine Diagonale, die die Pultdächer des Zuschauerraums und der Bühnennebenräume bilden (Abb. 185). Gerade diese einheitliche Diagonale fasst den Baukörper zu einer Einheit zusammen und erzeugt den Eindruck einer kontinuierlichen Abwärtsbewegung.

In dieser absteigenden Bewegung wird das Thema, das im Volumen des Zuschauersaals beginnt, abrupt durch den Eintritt der zweiten „Stimme“ – des Bühnenvolumens – unterbrochen und wechselt in das „höchste Register“, wo es im Schornsteinvolumen endet. Die zweite, unvollständige Durchführung des Themas ist einerseits durch die Erhöhung des Registers – das Volumen der Bühne ist höher als das des Zuschauerraums – und andererseits durch den kontrastierenden Farbton des Materials gekennzeichnet. Die verputzten, in einem hellen Ton gestrichenen Wände des „mittleren Registers“, in dem das Thema der ersten „Stimme“ verläuft, gehen in rotes Ziegelmauerwerk der „oberen und unteren Register“ über, in denen das Thema zum zweiten und dritten Mal erscheint. Dabei wird die Themadurchführung in der zweiten „Stimme“ – dem Bühnenvolumens – erneut unterbrochen und im weiß gestrichenen Vordach über dem hinteren Eingang abrupt zum Abschluss gebracht. In der dritten „Stimme“ (Volumen der Nebenräume der Bühne) erscheint das „Thema“ ebenfalls in verkürzter Form.

Auf diese Weise ähnelt die Struktur des Rusakov-Klubs, bestehend aus drei ineinandergeschobenen Volumina, einem in Engführung geführten Thema und dessen Nachahmungen. Vor dem Betrachter entfaltet sich eine komplexe Struktur, in der die Imitation entlang der horizontalen Achse fortsetzt, was den Eindruck einer fortlaufenden Bewegung erzeugt. Der horizontale Fluss verbindet die verschiedenen Elemente des Bauwerks optisch miteinander und betont ihre wechselseitige Beziehung. Dadurch fügen sich die ähnlichförmigen Volumina, die die gesamte räumliche Komposition prägen, zu einer Einheit zusammen.

⁷²⁷ „Die Nachahmung mit konsequenter Verkleinerung (meist Halbierung) der Notenwerte im Verhältnis zur ersteinsetzenden Stimme.“ Krämer 2020, S. 128.

Auch im Entwurf des Zuev-Klubs erfolgt die Imitation in horizontaler Richtung. Ein nicht kontrastierendes Thema (der Zylinder des Saal-Auditoriums) wird in den übrigen Teilen dieses nicht verwirklichten Gebäudes nachgeahmt, wobei seine „Klangdauer“ durch die Höhe des Zylinders bestimmt wird. So bildet sich eine Sequenz aus fünf ineinandergreifenden, in der Höhe absteigenden Zylindern, die mit einem Kanon⁷²⁸ vergleichbar ist.

In Melnikovs Haus, trotz der äußeren Beibehaltung der Zylinderform, ändert die Imitation ihre Richtung und entwickelt sich nicht nur horizontal, sondern überwiegend vertikal, was sich in der Durchführung des Themas zunächst im Wohnzimmer und anschließend im Atelier des Architekten zeigt. Durch die unterschiedliche Beleuchtung wird ein Kontrast zwischen diesen beiden ähnlichen Räumen inszeniert.

Im Kolumbus-Denkmal wählt Melnikov die markante Form des Kegels als Hauptthema, das sich schließlich in vertikaler Richtung entwickelt. Die für die Architektur ungewöhnliche waagerechte Symmetrieachse, an der das Volumen des unteren Kegels im oberen nachgeahmt wird, erinnert an die Umkehrung, eine der am häufigsten verwendeten Imitationstechniken des musikalischen Kontrapunkts, bei der das Thema entlang einer gedachten horizontalen Achse gespiegelt wird. Zudem wird die Nachahmung des Themas in verkleinerter Form in den Innenraum des Leuchtturm-Denkmal übertragen, wo sich in einem Glaskegel unter einem Baldachin die Überreste von Kolumbus aufbewahrt werden sollte. Somit entsteht durch das Entgegensetzen ähnlicher Kegel eine einerseits widersprüchliche, andererseits ausgewogene Vertikale, die nicht zu einem starren Gebilde wird.

Auf der Grundlage der analysierten Beispiele, in denen Melnikovs Prinzip der „Symmetrie jenseits der Symmetrie“ zum Ausdruck kommt, lassen sich schließlich die wesentlichen Aspekte dieses Konzepts nachzeichnen. Die Symmetrie in der Architektur Melnikovs stellt eine weiterentwickelte Form dar, die über die in der Baukunst übliche Spiegelsymmetrie hinausgeht. Sie umfasst nicht nur die klassischen Vorstellungen von Harmonie und Schönheit, sondern auch von Dynamik. Die neue Form der Symmetrie strebt nach einer Harmonie, die nicht mehr aus starren, hierarchisch geordneten Strukturen entsteht, sondern

⁷²⁸ Der Kanon (gr., Regel, Maßstab) gilt als die strengste Form des Imitationsprinzips, bei dem das von der zuerst einsetzenden Stimme vorgestellte Material konsequent, in der gleichen Tonhöhe und umfassend nachgeahmt wird. Vgl. Krämer / Dings 2010, S. 136.

ein hierarchieloses Ganzes, ein dialogisches (polyphones) Ordnungssystem schafft. Das Prinzip der „Symmetrie jenseits der Symmetrie“, das in Melnikovs Werk sowohl konventionell als auch innovativ interpretiert werden kann, bildet einen Weg zu einer dialogischen Form und zu einem Dialog der Räume. Wie am Beispiel des Rusakov-Klubs analysiert wurde, waren diese Räume auch für den Dialog bestimmt, was Melnikovs Interesse an Fragen der Akustik erklärt. Im Pariser Pavillon, der auf Wunsch des auftraggebenden Kollektivs die Leitgedanken der Sowjetunion versinnbildlichen sollte, wurde die Vorstellung von Offenheit des kürzlich gegründeten Staates vermittelt und seine Bereitschaft zum Dialog mit der übrigen Welt zum Ausdruck gebracht.

In den 1920er Jahren spiegelte die Architektur Melnikovs die Ideen wider, dass im künftigen gerechten Staat, der den Kommunismus aufbaute, jede Stimme Gehör finden würde. Wie Jean-Louis Cohen konstatiert: „Er verlieh den Programmen, die das neue bolschewistische Regime im Bereich des Wohnungsbaus, der Massenkultur und der Bildung vorantrieb, eine räumliche Form.“⁷²⁹ Diese Vorstellungen wurden durch die Diktatur des stalinistischen Regimes aufgelöst, das nicht auf Dialog, sondern auf der Durchsetzung einer Hierarchie beruhte, deren Symbol die Vertikale des Palastes der Sowjets war.⁷³⁰ Unter den neuen Bedingungen wurde Melnikovs Ansatz als gefährliches Andersdenken betrachtet, das beseitigt werden sollte. Erst Mitte der 1960er Jahre erfolgte Melnikovs Rehabilitierung. Die Besonderheit seines künstlerischen Denkens machte es jedoch unmöglich, seine Werke nachzuahmen. Deshalb nimmt Melnikovs Schaffen eine einzigartige Stellung in der Geschichte der sowjetischen Architektur ein.

Heute, fünfzig Jahre nach dem Tod des Architekten, erfahren seine Bauten, die bereits Ende der 1980er Jahre als Architekturdenkmäler anerkannt wurden, noch immer nicht die ihnen gebührende Wertschätzung. Dies zeigt sich vor allem in der unzureichenden Aufmerksamkeit für ihren Erhalt. Unter den 15 realisierten Projekten Melnikovs in Moskau und im Moskauer Umland befinden sich sowohl Gebäude, die dringend restauriert werden müssten, als auch Bauten, deren ursprüngliches Erscheinungsbild durch minderwertige Restaurierungsarbeiten erheblich beeinträchtigt wurde. Diese Arbeiten wurden ohne Berücksichtigung von Fachexpertise durchgeführt und dienten vorrangig der Anpassung der

⁷²⁹ Cohen 2022, S. 15.

⁷³⁰ Dazu siehe: Paperny, Vladimir: *Architecture in the age of Stalin. Culture two*, Cambridge: Cambridge University Press 2002.

Gebäude an neue Nutzungsanforderungen.⁷³¹ So haben die meisten von Melnikov entworfenen Klubgebäude ihre Authentizität verloren. Die Originalität wurde im Atelier- und Wohnhaus des Architekten bewahrt, in dem derzeit Restaurierungsarbeiten durchgeführt werden, jedoch ohne Aufsicht des ursprünglich eingerichteten internationalen Beobachtungsausschusses. Es ist zu hoffen, dass zukünftige Generationen ebenfalls die Architektur Melnikovs wahrnehmen und in einen wortlosen Dialog mit ihrem Schöpfer treten können.

⁷³¹ Seit mehr als 10 Jahren befindet sich der im Zentrum Moskaus gebaute „Kaučuk“-Klub in einem ruinösen Zustand. Durch die Umnutzung als Theater und Umgestaltung des Zuschauersaals entspricht der Rusakov-Klub nicht mehr dem Konzept seines Urhebers. Dem Klub der Fabrik „Svoboda“, der in sowjetischer Zeit umgebaut wurde, wurde teilweise das ursprüngliche äußere Erscheinungsbild zurückgegeben, während die Innenräume des Gebäudes auf Wunsch der Eigentümer im Barockstil gestaltet wurden.

4 Anhang

4.1 Literaturverzeichnis

Alle russischen Namen, Titel und Literaturquellen sind nach DIN 1460 (1982), herausgegeben vom Deutschen Institut für Normierung und dem Deutschen Bibliotheksinstitut, transliteriert.

Hinweise zur Aussprache

с	wie z in Zeit
č	wie c in Cello
с	wie ss in Masse
š	wie sch in Schule
šč	ein hinten gesprochenes weiches sch
z	wie s in Sonne
ž	wie g in Collage
у	wie dumpfes üi
'	Erweichung des vorangehenden Konsonanten

Académie des Sciences de l'Art 1925

Académie des Sciences de l'Art (Hrsg.): Section de l'U. R. S. S. Catalogue. Paris 1925

Afanasjev/ Chazanova 1963

Afanasjev, Kirill/ Chazanova, Vigdaria (Hrsg.): „Iz istorii sovetskoj arhitektury 1917–1925 gg. Dokumenty i materialy.“ (Aus der Geschichte der sowjetischen Architektur 1917–1925. Dokumente und Materialien), Moskau: Akademija Nauk SSSR 1963

Afanasjev/ Chazanova 1984

Afanasjev, Kirill/ Chazanova, Vigdaria (Hrsg.): *Iz istorii sovetskoj architektury 1924-1932* (Aus der Geschichte der sowjetischen Architektur), Moskau: Akademija Nauk SSSR 1984

Ajrapetov 2004

Ajrapetov, Šagen: O principach arhitekturnoj kompozicii I.V. Žoltovskogo (Über die Prinzipien der architektonischen Komposition von I. V. Žoltovskij), Moskau: URSS, 2004

Alabjan 1929

Alabjan, Karo u. a: „Deklaration der Vereinigung Proletarischer Architekten“, in: Stroitelstvo Moskvyy (Das Bauwesen Moskaus), Nr. 8, 1929, S. 25

Alabjan 1936

Alabjan, Karo: „Protiv Formalizma, uproščennčestva i ekletiki“ (Gegen Formalismus, Vereinfachung und Eklektizismus), in: Architektura SSSR (Architektur der UdSSR), Nr. 4, 1936, S. 3-4

Alabjan 1937

Alabjan, Karo: „Zadači sowetskoj Architektury“. Doklad na pervom vsevojuznom s'ezde sowetskich arhitektorov (Die Aufgaben der sowjetischen Architektur. Vortrag auf dem ersten Allunionskongress der sowjetischen Architekten), in: Architekturnaja Gazeta (Architekturzeitung), Nr. 41 (185), 18. Juni 1937, S. 1

Alberti 1975

Alberti, Leon Battista/ Theuer, Max (Hrsg.): Zehn Bücher über die Baukunst, Nachdruck der 1. Aufl., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975

Anisimov 2017

Anisimov, A.V.: Teatralnye zdanija Moskvyy (Die Theater Gebäude Moskaus), Moskau: Kurs 2017

Architekt 1936

Architekt: „Kakofonija v architekture“ (Kakophonie in der Architektur), in: Pravda, Nr. 50, 20. Februar 1936, S. 4

Architekturmuseum „Neues Jerusalem“ 2010

Architekturmuseum „Neues Jerusalem“ (Hrsg.): Novyj Ierusalim. Al'bom – Antologija (Neues Jerusalem. Album – Anthologie). Moskau: Feoria 2010

Arkin 1936

Arkin, David: „Chudožestvennoe“ samodurstvo („Künstlerische“ Eigenwilligkeit), in: Komsomolskaja Pravda, Nr. 41, 20. Februar 1936, S. 2

Astaŭeva-Dlugač 1973

Astaŭeva-Dlugač, Margarita: K istorii sooruženija pervych sovetskich vystavočnych pavil'onov (Zur Geschichte des Baus des ersten sowjetischen Ausstellungspavillons), in: Chazanova, Vigdarija (Hrsg.): Voprosy sovetskogo izobrazitel'nogo iskusstva i architektury (Die Fragen der sowjetischen bildenden Kunst und Architektur), Moskau: sovetskij chudožnik 1973

Bachtin 1971

Bachtin, Michail: Probleme der Poetik Dostoevskijs, übers. von Adelheid Schramm, München: Carl Hanser Verlag 1971

Barchin 1975 (a)

Barchin, Michail u.a. (Hrsg.): Mastera sovetskoj architektury ob architekture (Meister der sowjetischen Architektur über Architektur), Band 1, Moskau: Iskusstvo 1975

Barchin 1975 (b)

Barchin, Michail u.a. (Hrsg.): Mastera sovetskoj architektury ob architekture (Meister der sowjetischen Architektur über Architektur), Band 2, Moskau: Iskusstvo 1975, S. 155-183.

Barth 2015

Barth, Fritz: Konstantin Melnikov und sein Haus, Stuttgart/ London: Axel Menges 2015

Benua 1911

Benua, Alexander (Hrsg.): Istoričeskaja vystavka architektury (Die historische Architekturausstellung). Ausst.-Kat. St.-Petersburger Kunstakademie. Sankt Petersburg: A.F. Marks 1911

Bloc/ Brocard 1925

Bloc, André/ Brocard, René: Le pavillon original des Soviets, in: La science et la Vie, Nr. 95, Mai 1925, S. 406

Bokov 2020

Bokov, Anna: Avant-Garde as Method. Vhutemas and the Pedagogy of Space 1920-1930, Zürich: Park Books 2020

Borissavliévitch 1925

Borissavliévitch, Miloutine: „Promenade Esthétique à l'Exposition des Arts Décoratifs“, in: La Construction moderne, 27. Décembre 1925, S. 151-155

Brunov 1936

Brunov, Nikolaj: „O Proporcijach v architekture Drevnej Grecii“ (Über Proportionen in der Architektur des antiken Griechenlands), in: Aleksandrov, A.J. (Hrsg.): Problemy architektury (Architekturprobleme), Moskau 1936, S. 11-35

Careva 2022

Careva, Tatjana: „Krivoarbatskij pereulok, dom 10. Iz istorii éksperimentalnogo žilogo doma architekta“ (Krivoarbatskij-Gasse 10. Zur Geschichte des experimentellen Wohnhauses des Architekten), in: Staatliches Ščusev-Museum für Architektur 2022, S. 81-94

Čepkunova 2010

Čepkunova, Irina: Kluby, postroennye po programme Profsojuzov. 1927-1930 (Die nach dem Programm der Gewerkschaften gebauten Klubs. 1927-1930), Moskau: Staatliches Ščusev-Museums für Architektur 2010

Chan-Magomedow 1983

Chan-Magomedow, Selim: Pioniere der sowjetischen Architektur. Der Weg zur neuen sowjetischen Architektur in den zwanziger und zu Beginn der dreißiger Jahre, Dresden 1983

Chan-Magomedov 1984

Chan-Magomedov, Selim: Krivoarbatskij pereulok 10 (Krivoarbatskij Gasse 10), Moskau: Moskovskij Rabočij 1984

Chan-Magomedov 1988

Chan-Magomedov, Selim O.: Ilja Golosov (russ.), Moskau: Strojizdat 1988

Chan-Magomedov 1990

Chan-Magomedov, Selim: Konstantin Melnikov (russ.), Moskau: Strojizdat 1990

Chan-Magomedov 1991

Chan-Magomedov, Selim O.: „Bedingungen und Besonderheiten in der Entstehung der Avantgarde in der sowjetischen Architektur“, in: Ščusev-Architekturmuseum, Moskau/ Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart/ Kunsthalle Tübingen (Hrsg.): Avantgarde I. Russisch-sowjetische Architektur. Ausst.-Kat. Staatliches Ščusev-Architekturmuseum Moskau/ Institut für Auslandsbeziehungen Stuttgart/ Kunsthalle Tübingen. Stuttgart: Deutsches Verlags-Anstalt 1991

Chan-Magomedov 1993

Chan-Magomedov, Selim: „Schöpferische Konzeptionen und soziale Probleme in der Architektur der sowjetischen Avantgarde“, in: Ščusev- Architekturmuseum, Moskau/ Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart/ Kunsthalle Tübingen (Hrsg.): Avantgarde II. 1924 – 1937. Sowjetische Architektur, Stuttgart: Gerd Hatje 1993

Chan-Magomedov 1995

Chan-Magomedov, Selim O.: VChUTEMAS (russ.), Band 1, Moskau: Ladja 1995

Chan-Magomedov 1996

Chan-Magomedov, Selim O.: Architektura sovětskogo avangarda (Architektur der sowjetischen Avantgarde), Band 1, Moskau: Strojizdat 1996

Chan-Magomedov 2000

Chan-Magomedov, Selim O.: VChUTEMAS, Band 2, Moskau: Ladja 2000

Chan-Magomedov 2007

Chan-Magomedov, Selim: Racionalism, (Racio-Architektura), Formalism (Rationalismus, Ratio-Architektur, Formalismu). Moskau: Architektura-S 2007

Chan-Magomedov 2012

Chan-Magomedov, Selim O.: Mavzolej Lenina (Lenin-Mausoleum), Moskau 2012

Chiger 1929

Chiger, Roman: „Formalism, Ideologia upadničestva v sovětskoj Architekture“ (Formalismus als Niedergangstimmung in der Sowjetarchitektur der Gegenwart), in: Sovremennaja Architektura, Nr. 4, 1929, S. 142-146

Chiger 1935

Chiger, Roman: „V masterskoj architektoara“ (In der Werkstatt des Architekten), in: Architektura SSSR (Architektur der UdSSR), Heft 1, 1935, S. 30-34

Čičerin 1924

Čičerin, Georgij: „Die internationale Lage der Sowjet-Union“, in: Das neue Russland, Band 1, Heft 7/8, November-Dezember 1924, S. 8-9

Cohen 1971

Cohen, Jean-Louis: „Sur cet emplacement, un précurseur“, in: La Nouvelle critique, Septembre 1971, Nr. 46, S. XX.

Cohen 1986

Cohen, Jean-Louis: „Il padiglione di Mel'nikov a Parigi: una seconda ricostruzione“, in: Casabella, Novembre 1986, Nr. 529, S. 40-51

Cohen 1988

Cohen, Jean-Louis: „The misfortunes of the image: Melnikov in Paris, 1925 (Architecture and Photography)“, in: Ockman, Joan (Hrsg.): Architectureproduction, Priston Architectural Press: New York 1988, S. 100-121

Cohen 2013

Cohen, Jean-Louis: „Konstantin Stepanowitsch Melnikow“, in: Brandlhuber, Margot Th./ Buhrs, Michael: Im Tempel des Ich. Das Künstlerhaus als Gesamtkunstwerk. Europa und Amerika 1800-1948, Aust.-Kat., Museum Villa Stuck, Ostfildern: Hatje Cantz, 2013, S. 276-291

Cohen 2022 (a)

Cohen, Jean-Louis: „Melnikov neizmennyj“ (Der unveränderliche Melnikov), in: Staatliches Ščusev-Museums für Architektur (Hrsg.): Melnikov/ Melnikoff, Ausst.-Kat. Staatliches Ščusev-Museums für Architektur in Moskau, Moskau 2022, S. 13-22

Cohen 2022 (b)

Cohen, Jean-Louis: Vtoraja žizn' parižskogo pavil'ona Mel'nikova. 1925-1944 (Das zweite Leben des Pariser Pavillons von Melnikov). In: Staatliches Ščusev-Museum für Architektur 2022, S. 105

Cooke/ Kazus 1991

Cooke, Catherine/ Kazus, Igor: Sowjetische Architekturwettbewerbe 1924-1936, Basel: Wiese 1991

Cooke 1995

Cooke, Catherine: Russian Avant-Garde. Theories of Art, Architecture and City. London: Academy Editions 1995

De Magistris 2000

De Magistris, Alessandro: „The Cylindrical House-Studio of 1927“, in: Fosso, Mario u. a. (Hrsg.): Konstantin S. Mel'nikov and the Construction of Moscow, Mailand 2000, S. 90 -92

Dokučaeu 1927

Dokučaeu, Nikolaj: „Architekturnyj fakultet VChUTEMASa“ (Architekturfakultät der VChUTEMAS), in: Architektura. Raboty architekturnogo fakulteta VChUTEMAS (Architektur. Werke der Architekturfakultät der VChUTEMAS), Moskau 1927

Droste 2019

Droste, Magdalena: Bauhaus 1919-1933. Reform und Avantgarde, Köln: Taschen 2019

Doesburg 1981

Doesburg, Theo van: „Auf dem Weg zu einer plastischen Architektur“, Übers. von Henni Korssakow-Schröder, in: Ulrich Conrads (Hrsg.): Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts, Braunschweig/ Wiesbaden: Friedr. Vieweg u. Sohn 1981, S. 74-75

Evstratova u.a. 2014

Evstratova, Marianna/ Koluzakov, Sergei: Russian Pavilion in Venice. Alexei Shchusev. Moscow: 5120 2014

Erlich 1973

Erlich, Victor: „Russian Formalism“, in: Journal of the History of Ideas, Vol. 34, Nr. 4, October-December 1973, S. 627-638

F.F. 1925

F.F.: „A l'exposition, que pensez-vous du...“, in: Le Bulletin de la Vie Artistique, 1 Juin 1925, Nr. 11, S. 232-233

Fedorov 1991

Fedorov, Sergej G.: „Der ‚Protokonstruktivismus‘ in der Petersburger Architektur Ende des 19. bis Anfang des 20. Jahrhunderts“, in: Ščusev- Architekturmuseum, Moskau/ Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart/ Kunsthalle Tübingen (Hrsg.): Avantgarde I. Russisch-sowjetische Architektur. Ausst.-Kat. Staatliches Ščusev-Architektur Museum Moskau/ Institut für Auslandsbeziehungen Stuttgart/ Kunsthalle Tübingen. Stuttgart: Deutsches Verlags-Anstalt 1991, S. 42-55

Fontaine 2000

Fontaine, Susanne: „Ausdruck und Konstruktion. Die Bach-Rezeption von Kandinsky, Itten, Klee und Feininger“, in: Michael Heinemann/Hans-Joachim Hinrichsen (Hrsg.): Bach und die Nachwelt, Bd. 3: 1900-1950, Laaber 2000, S. 396-426

Fosso u.a. 2000

Fosso, Mario/ Mácel, Otakar/ Meriggi, Maurizio (Hrsg.): Konstantin S. Mel'nikov e la costruzione di Mosca, Milano: Skira Editore 1999. Englische Ausgabe: Konstantin S. Mel'nikov and the construction of Moscow. Milano: Skira Editore 2000

Frampton 1976

Frampton, Kenneth: „Constructivism. The Pursuit of an Elusive Sensibility“, in: Oppositions, Nr. 6, 1976, S. 25-44

Freigang 2003

Freigang, Christian: Auguste Perret, die Architekturdebatte und die „Konservative Revolution“ in Frankreich 1900-1930, München, Berlin: Deutscher Kunstverlag 2003

Frey 1949

Frey, Dagobert: „Zum Problem der Symmetrie in der bildenden Kunst“, in: Studium Generale, Heft 4/5, Juli 1949, S. 268-278

Gantner 1925

Gantner, Joseph: „Die internationale Kunstgewerbe-Ausstellung in Paris. Erste Eindrücke“, in: Das Werk: Architektur und Kunst, Band 12/1925, Heft 5, S. 154-158

Garrido 2011

Garrido, Ginés: Mélnikov en Paris, 1925, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos 2011

Gerčuk 1966

Gerčuk, Jurij: „Architekt Konstantin Melnikov“. In: Architektura SSSR (Architektur der UdSSR), Nr. 8, 1966, S. 51-55

[Ginzburg] 1923

G. [Ginzburg, Moisej]: „Vystavka i arhitektura“ (Die Ausstellung und die Architektur), in: Krasnaja Niva (Roter Acker), Nr. 38, 1923, S. 19

Ginzburg 1924

Ginzburg, Moisej: Stil i Epocha. Problemy sovremennoj arhitektury. (Stil und Epoche. Probleme der modernen Architektur), Moskau: Staatsverlag 1924

Ginzburg 1926

Ginzburg, Moisej: „Novye metody sovremennogo myšlenija“ (Neue Methoden des zeitgenössischen Denkens), in: Sovremennaja Arhitektura (Moderne Architektur), Heft 1, Januar 1926, S. 1-4

Ginzburg 1936

Ginzburg, Moisej: „Reč na obščemoskovskom soveščanii arhitektorov“ (Rede auf der Moskauer Architektentagung), in: Arhitekturnaja gazeta (Architekturzeitung), Nr. 12 (84), 28. Februar 1936, S. 2

Goldschmid 1925

Goldschmid, Martin: „Die internationale Kunstgewerbeausstellung in Paris: Das Ausstellungstheater“, in: Das Werk: Architektur und Kunst, Band 12, 1925, Heft 5, S. 159

Gozak 1996

Gozak, Andrej: „10 Krivoarbatsky lane, Moscow“, in: Pallasmaa, Juhani/ Gozak, Andrei (Hrsg.): The Melnikov Haus. Moscow (1927-1929). Konstantin Melnikov, Academy Editions: London 1996, S. 42-62

Grabar' 1910

Grabar', Igor': Isorija russkogo iskusstva. Tom I. Arhitektura. Dopetrovskaja èpocha (Geschichte der russischen Kunst. Band 1. Architektur. Vorpetrinische Epoche), Moskau: Knebel' 1910

Grabar' 1912

Grabar, Igor': Istorija russkogo iskusstva (Die Geschichte der russischen Kunst), Band 3, Moskau 1912

Gray 1962

Grey, Camilla: The Great Experiment: Russian Art, 1863-1922. London 1962

Holquist 1990

Holquist, Michael: Dialogism. Bachtin and his world. London/New York: Routledge 1990

Iljin 1930

Iljin, Michail: „Klub der chemischen Arbeiter“, in: Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit, Heft 9, Mai 1930, S. 237

Iljin 1976

Iljin, Michail: „Drevnerusskie stranicy“ (Altrussische Seiten), in: Issledovanija i očerki (Forschungen und Essays), Moskau: Sovetskij chudoznik 1976, S.211 – 243

Isvestija CIK (Mitteilungen des Zentralen Exekutivkomitees), Nr. 209, 28. Oktober 1917, S.

Jeppesen 1978

Jeppesen, Knud: Kontrapunkt, Wiesbaden: Breitkopf u. Härtel 1978

Kambartel 1972

Kambartel, Walter: Symmetrie und Schönheit. Über mögliche Voraussetzungen des neueren Kunstbewusstseins in der Architekturtheorie Claude Perraults, München: Wilhelm Fink Verlag 1972

Kambartel 1998

Kambartel, Walter: „Symmetrie“, in: Ritter, Joachim/ Gründer, Karlfried (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998, Bd. 10, Sp. 745-751

Kandinsky 2009

Kandinsky, Wassily: Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei. 3. Aufl., Bern: Benteli Verlag 2009

Kask 1971

Kask, Tönis: Symmetrie und Regelmäßigkeit – französische Architektur im Grand Siècle. Stuttgart/Basel: Birkhäuser 1971

Kaufmann 1929/30

Kaufmann, Emil: „Architektonische Entwürfe aus der Zeit der Französischen Revolution“, in: Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. 63, 1929/30, S. 38-46

Kaufmann 1933

Kaufmann, Emil: „Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der Autonomen Architektur, Wien/ Leipzig: Passer, 1933

Kazus 1993

Kazus, Igor/ Velikanova Marina: „Storia del concorso per il Progetto del Monumento-Faro a Cristoforo Colombo Santo Domingo 1929“. In: Cavellini, Piero (Hrsg.): Architetti russi per Cristoforo Colombo – Santo Domingo 1929. Austt. Kat. Palazzo Martinengo, März-April 1993, Edizioni Nuovi Strumenti: Brescia 1993, S. 3-11

Kazus' 2009

Kazus', Igor: Sovetskaja arhitektura 1920-ch godov: organizacija proektirovanija (Sowjetische Architektur der 1920er Jahre: Organisation der Projektierung). Moskau: Progress Tradicija 2009

Kazus' 2013

Kazus', Igor: „Kak sovetskie architektory proektirovali pamjatnik Christoforu Kolumbu v Santo Domingo“ (Wie sowjetische Architekten das Denkmal Christoph Kolumbus in Santo Domingo entwarfen). In: Rossijskaja Istorija (Russische Geschichte). Heft 5, 2013, S. 59-76

Kazus' 2014

Kazus', Igor: „Architekturnye konkursy SSSR 1930 godov i formirovanie stilevykh napravlenij sovetskogo art deko i neoklassiki“ (Architekturwettbewerbe in der UdSSR der 1930er Jahre und die Entstehung der Stilrichtungen des sowjetischen Art Déco und Neoklassizismus). In: Sztuka Europy Wschodniej/ Art of the East Europe, Band II, 2014, S. 269.

https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Sztuka_Europy_Wschodniej_B_Art_of_Eastern_Europe/Sztuka_Europy_Wschodniej_B_Art_of_Eastern_Europe-r2014-t2/Sztuka_Europy_Wschodniej_B_Art_of_Eastern_Europe-r2014-t2-s267-275/Sztuka_Europy_Wschodniej_B_Art_of_Eastern_Europe-r2014-t2-s267-275.pdf

Kelsey 1928

Kelsey, Albert: Program and Rules of the Competition for the selection of an architect for the monumental Lighthouse, which the Nations of the World will erect in the Dominican Republic to the Memory of Christopher Columbus, Washington 1928

Kelsey 1930

Kelsey, Albert: Program and Rules of the Competition for the selection of an architect for the monumental Lighthouse, which the Nations of the World will erect in the Dominican Republic to the Memory of Christopher Columbus. Washington 1930

Kemenov 1932

Kemenov, Vladimir: 10 rabočich klubov Moskvvy (10 Arbeiterklubs Moskaus), Moskau: Izogis 1932

Kiesler 1925

Kiesler, Frederick: „Ménagerie des Arts Décoratifs et Industriels Modernes Paris 1925“, in: Der Querschnitt, Heft 7, Juli 1925 (5), S. 609-612

Kirikov 2005

Kirikov, Boris: Architekturnye pamjatniki Sankt-Peterburga (Architekturdenkmäler Sankt Petersburgs; russisch), Sankt Peterburg 2005, S. 288-290.

Klimov/ Juniverg 1982

Klimov, Grigorij/ Juniverg, Leonid: „SSSR na Parižskoj vystavke 1925 goda“ (Die UdSSR auf der Pariser Ausstellung im Jahr 1925), in: Panorama iskusstv (Panorama der Künste), Heft 5, 1982, S. 66-88

Kocher 2017

Kocher, Ursula: „Dialog und Dialogizität – Zur Einführung“, in: Ulrich, Carmen: Dialog und Dialogizität – interdisziplinär, interkulturell, international, München: iudicium Verlag 2017

Kogan 1925

Kogan, Petr: O Pariže i Parižskoj vystavke (Über Paris und über Pariser Ausstellung), in: Iskusstvo trudjaščimsja (Kunst für die Arbeiter), Nr. 14, 3-4 März 1925, S. 5-6

Krämer / Dings 2010

Krämer, Thomas / Dings, Manfred (Hrsg.): Lexikon Musiktheorie. 2. Aufl. Wiesbaden 2010

Krämer 2020

Krämer, Thomas: Kontrapunkt, 3. Aufl., Wiesbaden: Breitkopf u. Härtel 2020

Kurth 1922

Kurth, Ernst: Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie. Berlin 1922

Kuznecov 2015

Kuznecov, Pavel: „Tvorčestvo K.S. Mel'nikova v sobranii Muzeja arhitektury imeni A.V. Ščuseva“ (Das Schaffen von K.S. Melnikov in der Sammlung des A.V. Ščusev-Museums für Architektur), Staatliches Ščusev-Museums für Architektur 2015

Kuznecov 2017

Kuznecov, Pavel: Dom Melnikova. Šedevr avangarda, žilov dom, arhitekturnyj muzej (Das Melnikov-Haus. Meisterwerk der Avantgarde, Wohnhaus, Architekturmuseum), Berlin: DOM publishers 2017

Kuznetsov 2017

Kuznetsov, Pavel: The Melnikov House. Icon of the Avant-Garde, Family Home, Architecture Museum. Berlin: DOM publishers 2017

Léon 1932

Léon, Paul: Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, Paris 1925, Rapport General, Band 2, Paris 1932

Lubetkin 1956

Lubetkin, Berthold: „Soviet Architecture. Notes on developments from 1917 to 1932“, in: Architectural Association Journal. 71/1956. S. 260-264

Luchmanov 1926

Luchmanov, Nikolaj: Prazdnik sovjetskoj architektury (Feiertag der sowjetischen Architektur), in: Naša gazeta (Unsere Zeitung), Nr. 109 (14. Mai 1926), S. 4

Luchmanov 1929

Luchmanov, Nikolaj: „Cilindričeskij dom“ (Zylindrisches Haus), in: Stroitelstvo Moskvy (Das Bauwesen Moskaus), Nr. 5, 1929, S. 16-22

Luchmanov 1930

Luchmanov, Nikolaj: Architektura kluba (Klubarchitektur), Teakinopečat': Moskau 1930

Lunačarskij 1934

Lunačarskij, Anatolij: „Reč o proletarskoj architekture“ (Die Rede über proletarische Architektur), in: Architektura SSSR (Architektur der UdSSR), Heft 8, 1934, S. 4-7

Makhneva-Barabanova 2010

Makhneva-Barabanova, Oxana: Ledoux, maître à penser des architectes russes. Du classicisme au postmodernisme, XVIII^e-XX^e siècle, Paris: Editions du patrimoine 2010

Mazepa 2015

Mazepa, Vladimir (Hrsg.): Muzei istorii Akcionernogo Moskovskogo Obščestva „Avtomobilnyj zavod imeni I.A. Lichačeva“ [Historisches Museum der Moskauer Aktiengesellschaft „Lichatschow-Automobilwerk“], Moskau: MGIU 2015

Mazepa 2016

Mazepa, Vladimir/ Šelep'nikov, Maksim (Hrsg.): Zavod i ljudi 1916-2016. Zaroždenie avtomobilestroenija. (Fabrik und Leute 1916-2016. Die Entstehung des Automobilbaus), Band 1, Moskau: MGIU 2016

Melnikov [1922] a

Melnikov, Konstantin: „Lozungi mastersoj ‚Novaja Akademija‘“ (Leitsätze der Werkstatt ‚Neue Akademie‘), [1922], in: Strigalev/ Kokkinaki 1985, S. 92-93

Melnikov [1922] b

Melnikov, Konstantin: „Anweisung des Architekturstudiums nach dem Programm der Werkstatt ‚Neue Akademie‘“ [1922], in: Strigalev/ Kokkinaki 1985, S. 93-94.

Melnikov 1923

Melnikov, Konstantin: „Aufgabe zur Konstruktion von Systemen“, 1923, in: Strigalev, Anatolij /Kokkinaki, Irina: Konstantin Stepanovič Melnikov. Arhitektura moej žizni. Tvorčeskaja koncepcija. Tvorčeskaja praktika (Konstantin Stepanovič Melnikov. Architektur meines Lebens. Schöpferische Konzeption. Schöpferische Praxis), Moskau: Iskusstvo 1985, S. 152-153.

Melnikov 1924

Melnikov, Konstantin: „Proekt pavil’ona gazety ‚Lenpravda‘ v Moskve“ (Entwurf des Pavillons der Zeitung ‚Lenprava‘ in Moskau), 1924, in: Strigalev, Anatolij /Kokkinaki, Irina: Konstantin Stepanovič Melnikov. Arhitektura moej žizni. Tvorčeskaja koncepcija. Tvorčeskaja praktika (Konstantin Stepanovič Melnikov. Architektur meines Lebens. Schöpferische Konzeption. Schöpferische Praxis), Moskau: Iskusstvo 1985, S. 158

Melnikov 1927 (a)

Melnikov, Konstantin: „Kluby sojuza Kommunal’nikov“ (Klubs der Gewerkschaft der Kommunalarbeiter), 1927, in: Strigalev, Anatolij /Kokkinaki, Irina: Konstantin Stepanovič Melnikov. Arhitektura moej žizni. Tvorčeskaja koncepcija. Tvorčeskaja praktika (Konstantin Stepanovič Melnikov. Architektur meines Lebens. Schöpferische Konzeption. Schöpferische Praxis), Moskau: Iskusstvo 1985, S. 187-188

Melnikov 1927 (b)

Melnikov, Konstantin: „Klub“ (Klub), in: Strigalev, Anatolij /Kokkinaki, Irina: Konstantin Stepanovič Melnikov. Arhitektura moej žizni. Tvorčeskaja koncepcija. Tvorčeskaja praktika (Konstantin Stepanovič Melnikov. Architektur meines Lebens. Schöpferische Konzeption. Schöpferische Praxis), Moskau: Iskusstvo 1985, S. 185-186

Melnikov 1929

Melnikov, Konstantin: „Proekt pamjatnika Christoforu Kolumbu na vsemirnom konkurse, 1929 god“ (Entwurf des Denkmals für Christoph Kolumbus beim internationalen Wettbewerb, 1929), in: Barchin, Michail u.a (Hrsg.): Mastera sowetskoj architektury ob architekture (Meister der sowjetischen Architektur über Architektur), Band II, Moskva: Iskusstvo 1975, S. 166-167

Melnikov 1932

Melnikov, Konstantin: Vorlesung Nr.2, April 1932, in: Strigalev, Anatolij /Kokkinaki, Irina: Konstantin Stepanovič Melnikov. Arhitektura moej žizni. Tvorčeskaja koncepcija. Tvorčeskaja praktika (Konstantin Stepanovič Melnikov. Architektur meines Lebens. Schöpferische Konzeption. Schöpferische Praxis), Moskau: Iskusstvo 1985, S. 108

Melnikov 1933 (a)

Melnikov, Konstantin: „Oformlenie proekta“ (Die Entwurfsgestaltung), in: Arhitektura SSSR (Architektur der UdSSR), Nr. 5, November 1933, S. 35

Melnikov 1933 (b)

Melnikov, Konstatin: „Lekcionnyj obzor architektury dlja kafedry architektury v voenno-inženernoj akademii“ (Vorlesungsübersicht zur Architektur für den Lehrstuhl für Architektur an der Militäringenieurakademie), November 1933, in: Strigalev/ Kokkinaki 1985, S. 109-118

Melnikov 1935

Melnikov, Konstantin: Reč v Akademii Architektury (Die Rede in der Architekturakademie), September 1935, in: Strigalev, Anatolij /Kokkinaki, Irina: Konstantin Stepanovič Melnikov. Arhitektura moej žizni. Tvorčeskaja koncepcija. Tvorčeskaja praktika (Konstantin Stepanovič Melnikov. Architektur meines Lebens. Schöpferische Konzeption. Schöpferische Praxis), Moskau: Iskusstvo 1985, S. 125-126

Melnikov 1965

Melnikov, Konstantin: „Zdanija Klubov“ (Klubgebäude), 25. 11. 1965, in: Strigalev, Anatolij /Kokkinaki, Irina: Konstantin Stepanovič Melnikov. Arhitektura moej žizni. Tvorčeskaja koncepcija. Tvorčeskaja praktika (Konstantin Stepanovič Melnikov. Architektur meines Lebens. Schöpferische Konzeption. Schöpferische Praxis), Moskau: Iskusstvo 1985, S. 183-185

Melnikov 1967

Melnikov, Konstantin: „Arhitektura moej žizni“ (Architektur meines Lebens), 1967, in: Strigalev, Anatolij /Kokkinaki, Irina: Konstantin Stepanovič Melnikov. Arhitektura moej žizni. Tvorčeskaja koncepcija. Tvorčeskaja praktika (Konstantin Stepanovič Melnikov. Architektur meines Lebens. Schöpferische Konzeption. Schöpferische Praxis), Moskau: Iskusstvo 1985, S. 57-91

Melnikov 1930-1970

Melnikov, Konstantin: „Otdel'nye vyskazyvanija ob architekture i dejatel'nosti architekta“ (Einzelne Äußerungen über Architektur und die Tätigkeit des Architekten), 1930er-1970er Jahre, in: Strigalev, Anatolij /Kokkinaki, Irina: Konstantin Stepanovič Melnikov. Arhitektura moej žizni. Tvorčeskaja koncepcija. Tvorčeskaja praktika (Konstantin Stepanovič Melnikov. Architektur meines Lebens. Schöpferische Konzeption. Schöpferische Praxis), Moskau: Iskusstvo 1985, S. 148-151

Melnikov 2006

Melnikov, Konstantin: Architekorskoe slovo v ego architekture (Das architektonische Wort in seiner Architektur), Moskau: Architektura-C 2006

Metzken 1971

Metken, Günter (Hrsg.): Revolutionsarchitektur. Boullée, Ledoux, Lequeu. Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden. Berlin: Akademie der Künste 1971

Mitrošenkova u.a 2010

Mitrošenkova L.V./ L'vov, S.V.: „Očerik istorii osobogo komiteta po ustrojstvu v Moskve museja 1812 goda“ (Bericht über die Geschichte des Sonderausschusses für die Einrichtung des Militärmuseums in Moskau), in: Gorbunov, A.V. (Hrsg.): Borodino v istorii i kul'ture (Borodino in der Geschichte und Kultur), Možajsk: Staatliches Borodino Militärhistorisches Museum-Reservat 2010

Naredi-Rainer 1982

Naredi-Rainer, Paul von: Architektur und Harmonie. Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst, Köln: Dumont 1982

Naročnitskij 1980

Naročnitskij, A.L. (Hrsg.): Moskva. Enciklopedija (Moskau. Enzyklopädie). Moskau: Sovetskaja Enciklopedija 1980

Neugeboren 1929

Neugeboren, Henrik: „Eine Bach-Fuge im Bild“, in: Bauhaus. Zeitschrift für Gestaltung, Januar 1929, S. 16-19

N. N. 1905

N. N.: Les Charpentiers de Paris. Album, Paris 1905

N. N. 1922

N. N.: Erste Russische Kunstausstellung Berlin 1922. Berlin: Verlag Internationale Arbeiterhilfe 1922

N. N. 1925 (a)

N. N.: Kučastiju SSSR na meždunarodnoj chudožestvenno-promyšlennoj vystavke v Pariže, april-oktjabr'1925. (Zur Teilnahme der UdSSR an der internationalen Kunstausstellung in Paris, April-Oktober 1925). in: Krasnaja Niva, Nr. 7, 15.02.1925, S. 168

N. N. 1925 (b)

N.N.: „Un incident imprévu a la section des soviets aux arts décoratifs“, in: Excelsior, 5. Juni 1925, S. 1

N. N. 1925 (c)

N. N.: „Kirpičnaja promyšlennost' moskovskoj gubernii“ (Die Ziegelindustrie der Provinz Moskau), in: Stroitel'stvo Moskvj (Das Bauwesen Moskaus), Nr. 7, Juli 1925, S. 23-25.

N.N. 1925 (d)

N. N.: „Dekorativnaja vystavka v Pariže“. (Dekorative Ausstellung in Paris). In: Krasnaja Panorama, Nr. 33 (75), 15 August 1925

N. N. 1926

N.N.: „Die Staatsakademie für Kunstwissenschaften“ in: Das Neue Russland, Jg. 3, Band 3. 1926, Heft 3/4, S. 38

N. N. 1927

N. N.: „Klub kommunal'nikov na Stromynke. Klub kommunal'nikov na Lesnoj ulice“ (Klub der Kommunalarbeiter an der Stromynka. Klub der Kommunalarbeiter in der Lesnaja-Straße), in: Stroitel'stvo Moskvj (Bauwesen Moskaus), Jg. 4, Nr. 11, 1927, S. 3-9

N. N. 1929

N. N.: V masterskoj K. S. Melnikova (In der Werkstatt von K.S. Melnikov), in: RABIS (Mitarbeiter der Kunst), Nr. 46, September 1929

N. N. 1933

N. N.: V. Triennale di Milano. Catalogo Ufficiale. Milano 1933

N. N. 1936

N. N.: „Lestnica veduščaja nikuda. Architektura vverch nogami“ (Eine Treppe, die ins Nichts führt. Eine Architektur auf den Kopf gestellt), in: Komsomolskaja Pravda, Nr. 40, 18. Februar 1936, S. 2

N. N. 1989

N. N.: Konstantin Melnikov. Risunki i proekty (Konstantin Melnikov. Zeichnungen und Projekte), Moskau: Sowjetskij chudožnik 1989

N.N. 2013

N.N.: „Symmetrie“, in: Janson, Alban/ Tigges, Florian: Grundbegriffe der Architektur. Das Vokabular der räumlichen Situationen, Basel: Birkhäuser 2013, S. 310-313.

Noell 2002

Noell, Matthias: „„Choisir entre l’individu et le standard“ – Das Künstlerhaus bei Gropius, Le Corbusier, Van Doesburg, Bill“, in: Ewig, Isabelle / Gaeltgens, Thomas W. / Noell, Matthias (Hrsg.): Das Bauhaus und Frankreich. 1910-1940. Le Bauhaus et la France (Passagen 4), Berlin 2002, S.88-89

Pallasmaa/ Gozak 1996

Pallasmaa, Juhani /Gozak, Andrei: The Melnikov House. Moscow (1927-1929). London: Academy Editions 1996

Paperny 2002

Paperny, Vladimir: Architecture in the age of Stalin. Culture two, Cambridge: Cambridge University Press 2002

Pevsner u.a. 1992

Pevsner, Nikolaus/ Honour, Hugh/ Fleming, John (Hrsg.): Lexikon der Weltarchitektur. 3. Aufl., München: Pestel 1992

Pistorius 1992

Pistorius, Elke (Hrsg.): Der Architektenstreit nach der Revolution, Berlin:Birkhäuser 1992

Platon 1992

Platon/ Zekl, Hans Günter (Hrsg.): Timaios, Hamburg: Felix Meiner Verlag 1992

Post 2004

Post, Christiane: Arbeiterklubs als neue Bauaufgabe der sowjetischen Avantgarde, Berlin: Dietrich Reimer Verlag 2004

Probst 2020

Probst, Stephanie: „Pen, Paper, Steel: Visualizing Bach’s Polyphony at the Bauhaus“, in: MTO a journal of the Society for Music Theory, Heft 4 (20), Dezember 2020
<https://mtosmt.org/issues/mto.20.26.4/mto.20.26.4.probst.html>

Punin 1920

Punin, Nikolaj: Pamjatnik III. Internacionala (Das Denkmal der III. Internationale), Petrograd 1920

Rappoport 1993

Rappoport, Pavel: Drevnerusskaja arhitektura (Altrussische Architektur), Sankt Petersburg: Strojizdat 1993

Revzin 1992

Revzin, Grigorij: Neoklassizism v ruskoj arhitekture načala XX veka (Neoklassizismus in der russischen Architektur des frühen 20. Jahrhunderts), Moskau: VNIITAG 1992

Rodčenko 1993

Rodčenko, Aleksandr: Aufsätze. Autobiographische Notizen. Briefe. Erinnerungen. Dresden 1993, S. 132.

Rosenau 1976

Rosenau, Helen: Boullée, and Visionary Architecture. London: Academy Editions 1976

Schmidt 1993

Schmidt, Dietrich W.: „Der sowjetischen Arbeiterklubs als Paraphrase des deutschen Volkshauses. Konzeptionelle Verbindungen bei der Entwicklung eines Bautyps für die Arbeiterbildung“, in: Ščusev- Architekturmuseum, Moskau/ Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart/ Kunsthalle Tübingen (Hrsg.): Avantgarde II. 1924 – 1937. Sowjetische Architektur, Stuttgart: Gerd Hatje 1993

Ščusev 1936

Ščusev, Aleksej: Igra v „genialnost“ (Das Spiel mit der „Genialität“), in: Komsomolskaja Pravda, Nr. 41, 20. Februar 1936, S. 2

Ščusev- Architekturmuseum u.a. 1991

Ščusev- Architekturmuseum, Moskau/ Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart/ Kunsthalle Tübingen (Hrsg.): Avantgarde I. Russisch-sowjetische Architektur. Ausst.-Kat. Staatliches Ščusev-Architektur Museum Moskau/ Institut für Auslandsbeziehungen Stuttgart/ Kunsthalle Tübingen. Stuttgart: Deutsches Verlags-Anstalt 1991

Ščusev- Architekturmuseum u.a. 1993

Ščusev- Architekturmuseum, Moskau/ Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart/ Kunsthalle Tübingen (Hrsg.): Avantgarde II. 1924 – 1937. Sowjetische Architektur, Stuttgart: Gerd Hatje 1993

Sedov 2023

Sedov, Vladimir: „Konstantin Melnikov i stil“ (Konstantin Melnikov und Stil), in: Russkoe iskusstvo i arhitektura (Russische Kunst und die Architektur), Band 4, St. Petersburg: Alteja 2023, S. 154-181

Selivanova 2019

Selivanova, Aleksandra: Postkonstruktivism. Vlast' i arhitektura v 1930-e gody v SSSR (Postkonstruktivismus. Macht und Architektur in den 1930er Jahren in der UdSSR), Moskau: Buksmart 2019

Sizonenko 1977

Sizonenko, A.: „Sovetskij proekt pamjatnika Kolumbu“ (Sowjetisches Projekt für ein Kolumbus-Denkmal). In: Latinskaja Amerika (Lateinamerika), Heft 3, 1977, S. 143-146.

S. K. 1936

S. K.: „Pervaja Meščanskaja“ (die Erste Meščanskaja Straße), in: Architekturnaja Gazeta, Nr. 8 (80), 8. Februar 1936, S. 4.

Staatliches Ščusev-Museums für Architektur 2015

Staatliches Ščusev-Museums für Architektur (Hrsg.): Konstantin Melnikov. Pavil'ony, garaži, kluby i žil'e sovetskoj epohi (Konstantin Melnikov. Pavillons, Garagen, Klubs und Wohnbauten der sowjetischen Epoche), Moskau: Kučkovo Pole 2015

Staatliches Ščusev-Museums für Architektur 2022

Staatliches Ščusev-Museums für Architektur (Hrsg.): Melnikov/ Melnikoff, Ausst.-Kat. Staatliches Ščusev-Museums für Architektur in Moskau, Moskau 2022

Starr 1977

Starr, S. Frederick: „Konstantin Melnikov espressionista sovietico?“, in: Lotus international, Nr. 16, 1977, S. 13-18

Starr 1978

Starr, S. Frederick: Melnikov. Solo architect in a mass society. Princeton: Princeton University Press 1978

Starr 1979

Starr, S. Frederick: Il padiglione di Melnikov a Parigi 1925, Roma: Officina Edizione 1979

Starr/ Cohen 1981

Starr, S. Frederick/ Cohen, Jean-Louis: K. Mel'nikov. Le Pavillon sovietique. Paris 1925, Paris: L'Equerre 1981

Strigalev 1973

Strigalev, Anatolij: „O proekte „Pamjatnika III Internacionala“ Chudožnika V. Tatlina“ (Über das Projekt des „Denkmals für die Dritte Internationale“ des Künstlers V. Tatlin), in: Astaf'eva-Dlugač, Margarita: K istorii sooruzenija pervych sovetskich vystavočnych pavil'onov (Zur Geschichte des Baus des ersten sowjetischen Ausstellungspavillons), in: Chazanova, Vigdarija (Hrsg.): Voprosy sovetskogo izobrazitel'nogo iskusstva i architektury (Die Fragen der sowjetischen bildenden Kunst und Architektur), Moskau: sovetskij chudožnik 1973, S. 408-452

Strigalev/ Kokkinaki 1985

Strigalev, Anatolij / Kokkinaki, Irina: Konstantin Stepanovič Melnikov. Arhitektura moej žizni. Tvorčeskaja koncepcija. Tvorčeskaja praktika (Konstantin Stepanovič Melnikov. Architektur meines Lebens. Schöpferische Konzeption. Schöpferische Praxis), Moskau: Iskusstvo 1985

Ternovec 1925

Ternovec, Boris: „Otdel SSSR na Meždunarodnoj vystavke dekorativnych iskusstv v Pariže“ (Die sowjetische Abteilung auf der Internationalen Kunstgewerbeausstellung in Paris), in: Iskusstvo trudaščimsja (Kunst für die Arbeiter), Nr. 46, Oktober 1925, S. 5-6

Tjutčeva u.a. 2022

Tjutčeva, Narine/ Kuznecov, Pavel: Dom Melnikova (Melnikovs Haus), Ekaterinburg: Tatlin 2022

Velde 1925

Velde, Henry van de: Le Théâtre de l'Exposition du ‚Werkbund‘ à Cologne 1914 et la scène tripartite, Anvers: Buschmann 1925

Vitruv 2013

Vitruv: Zehn Bücher über Architektur, übers. von Curt Fensterbusch, 7. unveränderte Aufl., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2013

Vogt 1974

Vogt, Adolf Max: Russische und Französische Revolutions-Architektur 1917/1789. Zur Einwirkung des Marxismus und des Newtonismus auf die Bauweise, Köln: Dumont 1974

Volin 1925

Volin, Boris: Krasočno-seryj-stekljannyj (Ein rot-grauer Glasbau), in: Prožektor, Nr. 8, 1925, S. 5

Wetzel u.a. 2010

Wetzel, Christoph/ Wetzel, Heidi/ Bilstein, Nicole (Hrsg.): Seemanns großes Lexikon der Weltarchitektur. Leipzig 2010.

Wolf 1949

Wolf, Karl Lothar: „Symmetrie und Polarität“, in: Studium Generale, Heft 4/5, Juli 1949, S. 213-224

Wortmann 1990

Wortmann, Arthur (Hrsg.): Melnikov. The muscles of Invention. Rotterdam: Van Hezik-Fonds 1990

Wünsche u.a. 2022

Isabel Wünsche, Miriam Leimer (Hrsg.): 100 Year On: Revisiting the First Russian Art Exhibition of 1922, Wien/ Köln: Böhlau 2022

Zalivako 2010

Zalivako, Anke: „Neue Erkenntnisse zum Rusakov-Arbeiterklub in Moskau“, in: Architectura, Band 40, 2010, S. 55-69

Zeising 1854

Zeising, Adolf: Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers, Leipzig: Weigel 1854

Zelenko 1917

Zelenko, Aleksander /Kondakov, Ivan: „Kak stroit' narodnyj dom“ (Wie baut man ein Volkshaus), in: Armand, Lidija (Hrsg.): Nadordnye doma (Volkshäuser). 2. Aufl., Moskau: M.S.P.O. 1917, S. 34-89.

Zevi 1978

Zevi, Bruno: The modern language of architecture, Seattle/ London: University of Washington Press 1978

Zimmermann 2002

Zimmermann, Reinhard: Die Kunsttheorie von Wassily Kandinsky, Bd. 1: Darstellung, Berlin: Gebr. Mann Verlag 2002

Žoltovskij 1937

Žoltovskij, Ivan: „Vospitanie mastera architektury“ (Die Ausbildung eines Meisters der Architektur. [Der Vortrag von Ivan Žoltovskij auf dem ersten Allunionskongress der sowjetischen Architekten]), in: Architekturnaja Gazeta (Architekturzeitschrift), 26. Juni 1937, Nr. 47 (191), S. 3.

Žoltovskij 1945

Žoltovskij, Ivan: „Vospitanie zodčego“ (Die Erziehung des Baukünstlers), in: Sovetskoe iskusstvo (Sowjetische Kunst), 30. November 1945

4.2 Abkürzungsverzeichnis

AvLib	-	Avery Architectural and Fine Arts Library, Columbia University, New York
CGAM	-	Zentrales Staatliches Archiv der Stadt Moskau [Central'nyj gosudarstvennyj Archiv goroda Moskvyy]
CIAM	-	Zentrales Historisches Archiv der Stadt Moskau [Zentral'nyj istoričeskij Archiv goroda Moskvyy]
GARF	-	Staatsarchiv der Russischen Föderation, Moskau [Gosudarstvennyj Archiv Rossijskoj Federacii]
GNIMA	-	Staatliches Ščusev-Architekturmuseum, Moskau [Gosudarstvennyj naučno issledovatel'skij muzei arhitektury imeni Ščuseva]
MOAC	-	Moskauer Regionalarchivzentrum [Moskovskij oblastnoj archivnyj centr]
RGAE	-	Russisches Staatsarchiv für Wirtschaft [Rossijskij Gosudarstvennyj Archiv Ekonomiki]
RGALI	-	Russisches Staatsarchiv für Literatur und Kunst, Moskau [Rossijskij Gosudarstvennyj Archiv Literatury i iskusstva]
f.	-	Bestand [fond]
op.	-	Verzeichnis [opis']
d.	-	Bestanseinheit [delo]
l.	-	Blatt [list]

4.3 Quellenverzeichnis

Avery Architectural and Fine Arts Library. George Collins papers. Series V: Russian Papers. Writings on Konstantin Melnikov. Box 8, Folder 14:

p. 1: Der Bau des Sarkophags zur dauerhaften Erhaltung des Körpers von V.I. Lenin. Erinnerungen des Architekten, Professors Melnikov K. S., an den Bau des Sarkophags, 20.05.1963

p. 15: Melnikov, Konstantin: Beschreibung der Wand und Deckenkonstruktionen des Experimental- und mustergültigen Hauses des Architekten K. S. Melnikov, 7.08.1953

p. 17: Melnikov, Konstantin: „Krankenhaus“, Maschinenschrift, 09.12.1963

p. 23: Architekt Melnikov K.S., 1927

p. 25: Melnikov, Konstantin: „Ermittlung der wirtschaftlichen Erwägungen für das Projekt des Rusakov-Klubs.“ (Maschinenschrift), 11.08.1927

p. 44: Konstantin Melnikov: Autobiografie, 06.02.1964

CGAM, f. P-415, op. 2, d. 6, l. 1

CGAM, f. P-415, op.29, d.100, l. 69, 74, 107, 109, 111R

CGAM, Abteilung für die Aufbewahrung wissenschaftlich-technischer Dokumentation, f. 2, op. 1, d. 4409

CIAM (Zentrales Historisches Archiv der Stadt Moskau), f. 179, op.45, d. 11659, l.1: Antrag des Architekten K. S. Melnikov an die Bauabteilung des Moskauer Stadtrates, 11.05.1918

GARF, f. P5283, op. 11, d. 5, l. 7: Telegramm von Boris Volin an Olga Kameneva, 22.11.1924

GARF, f. P5283, op. 11, d. 5, l. 18-18 R.: Schreiben von Petr Kogan an Olga Kameneva, 24.11.1924

GARF, f. P5283, op. 11, d.5, l. 92. Erläuterung zum Projekt des UdSSR-Pavillons von K.S. Melnikov, 31.01.1924

GARF, f. P5283, op.11, d. 5, l. 176-177: Brief von Genrich Jurgenson an VOSK, 26.02.1925

GARF, f. P5283, op. 11, d. 6, l. 30: Geheimes Telegramm von Leonid Krasin an A. Lunačarskij, O. Kameneva u.a., 16. Dezember 1924.

GARF, f. P5283, op.11, d. 6, l. 40, 41: Protokoll Nr. 16 der Ausschusssitzung, 06.01.1925

GARF, f. P5283, op.11, d. 6, l. 44: Protokoll Nr. 15 der Ausschusssitzung, 04.01.1925.

GARF, f. P5283, op. 11, d. 6, l. 57: Struktur des Kunstbeirates, 2.12.1924.

GARF, f. P5283, op. 11, d. 6, l. 65-67 R: Protokoll Nr. 18 der Ausschusssitzung, 13.01.1925

GARF, f. P5283, op. 11, d. 28, l. 133. Erläuterungen zu den Werken des Architekten K.S. Melnikov, undatiert

GARF, f. P5283, op. 11, d. 58, l. 1-14: Wettbewerbsprogramm und Antworten auf Fragen. Informationen für die Teilnehmer des Wettbewerbs.

GARF, f. P5283, op. 11, d. 58, l. 26: Einladung zur Sitzung am 11. Januar 1929 an die Architekten Ščusev, Žoltovskij, Poročovščikov, Burov, Melnikov, Ginzburg, Ladovskij, Lissitzky, den Bildhauer Merkulov und die Brüder Vesnin, 8.01.1929.

GARF, f. P5283, op. 11, d. 58, l. 33: Protokoll der Besprechung im VOKS (Allrussischer Gesellschaft für Kulturelle Beziehungen mit dem Ausland) bezüglich der Teilnahme sowjetischen Architekten am internationalen Wettbewerb für den Bau des Kolumbus-Leuchtturms vom 11. Januar 1929.

GARF, f. P5283, op. 11, d. 58, l. 42: Liste der Personen, die voraussichtlich im Namen der UdSSR in die Jury des internationalen Wettbewerbs für den Bau des Kolumbus-Leuchtturms berufen werden.

GARF, f. P5283, op. 11, d. 58, l.72: Liste der Wettbewerbsteilnehmer aus der UdSSR, die vom VOKS an das Wettbewerbskomitee in Madrid gesandt wurde.

GARF, f. P5283, op. 11, d. 58, l. 143: Liste der prämierten Projekte des Wettbewerbs.

GARF, f. P5283, op. 11, d. 58, l. 144: Antwortbrief von Konstantin Melnikov an Albert Kelsey, 17.09.1929.

GARF, f. P5283, op. 11, d. 58, l. 166: Biografie des Architekten Konstantin Melnikov (Kopie)

MOAC, f. 46, op.1, d. 2686: Protokoll der Sitzung der Kommission zur Entwicklung typischer Klubprogramme beim Moskauer Gouvernementsrat der Gewerkschaften (MGSPS) mit beigefügten Materialien

MOAC, f. F287, op.1, d. 861, l. 3: Bericht über die Ergebnisse der Kulturarbeit von 1.01.1926 bis 1.01.1927 vorbereitet von der Kulturabteilung.

MOAC, f. F287, op.1, d. 874, l.1: Antrag der Moskauer Gouvernementsabteilung des Gewerkschaftsverbands der Kommunalwirtschaftsarbeiter an die Moskauer Kommunalwirtschaft, 29.01.1927.

MOAC, f. F287, op.1, d. 874, l. 4-4R: Brief von der Technischen Unterabteilung der Bauabteilung der Moskauer Kommunalwirtschaft an den Bezirksausschuss des Kommunalwirtschaftsverbands, 08.03.1927.

MOAC, f. F287, op.1, d. 874, l.10-11: Protokoll Nr. 9 der Sitzung der Planungs- und Technischen Kommission bei der Bauabteilung der Moskauer Kommunalwirtschaft, 15.02.1927.

MOAC, f. F287, op.1, d. 874, l.14: Protokoll der Besprechung beim Präsidium des Moskauer Stadtrats zur Überprüfung der Entwürfe der Klubs der Kommunalwirtschaftsarbeiter vom 23.06.1927.

MOAC, f. F287, op.1, d. 874, l.16: Auszug aus dem Protokoll Nr. 4 der Sitzung der Kommission für den Bau von Kultureinrichtungen, die durch den Beschluss des Präsidiums des Moskauer Stadtrates der Gewerkschaften vom 30. Juni 1927 eingerichtet wurde, datiert vom 5. August 1927.

MOAC, f. F287, op.1, d. 874, l.18-22 R: Entwurf des Bauprogramms für einen standardisierten Klub mittlerer Größe, undatiert. (vermutlich nach 11.08.1927).

MOAC, f. F287, op.1, d. 901, l. 36: Protokoll Nr. 2 der Sitzung der Baukommission beim Moskauer Gouvernementsverband der Kommunalwirtschaftsarbeiter, 31.01.1928.

MOAC, f. F287, op.1, d. 901, l. 34: Protokoll Nr. 6 der Sitzung der Baukommission beim Moskauer Gouvernementsverband der Kommunalwirtschaftsarbeiter, 14.03.1928.

MOAC, f. F287, op.1, d. 901, l. 28: Protokoll Nr. 10 der Sitzung der Baukommission beim Moskauer Gouvernementsverband der Kommunalwirtschaftsarbeiter, 10.04.1928.

MOAC, f. F287, op.1, d. 901, l. 14: Protokoll Nr. 18 der Sitzung der Baukommission beim Moskauer Gouvernementsverband der Kommunalwirtschaftsarbeiter, 04.09.1928.

MOAC, f. F287, op.1, d. 901, l. 12: Protokoll Nr. 20 der Sitzung der Baukommission beim Moskauer Gouvernementsverband der Kommunalwirtschaftsarbeiter, 24.10.1928.

MOAC, f. F287, op.1, d. 901, l. 10: Protokoll Nr. 23 der Sitzung der Baukommission beim Moskauer Gouvernementsverband der Kommunalwirtschaftsarbeiter, 07.06.1929.

MOAC, f. F287, op.1, d. 901, l. 7-7R: Protokoll der Sitzung der Baukommission beim Moskauer Gouvernementsverband der Kommunalwirtschaftsarbeiter, 15.08.1929.

MOAC, f. F287, op.1, d. 901, l. 3, 4: Protokoll der Sitzung der Baukommission beim Moskauer Gouvernementsverband der Kommunalwirtschaftsarbeiter, 28.08.1929.

MOAC, f. F-287, op.1, d. 906, l.4: Gutachten des Architekten Kogan zum Projekt des Klubs für die Gewerkschaft der Kommunalwirtschaftsarbeiter in der Lesnaja Straße, 22.06.1927.

MOAC, f. F287, op.1, d. 906, l.2: Fünfjahresplan für den Bau von Klubs, 30.12.1927

RGAE, f. 293, op. 4, d. 140: Persönliche Akte von Melnikov K.S, 11.08.1943-31.05.1945

RGALI, f. 681, op. 2, d. 107 (Lehrpläne und Programme der Fakultät für Architektur), l. 141: Informationen für Änderungen in den Stundenverrechnungslisten für den Monat März 1921.

RGALI, f. 680, op. 2, d. 1939: Persönliche Akte von Melnikov Konstantin Stepanovič, 19.08.1905-27.09.1915.

RGALI, f. 681, op. 2, d. 176: Programm der Werkstatt von I.A. Golosov und K.S. Melnikov, 1923.

RGALI, f. 681, op. 2, d. 177: Protokolle der Sitzungen der Fachkommission der Werkstatt von I.A. Golosov und K.S. Melnikov, 28.11.1922-16.11.1924.

RGALI, f. 681, op. 2, d. 178: Protokolle zur Begutachtung der Arbeiten von Studierenden in der Werkstatt von I.A. Golosov und K.S. Melnikov, 11.12.1922 – 6.12.1923.

RGALI, f. 681, op. 2, d. 179: Korrespondenz der Werkstatt von I.A. Golosov und K.S. Melnikov, 12.11.1922-18.04.1924.

RGALI, f. 681 (Höhere Künstlerisch-Technische Werkstätten/ Höheres Künstlerisch-Technisches Institut), op. 1, d. 1600: Persönliche Akte von Melnikov Konstantin Stepanovič, 18.11.1927-5.10.1929

RGALI, f. 941, op. 10, d. 392: Persönliche Akte von Melnikov Konstantin Stepanovič, 1925-1926.

RGALI, f. 941, op. 15, d. 8, l. 1: Das Telegramm des französischen Premierministers Édouard Heriott an den Volkskommissar für Auswärtige Angelegenheiten Georgij Čičerin, 1.11.1924.

RGALI, f. 941, op.15, d. 8, l. 2: Das Telegramm von Petr Kogan an Louis Nicolle, 26.11.1924.

RGALI, f. 941, op. 15, d. 8, l. 9: Das Telegramm von Ferdinand David an das Ausstellungsausschuss, 23.12.1924.

RGALI, f. 941, op. 15, d. 8, l. 18: Das Telegramm von Petr Kogan an Boris Šapošnikov, 14.01.1925.

RGALI, 941, op.15, d.8, l. 21: Das Telegramm von Konstantin Melnikov an Petr Kogan, 04.02.1925.

RGALI, f. 941, op. 15, d. 8, l. 39: Das Telegramm von Vladimir Moric an Petr Kogan, 26.03.1925

RGALI, f. 941, op. 15, d. 9, l. 3: Beschluss des Volkskommissariat für Bildungswesen, 28. 08. 1924

RGALI, f. 941, op. 15, d. 9, l. 7: Das Gesuch des Volkskommissariat für Auswärtige Angelegenheiten an den Rat der Volkskommissare der Sowjetunion, 09.12.1924

RGALI, f. 941, op. 15, d. 11, l. 1: Protokoll Nr. 1 der Sitzung des Ausschusspräsidiums für die Organisation der UdSSR-Abteilung auf der Ausstellung in Paris im Jahre 1925, 28.11.1924
RGALI, f. 941, op. 15, d. 11, l. 6 R: Sitzungsprotokoll des Präsidiums des UdSSR-Abteilungskomitees auf der Pariser Ausstellung, 06. 01. 1925.

RGALI, f. 941, op. 15, d. 11, l. 7a.: Protokoll Nr. 5 der außerordentlichen Sitzung des Präsidiums des UdSSR-Abteilungskomitees auf der Pariser Ausstellung, 08.01.1925

RGALI, f. 941, op. 15, d. 13, l. 1: Protokoll Nr. 1 der Sitzung des Ausstellungskomitees der UdSSR-Abteilung auf der Pariser Internationalen Ausstellung für Dekorative Kunst, 18.11.1924

RGALI, f. 941, op. 15, d. 13, l. 4, 4 R.: Verordnung über die Abteilung der UdSSR auf der Internationale Ausstellung für dekorative Kunst in Paris, undatiert

RGALI, f. 941, op. 15, d. 13, l. 7: Struktur und Personal von Ausstellungskomitee der UdSSR-Abteilung der International Ausstellung in Paris

RGALI, f. 941, op. 15, d. 13, l. 8: Beschluss des Volkskommissariats für das Bildungswesen, 17. 11. 1924, Kopie

RGALI, f. 941, op. 15, d. 13, l. 23: Das Musterschreiben vom Komitee der UdSSR-Abteilung auf der Pariser Internationalen Ausstellung für moderne dekorative Kunst und Kunstgewerbe in Paris 1925 an einen Teilnehmer des Wettbewerbs, undatiert

RGALI, f. 941, op. 15, d. 13, l. 38 R.: Protokoll Nr. 9 der Sitzung des Komitees zur Organisation der UdSSR-Abteilung auf der Internationalen Ausstellung in Paris im Jahr 1925, 16.12. 1925

RGALI, f. 941, op. 15, d. 13, l. 40: Protokoll Nr. 10 der Notfallsitzung des Ausstellungsausschusses, 18. 12. 1924

RGALI, f. 941, op. 15, d. 13, l. 41-41 R: Auszug aus dem Brief von Ferdinand David an Moskauer Ausstellungsausschuss, 28.11.1924

RGALI, f. 941, op. 15, d. 13, l. 47-47 R. Protokoll Nr. 12 der Ausschusssitzung, 28.12.1924

RGALI, f. 941, op. 15, d. 13, l. 49. Protokoll Nr. 13 der Ausschusssitzung, 30.12.1924

RGALI, f. 941, op. 15, d. 16, l. 1-2R: das Protokoll der Sitzung Nr. 2 des Kunstbeirats, Vortrag von Petr Kogan, 25.03.1925

RGALI, f. 941, op. 15, d. 16, l. 3 R: das Protokoll der Sitzung Nr. 2 des Kunstbeirats, Vortrag von David Arkin, 25.03.1925

RGALI, f. 941, op. 15, d. 16, l. 15: das Protokoll der Sitzung Nr. 2 des Kunstbeirats, Vortrag von David Šterenber

RGALI, f. 941, op. 15, d. 21, l. 66: Brief von Boris Šapošnikov an Ivan Koralčuk, 24. 01. 1925

RGALI, f. 941, op. 15, d. 21, l. 117. Brief von Viktor Nikolskij an die Botschaft der UdSSR in Paris, 12.01.1925

RGALI, f. 941, op. 15, d. 23, l. 4: Antwortschreiben von Konstantin Melnikov an das Ausstellungskomitee, 9.12.1924

RGALI, f. 941, op. 15, d. 23, l.16: Entwurf des Telegramms von Petr Kogan an Louis Nicolle, undatiert

RGALI, f. 941, op. 15, d. 23, l. 17: Telegramm von Petr Kogan an Louis Nicolle, 02.12.1924

RGALI, f. 941, op. 15, d. 23, l. 17: Telegramm von Louis Nicolle an Petr Kogan, 4.12.1924

RGALI, f. 941, op. 15, d. 23, l. 18: Telegramm von Boris Volin an Olga Kameneva und Petr Kogan, 28. 11.1924

RGALI, f. 941, op. 15, d. 23, l. 22: Telegramm von Louis Nicolle an Petr Kogan, 22.11.1924

RGALI, f. 941, op. 15, d. 23, l. 27: Rundschreiben des Ausstellungskomitees, 23.12.1924

RGALI, f. 941, op. 15, d. 23, l. 31-31ob. Erklärung des Architekten K.S. Melnikov, 29.12.1924

RGALI, f. 941, op. 15, d. 23, l. 41: „Liste der Pesonen, die am Wettbewerb für den Skizzenentwurf des Pavillons der UdSSR-Abteilung in Paris teilnahmen“, undatiert

RGALI, f. 941, op. 15, d. 23, l. 59: Auszug aus dem Brief von Genrich Jurgenson von 17. Februar 1925, 27.02.1925

RGALI, f. 941, op. 15, d. 23, l. 60: Bericht von Konstantin Melnikov an Mitglieder des Ausstellungskomitees, 20.02.1925

RGALI, f. 941, op. 20, d. 28, l. 45 R.: Erklärungsbericht zum zusätzlichen Kostenvorschlag für die Organisation der UdSSR-Abteilung auf der Internationalen Ausstellung für dekorative Künste in Paris im Jahr 1925, undatiert

RGALI, f. 941, op. 20, d. 28, l. 51 R: Kostenvorschlag für die Einrichtung der sowjetischen Abteilung auf der internationalen Kunstgewerbeausstellung in Paris im Jahr 1925, undatiert

RGALI, f. 941, op. 20, d. 28, l. 61: Auszug aus dem Protokoll Nr. 1 der Sitzung des Rates der Volkskommissare der RSFSR, 9.01.1925

RGALI, f. 941, op. 20, d. 28, l. 64: Auszug aus dem Protokoll Nr. 130-S der Sitzung des Rates für Arbeit und Verteidigung, 4.03.1925

RGALI, f. 2361, op. 1, d. 59 (Materialien über die Arbeit L.M. Lissizky in der Vereinigung neuer Architekten), l. 9, 9R,10: Brief von Nikolaj Ladovskij an El Lissizky, 23.01.1924

RGALI, f. 2466, op. 6, d. 196: Persönliche Akte von Melnikov Konstantin Stepanovič, 04.09.1945-28.11.1974

RGALI, f. 2852, op. 1, d. 317, l. 54-61: Protokolle der Sitzungen der Architekturgruppe beim Institut für künstlerische Kultur (INChUK), 19.02.1924-16.03.1924

RGALI, f. 2907, op. 2, d. 542: Persönliche Akte des Künstlers Konstantin Stepanovič Melnikov, geboren 1890, 26.11.1946

4.4 Abbildungen



Abb. 1 Konstantin Melnikov, *Vestibül im römischen Stil*, 1914. Schnitt. Tusche auf Papier, 58,7 × 46,5 cm, Archiv des Melnikov-Hauses, Moskau, KM 48

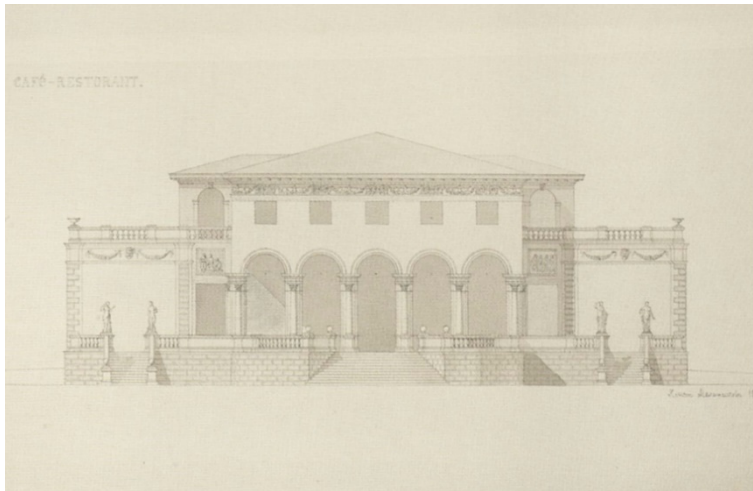


Abb. 2 Konstantin Melnikov,
Sommercafé-Restaurant, 1914.
Fassade.

Tusche, Bleistift, Aquarell auf
Papier, 45,7 × 65,2 cm, Archiv
des Melnikov-Hauses, Moskau,
KM 52

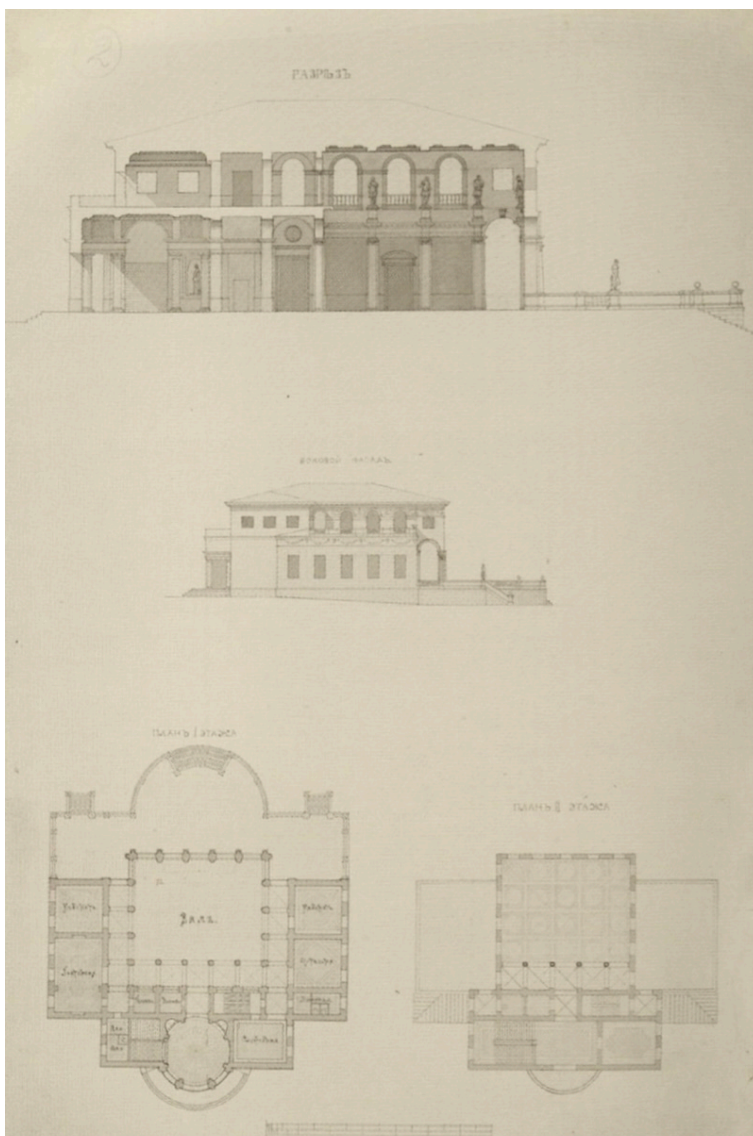


Abb. 3 Konstantin Melnikov,
Sommercafé-Restaurant, 1914.
Schnitt, Seitenfassade, Grundriss
des Erd- und Obergeschosses.

Tusche, Bleistift, Aquarell auf
Papier, 94,4 × 62,7 cm, Archiv des
Melnikov-Hauses, Moskau, KM 137

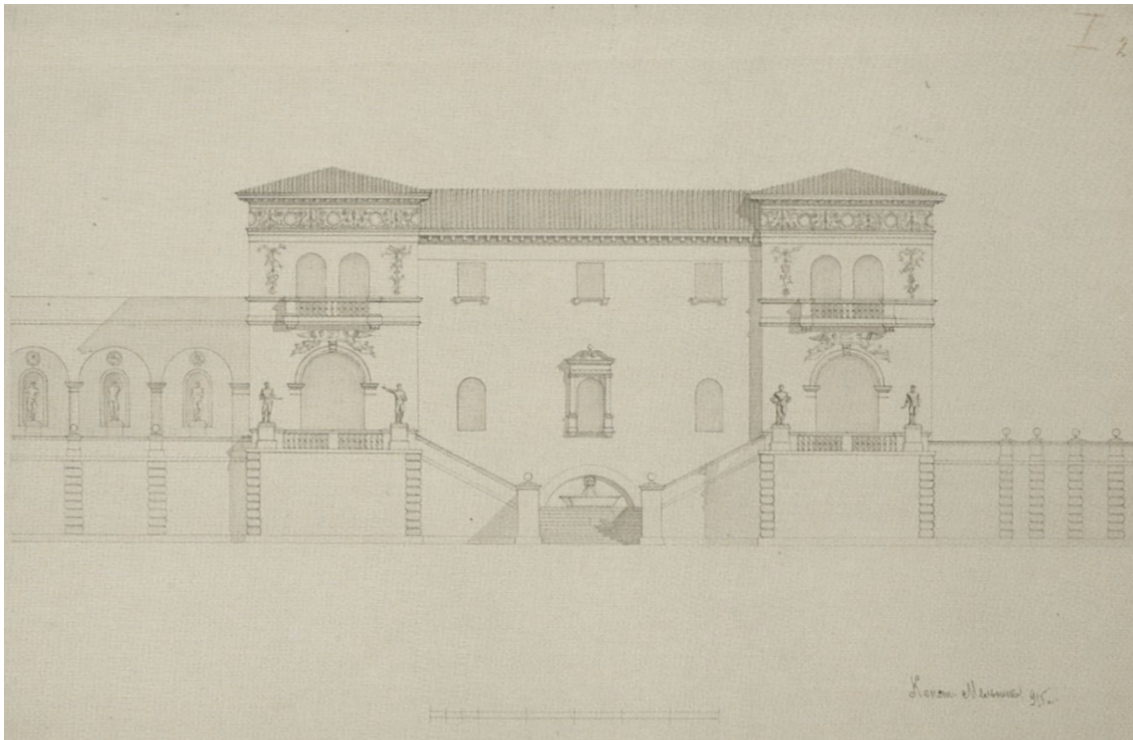


Abb. 4 Konstantin Melnikov, *Gäste Flügel in einem Landhaus*, 1915. Fassade. Tusche, Bleistift, Aquarell auf Papier, 42 × 62,3 cm, Archiv des Melnikov-Hauses, Moskau, KM 55

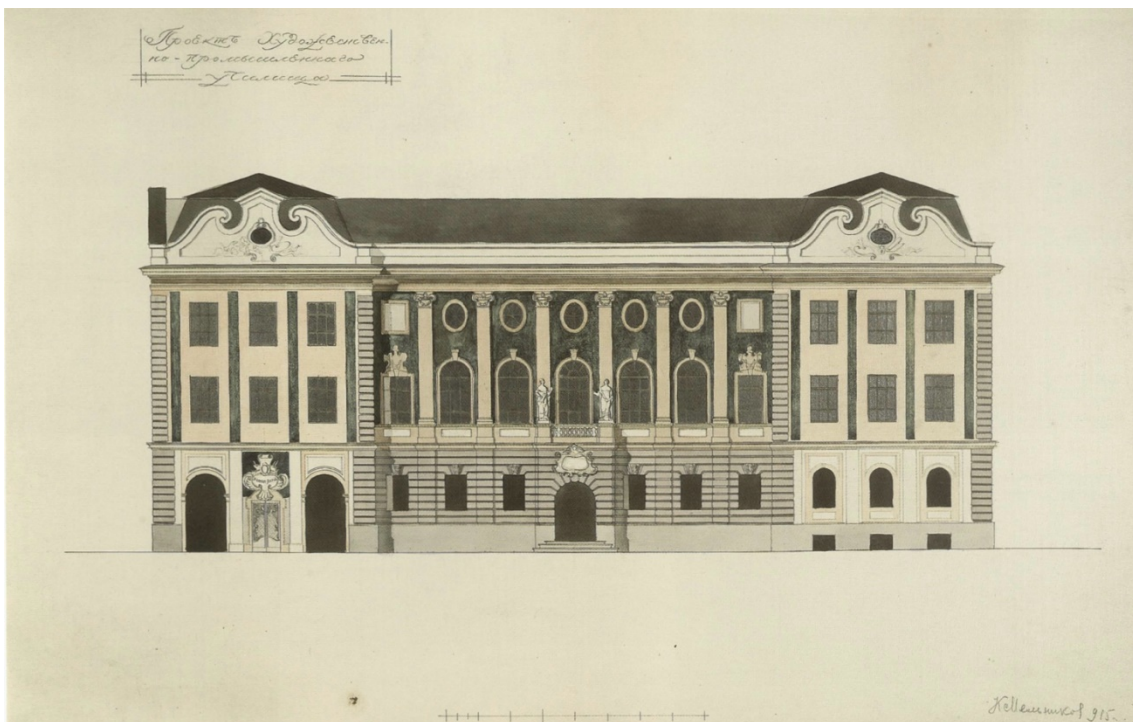


Abb. 5 Konstantin Melnikov, *Kunstgewerbeschule*, 1915. Fassade. Tusche, Bleistift, Aquarell auf Papier, 61,3 × 93,5 cm, Archiv des Melnikov-Hauses, Moskau, KM 133

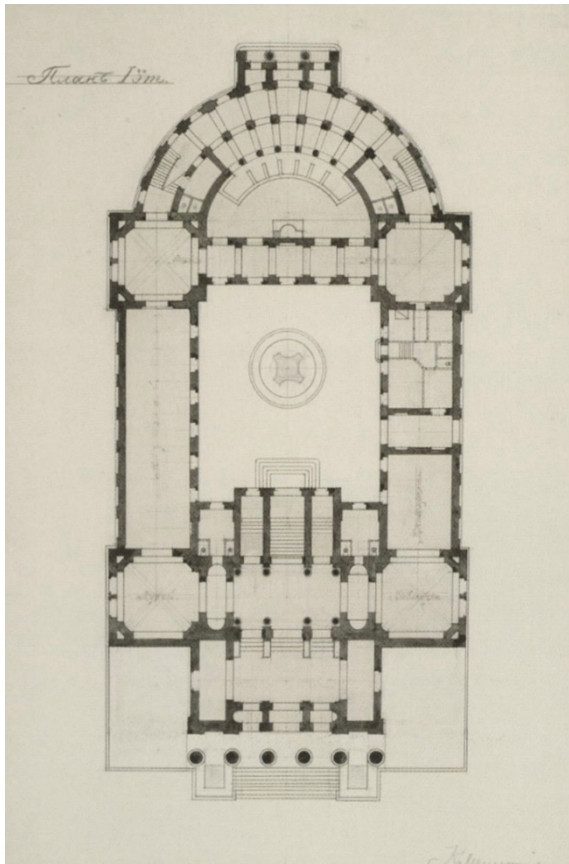


Abb. 6 Konstantin Melnikov, *Militärmuseum*, 1915. Grundriss Erdgeschoss. Bleistift, Aquarell, Tusche auf Papier, 64,5 × 44,3 cm, Archiv des Melnikov-Hauses, Moskau, KM 49

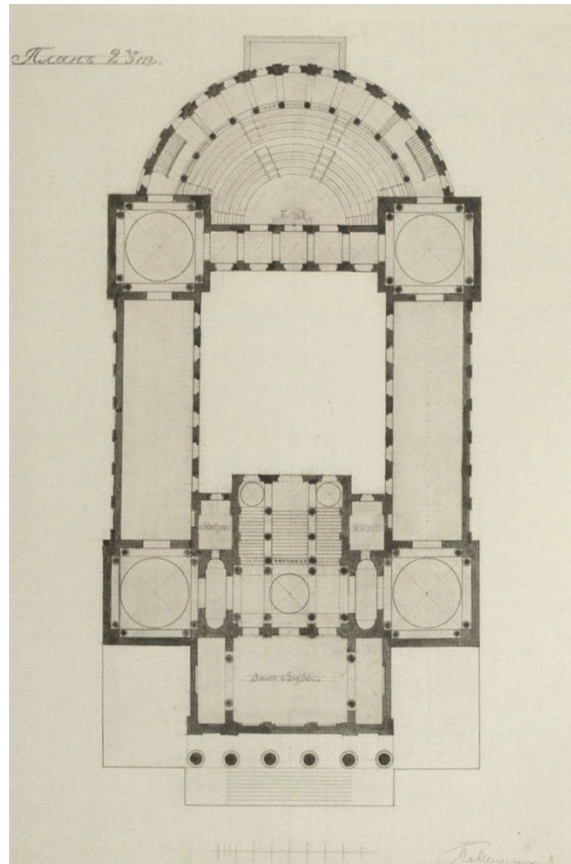


Abb. 7 Konstantin Melnikov, *Militärmuseum*, 1915. Grundriss Obergeschoss. Bleistift, Aquarell, Tusche auf Papier, 64,5 × 44,3 cm, Archiv des Melnikov-Hauses, Moskau, KM 50

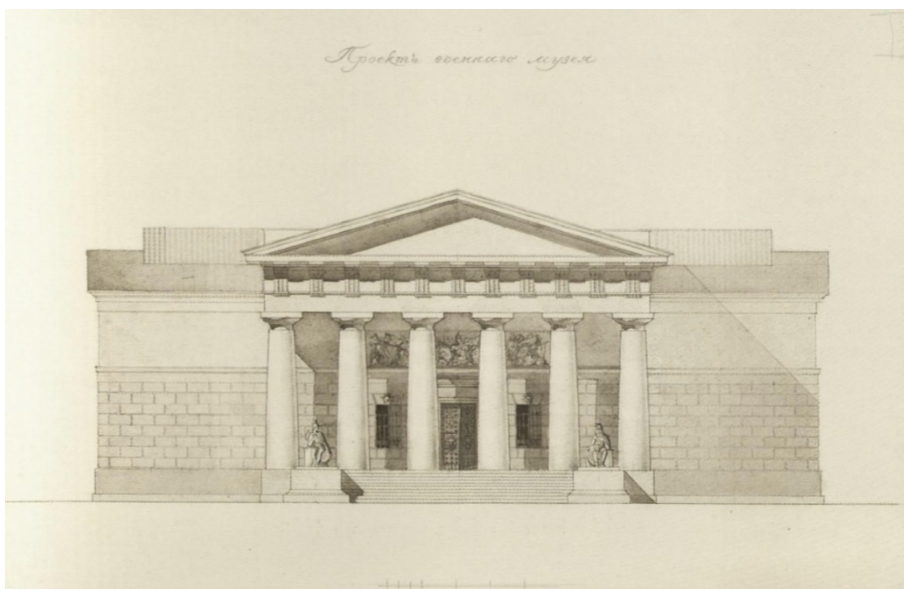


Abb. 8 Konstantin Melnikov, *Militärmuseum*, 1916. Fassade. Bleistift, Aquarell, Tusche, Farbstift auf Papier, 49 × 74,7 cm, Archiv des Melnikov-Hauses, Moskau, KM 126

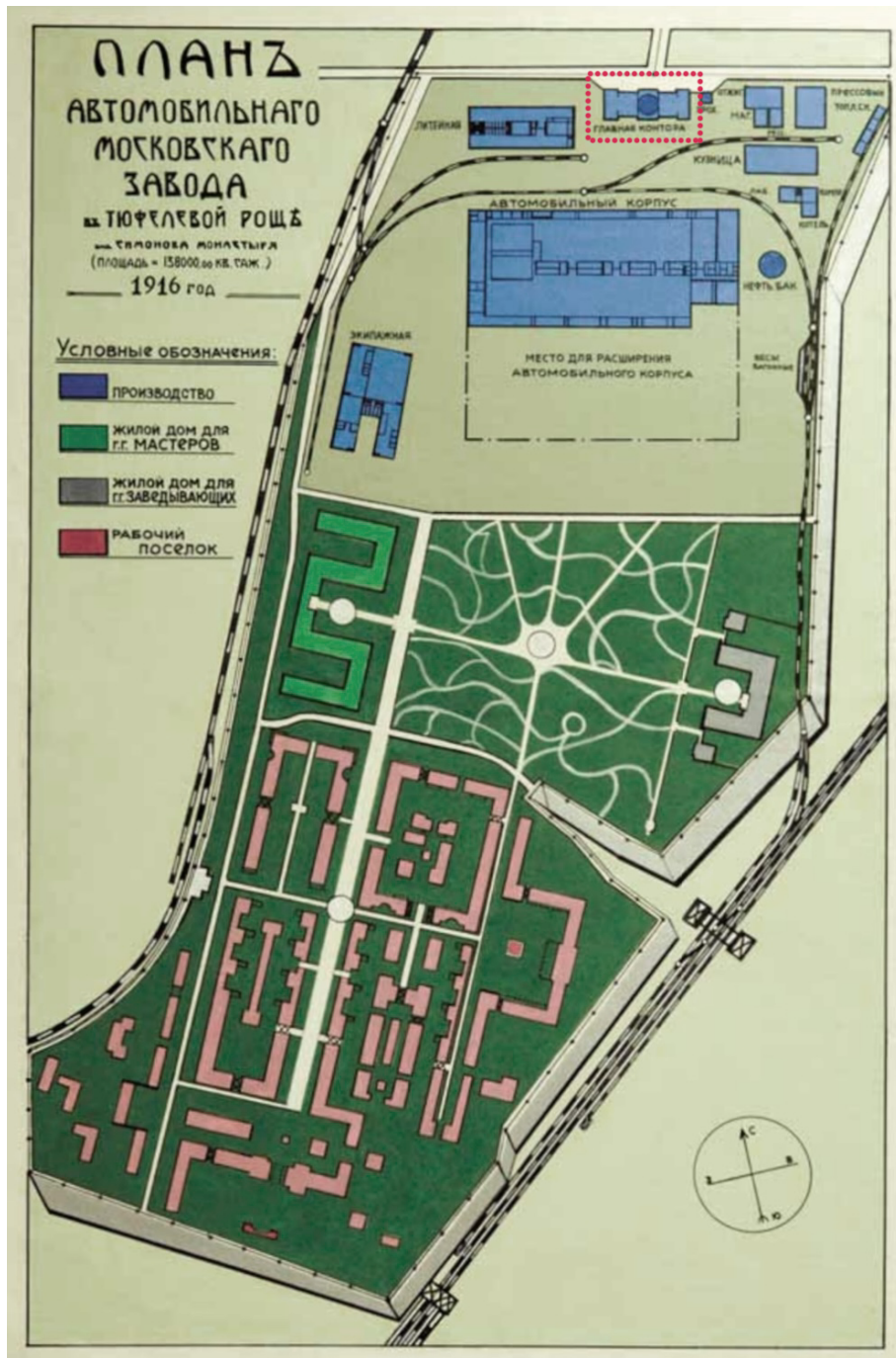


Abb. 9 Die Moskauer Automobilfabrik (AMO), 1916. Lageplan



Abb. 10 Alexander Kuznecov, Konstantin Melnikov, *Verwaltungsgebäude der Moskauer Automobilfabrik*, 1916–1917. Südfassade

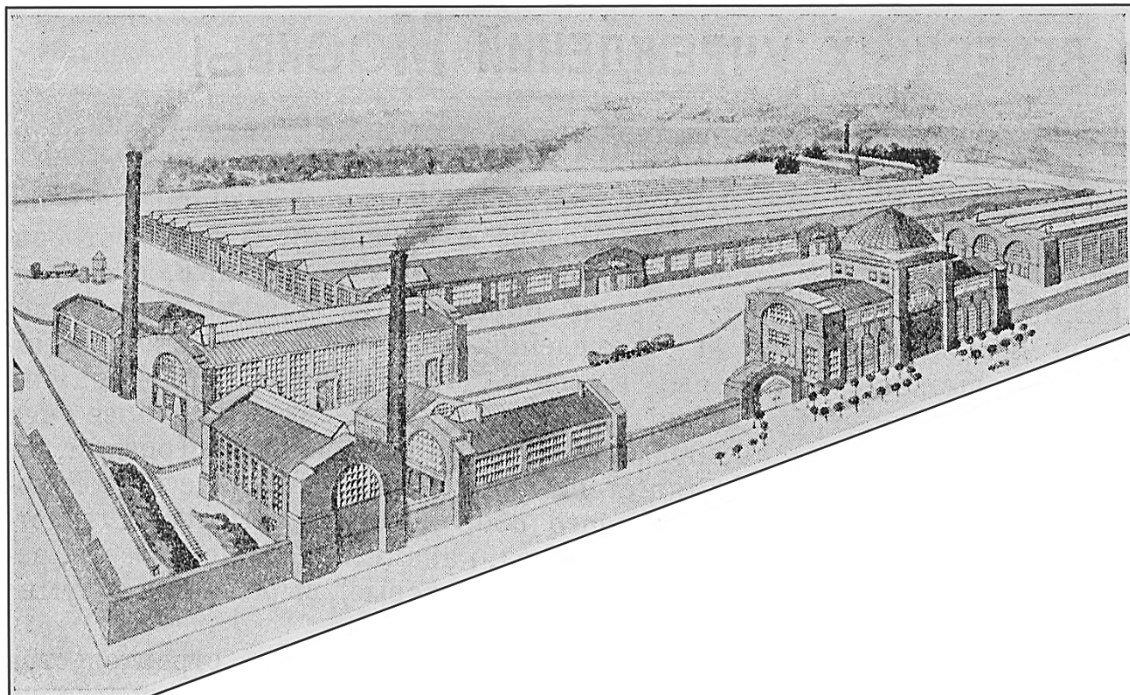


Abb. 11 *Die Moskauer Automobilfabrik*, 1916–1917. Perspektive



Abb. 12 Alexander Kuznecov, Konstantin Melnikov, *Verwaltungsgebäude der Moskauer Automobilfabrik*, 1916-1917. Hauptfassade

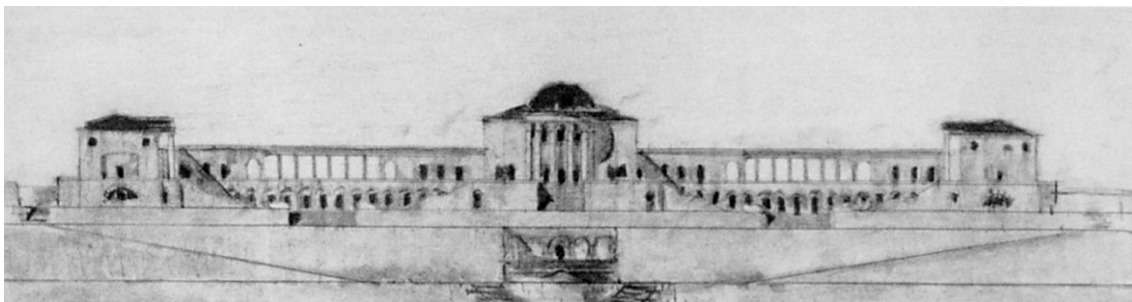


Abb. 13 Konstantin Melnikov, *Sanatorium für Armee- und Marineoffiziere auf der Krim*, 1917. Fassade. Tusche, Kohle, Bleistift auf Papier, 29,4 × 93,3 cm, Archiv des Melnikov-Hauses, Moskau, KM 142

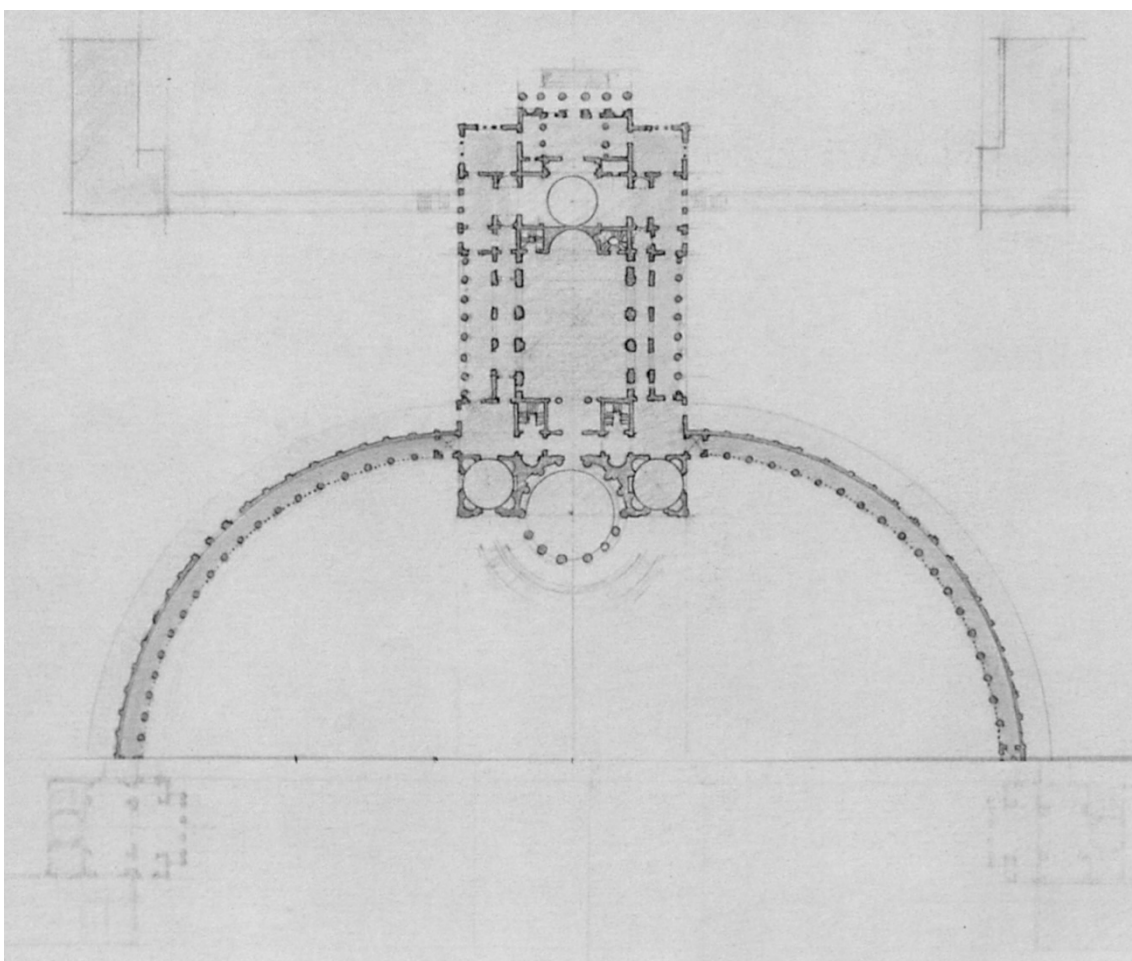


Abb. 14 Konstantin Melnikov, *Sanatorium für Armee- und Marineoffiziere auf der Krim*, 1917. Grundriss (unvollendet). Archiv des Melnikov-Hauses, Moskau

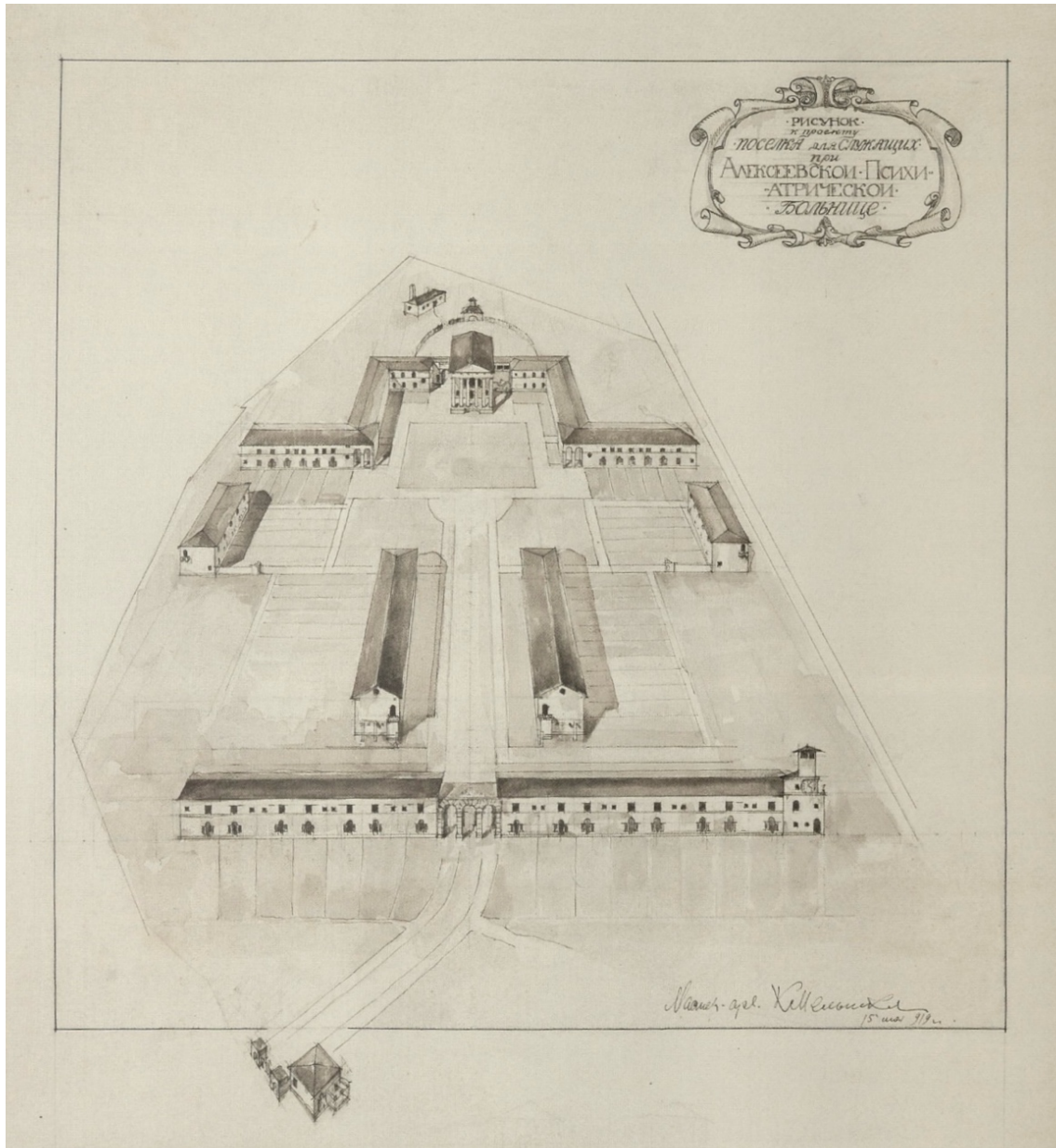


Abb. 15 Konstantin Melnikov, *Wohnsiedlung für die Mitarbeiter des Alekseev-Klinikums für Psychiatrie*, 1919. Perspektive. Bleistift, Tusche, Aquarell auf Papier, 53,3 × 52,2 cm, Archiv des Melnikov-Hauses, Moskau, KM 584

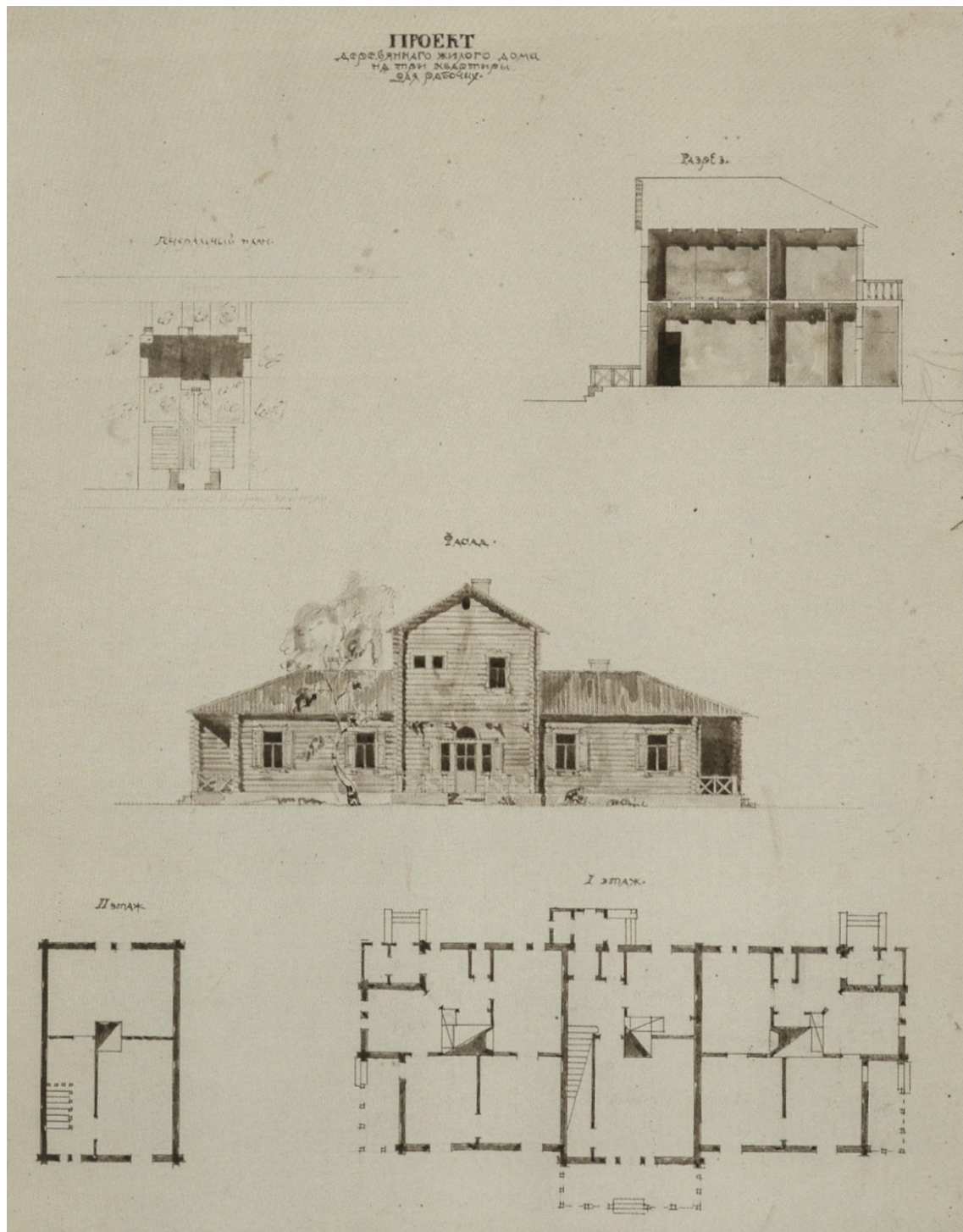


Abb. 16 Konstantin Melnikov, *Dreifamilienhaus aus Holz*, 1920. Fassade, Schnitt, Lageplan, Grundrisse. Tusche, Bleistift, Aquarell auf Papier, 67,1 × 48,9 cm, Archiv des Melnikov-Hauses, Moskau, KM 165

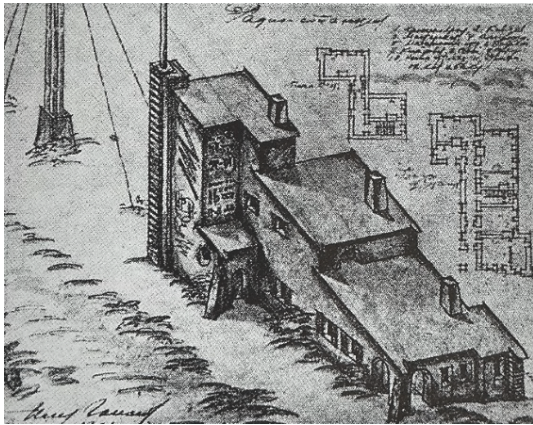


Abb. 17 Ilja Golosov, Entwurf für eine Rundfunkstation, 1921. Axonometrie, Plan

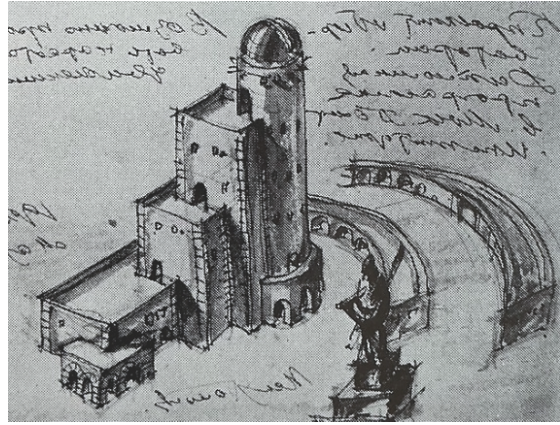


Abb. 18 Ilja Golosov, Entwurf für eine Sternwarte, Variante I, 1921

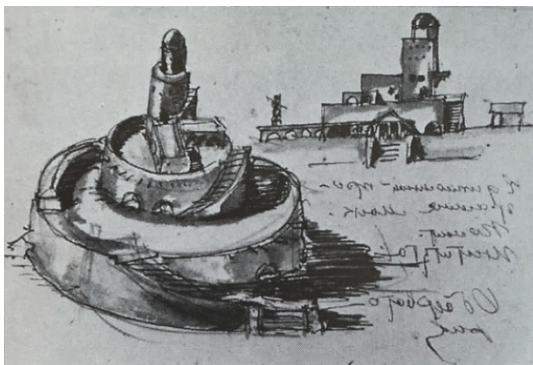


Abb. 19 Ilja Golosov, Entwurf für eine Sternwarte, Variante II, 1921

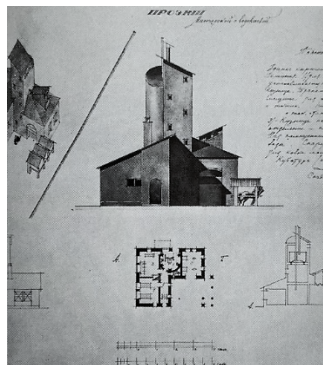


Abb. 19 Ilja Golosov, Entwurf für eine Schmiede, 1921. Fassade, Axonometrie, Plan

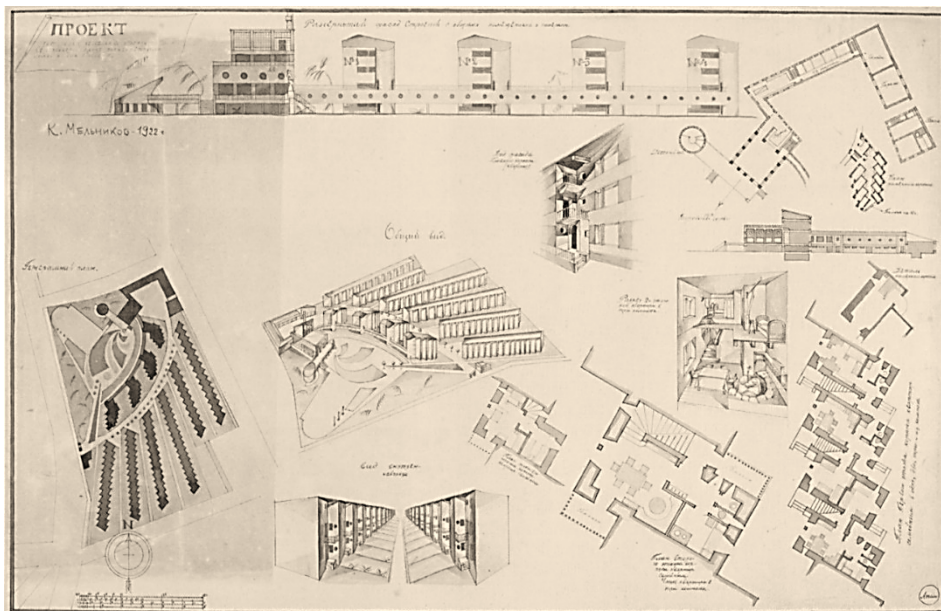


Abb. 20 Konstantin Melnikov, *Musterwohnhäuser für Arbeiter* in Moskau, Wettbewerbsentwurf, 1922-1923. Fassaden, Plan, Generalplan, Axonometrie, Perspektive, Schnitt. Tusche, Aquarell auf Papier, 63 × 97,2 cm, Archiv des Melnikov-Hauses, Moskau, KM 163

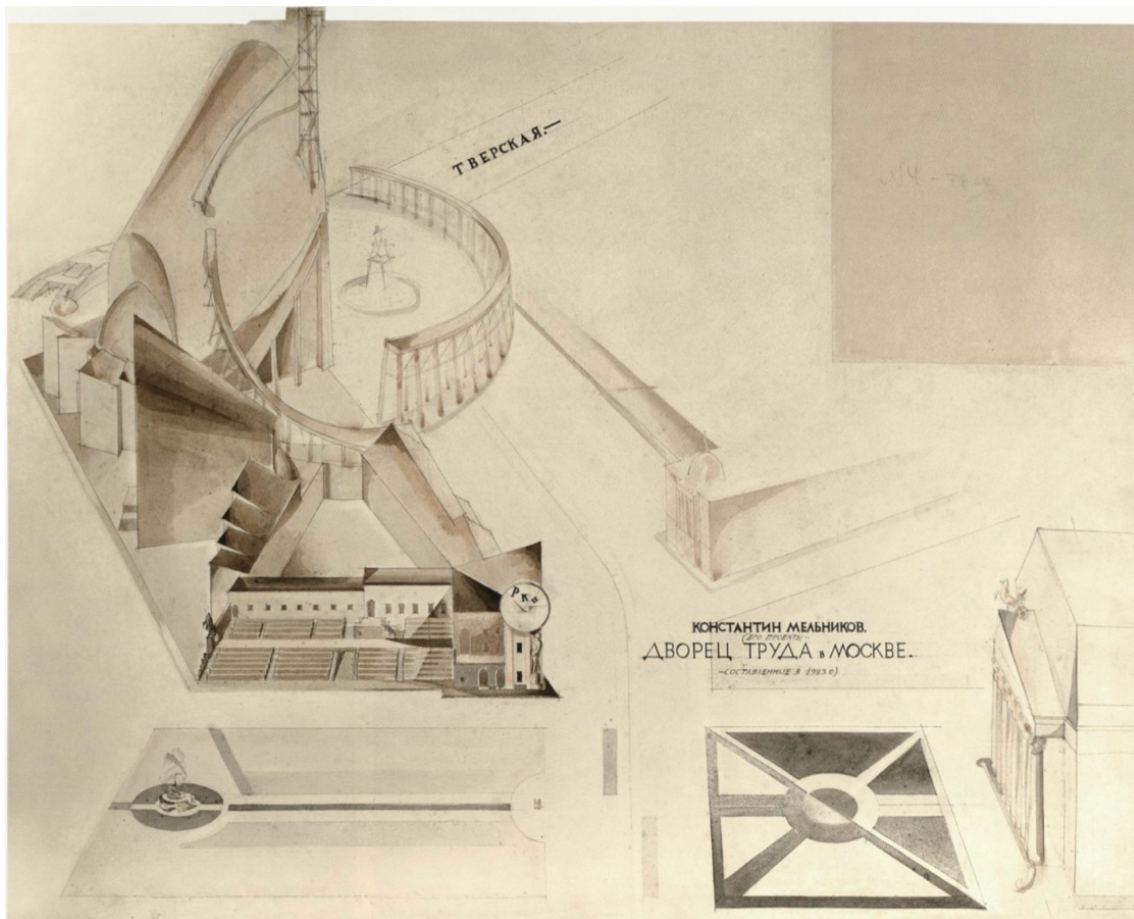


Abb. 21 Konstantin Melnikov, *Palast der Arbeit*, Wettbewerbsentwurf, 1922-1923. Axonometrie. Bleistift, Tusche, Aquarell auf Papier, 61,6 × 76,3, Archiv des Melnikov-Hauses, Moskau, KM 74

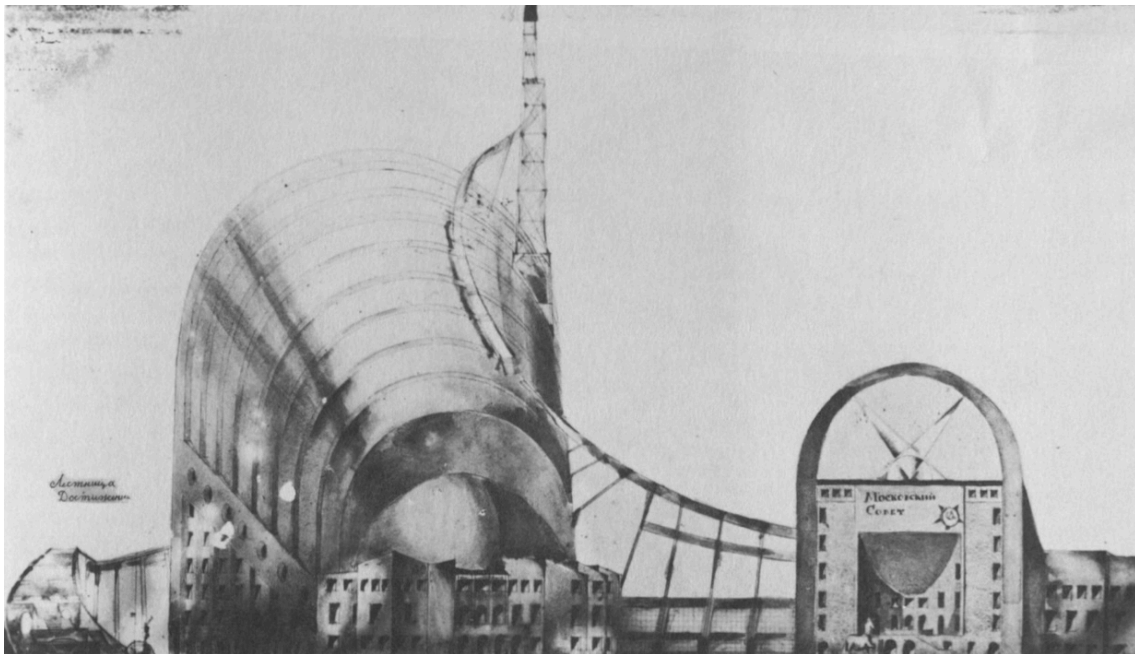


Abb. 22 Konstantin Melnikov, *Palast der Arbeit*, Wettbewerbsentwurf, 1922-1923. Ansicht von Süden



Abb. 23 Konstantin Melnikov, Pavillon „Machorka“, Moskau, 1923. Ansicht von Norden



Abb. 24 Konstantin Melnikov, Pavillon „Machorka“, Moskau, 1923. Ansicht von Westen

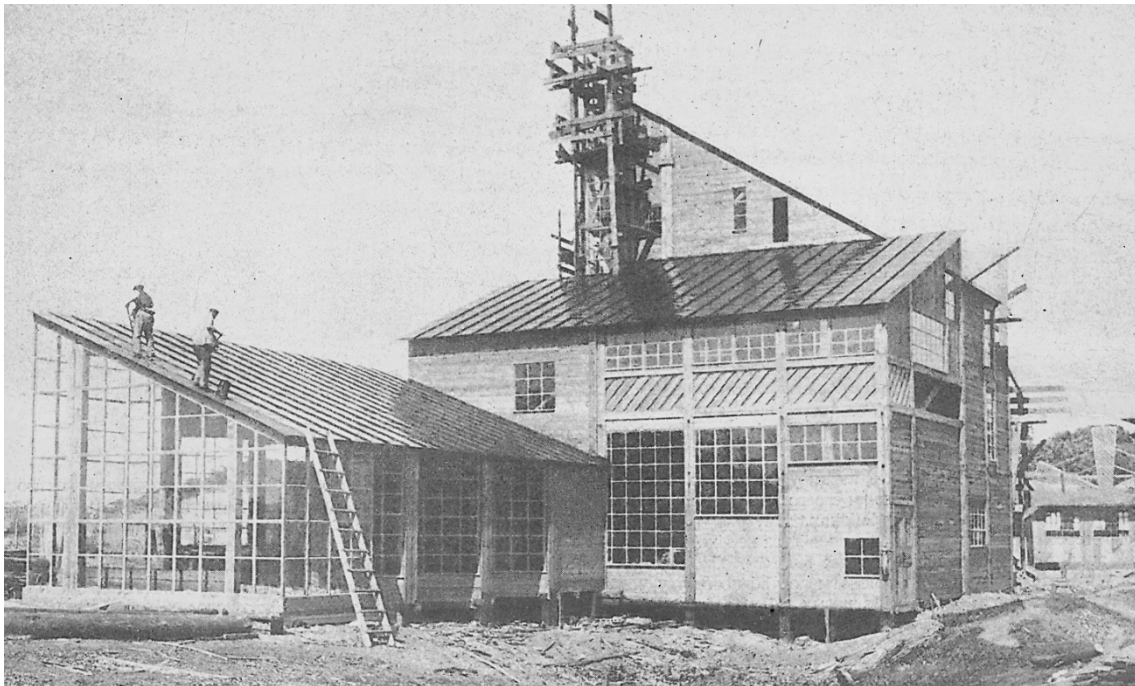


Abb. 25 Konstantin Melnikov, Pavillon „Machorka“ im Bau, Moskau, 1923. Ansicht von Süden

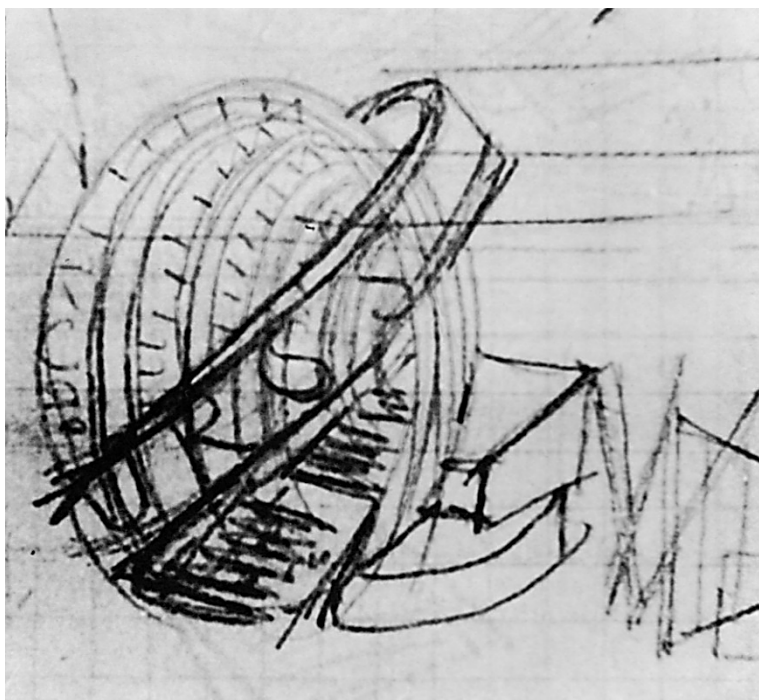


Abb. 26 Konstantin Melnikov,
Der Pariser Pavillon, Skizze,
Dezember 1924

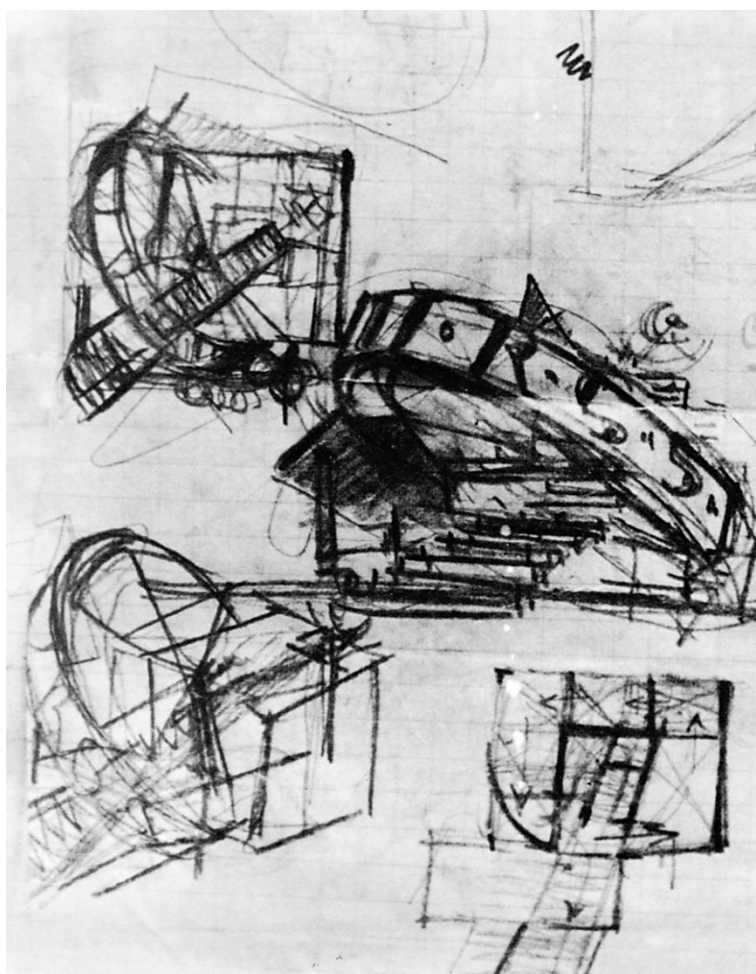


Abb. 27 Konstantin Melnikov,
Der Pariser Pavillon, Skizze,
Dezember 1924

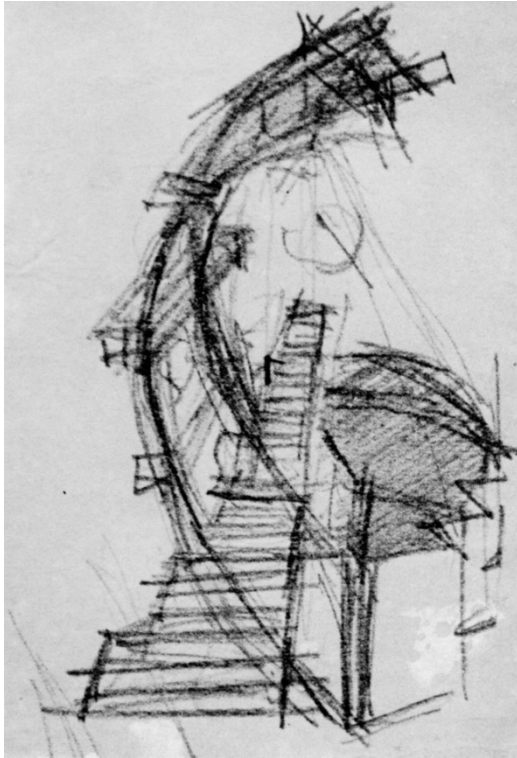


Abb. 28 Konstantin Melnikov, *Der Pariser Pavillon*, Skizze, Dezember 1924

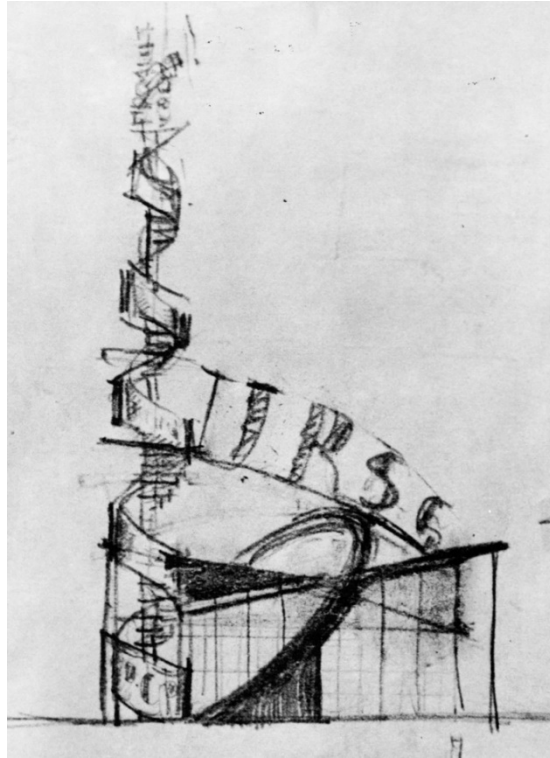


Abb. 29 Konstantin Melnikov, *Der Pariser Pavillon*, Skizze, Dezember 1924

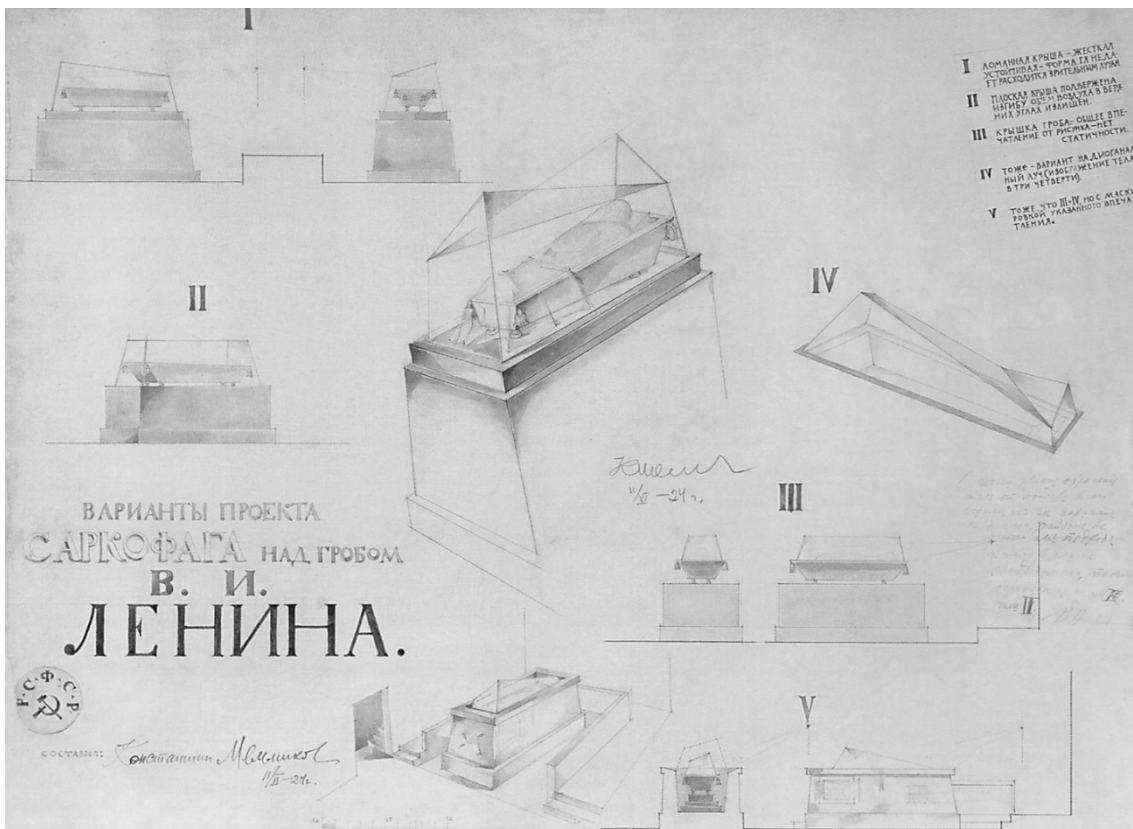


Abb. 30 Konstantin Melnikov, Sarkophag für das Mausoleum von V. I. Lenin in Moskau, 1924. Varianten, Archiv des Melnikov-Hauses, Moskau, KM 151

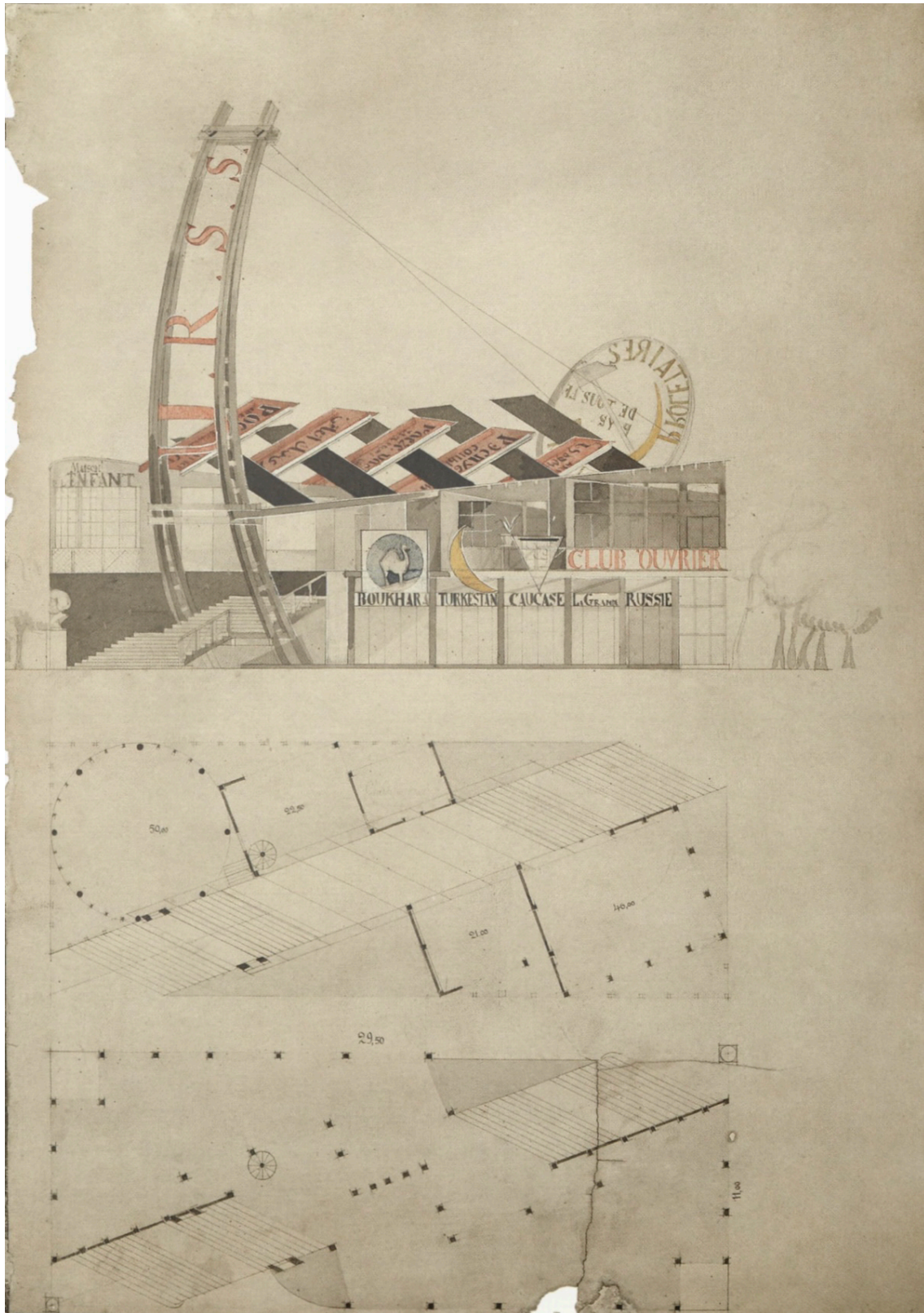


Abb. 31 Konstantin Melnikov, Sowjetischer Pavillon auf der Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes in Paris, Wettbewerbsentwurf, 28. Dezember 1924. Fassade, Grundrisse. Archiv des Melnikov-Hauses, Moskau, KM 278

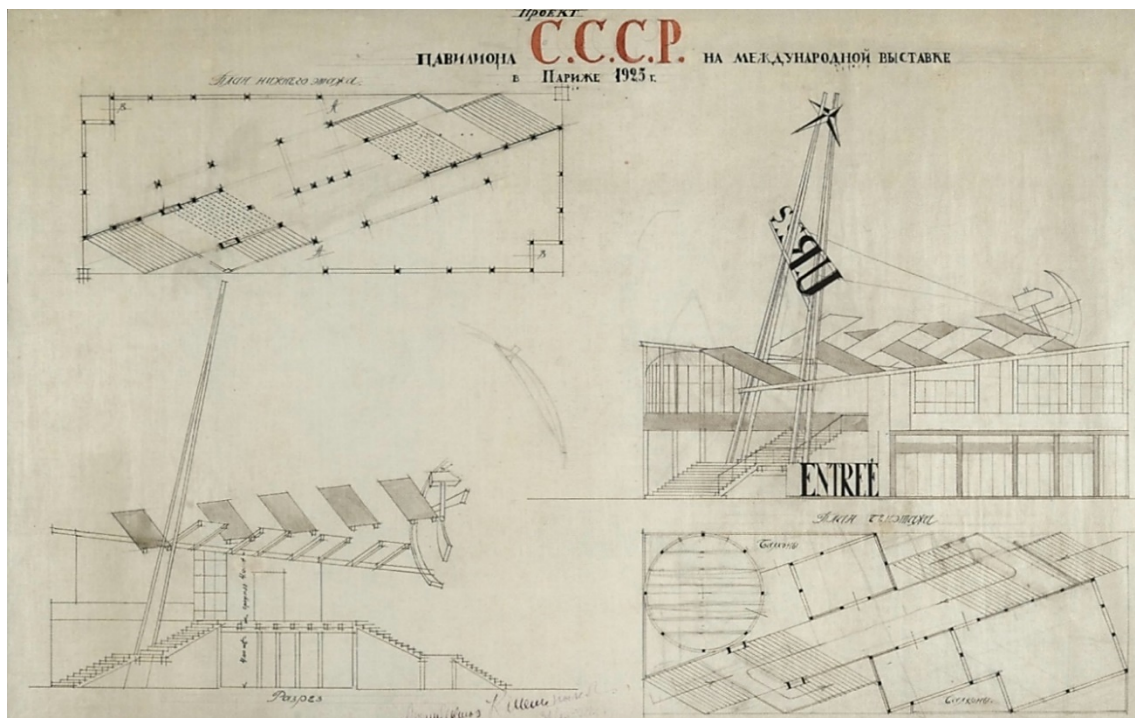


Abb. 32 Konstantin Melnikov, Sowjetischer Pavillon auf der Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes in Paris, Variante vom 31. Dezember 1924. Fassade, Grundrisse, Schnitt. Archiv des Melnikov-Hauses, Moskau, KM 277

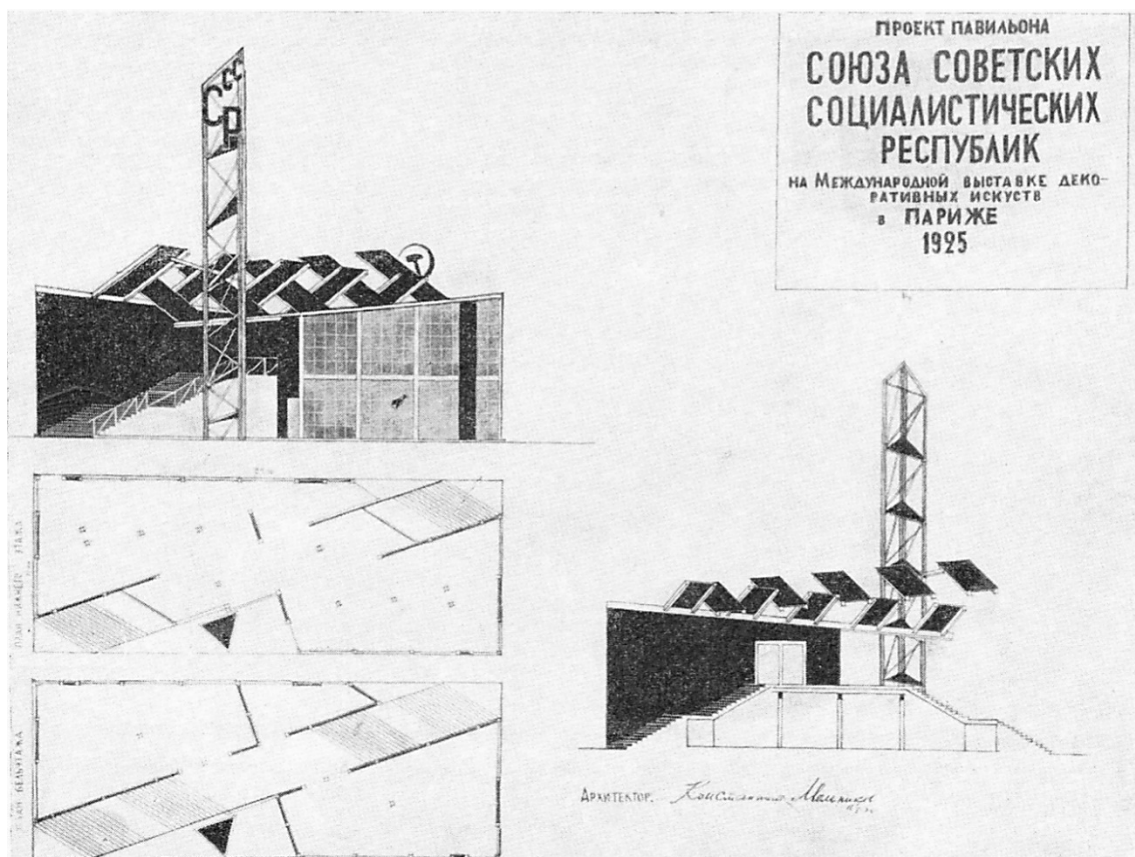


Abb. 33 Konstantin Melnikov, Sowjetischer Pavillon auf der Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes in Paris, Entwurf vom 16. Januar 1925. Fassade, Grundrisse, Schnitt

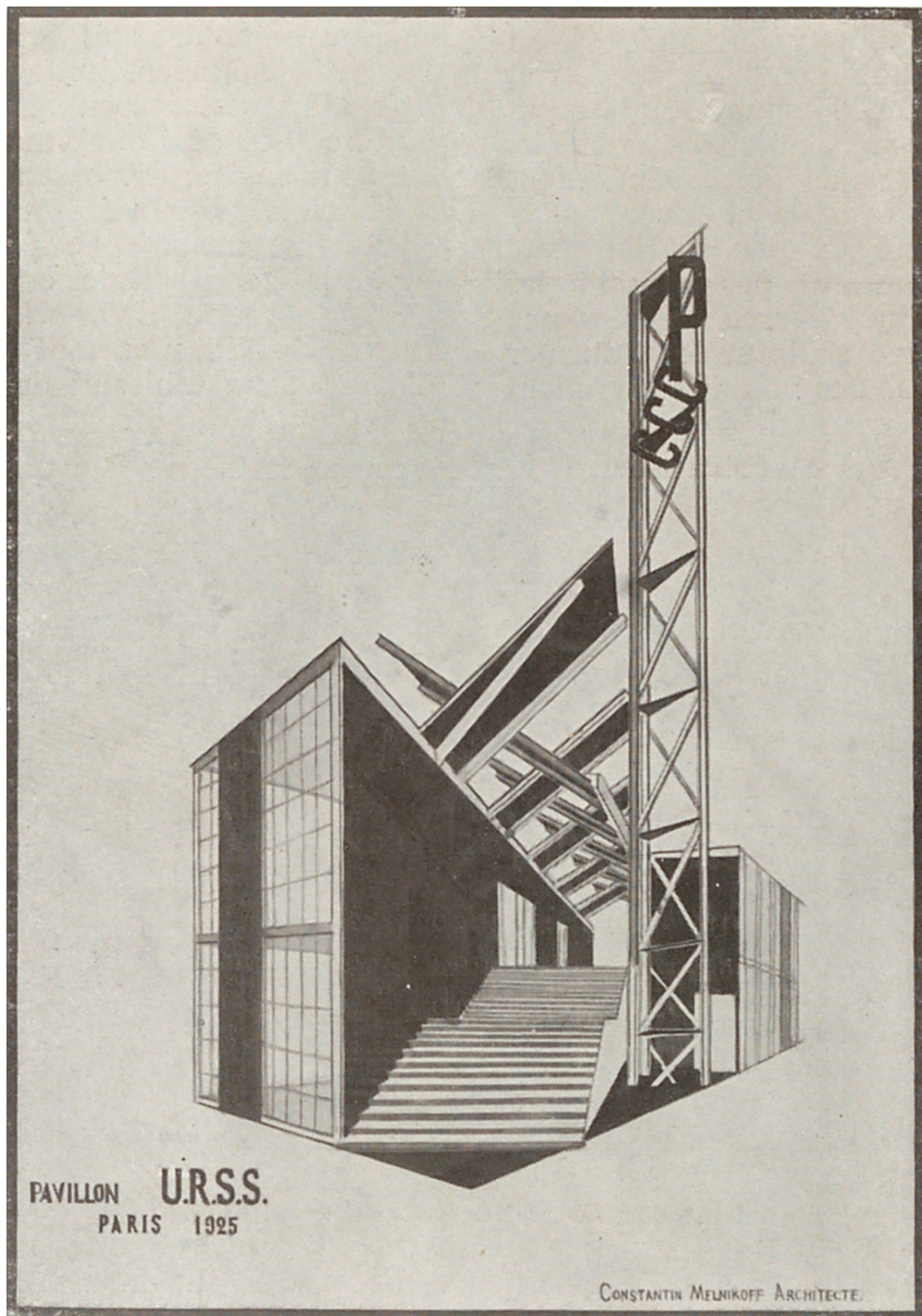


Abb. 34 Konstantin Melnikov, Sowjetischer Pavillon auf der Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes in Paris, Entwurf vom 16. Januar 1925. Perspektive

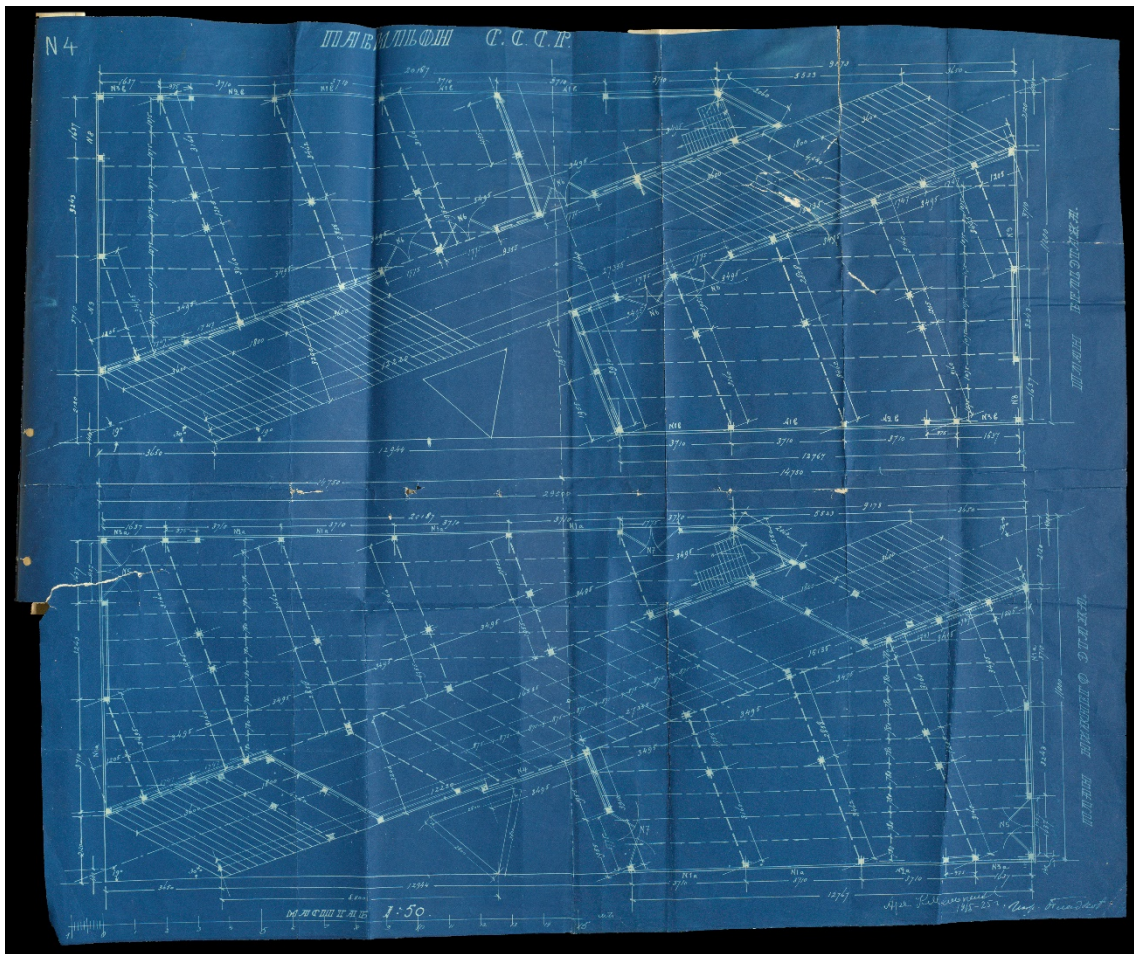


Abb. 35 Konstantin Melnikov, *Sowjetischer Pavillon auf der Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes in Paris*, 19. Januar 1925. Grundriss des Erd- und Obergeschosses. Lichtpause, Russisches Staatsarchiv für Literatur und Kunst, Moskau

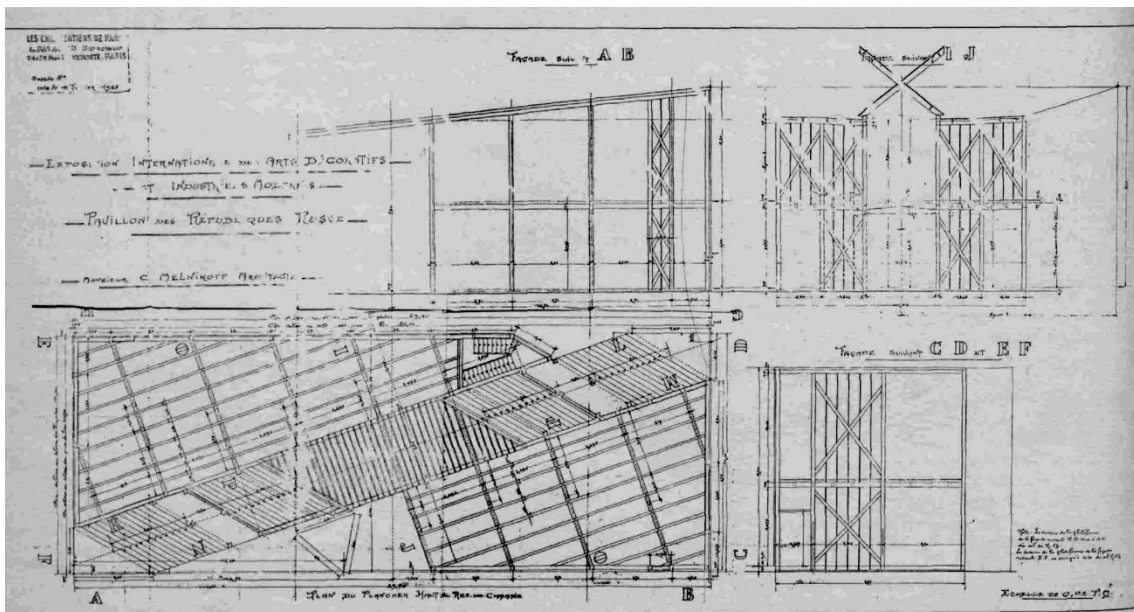


Abb. 36 Konstantin Melnikov, *Der Pariser Pavillon*, Ausführungszeichnungen des Tragwerks, erstellt von „Les Charpentiers de Paris“, Februar 1925. Archiv des Melnikov-Hauses, Moskau

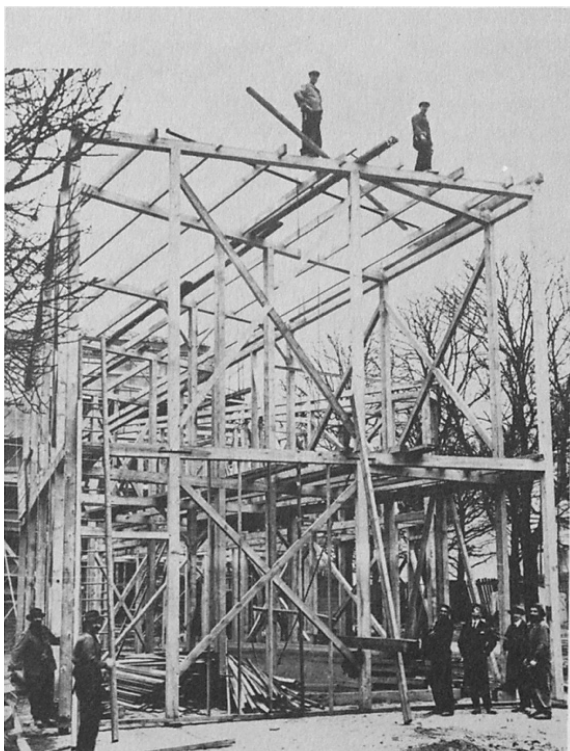


Abb. 37 Konstantin Melnikov, *Sowjetischer Pavillon auf der Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, Paris, Februar 1925*



Abb. 38 Konstantin Melnikov, *Neuer Sucharev-Markt, Moskau, 1924. Montage der Handelskioske, Foto von Aleksandr Rodčenko*

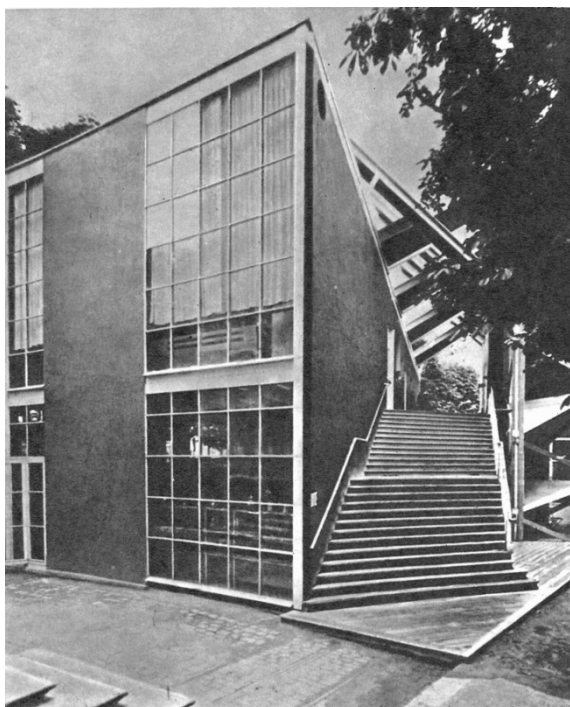


Abb. 39 Konstantin Melnikov, *Sowjetischer Pavillon auf der Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, Paris, 1925. Ansicht von Osten*

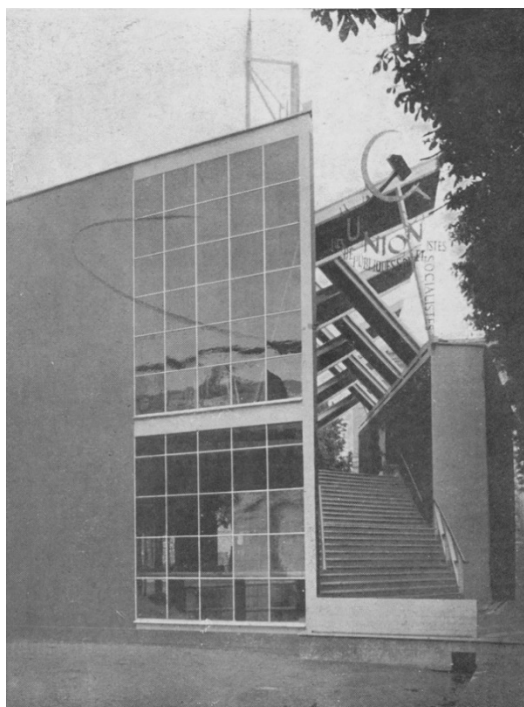


Abb. 40 Konstantin Melnikov, *Sowjetischer Pavillon auf der Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, Paris, 1925. Ansicht von Westen*



Abb. 41 Konstantin Melnikov, Sowjetischer Pavillon auf der Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, Paris, 1925. Ansicht von Norden

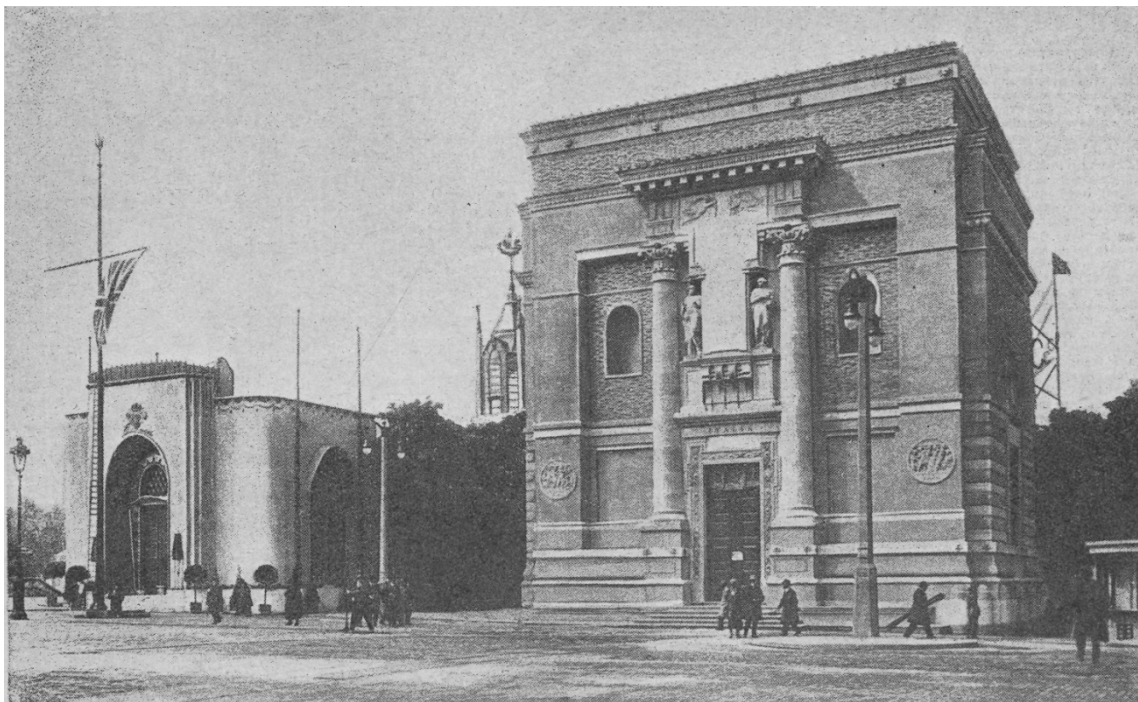


Abb. 42 Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, Paris, 1925. Im Vordergrund: links – Pavillon Britannique, rechts – Pavillon Italien. Im Hintergrund, rechts: Mast des sowjetischen Pavillons

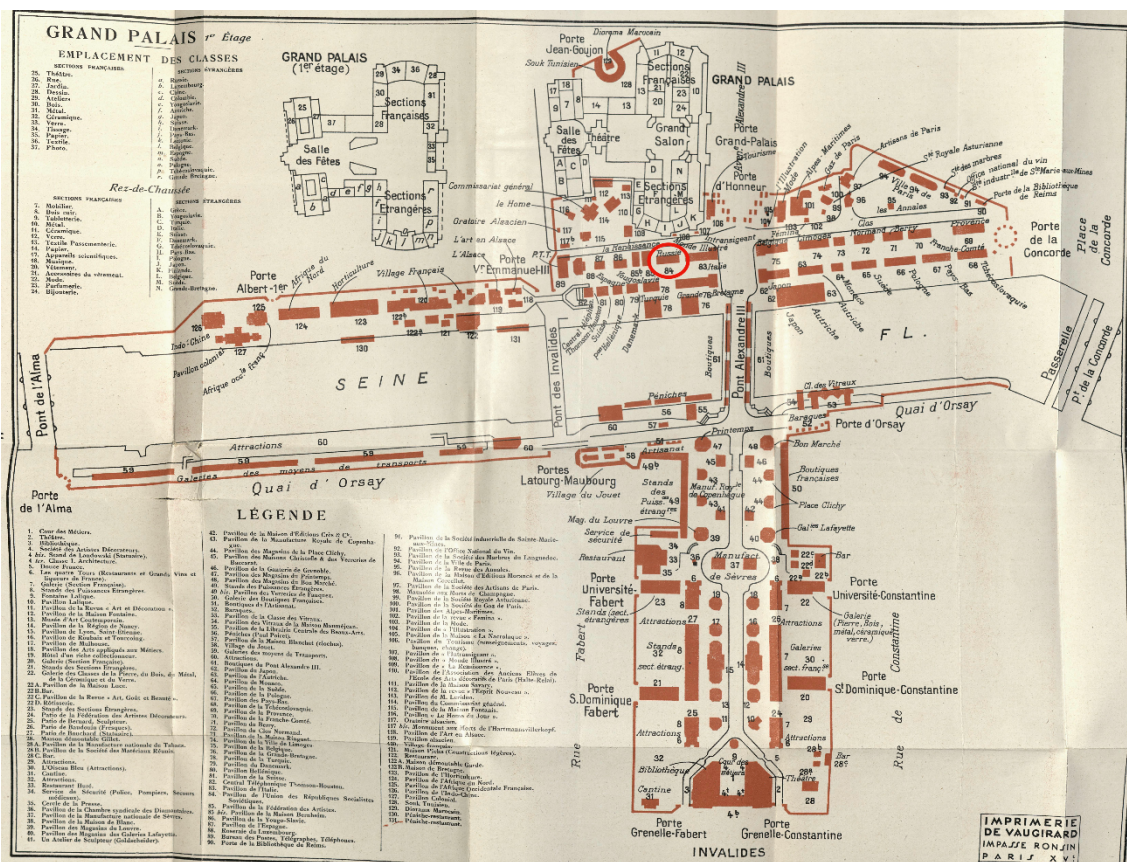


Abb. 43 Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, Paris, 1925. Lageplan



Abb. 44 Leonid Krasin (zweiter von rechts) bei der Eröffnung des sowjetischen Pavillons, 04. Juni 1925.
Agence Rol. Agence photographique

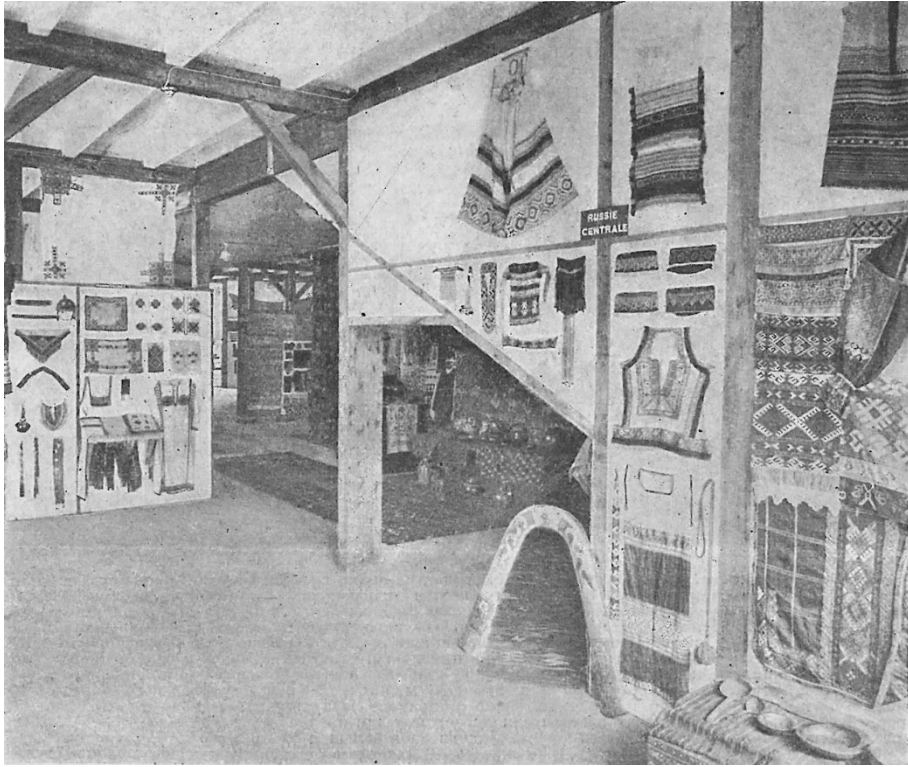


Abb. 45 Konstantin Melnikov, *Sowjetischer Pavillon auf der Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, Paris, 1925. Erdgeschoss, Ausstellung traditioneller Kunsthandwerke der Nationalrepubliken, kuratiert von Aleksandr Miller und Jakob Tugendhold. Ansicht vom Westeingang

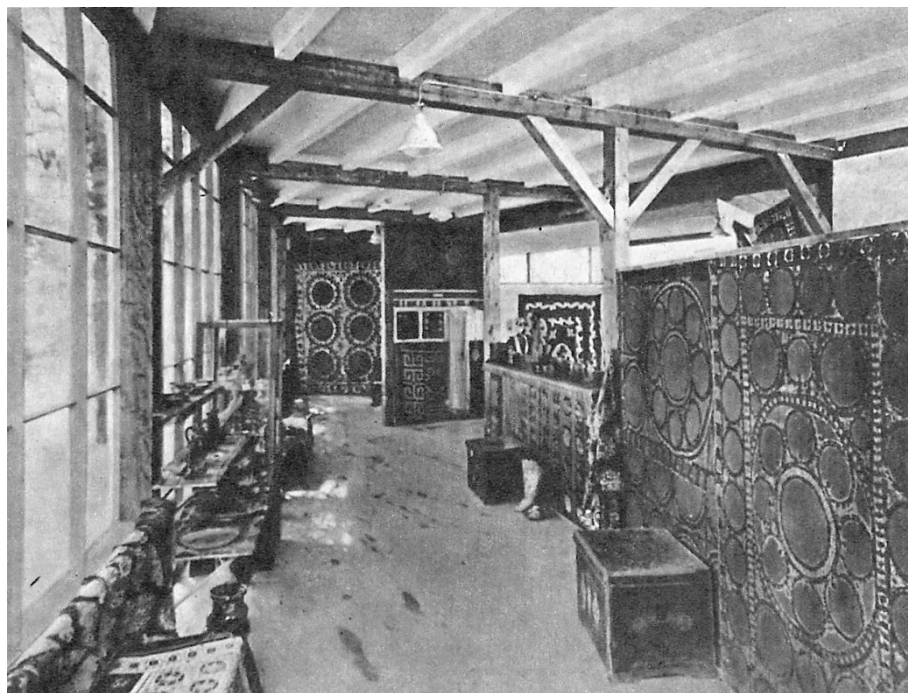


Abb. 46 Konstantin Melnikov. *Sowjetischer Pavillon auf der Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, Paris, 1925. Erdgeschoss, Ausstellung traditioneller Kunsthandwerke der Nationalrepubliken, kuratiert von Aleksandr Miller und Jakob Tugendhold. Ansicht vom Osteingang

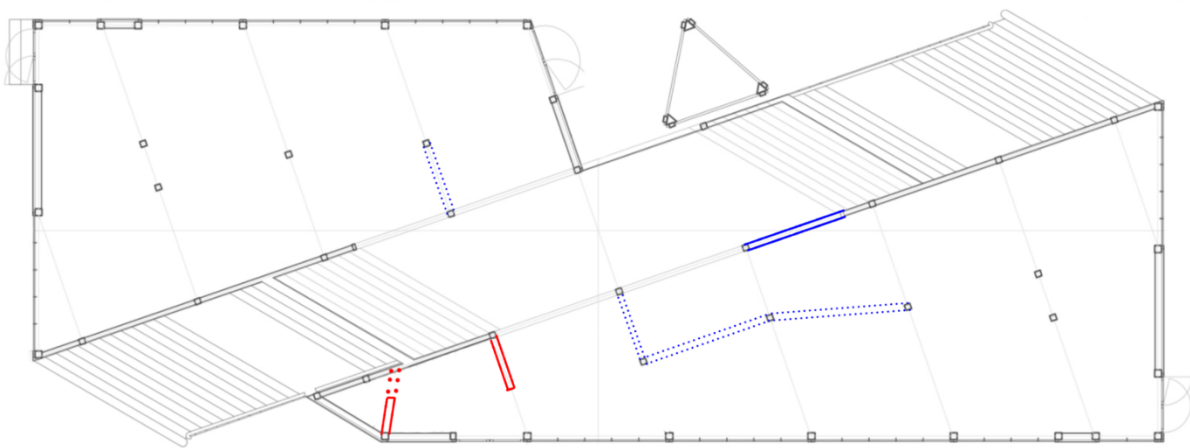


Abb. 47 Konstantin Melnikov, *Sowjetischer Pavillon auf der Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, Paris, 1925. Grundriss des Erdgeschosses, Rekonstruktion der Trennwände



Abb. 48 Konstantin Melnikov, Sowjetischer Pavillon auf der Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, Paris, 1925. Obergeschoss, Raum des Staatverlages (Gosidat), gestaltet von Isaak Rabinovič. Blickrichtung nach Westen



Abb. 49 Konstantin Melnikov, Sowjetischer Pavillon auf der Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, Paris, 1925. Obergeschoss, Raum des Staatverlages (Gosidat), gestaltet von Isaak Rabinovič. Blickrichtung nach Osten

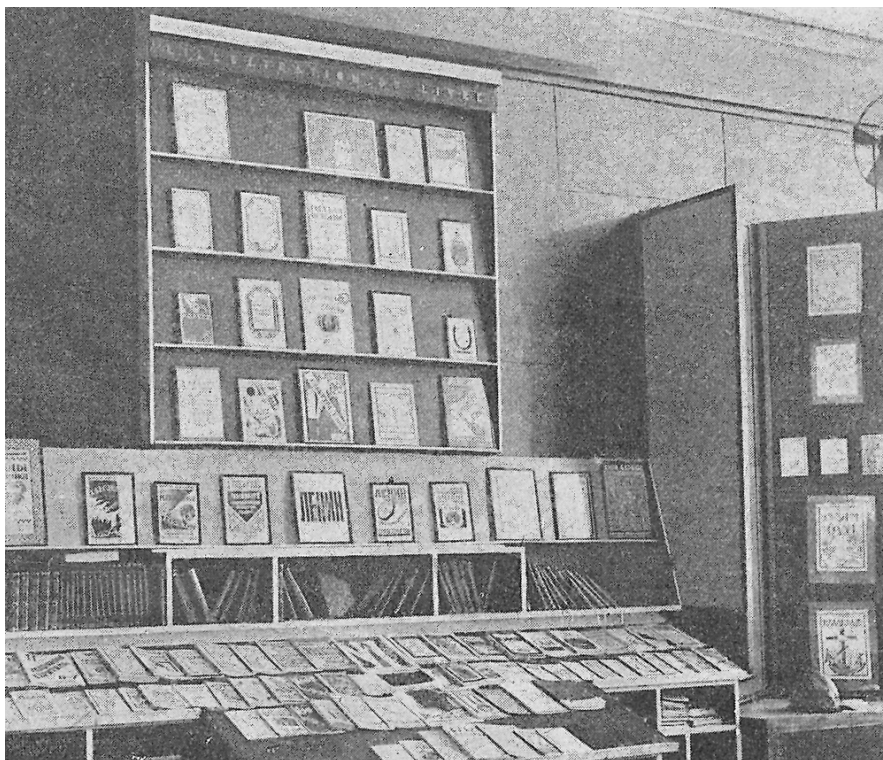


Abb. 50 Konstantin Melnikov, *Sowjetischer Pavillon auf der Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, Paris, 1925. Obergeschoss, Raum des Staatverlages (Gosidat), gestaltet von Isaak Rabinovič



Abb. 51 Konstantin Melnikov, *Sowjetischer Pavillon auf der Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, Paris, 1925. Obergeschoss, Raum des Staatverlages (Gosidat), gestaltet von Isaak Rabinovič

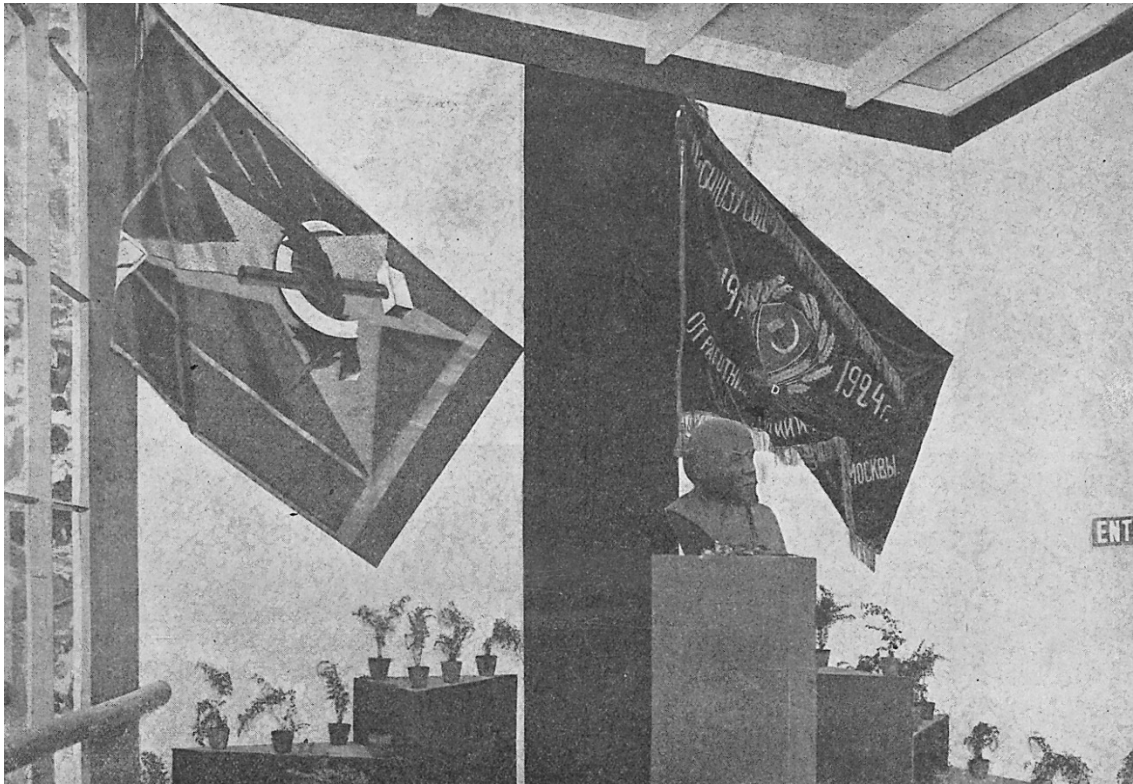


Abb. 52 Konstantin Melnikov, Sowjetischer Pavillon auf der Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, Paris, 1925. Obergeschoss, Raum des staatlichen Handelskontor (Gostorg), kuratiert von David Šterenber, Aleksander Rodčenko und Aleksandr Poljakov, Blickrichtung nach Westen



Abb. 53 Konstantin Melnikov, Sowjetischer Pavillon auf der Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, Paris, 1925. Obergeschoss, Raum des staatlichen Handelskontor (Gostorg), kuratiert von David Šterenber, Aleksander Rodčenko und Aleksandr Poljakov, Blickrichtung nach Osten



Abb. 54 Konstantin Melnikov, *Sowjetischer Pavillon auf der Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, Paris, 1925. Treppe

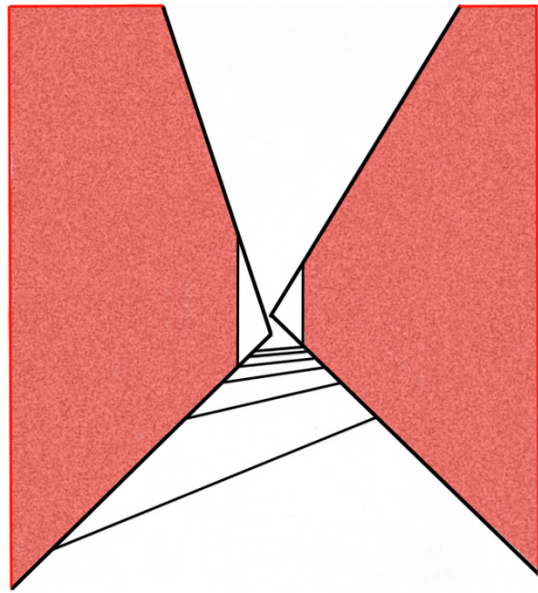


Abb. 55 Fritz Barth. Schema der perspektivischen Manipulation

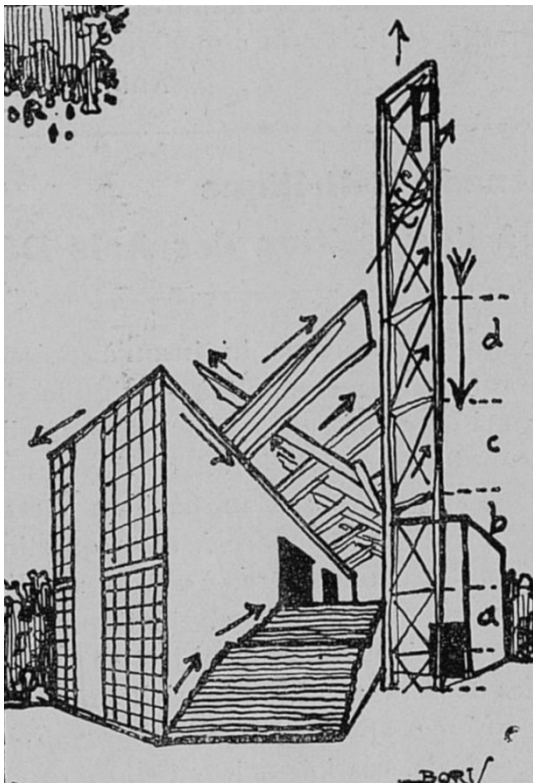


Abb. 56 Milutin Borisavljević, Analyse der Komposition des sowjetischen Pavillons in Paris, 1925

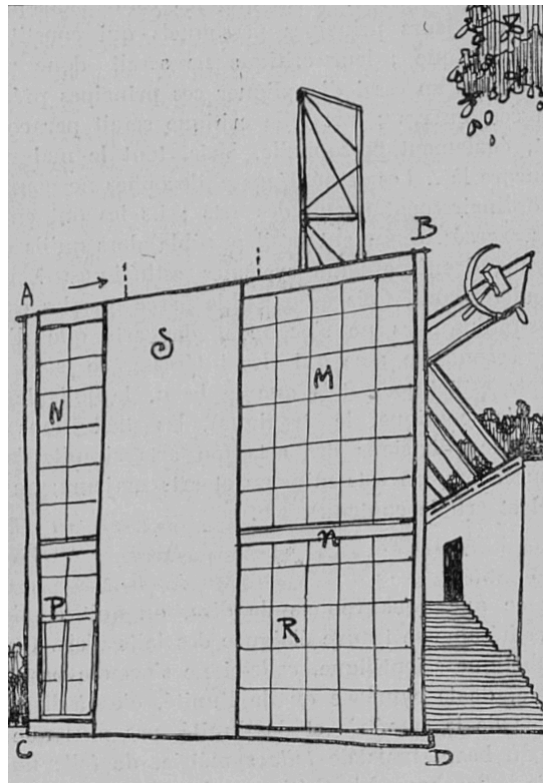


Abb. 57 Milutin Borisavljević, Analyse der Fassade des sowjetischen Pavillons in Paris, 1925

Analyse der Proportionen des sowjetischen Pavillons in Paris, 1925

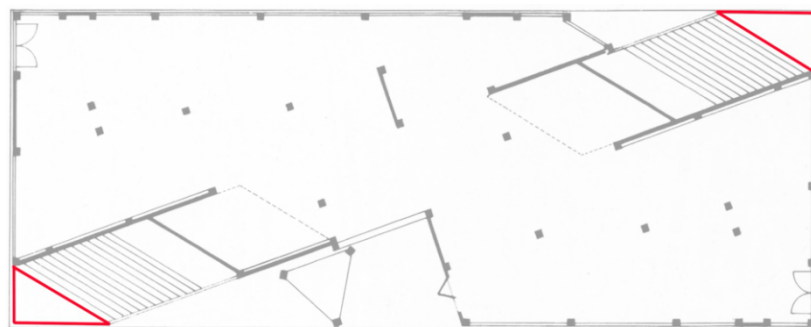


Abb. 58

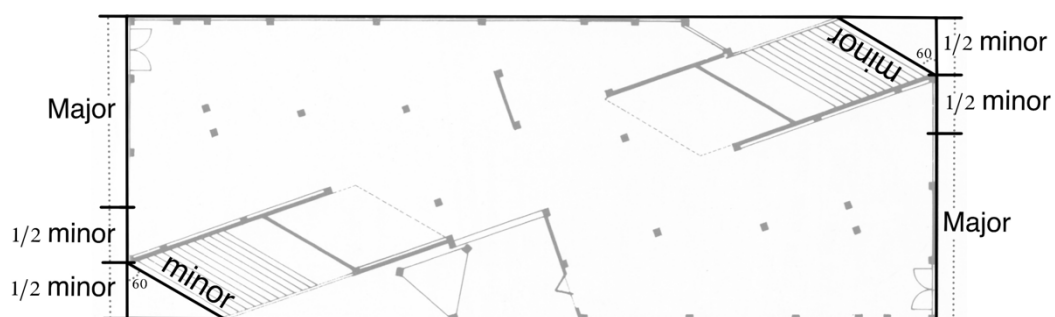


Abb. 59

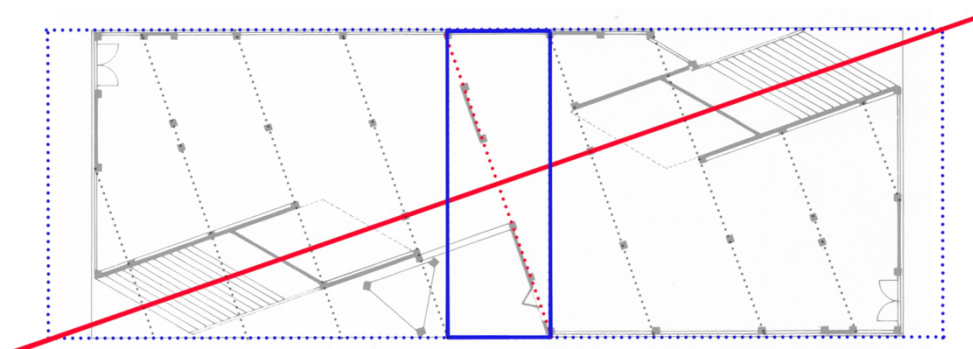


Abb. 60

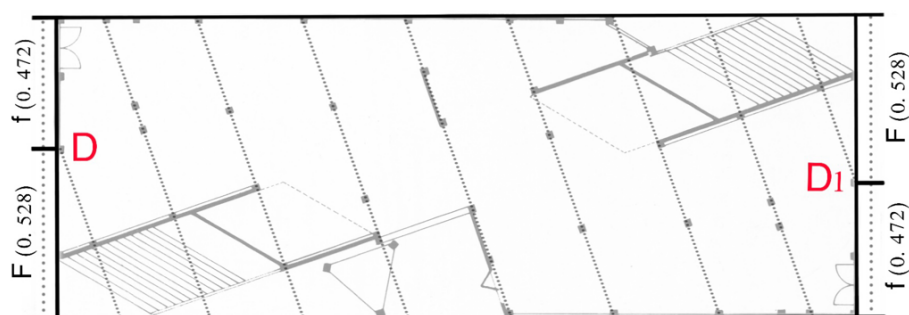


Abb. 61

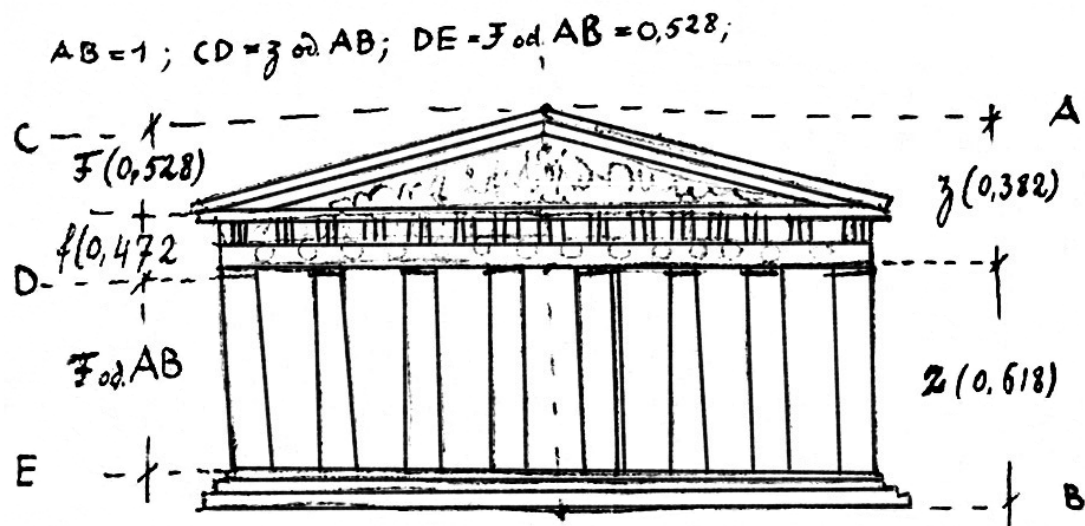


Abb. 62 Ivan Žoltovskij, Analyse der Fassadenproportionen des Parthenons in Athen

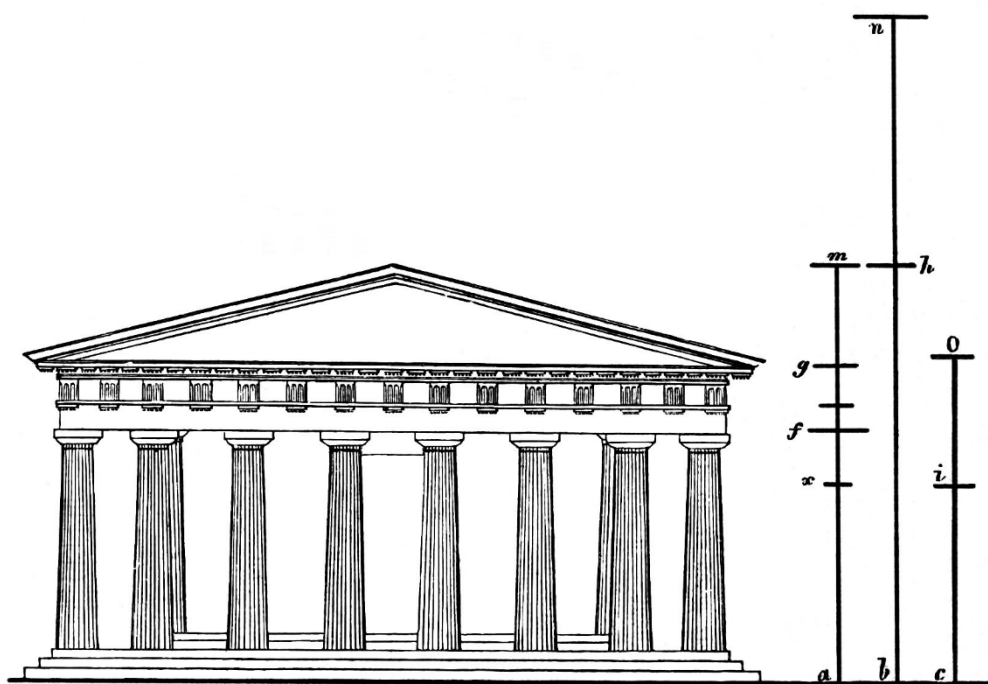


Abb. 63 Adolf Zeising, Analyse der Fassadenproportionen des Parthenons in Athen, 1854

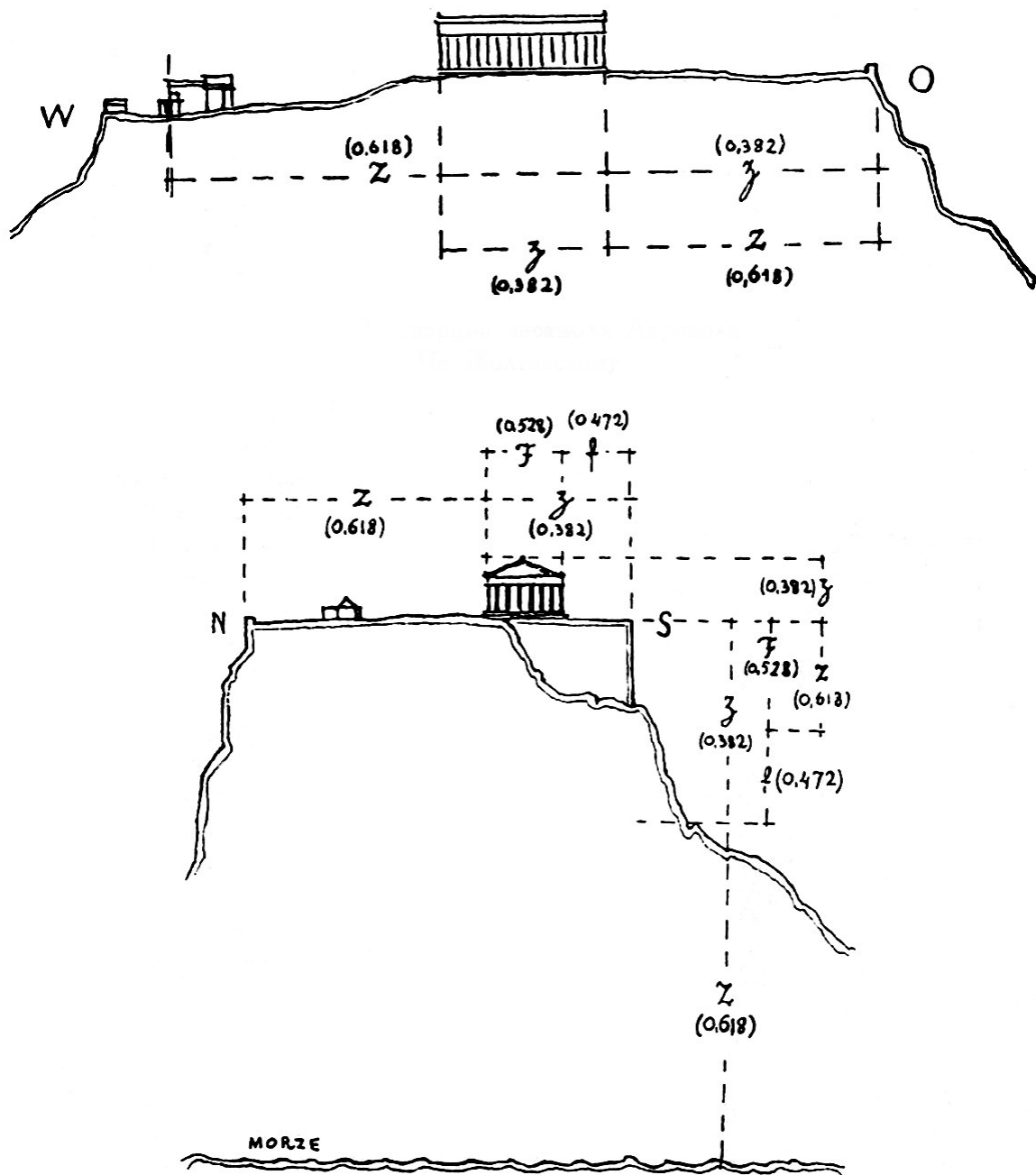


Abb. 64 Ivan Žoltovskij, Analyse der Proportionen des architektonischen Ensembles des Parthenons

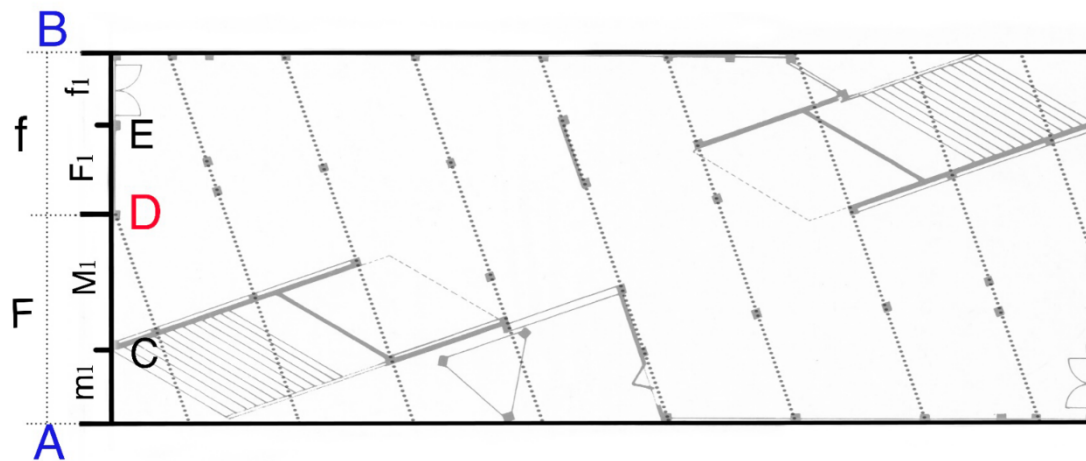


Abb. 65 Konstantin Melnikov, *Sowjetischer Pavillon auf der Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, Paris, 1925. Grundriss des Erdgeschosses, Proportionsanalyse der Stirnseite

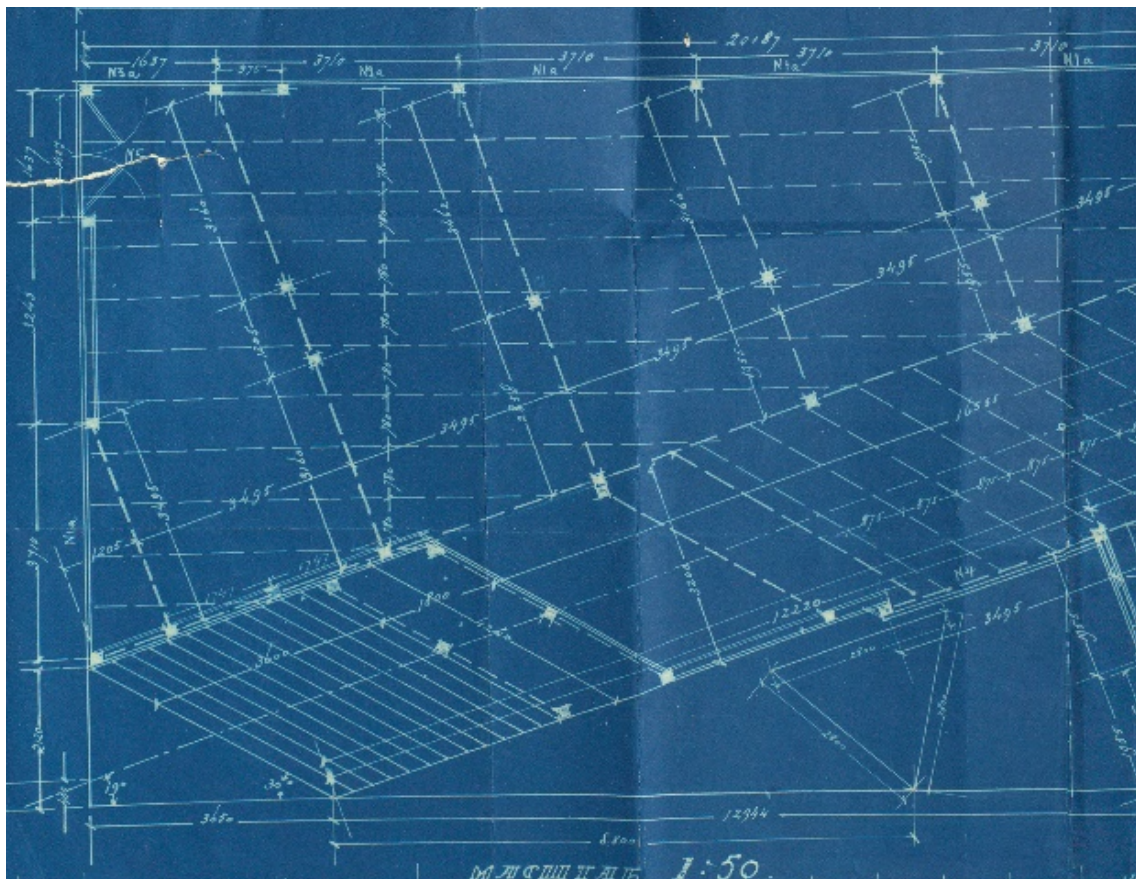


Abb. 66 Konstantin Melnikov, *Sowjetischer Pavillon auf der Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes in Paris*, 19. Januar 1925. Grundriss des Erdgeschosses, Ausschnitt. Lichtpause, Russisches Staatsarchiv für Literatur und Kunst, Moskau

Analyse der Proportionen des sowjetischen Pavillons in Paris, 1925. Ostfassade

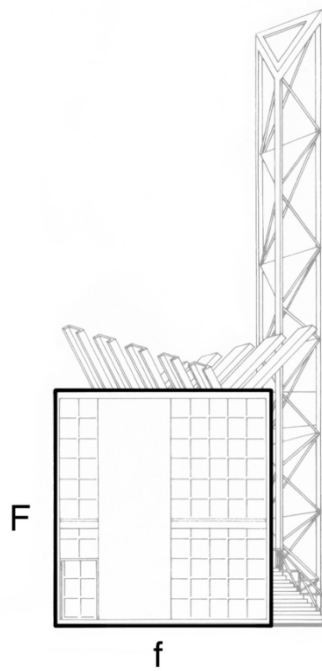


Abb. 67

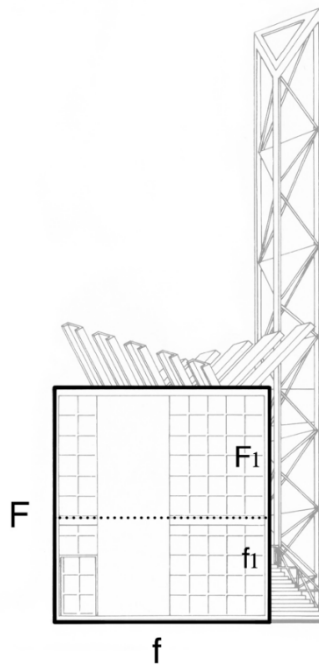


Abb. 68

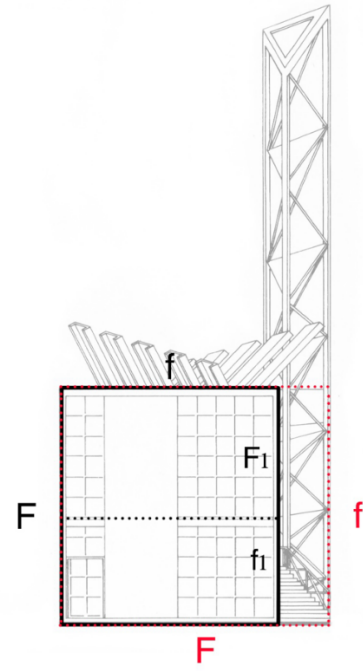


Abb. 69

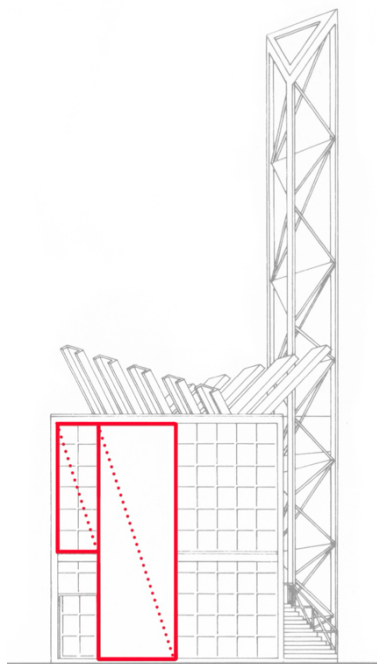


Abb. 70

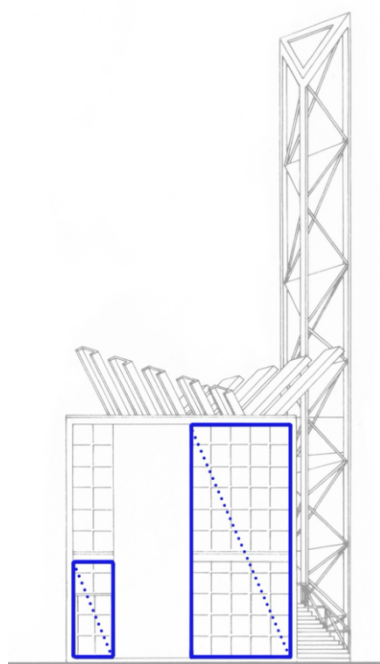


Abb. 71

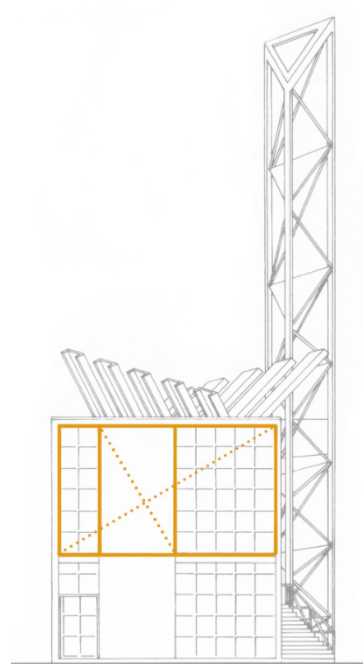


Abb. 72

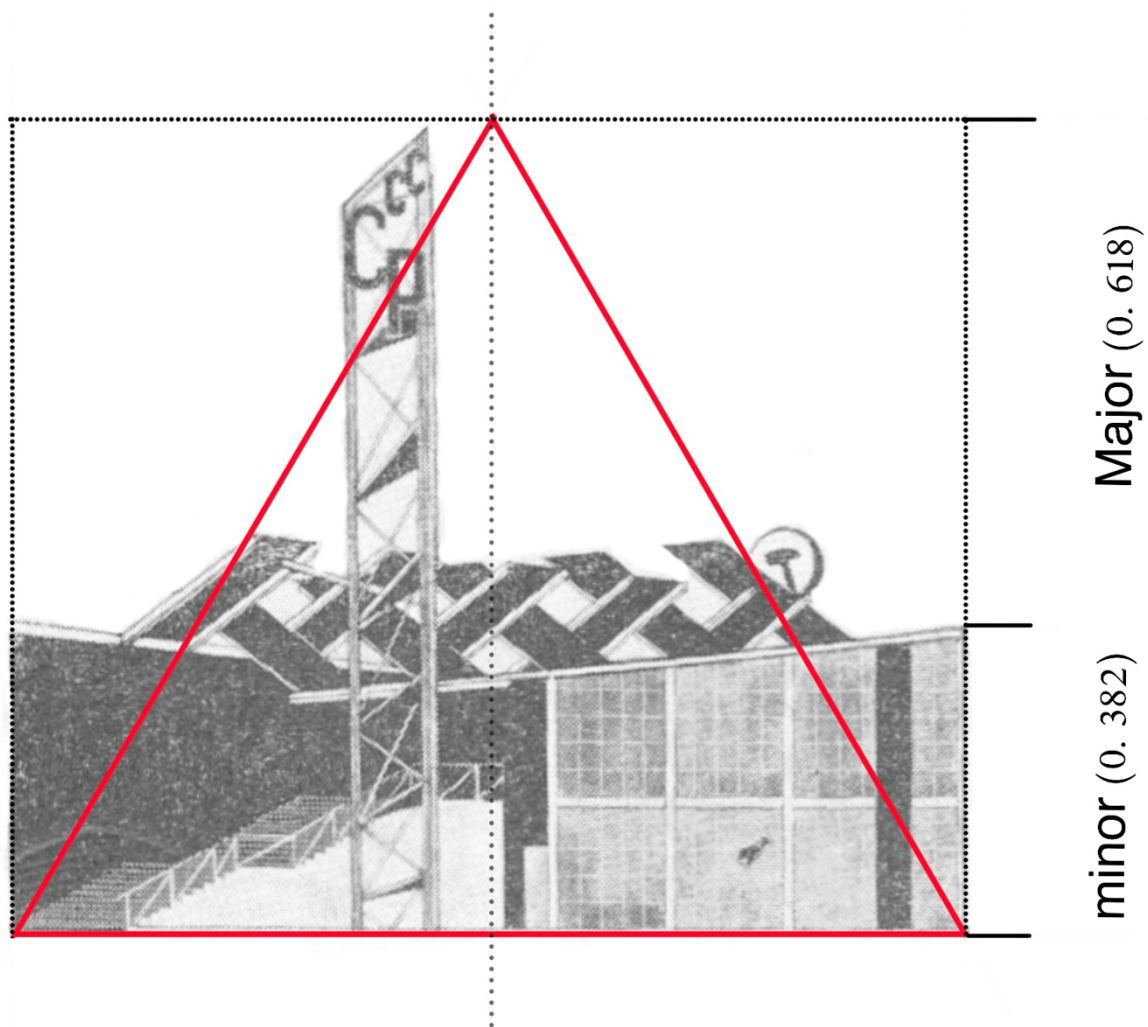


Abb. 73 Konstantin Melnikov, *Sowjetischer Pavillon auf der Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, Paris, 1925. Nordfassade

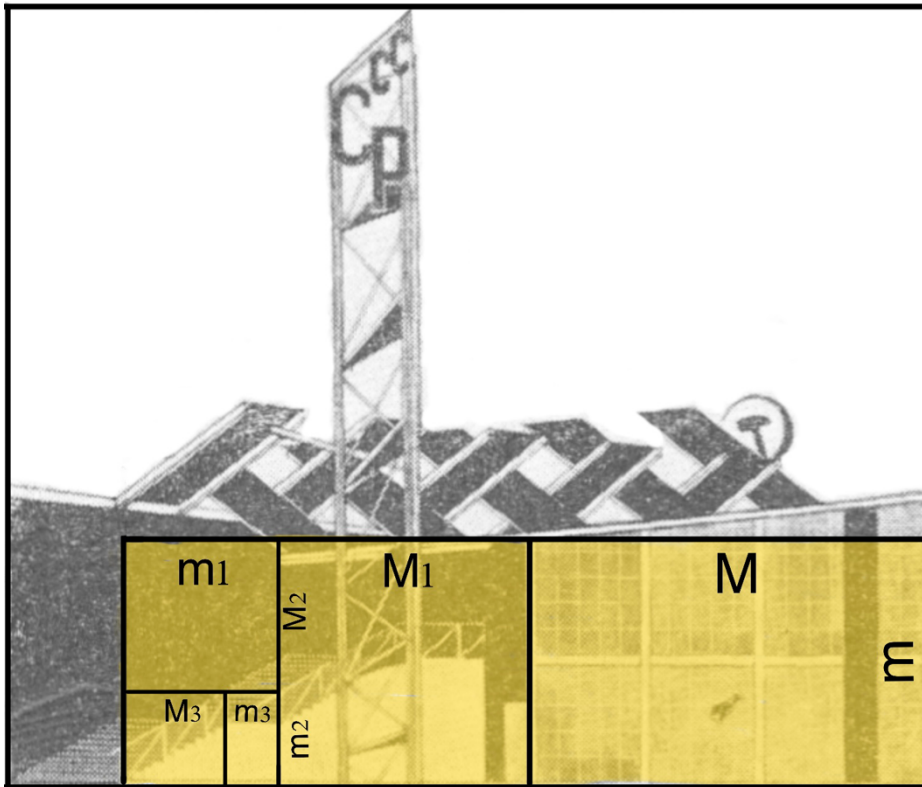


Abb. 74 Konstantin Melnikov, *Sowjetischer Pavillon auf der Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, Paris, 1925. Nordfassade, Analyse der Proportionen

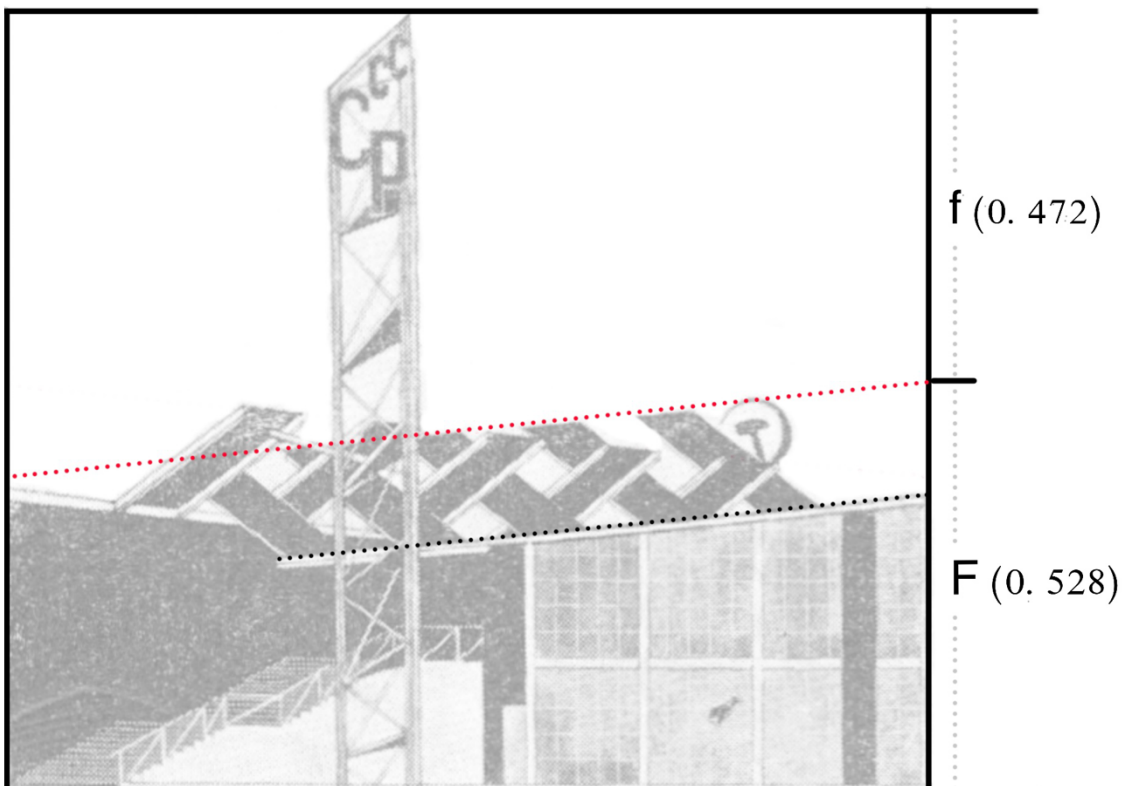


Abb. 75 Konstantin Melnikov, *Sowjetischer Pavillon auf der Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, Paris, 1925. Nordfassade, Analyse der Proportionen



Abb. 76 *Basilius-Kathedrale (Mariä-Schutz-und-Fürbitte-Kathedrale am Graben)*, Moskau, 1555-1561. Ansicht von Westen. Fotopostkarte, Verlag der Moskauer Kommunalwirtschaft, 1927

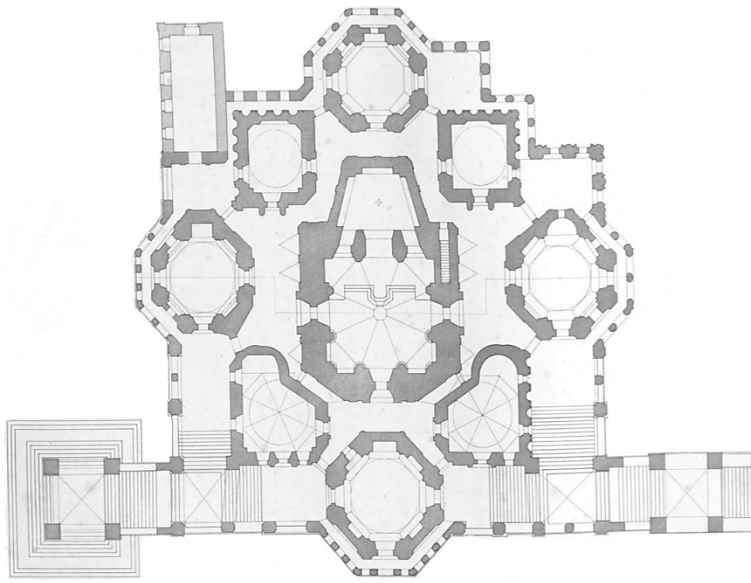


Abb. 77 *Basilikus-Kathedrale (Mariä-Schutz-und-Fürbitte-Kathedrale am Graben)*, Moskau, 1555-1561.
Grundriss



Abb. 78 *Basilikus-Kathedrale (Mariä-Schutz-und-Fürbitte-Kathedrale am Graben)*, Moskau, 1555-1561.
Ansicht von Westen



Abb. 79 Luftaufnahme des Place du Combat (seit 1945 Place du Colonel Fabien) mit dem umgebauten sowjetischen Pavillon, Paris, Französische Luftfahrtgesellschaft, 1934. Ausschnitt. Institut national de l'information géographique et forestière



Abb. 80 Konstantin Melnikov. *Katafalk* für das Begräbnis von Leonid Krasin, Moskau, 1. Dezember 1926

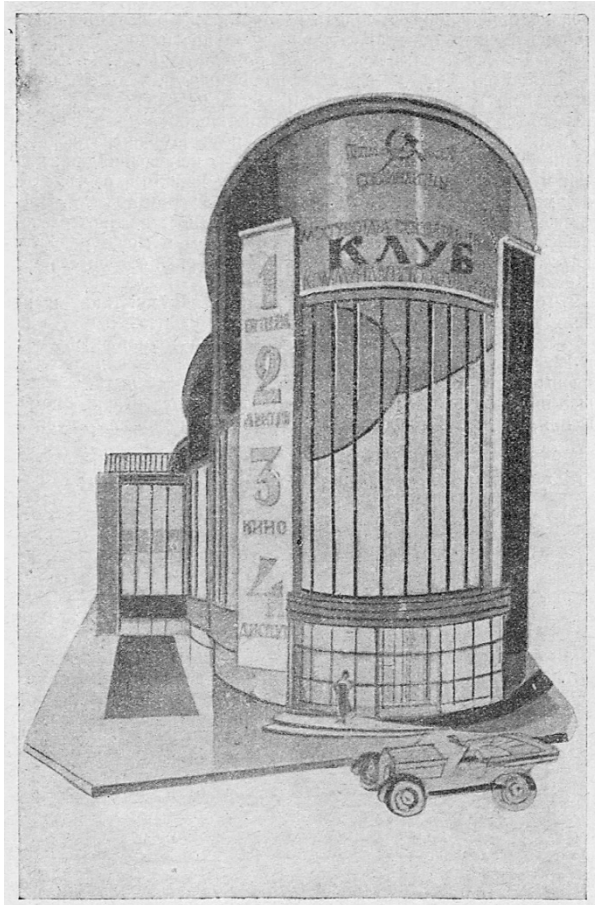


Abb. 81 Konstantin Melnikov, *Zuev-Klub* in Moskau, Entwurf, 1927. Perspektive

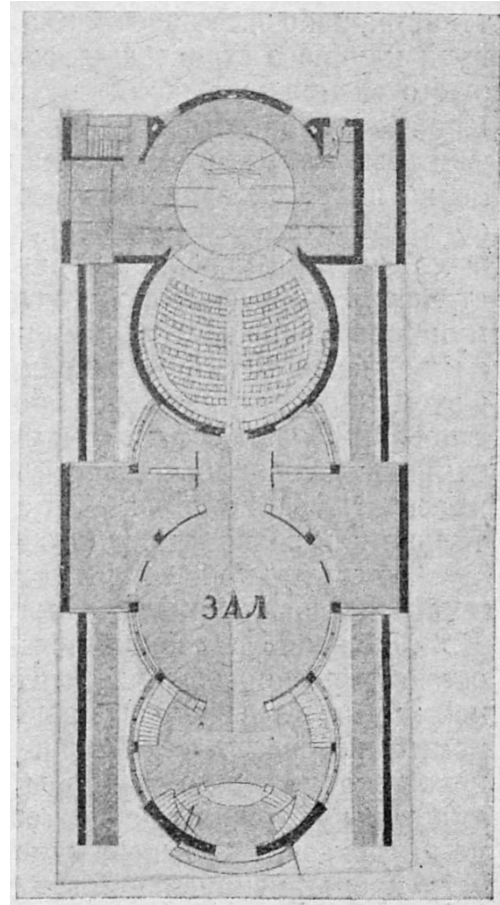


Abb. 82 Konstantin Melnikov, *Zuev-Klub* in Moskau, Entwurf, 1927. Grundriss

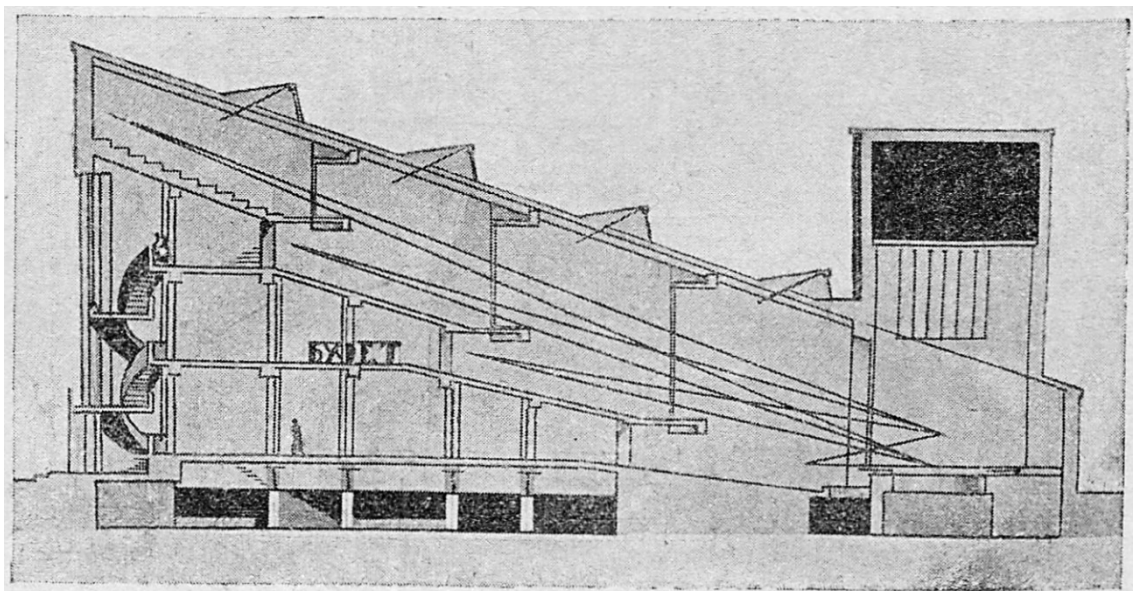


Abb. 83 Konstantin Melnikov, *Zuev-Klub* in Moskau, Entwurf, 1927. Schnitt

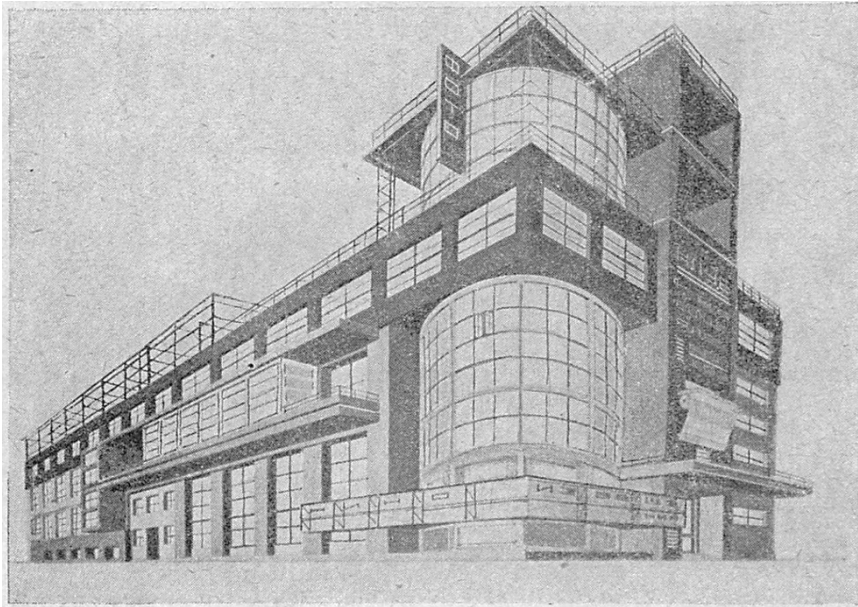


Abb. 84 Ilja Golosov, *Zuev-Klub* in Moskau, Entwurf, 1927. Perspektive

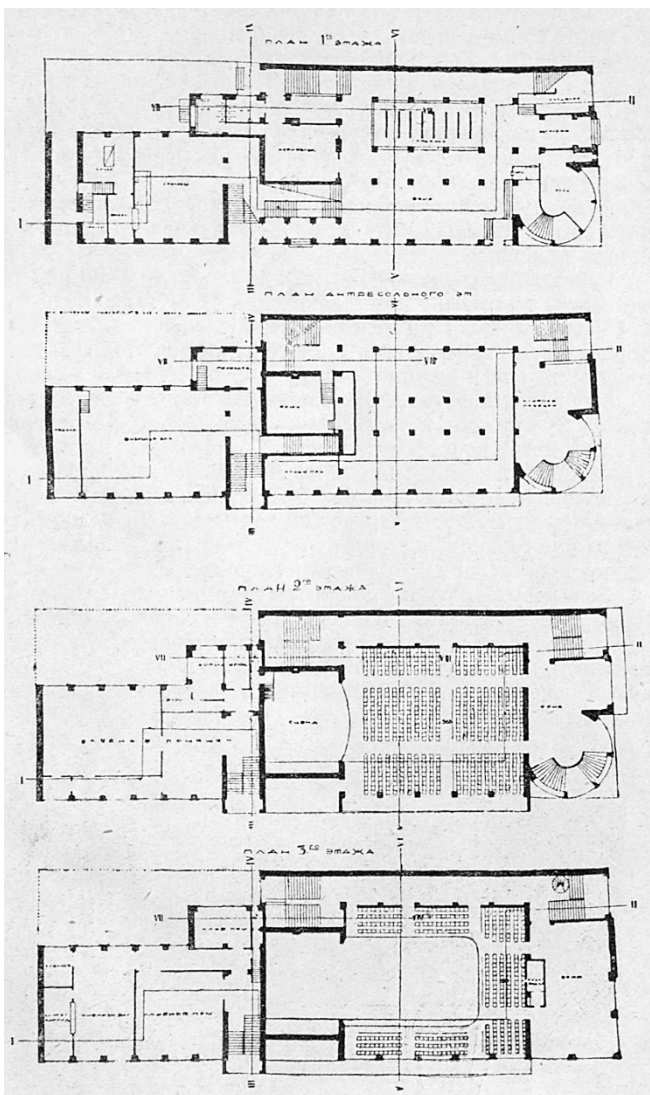


Abb. 85 Ilja Golosov, *Zuev-Klub* in Moskau, Entwurf, 1927. Grundrisse

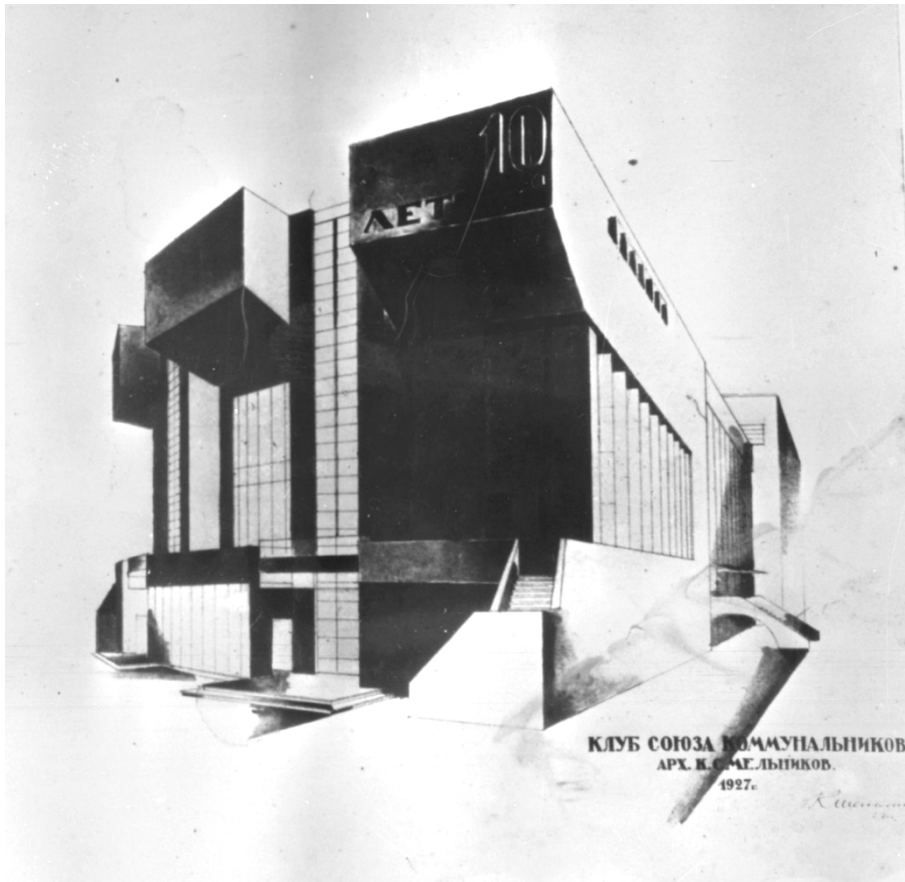


Abb. 86 Konstantin Melnikov, *Klub der Gewerkschaft der Kommunalarbeiter* (Typenprojekt), Moskau, Entwurf, 1927. Perspektive. Fotoreproduktion von V.V. Robinov, Staatliches Ščusev-Museum für Architektur, Moskau, XI-37008

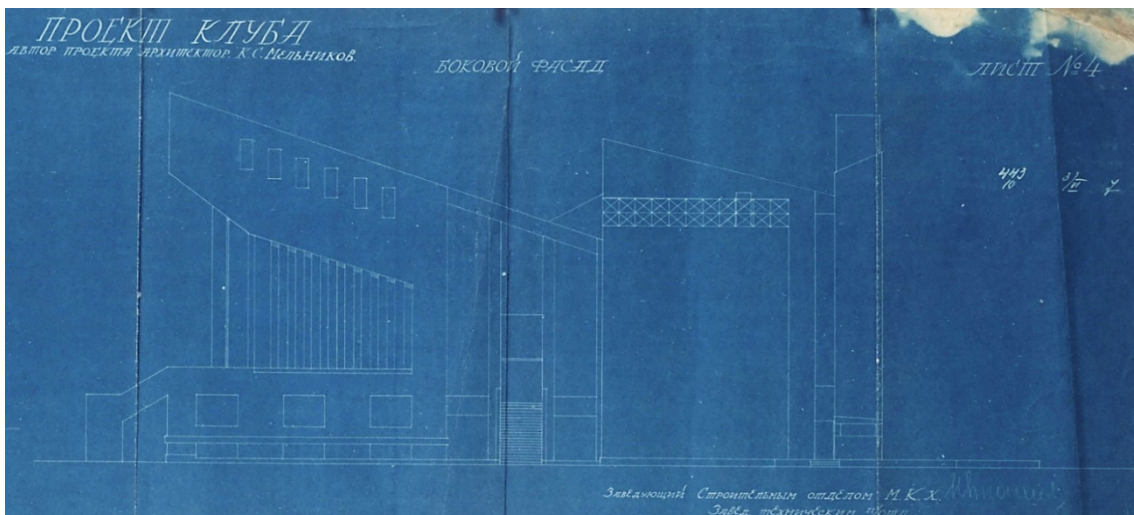


Abb. 87 Konstantin Melnikov, *Klub der Gewerkschaft der Kommunalarbeiter* (Typenprojekt), Moskau, 1927. Seitenfassade. Lichtpause, Ausschnitt, Staatliches Ščusev-Museum für Architektur, Moskau, Pla 3485-3

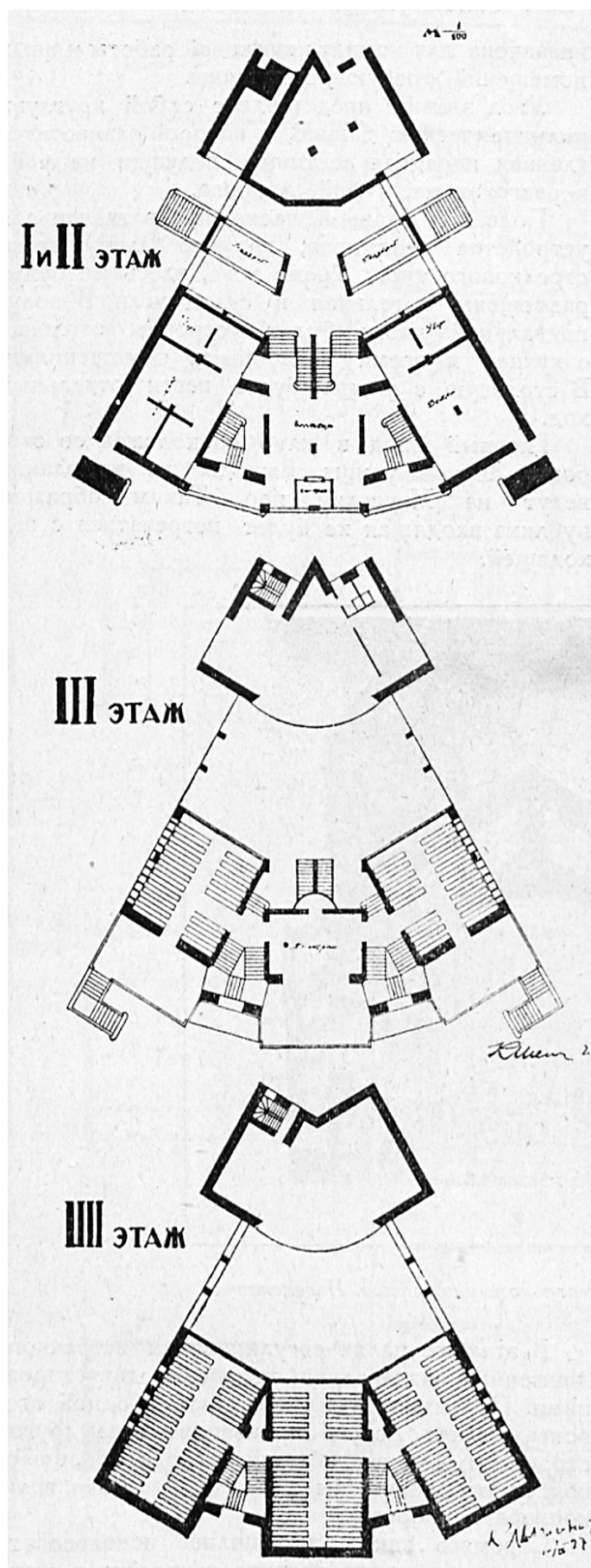


Abb. 88 Konstantin Melnikov, *Klub der Gewerkschaft der Kommunalarbeiter* (Typenprojekt, Variante), Moskau, 1927.
Grundrisse

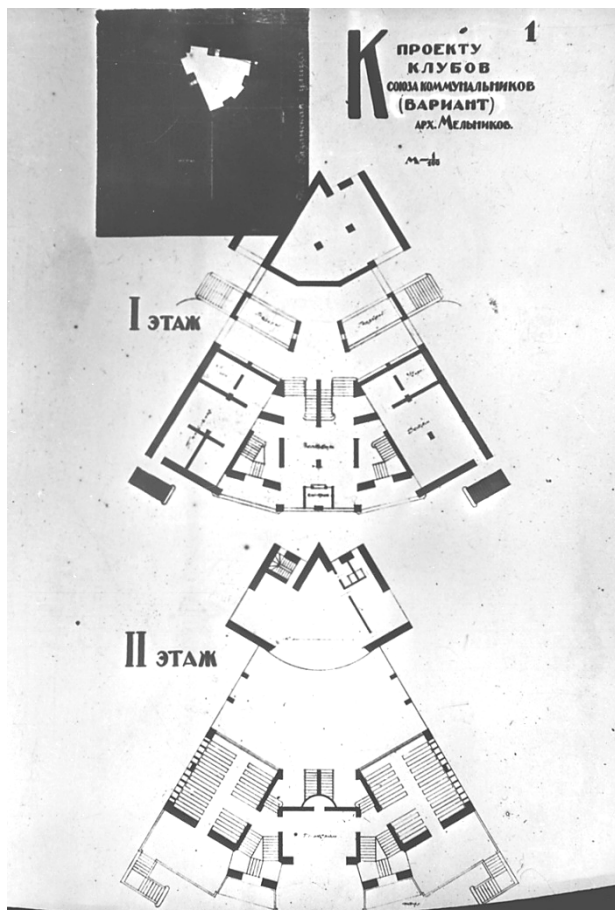


Abb. 89 Konstantin Melnikov, *Klub der Gewerkschaft der Kommunalarbeiter* (Typenprojekt, Variante), Moskau, 1927. Grundrisse, Fotoreproduktion von V.V. Robinov, Staatliches Ščusev-Museum für Architektur, Moskau, XI-37012

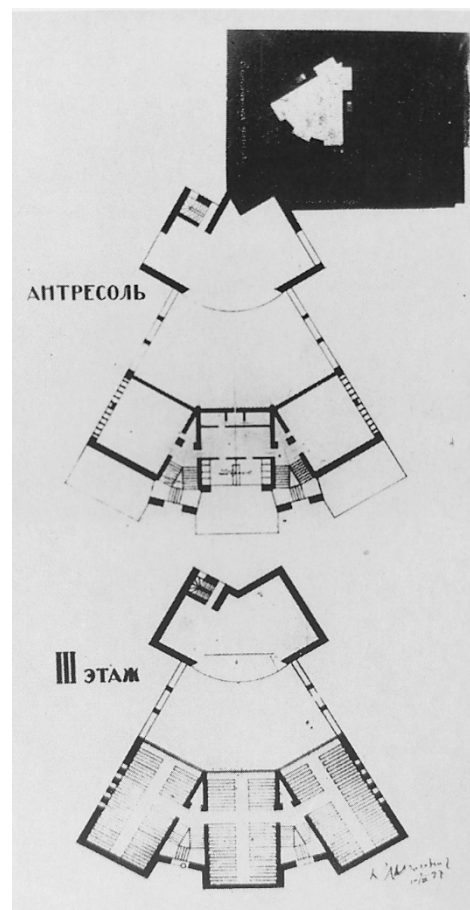


Abb. 90 Konstantin Melnikov, *Klub der Gewerkschaft der Kommunalarbeiter* (Typenprojekt, Variante), Moskau, 1927. Grundrisse

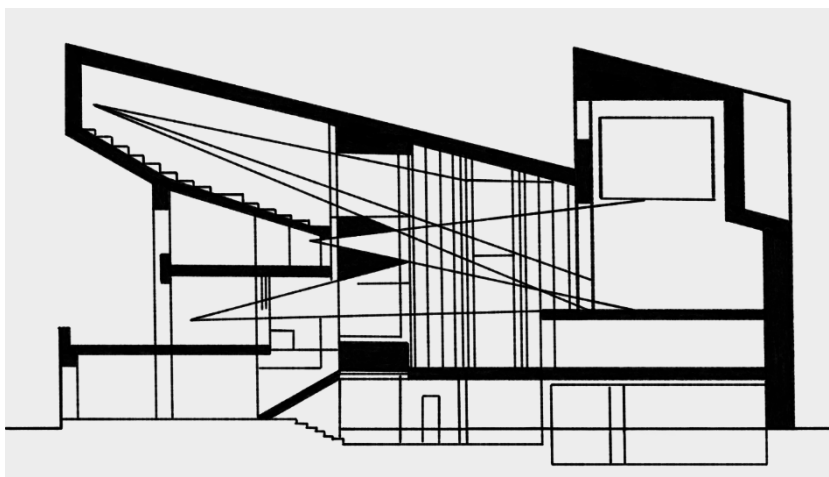


Abb. 91 Konstantin Melnikov, *Klub der Gewerkschaft der Kommunalarbeiter* (Typenprojekt), Moskau, 1927. Schnitt, Rekonstruktion

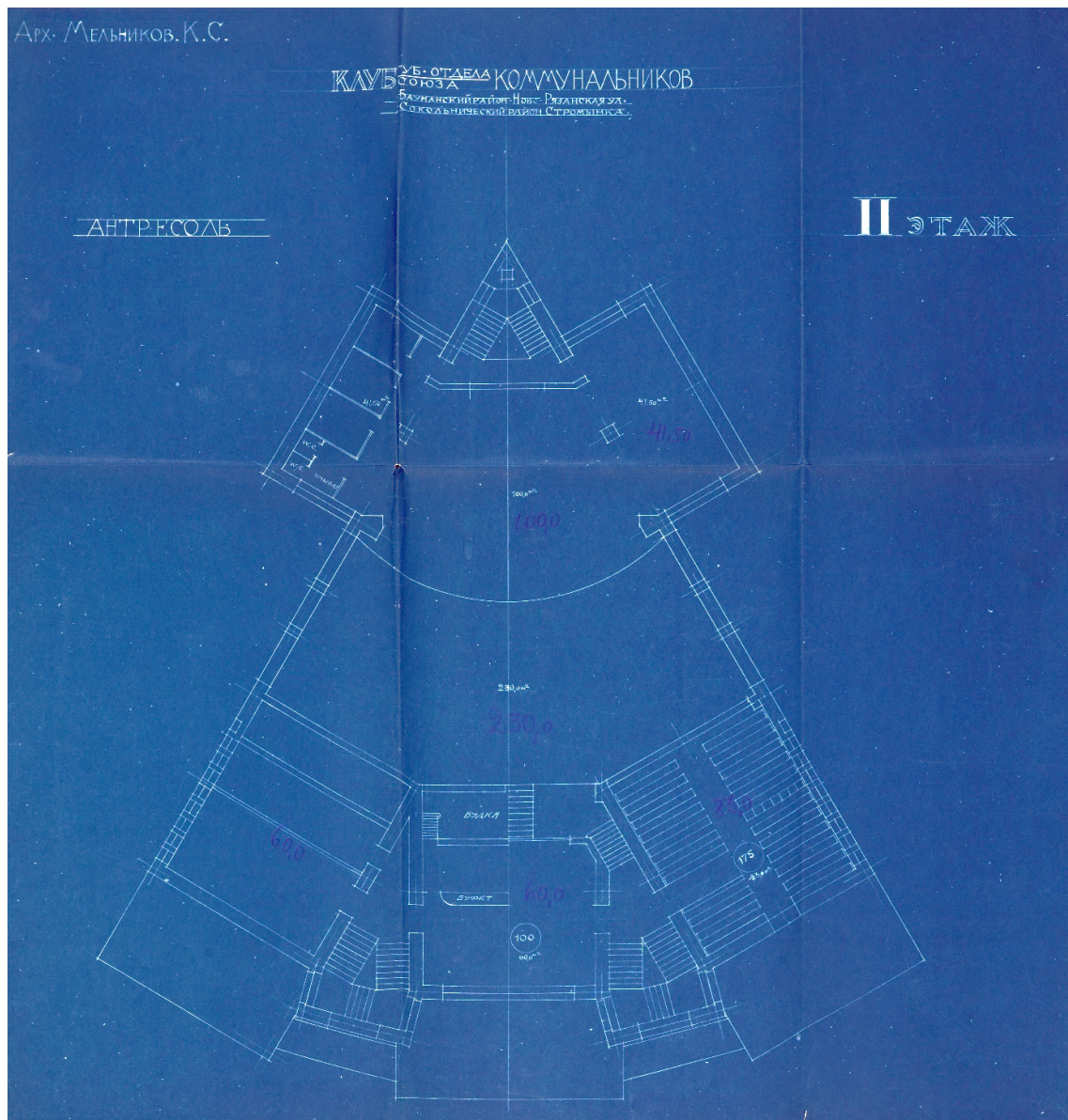


Abb. 93 Konstantin Melnikov, *Klub der Gewerkschaft der Kommunalarbeiter* (Typenprojekt), Moskau, April 1927. Grundrisse des ersten Ober- und Zwischengeschosses. Lichtpause. Staatliches Ščusev-Museum für Architektur, Moskau, Pla 16361

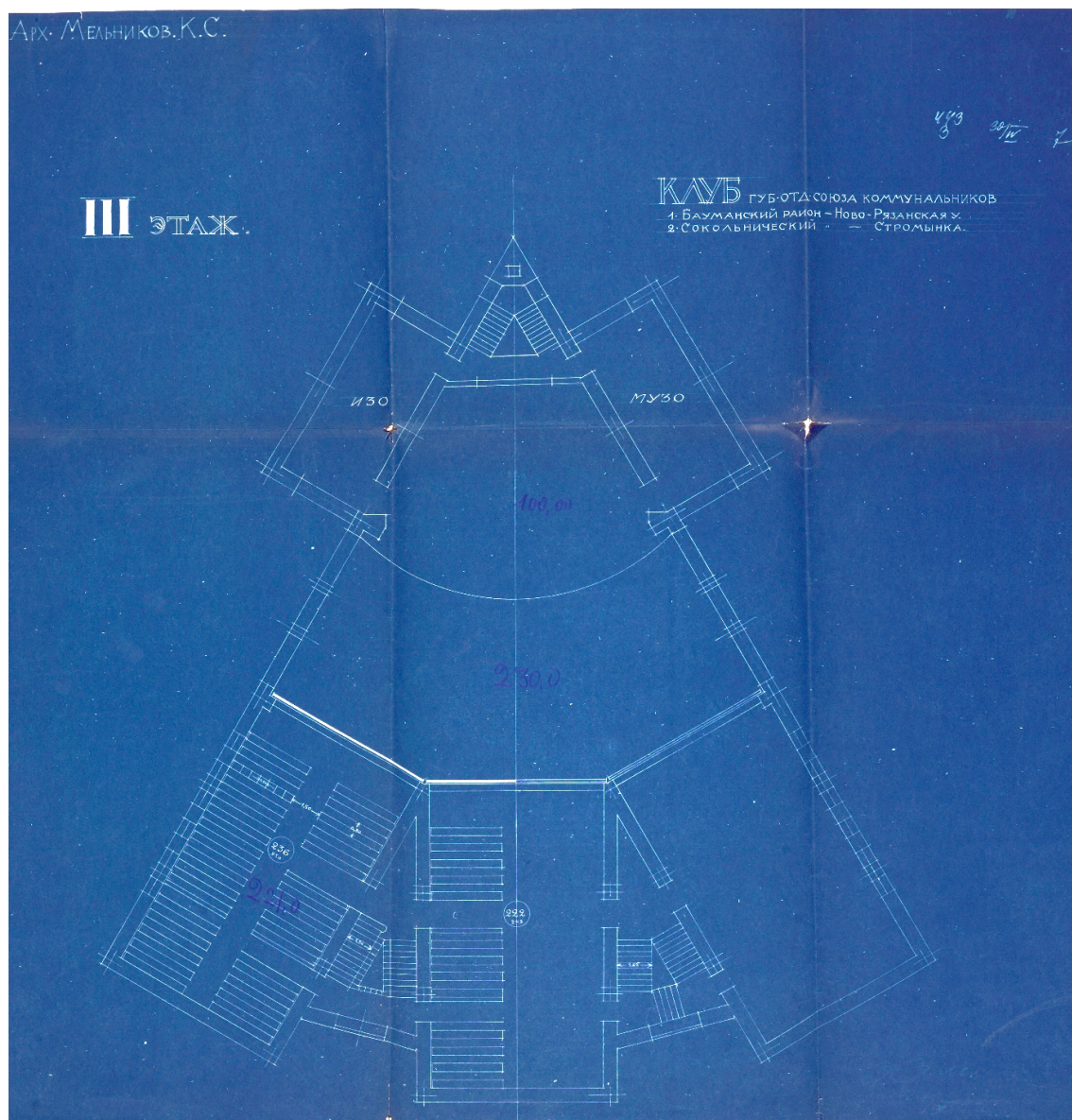


Abb. 94 Konstantin Melnikov, *Klub der Gewerkschaft der Kommunalarbeiter* (Typenprojekt), Moskau, April 1927. Grundriss des zweiten Obergeschosses. Lichtpause. Staatliches Ščusev-Museum für Architektur, Moskau, Pla 16362

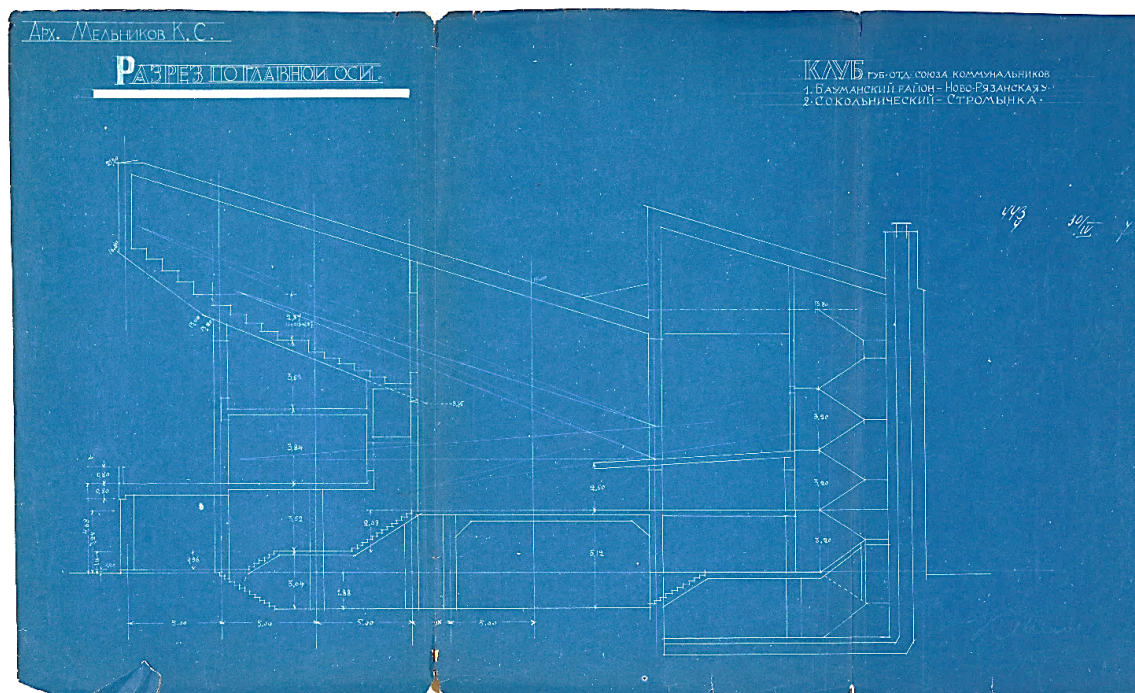


Abb. 95 Konstantin Melnikov, *Klub der Gewerkschaft der Kommunalarbeiter* (Typenprojekt), Moskau, April 1927. Schnitt. Lichtpause. Staatliches Ščusev-Museum für Architektur, Moskau, Pla 16363

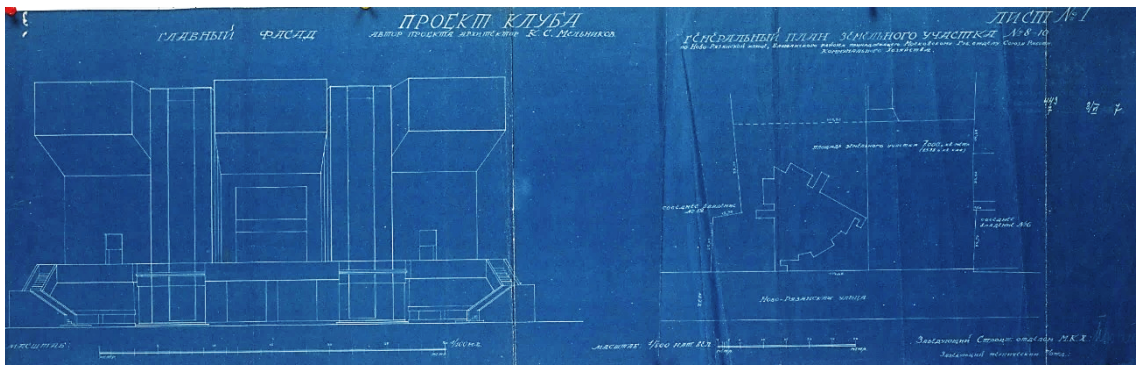


Abb. 96 Konstantin Melnikov, *Klub der Gewerkschaft der Kommunalarbeiter* (Typenklub in der Novorjazanskaja-Straße), Moskau, Juni 1927. Fassade, Lageplan. Lichtpause. Staatliches Ščusev-Museum für Architektur, Moskau, Pla 3485-2

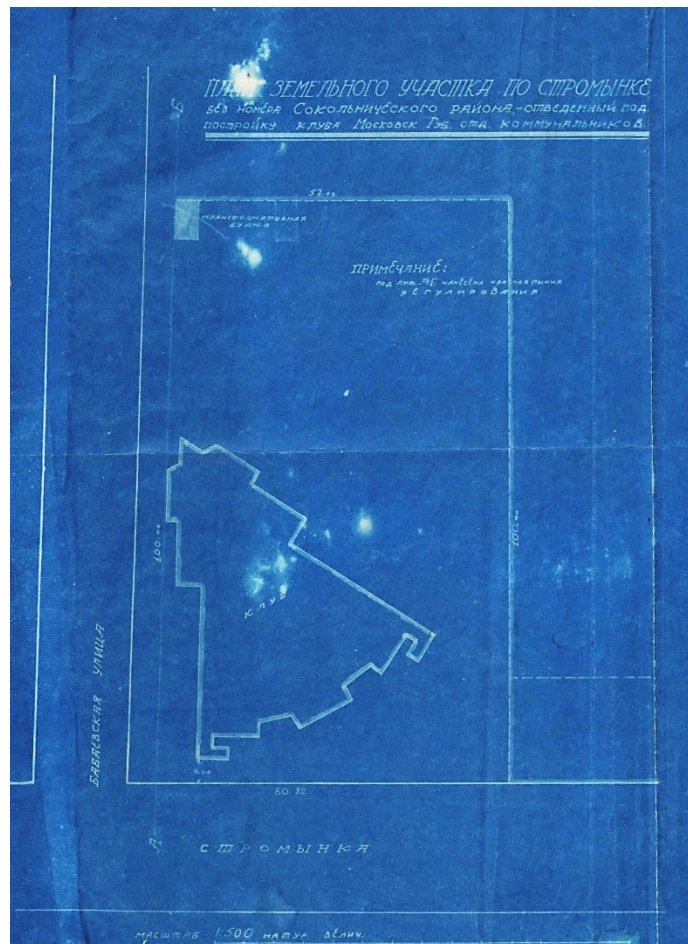


Abb. 97 Konstantin Melnikov, *Rusakov-Klub*, Moskau, März 1928. Lageplan. Lichtpause. Staatliches Ščusev-Museum für Architektur, Moskau, Pla 3485-1, Ausschnitt

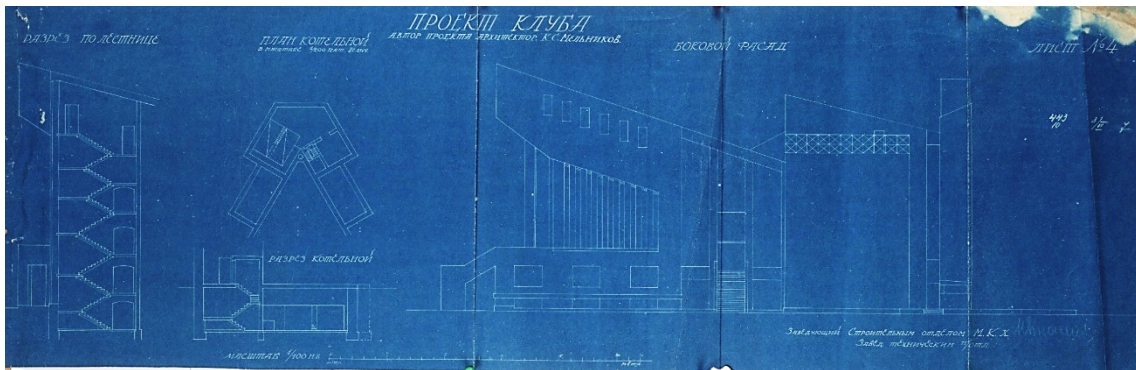


Abb. 98 Konstantin Melnikov, *Klub der Gewerkschaft der Kommunalarbeiter* (Typenklub in der Novorjazanskaja-Straße), Moskau, Juni 1927. Fassade, Schnitt, Grundriss des Kellergeschosses, Seitenfassade. Lichtpause. Staatliches Ščusev-Museum für Architektur, Pla 3485-3

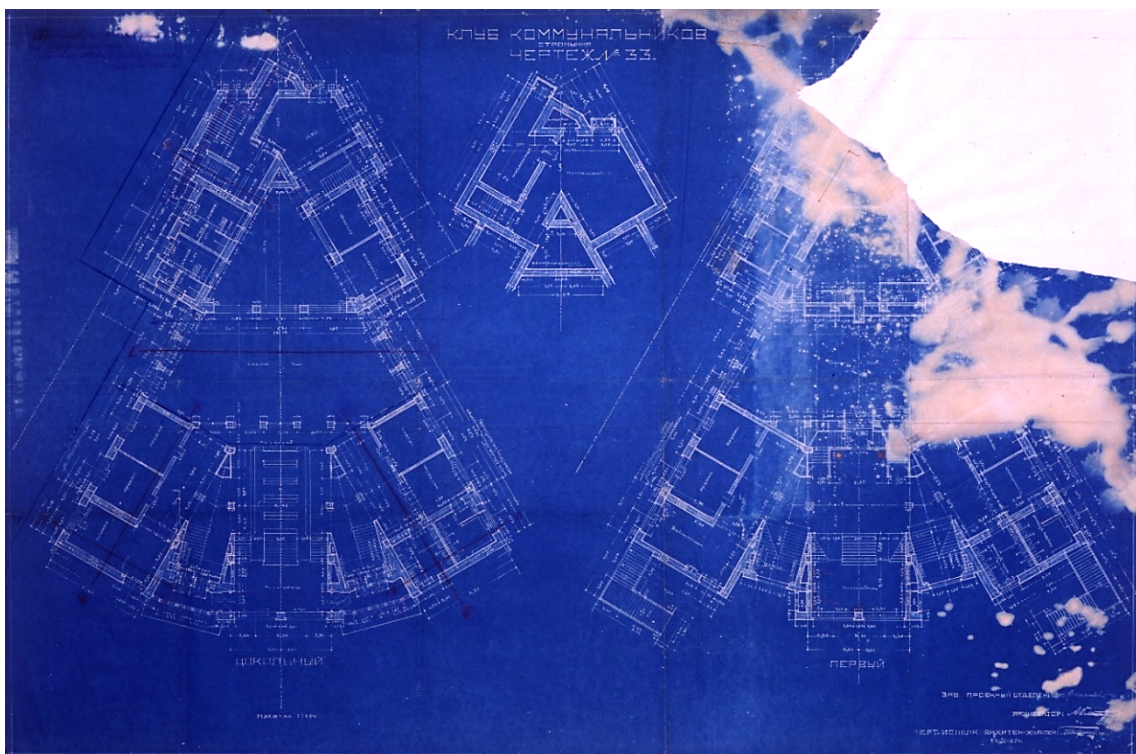


Abb. 99 Konstantin Melnikov, *Rusakov-Klub*, Moskau, Juni 1927. Grundrisse des Keller- und Erdgeschosses. Lichtpause. Staatliches Ščusev-Museum für Architektur, Moskau, Pla 3485-4

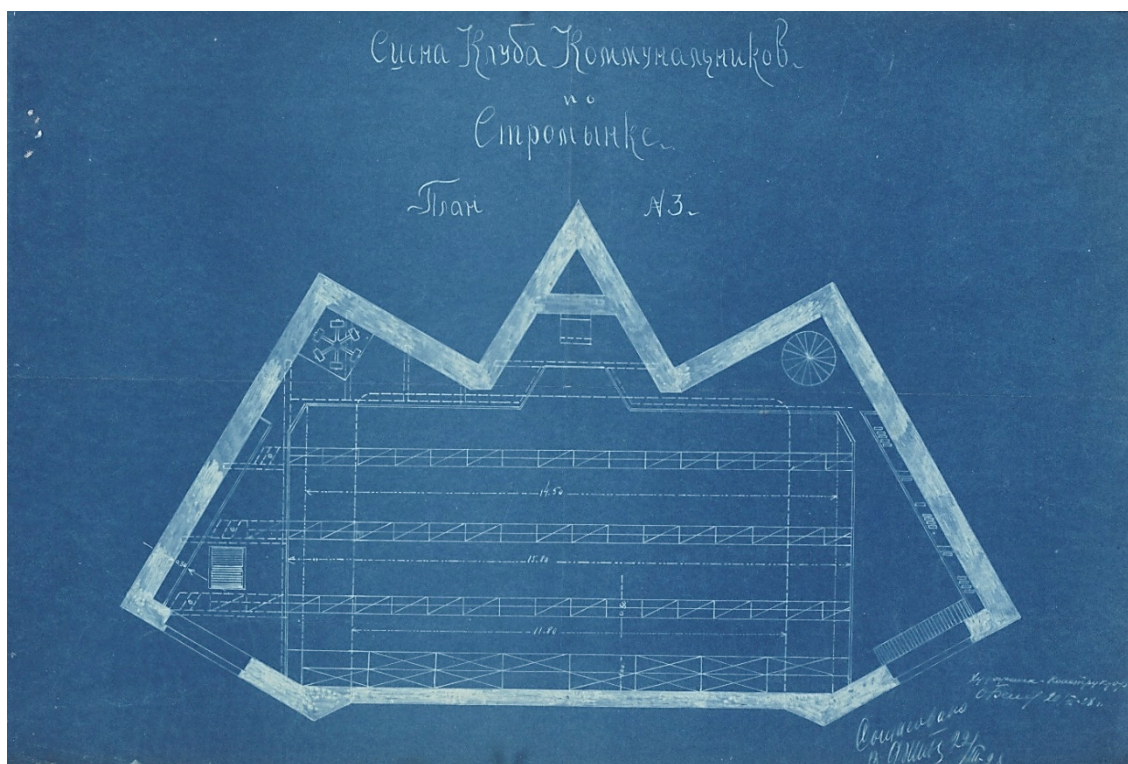


Abb. 100 Konstantin Melnikov, *Rusakov-Klub*, Moskau, März 1928. Grundriss der Bühne. Lichtpause. Staatliches Ščusev-Museum für Architektur, Moskau, Pla 3485-28

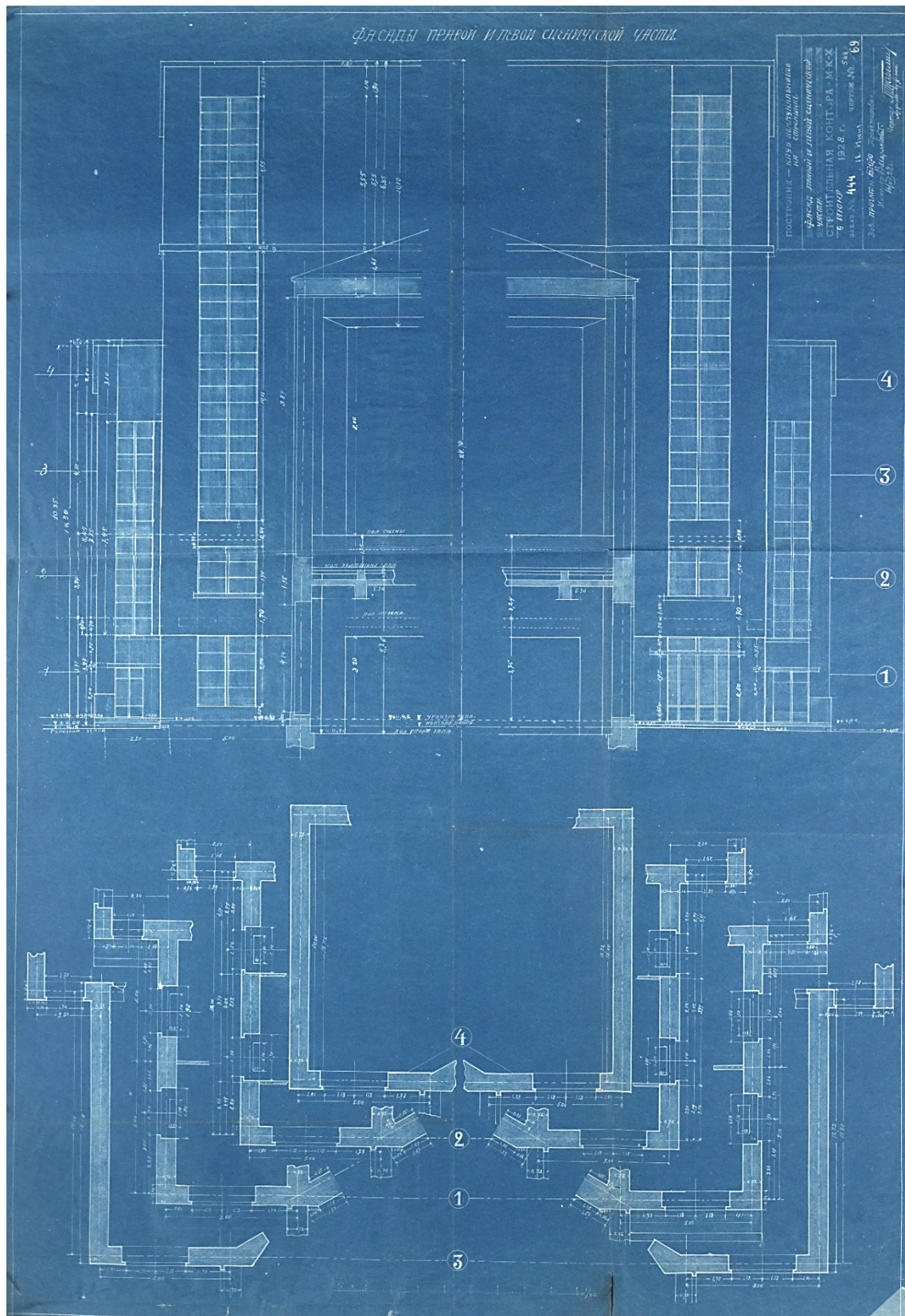


Abb. 101 Konstantin Melnikov, *Rusakov-Klub*, Moskau, Juni 1928. Fassaden der rechten und linken Bühnenseiten. Lichtpause. Staatliches Ščusev-Museum für Architektur, Moskau, Pla 3485-18



Abb. 102 Andrej Belograd, *Volkshaus in Ivanovo-Voznesensk*, Wettbewerbsentwurf, 1925. Fassade

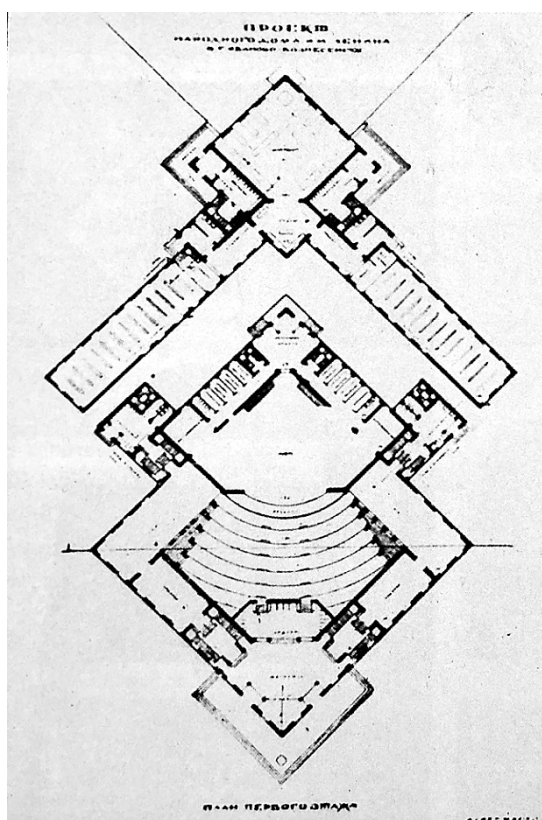


Abb. 103 Andrej Belograd, *Volkshaus in Ivanovo-Voznesensk*, Wettbewerbsentwurf, 1925. Grundriss des Erdgeschosses

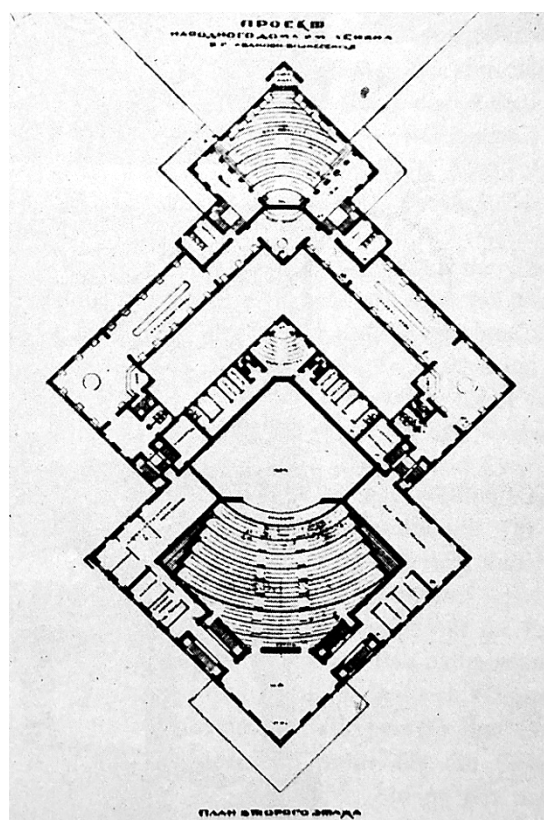


Abb. 104 Andrej Belograd, *Volkshaus in Ivanovo-Voznesensk*, Wettbewerbsentwurf, 1925. Grundriss des Obergeschosses

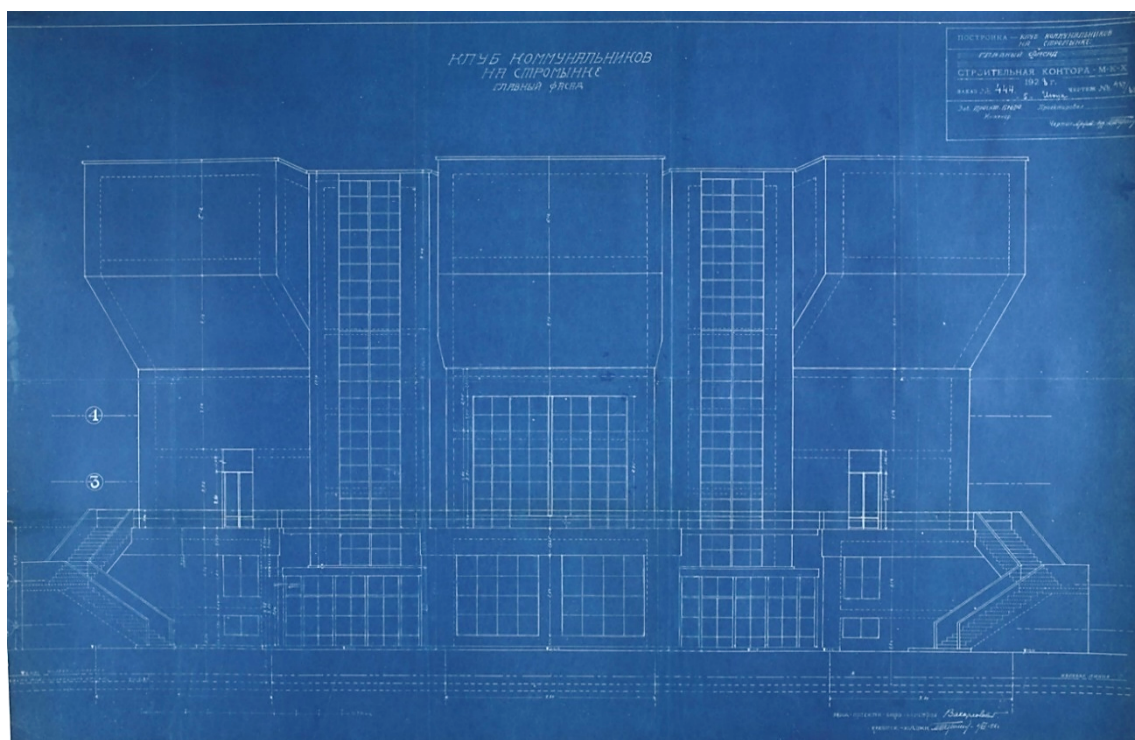


Abb. 105 Konstantin Melnikov, *Rusakov-Klub*, Moskau, Juni 1928. Hauptfassade. Lichtpause. Staatliches Šcusev-Museum für Architektur, Moskau, Pla 3485-13

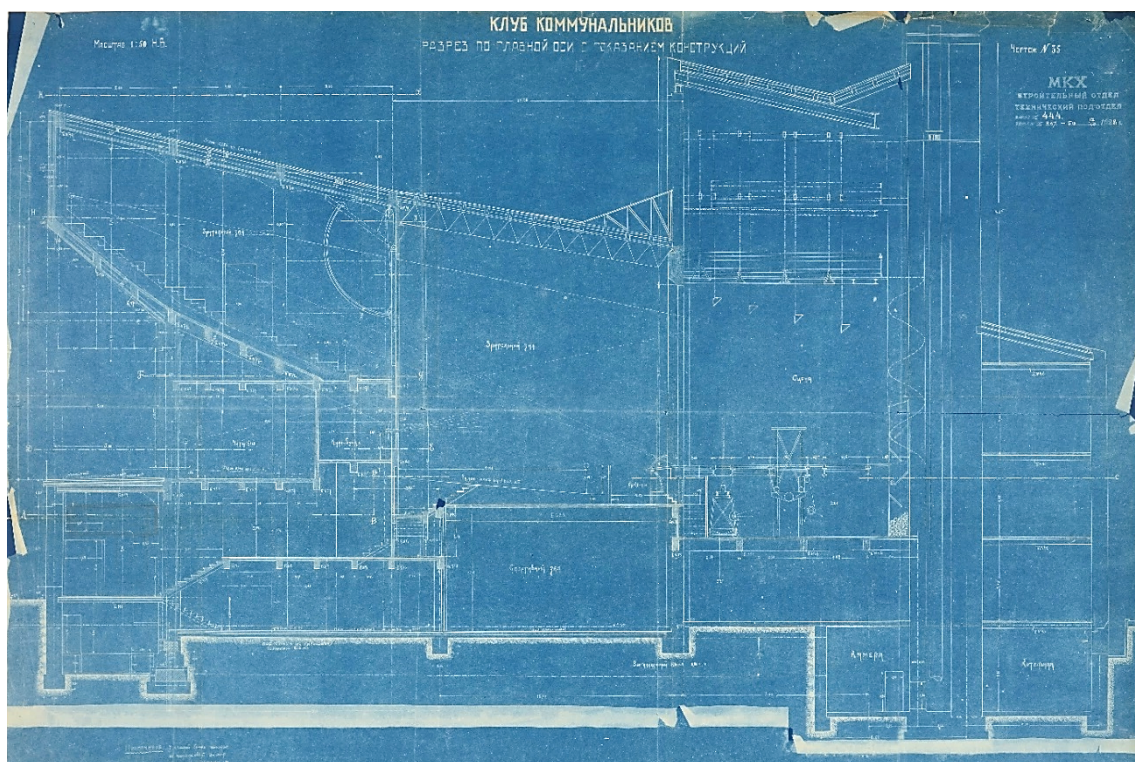


Abb. 106 Konstantin Melnikov, *Rusakov-Klub*, Moskau, 1928. Längsschnitt. Lichtpause. Staatliches Šcusev-Museum für Architektur, Moskau, Pla 3485-5

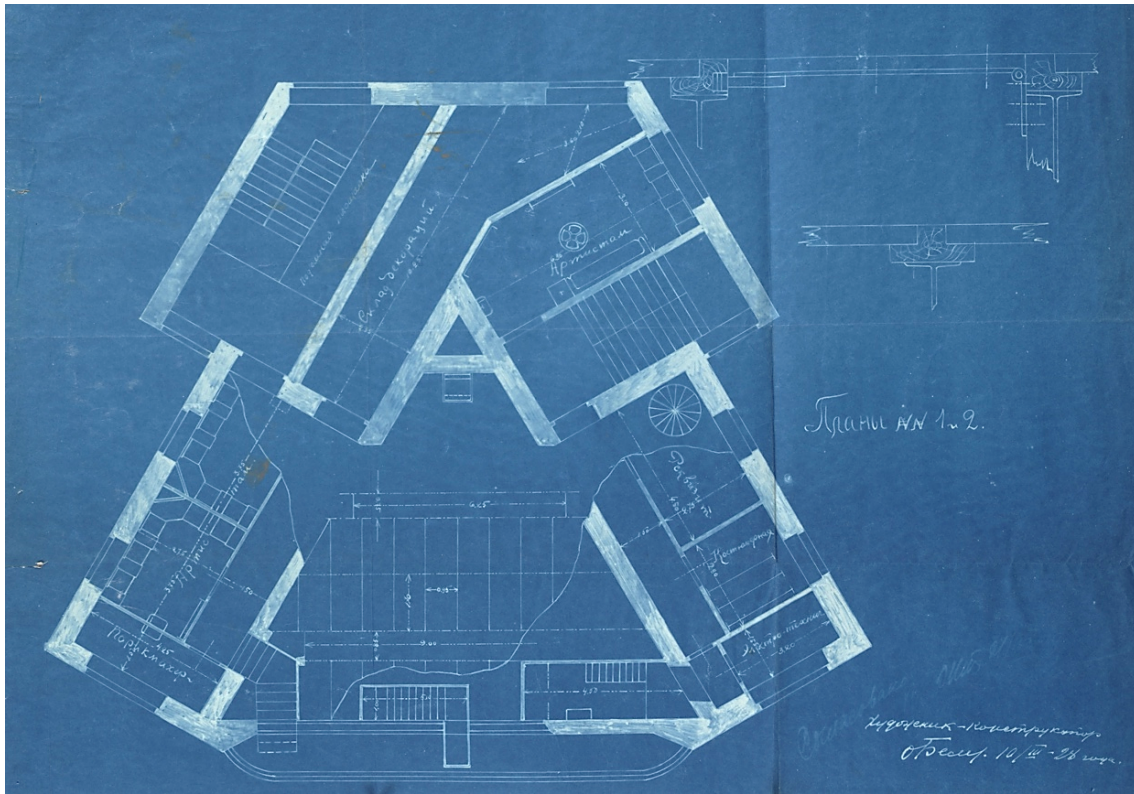


Abb. 107 Konstantin Melnikov, *Rusakov-Klub*, Moskau, 1928. Grundriss des Unterbühnenbereichs mit Nebenräumen. Lichtpause. Staatliches Ščusev-Museum für Architektur, Moskau, Pla 3485-27

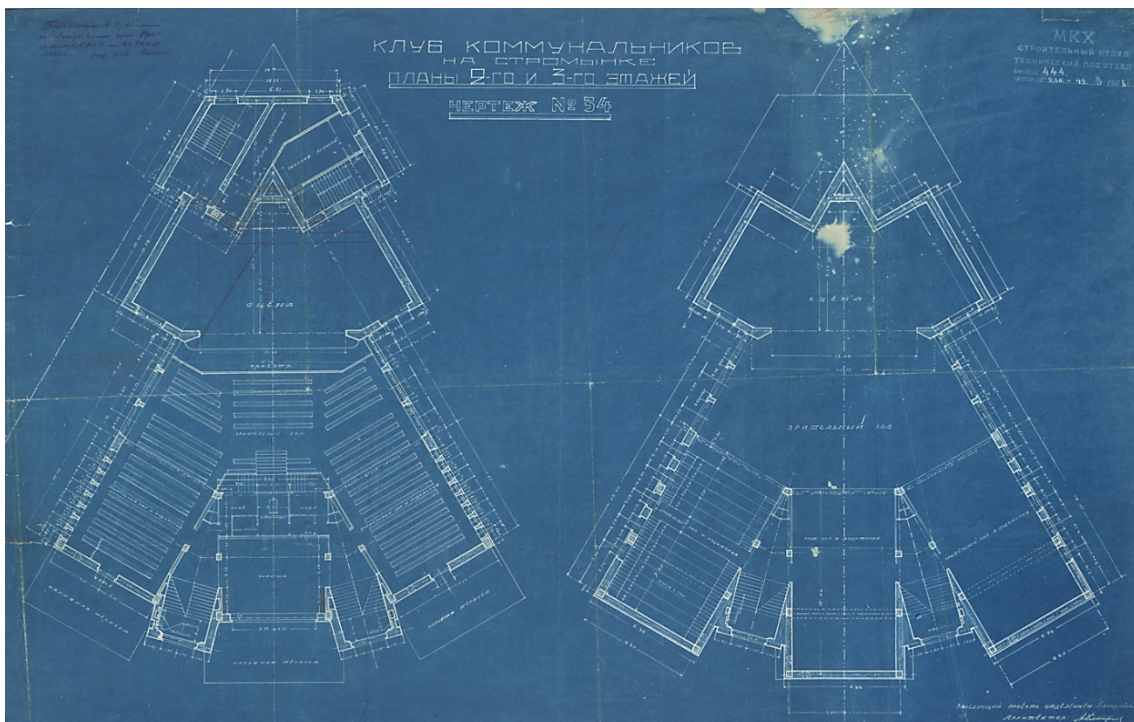


Abb. 108 Konstantin Melnikov, *Rusakov-Klub*, Moskau, 1928. Grundrisse des ersten und zweiten Obergeschosses. Lichtpause. Staatliches Ščusev-Museum für Architektur, Moskau, Pla 3485-6



Abb. 109 Konstantin Melnikov, *Rusakov-Klub*, Moskau, 1927–1929. Zuschauersaal. Fotoreproduktion, Staatliches Ščusev-Museum für Architektur, Moskau, XI-37009

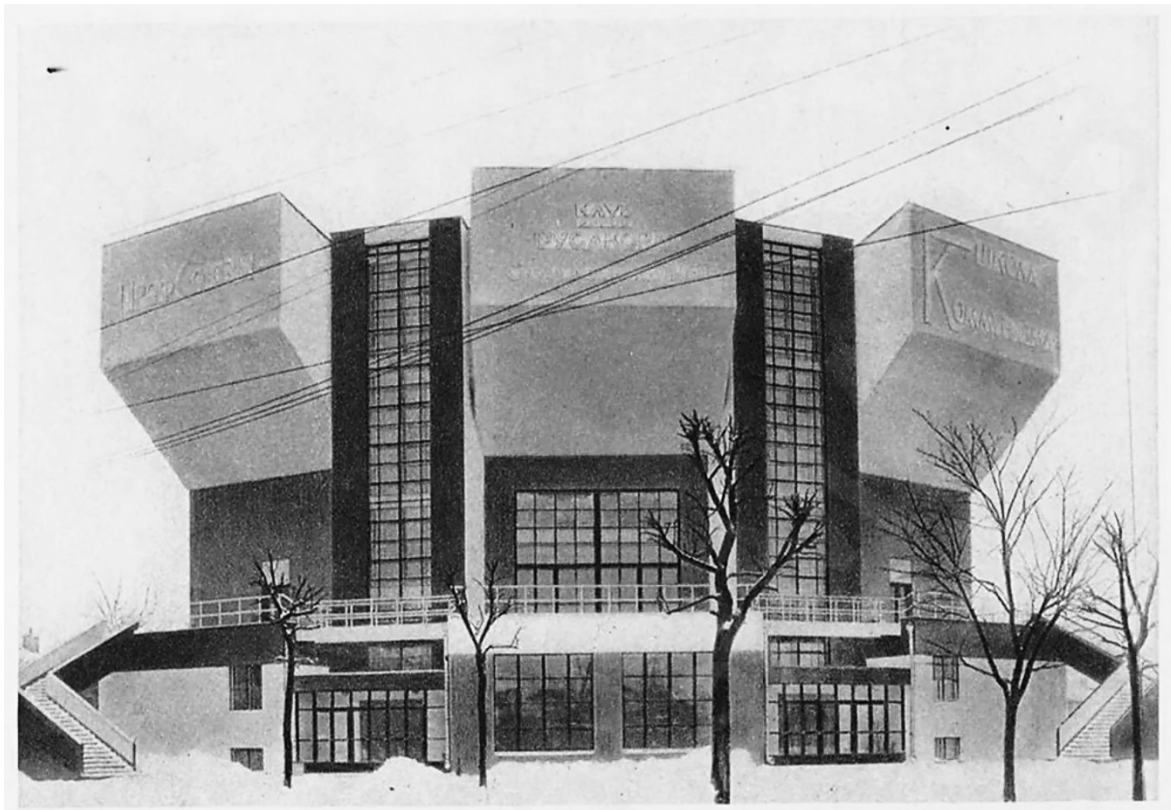


Abb. 110 Konstantin Melnikov, *Rusakov-Klub*, Moskau, 1927–1929. Hauptfassade. Fotopostkarte, 1930er Jahre



Abb. 111 Konstantin Melnikov, *Rusakov-Klub*, Moskau, 1927–1929. Hauptfassade, Ausschnitt. Foto, 1930er Jahre, Staatliches Ščusev-Museum für Architektur, Moskau, II-292

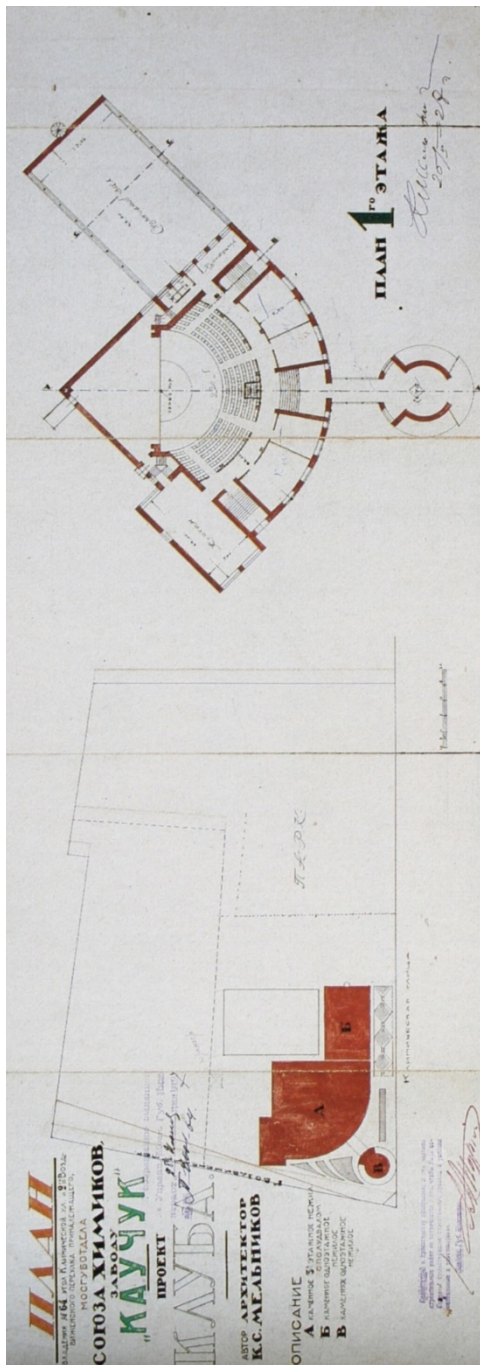


Abb. 112 Konstantin Melnikov, *Klub der Gewerkschaft der Chemiearbeiter „Kaučuk“*, Moskau, 1927–1929. Lageplan, Grundriss des Erdgeschosses, 20. Mai 1927. Zentrales Staatsarchiv der Stadt Moskau

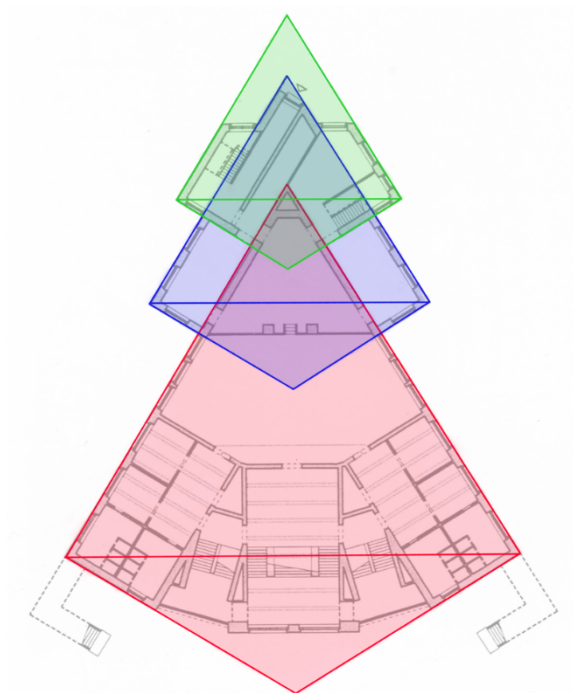


Abb. 113 Konstantin Melnikov, *Rusakov-Klub*, Moskau, 1927–1929. Grundriss des Erdgeschosses. Analyse der Komposition

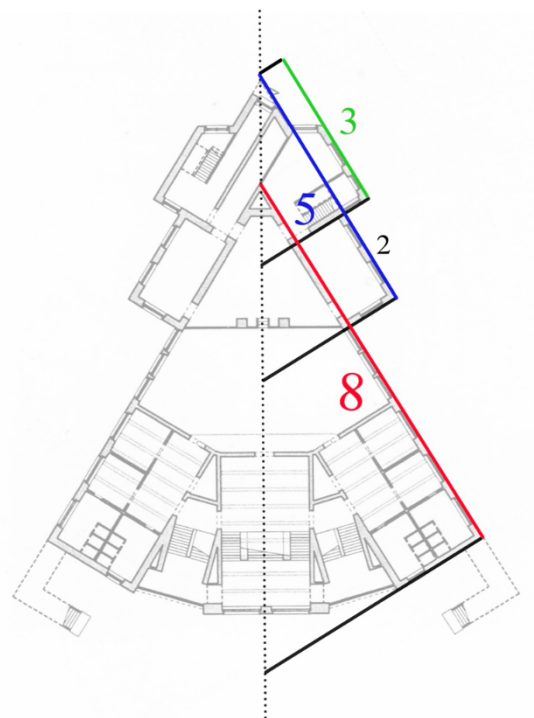


Abb. 114 Konstantin Melnikov, *Rusakov-Klub*, Moskau, 1927–1929. Grundriss des Erdgeschosses. Analyse der Proportionen

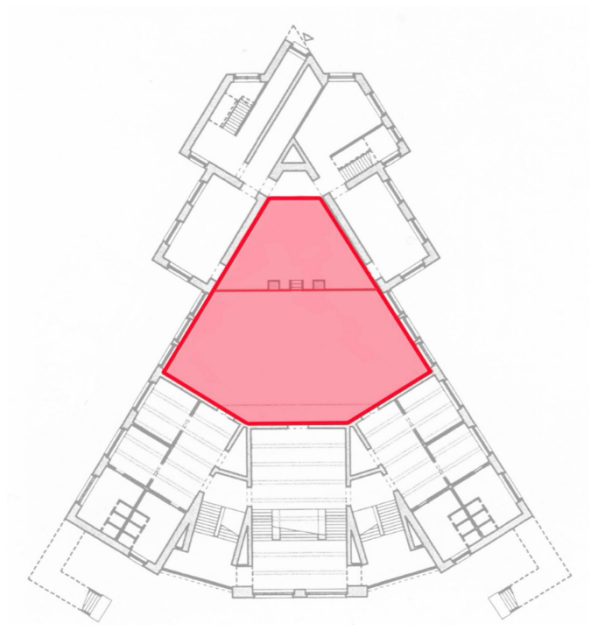


Abb. 115 Konstantin Melnikov, *Rusakov-Klub*, Moskau, 1927–1929. Grundriss des Erdgeschosses. Analyse der Komposition



Abb. 116 Konstantin Melnikov, *Rusakov-Klub*, Moskau, 1927–1929. Bühne. Foto von Nikolai Vassiliev, 06. Mai 2015

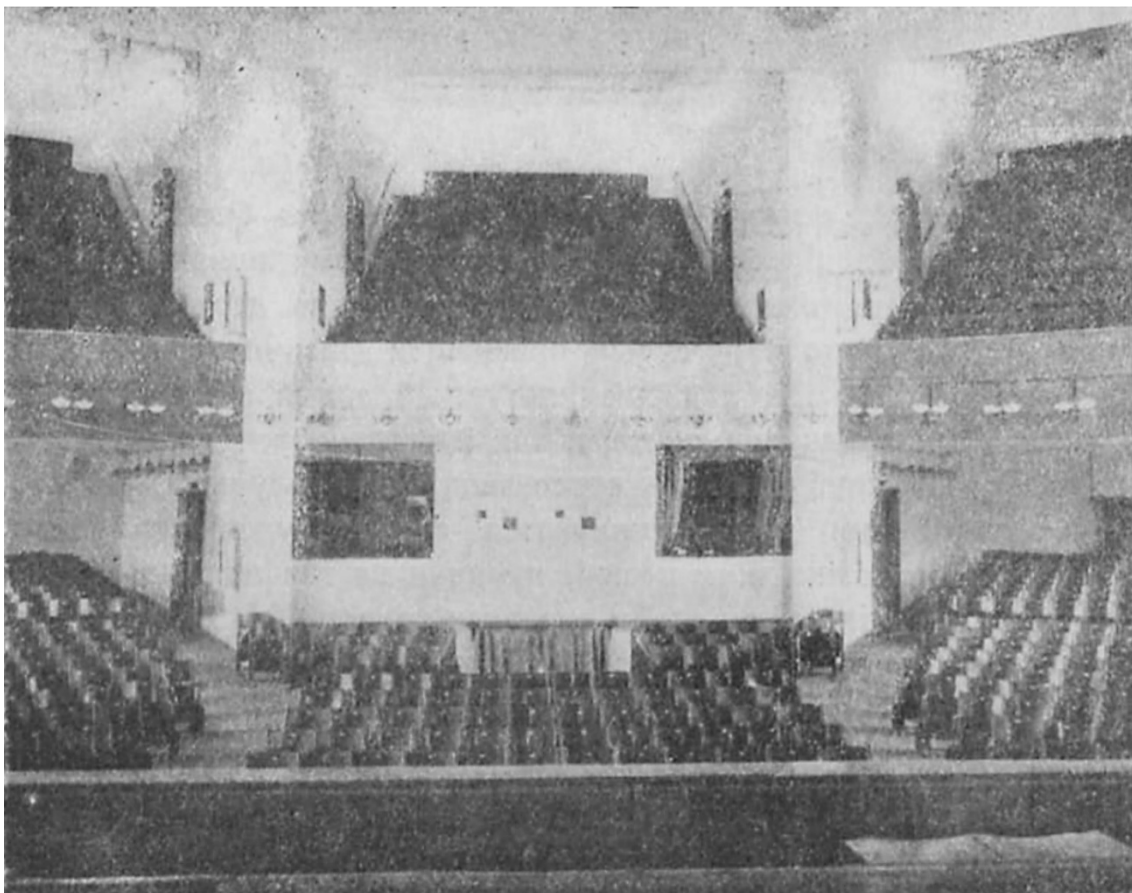


Abb. 117 Konstantin Melnikov, *Rusakov-Klub*, Moskau, 1927–1929. Zuschauersaal. Foto, 1930er Jahre



Abb. 118 Auguste Perret, *Theater, Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, Paris, 1925. Fassade

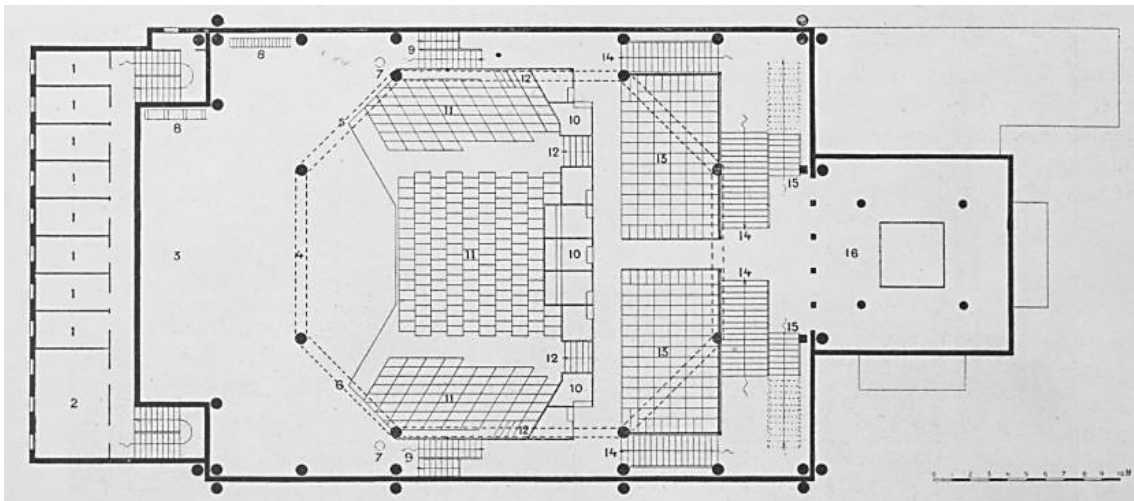


Abb. 119 Auguste Perret, *Theater, Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, Paris, 1925. Grundriss



Abb. 120 Auguste Perret, *Theater*, *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, Paris, 1925. Dreiteilige Bühne



Abb. 121 Auguste Perret, *Theater*, *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, Paris, 1925. Zuschauersaal

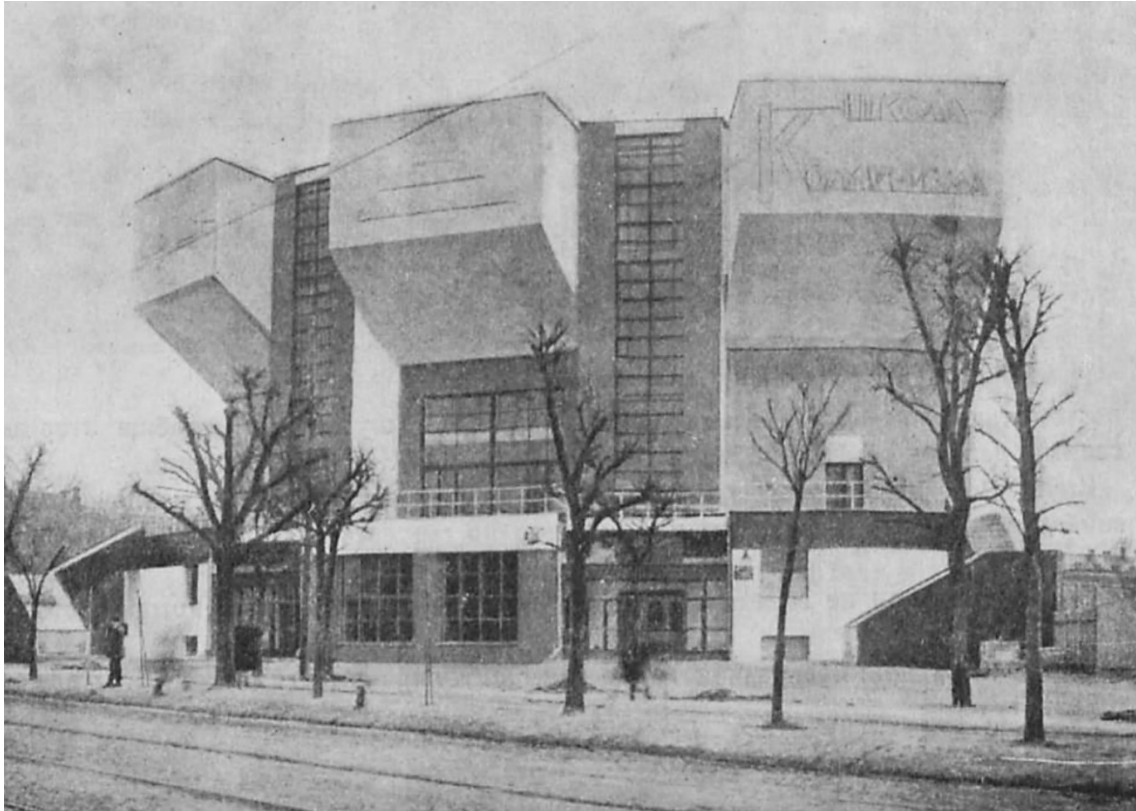


Abb. 122 Konstantin Melnikov, *Rusakov-Klub*, Moskau, 1927–1929. Hauptfassade

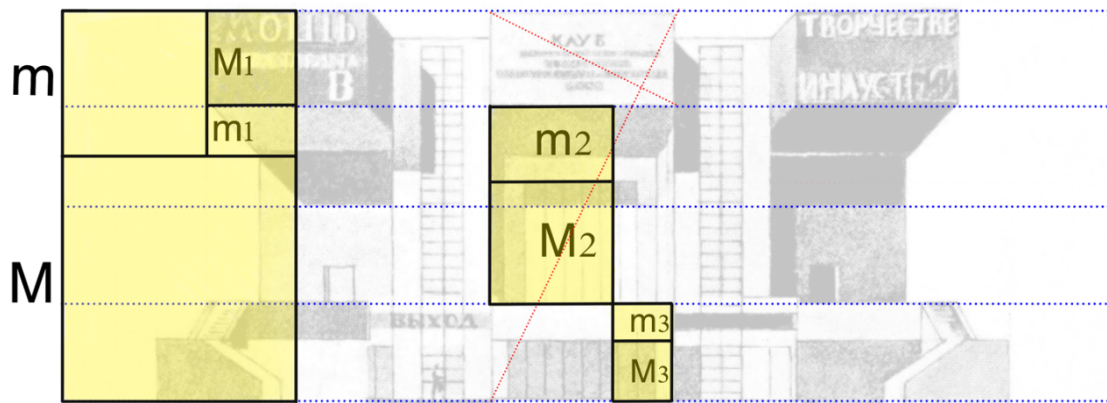


Abb. 123 Konstantin Melnikov, *Rusakov-Klub*, Moskau, 1927–1929. Analyse der Proportionen



Abb. 124 Konstantin Melnikov, *Klub der Gewerkschaft der Chemiewerker „Kaučuk“*, Moskau, 1927–1929. Fassade. Foto, 1930er Jahre. Staatliches Ščusev-Museum für Architektur, Moskau, II-289

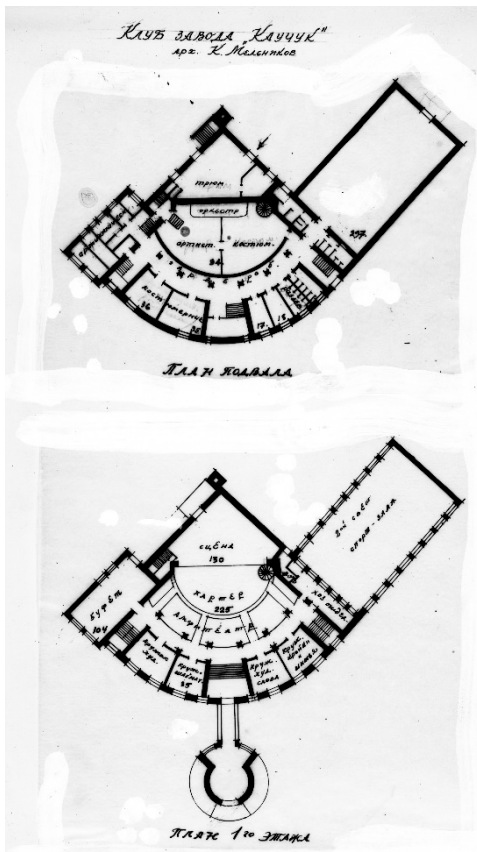


Abb. 125 Konstantin Melnikov, *Klub der Gewerkschaft der Chemiewerker „Kaučuk“*, Moskau, 1927–1929. Grundrisse des Keller- und Erdgeschosses. Fotoreproduktion. Staatliches Ščusev-Museum für Architektur, Moskau, XI-5990

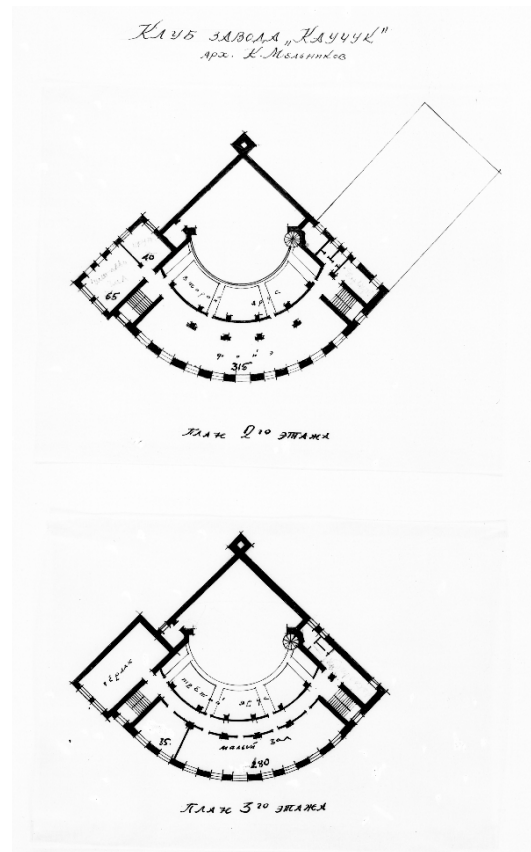
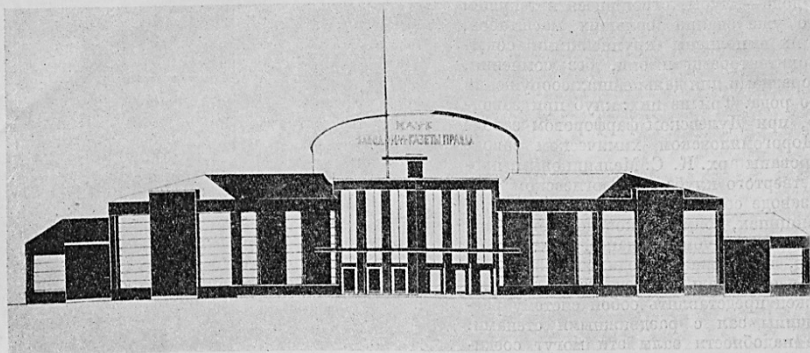
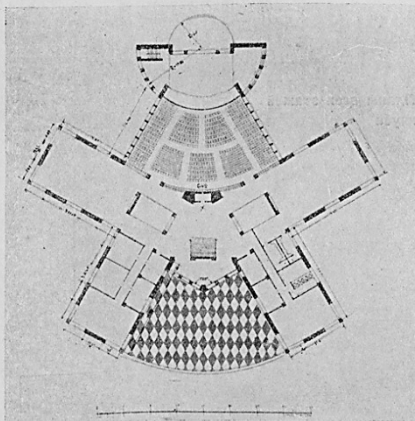


Abb. 126 Konstantin Melnikov, *Klub der Gewerkschaft der Chemiewerker „Kaučuk“*, Moskau, 1927–1929. Grundrisse des Keller- und Erdgeschosses. Fotoreproduktion. Staatliches Ščusev-Museum für Architektur, Moskau, XI-6063

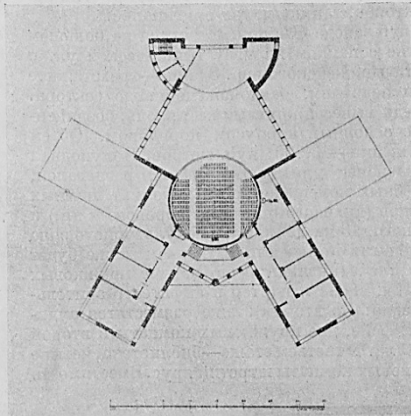
Арх. Н. С. МЕЛЬНИКОВ



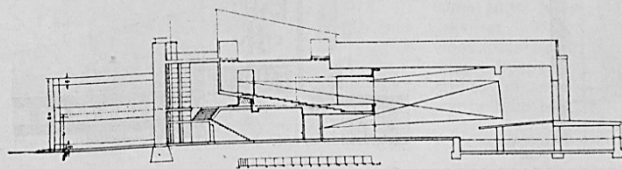
Фасад Дулевского клуба



План 1-го этажа



План 2-го этажа



Разрез здания

19

Abb. 127 Konstantin Melnikov, *Klub der Porzellanfabrik „Pravda“*, Likino-Dulevo, 1928–1930. Fassade, Grundrisse, Schnitt

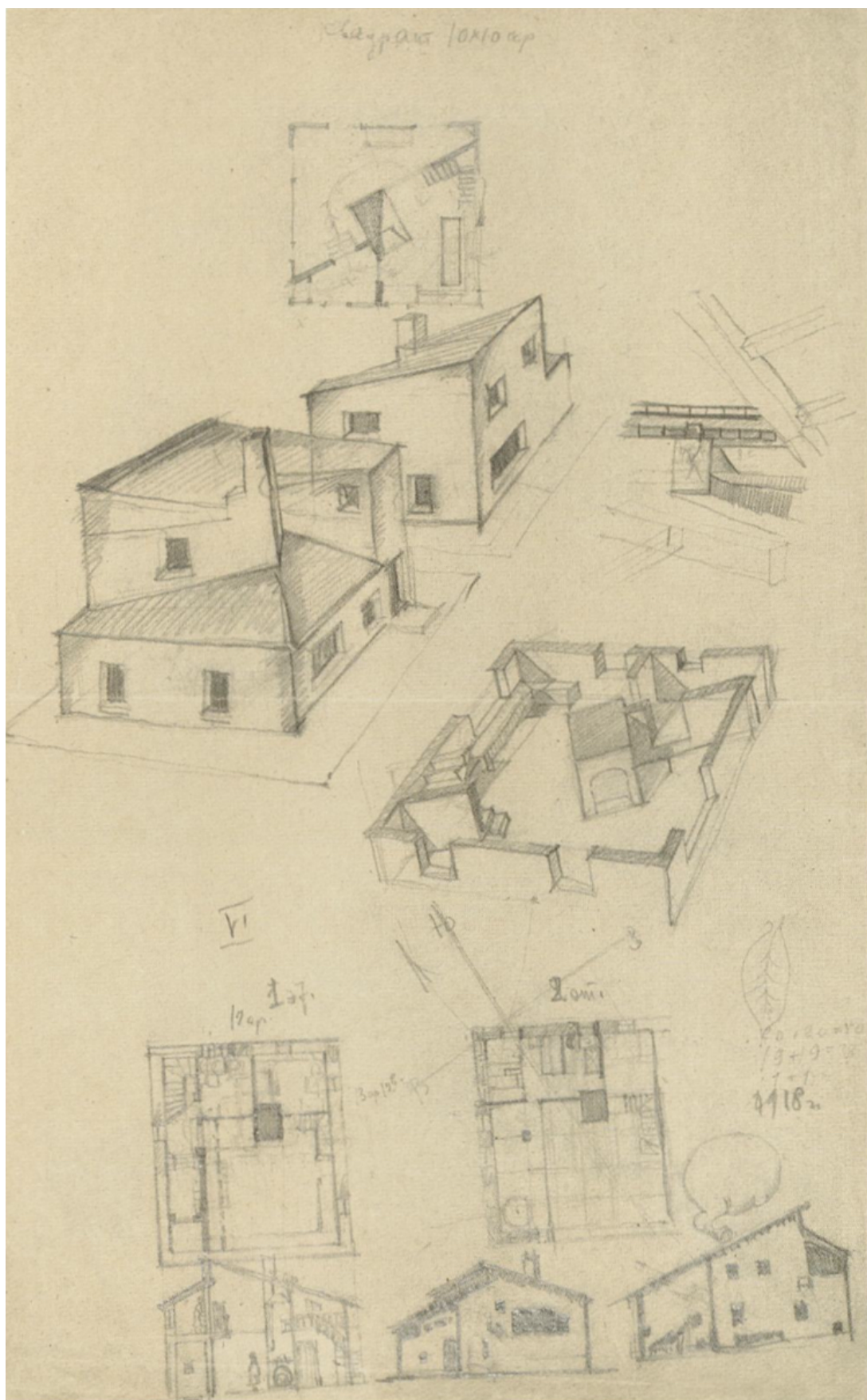


Abb. 128 Konstantin Melnikov, *Skizzen seines eigenen Hauses*, Variante mit quadratischem Grundriss, 1920-1921. Fassaden, Schnitt, Grundrisse. Bleistift auf Papier, 37,3 × 22,6 cm. Archiv des Melnikov Hauses, Moskau, KM 346

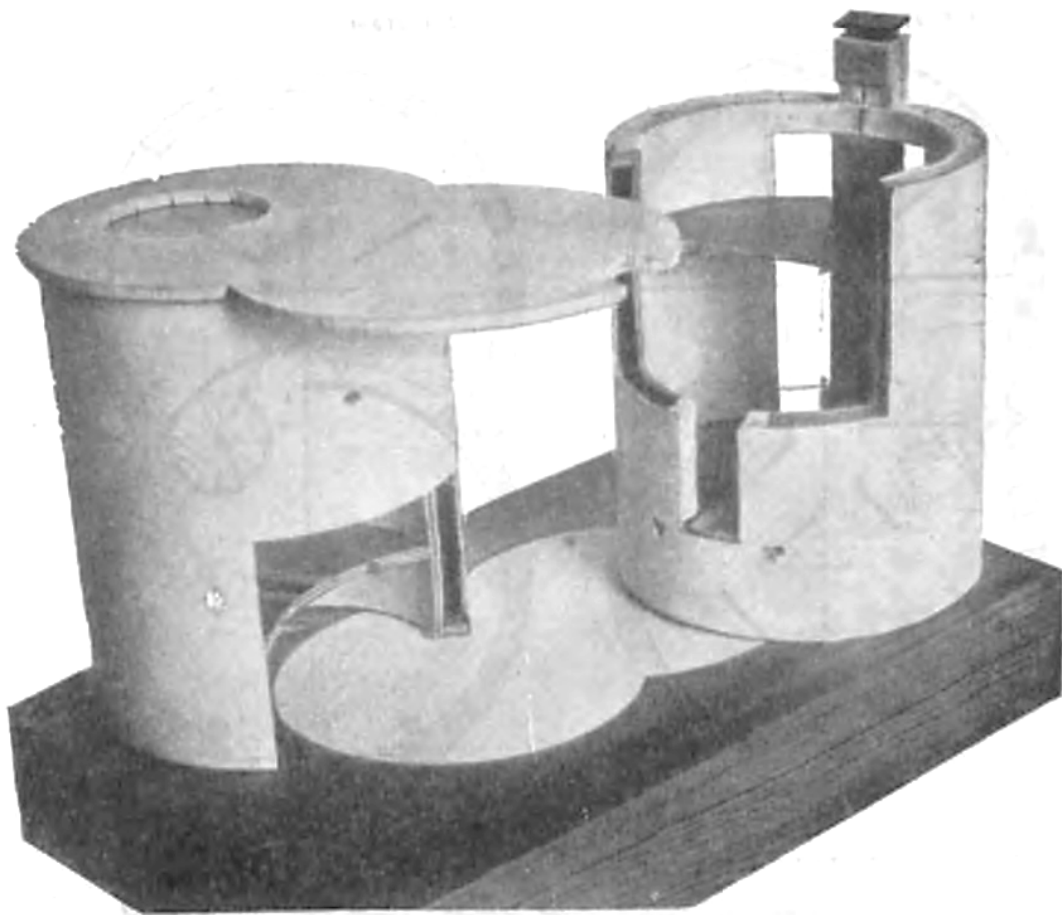


Abb. 129 Konstantin Melnikov, *Modell des Wohn- und Atelierhauses* (verschollen), 1927

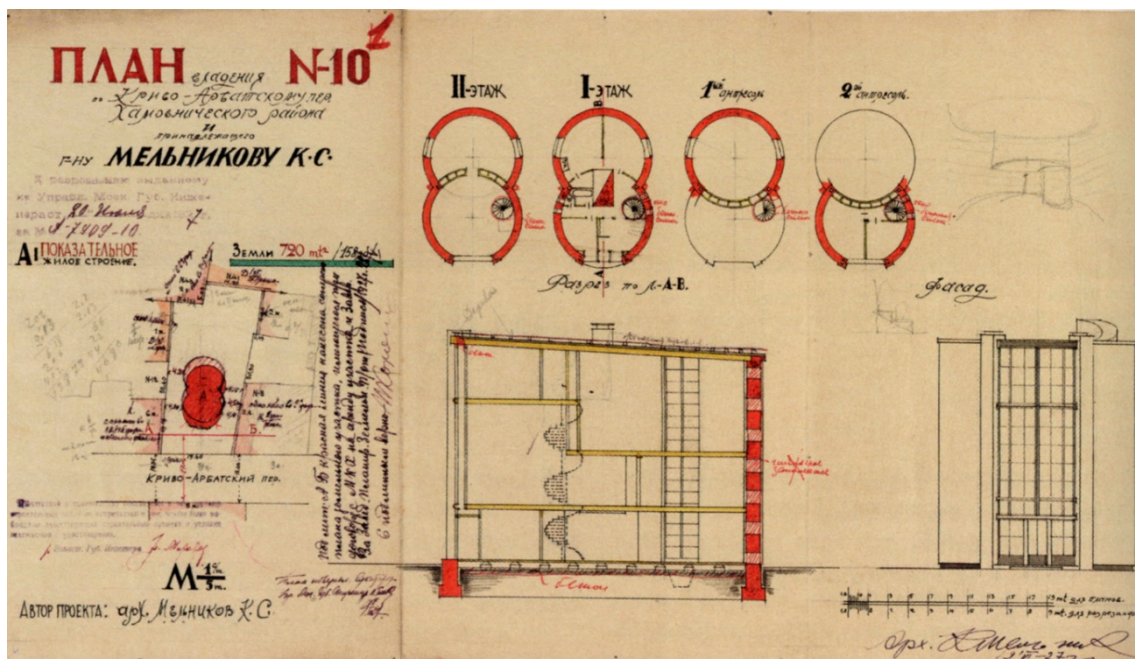


Abb. 130 Konstantin Melnikov, Projekt eines „Musterwohngebäudes“ (Wohn- und Atelierhaus), Juli 1927. Lageplan, Grundrisse, Schnitt, Fassade. Zentrales Staatsarchiv der Stadt Moskau, f. 2, op. 1, d. 4409

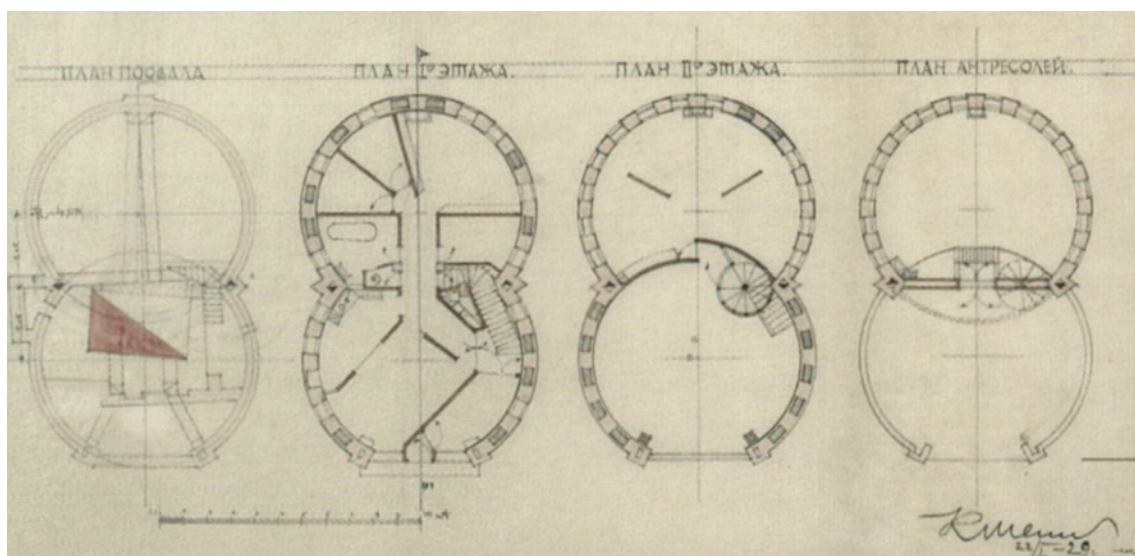


Abb. 131 Konstantin Melnikov, Wohn- und Atelierhaus, Moskau, Januar 1929. Grundrisse. Tusche, Gouache, Aquarell, Bleistift auf Transparentpapier, 30,3 × 90 cm. Archiv des Melnikov-Hauses, Moskau, KM 62 (Ausschnitt)

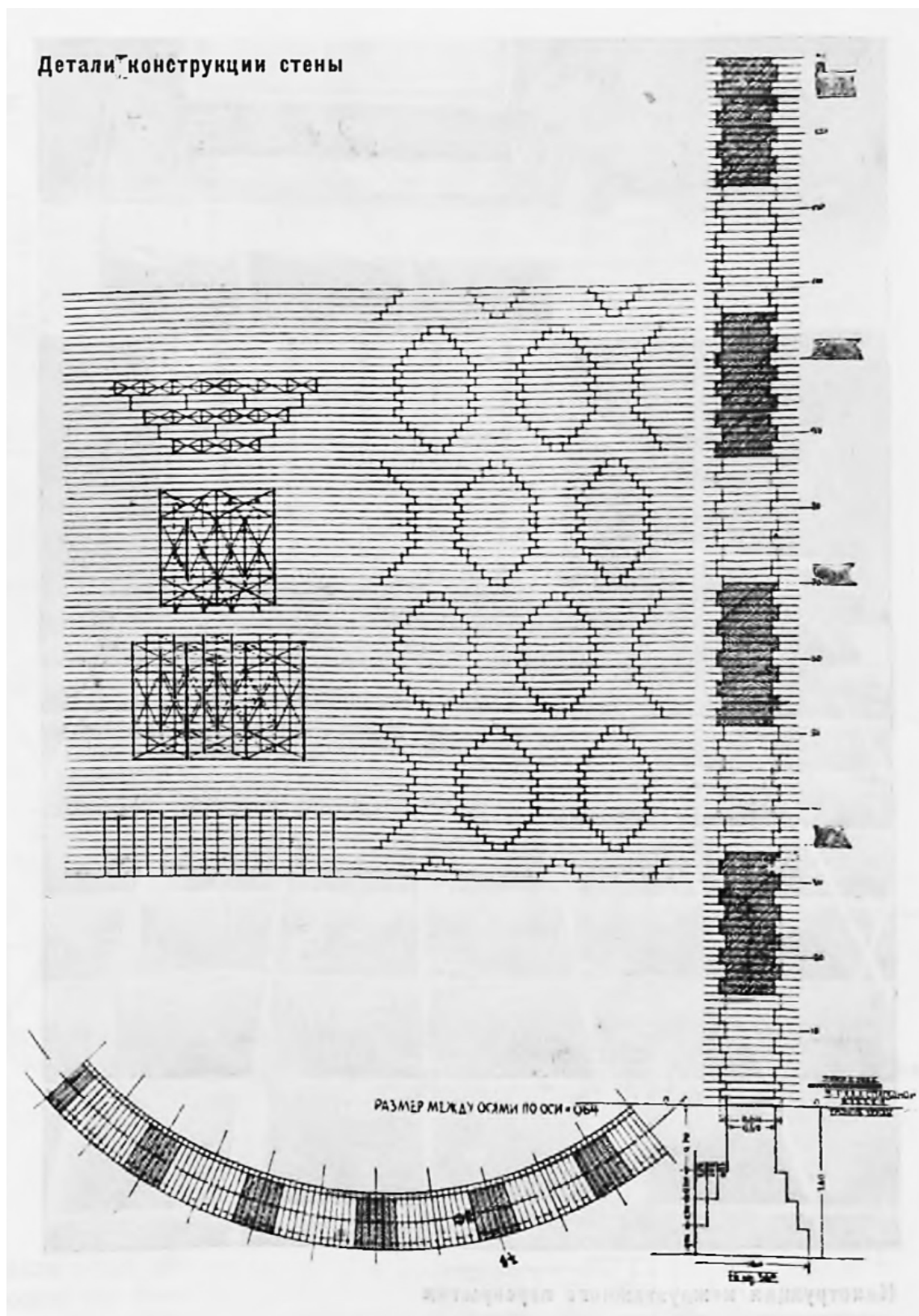
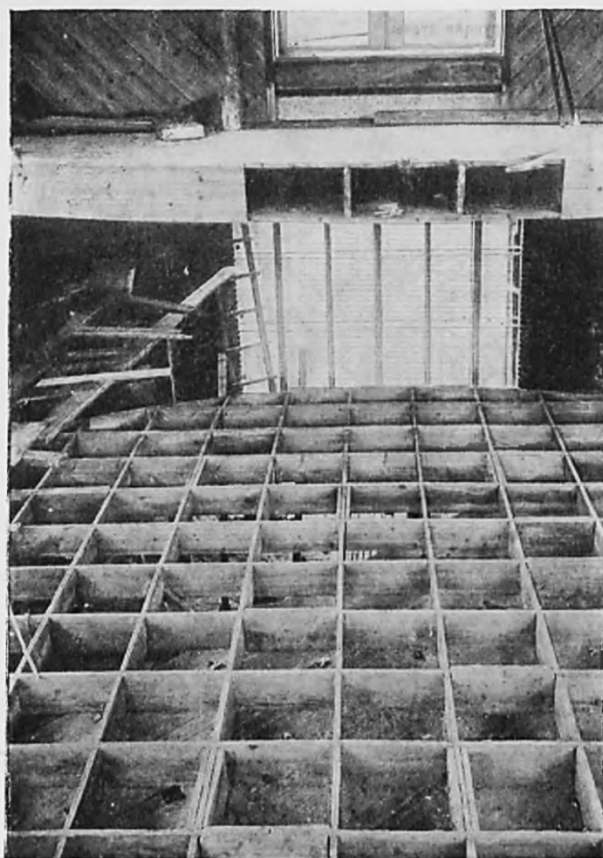
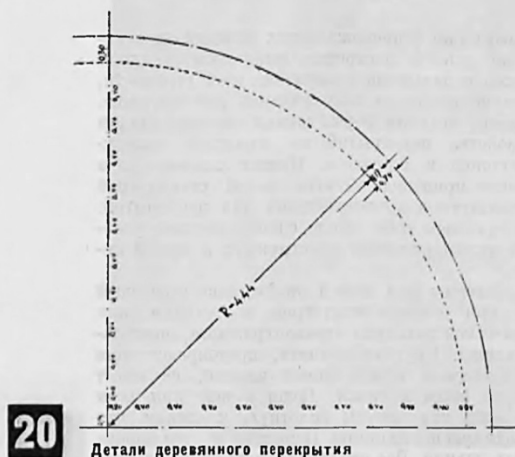


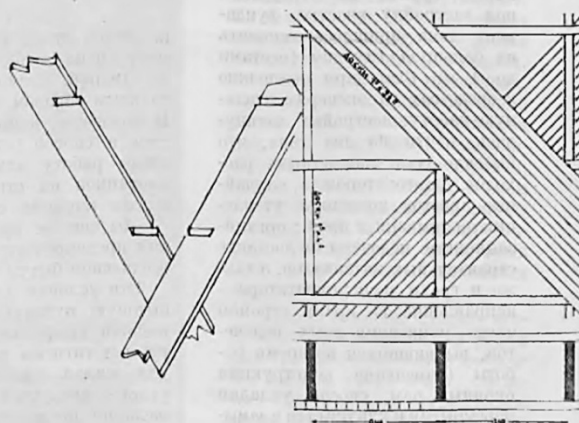
Abb. 132 Konstantin Melnikov, *Wohn- und Atelierhaus*, Moskau, 1927–1929. Schema des Melnikov-Wandsystems



Конструкция междуэтажного перекрытия



Детали деревянного перекрытия



тоту помещения при наименьшей затрате сил. Наконец, цилиндр представляет возможность более полного и равномерного обмена воздуха в сравнении с кубом, а, кроме того, как всякая округлость, создает ощущение простора.

Круглых комнат в доме К. С. Мельникова пять. Из них в первом этаже, отводимом целиком под «лабораторию-жилище» — две. В первой помещается: передняя-вестибюль, столовая и кухня; во второй — гардеробная, туалетная, две комнаты для домашних мастерских, ванная и уборные (на плане прямые толстые линии обозначают перегородки, отделяющие комнаты). Две большие комнаты во втором этаже отводятся: первая — под гостиную или общую комнату, вторая, имеющая две перегородки по плану в 14 окон, — под спальню. Пятая большая комната с 40 окнами предназначена для мастерской автора проекта. Все комнаты предполагается оборудовать постоянной мебелью — шкафы, гардеробы, столы и кровати будут представлять собой специальные конструкции, герметически вделанные в стены и полы. Кроме того, исключительно в целях гигиены жилища, полы, потолки и стены спальни будут покрыты алебастром, отшлифованным до блеска. Этажи и комнаты соединяются между собой винтовой лестницей, начинающейся

Abb. 133 Konstantin Melnikov, *Wohn- und Atelierhaus*, Moskau, 1927–1929. Konstruktion der Geschossdecken



Abb. 134 Konstantin Melnikov, *Wohn- und Atelierhaus*, Moskau, 1927–1929. Ansicht von Süden, 1930er Jahre. Archiv des Melnikov-Hauses, Moskau, Op. 581/65, 6

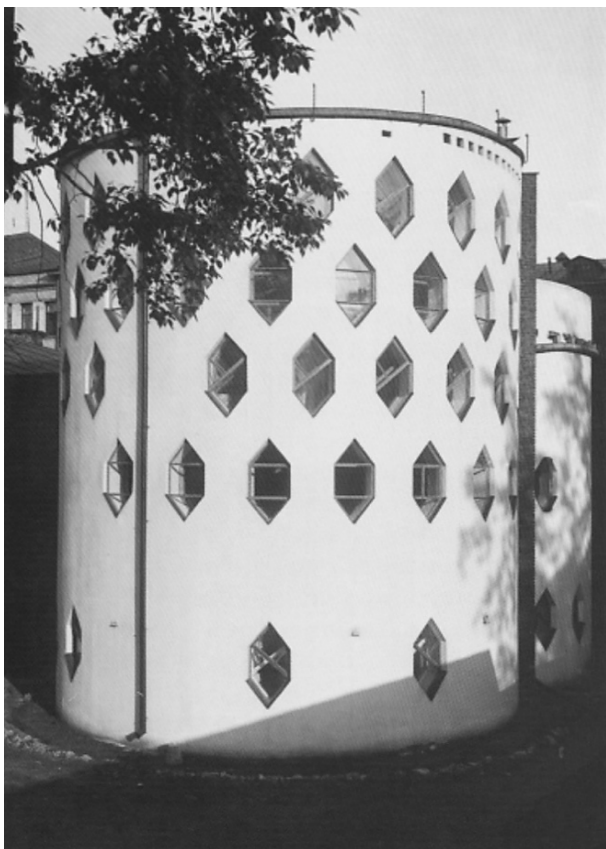
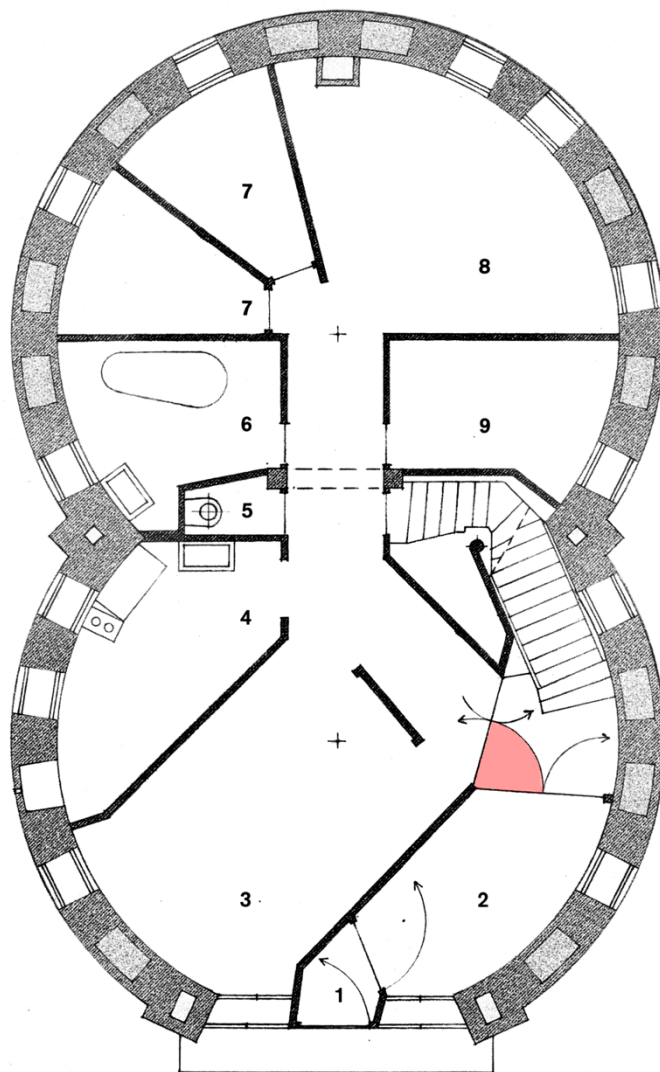


Abb. 135 Konstantin Melnikov, *Wohn- und Atelierhaus*, Moskau, 1927–1929. Ansicht von Nordwesten, 1930er Jahre. Archiv des Melnikov-Hauses, Moskau, Op. 581/65, 8



Abb. 136 Konstantin Melnikov, *Wohn- und Atelierhaus*, Moskau, 1927–1929. Ansicht von Südosten, Foto von Michail Iljin, 1931. Staatliches Ščusev-Museum für Architektur, Moskau, V-18034



- 1 Eingang
- 2 Vorraum
- 3 Esszimmer
- 4 Küche
- 5 WC
- 6 Bad
- 7 Kinderzimmer
- 8 Garderobe
- 9 Zimmer der Hausfrau

Abb. 137 Konstantin Melnikov, *Wohn- und Atelierhaus*, Moskau, 1927–1929.
Grundriss des Erdgeschosses



Abb. 138 Konstantin Melnikov, *Wohn- und Atelierhaus*, Moskau, 1927–1929. Esszimmer



Abb. 139 Konstantin Melnikov, *Wohn- und Atelierhaus*, Moskau, 1927–1929. Esszimmer



Abb. 140 Konstantin Melnikov, *Wohn- und Atelierhaus*, Moskau, 1927–1929. Salon, Blickrichtung nach Osten. Foto von Richard Pare



Abb. 141 Konstantin Melnikov, *Wohn- und Atelierhaus*, Moskau, 1927–1929. Salon, Blickrichtung nach Süden



Abb. 142 Konstantin Melnikov, *Wohn- und Atelierhaus*, Moskau, 1927–1929.
Salon, Blickrichtung nach Westen



Abb. 143 Konstantin Melnikov, *Wohn- und Atelierhaus*, Moskau, 1927–1929. Salon, Blickrichtung nach Norden

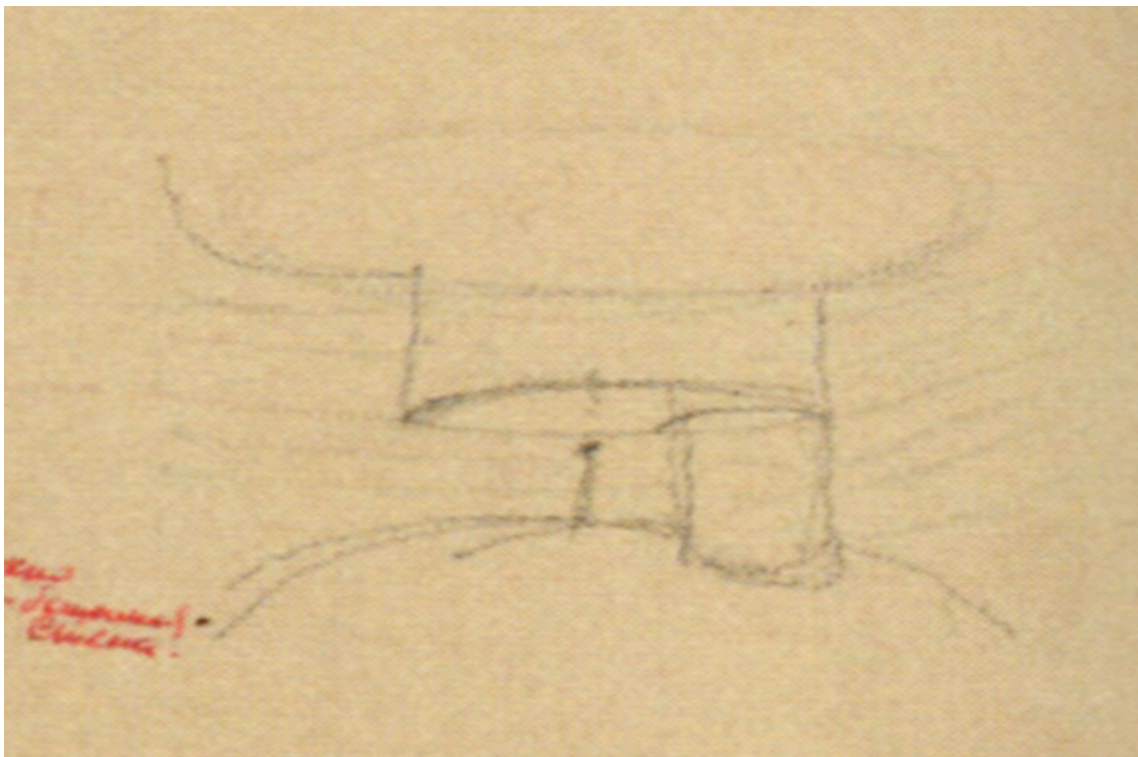


Abb. 144 Konstantin Melnikov, Entwurf des Wohnraums aus dem *Projekt eines „Musterwohngebäudes“* (Wohn- und Atelierhaus), Juli 1927. Blickrichtung nach Norden. Zentrales Staatsarchiv der Stadt Moskau, f. 2, op. 1, d. 4409 (Ausschnitt)

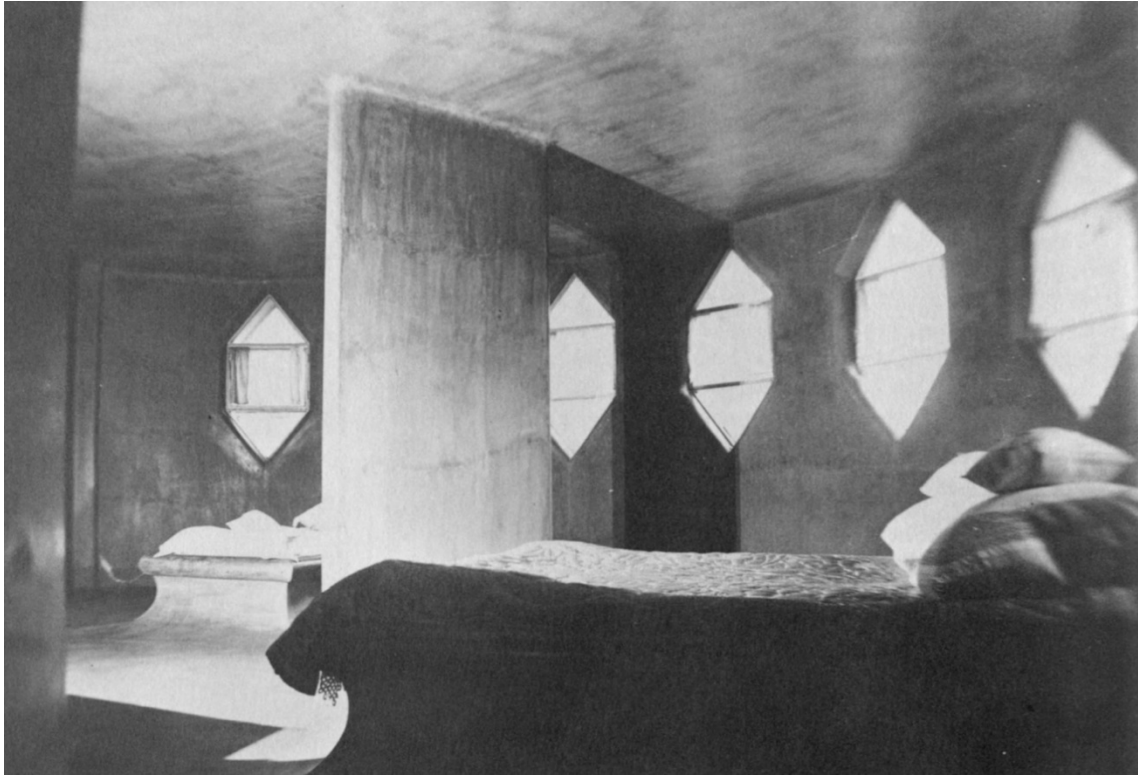


Abb. 145 Konstantin Melnikov, *Wohn- und Atelierhaus*, Moskau, 1927–1929. Ursprüngliche Inneneinrichtung des Schlafzimmers. Foto, 1930er Jahre. Archiv des Melnikov Hauses, Moskau, op. 196/3/5, l. 1



Abb. 146 Viktor Melnikov, *Das Schlafzimmer im Melnikov-Haus*, 1933. Öl auf Leinwand, Archiv des Melnikov-Hauses, Moskau, op. 254

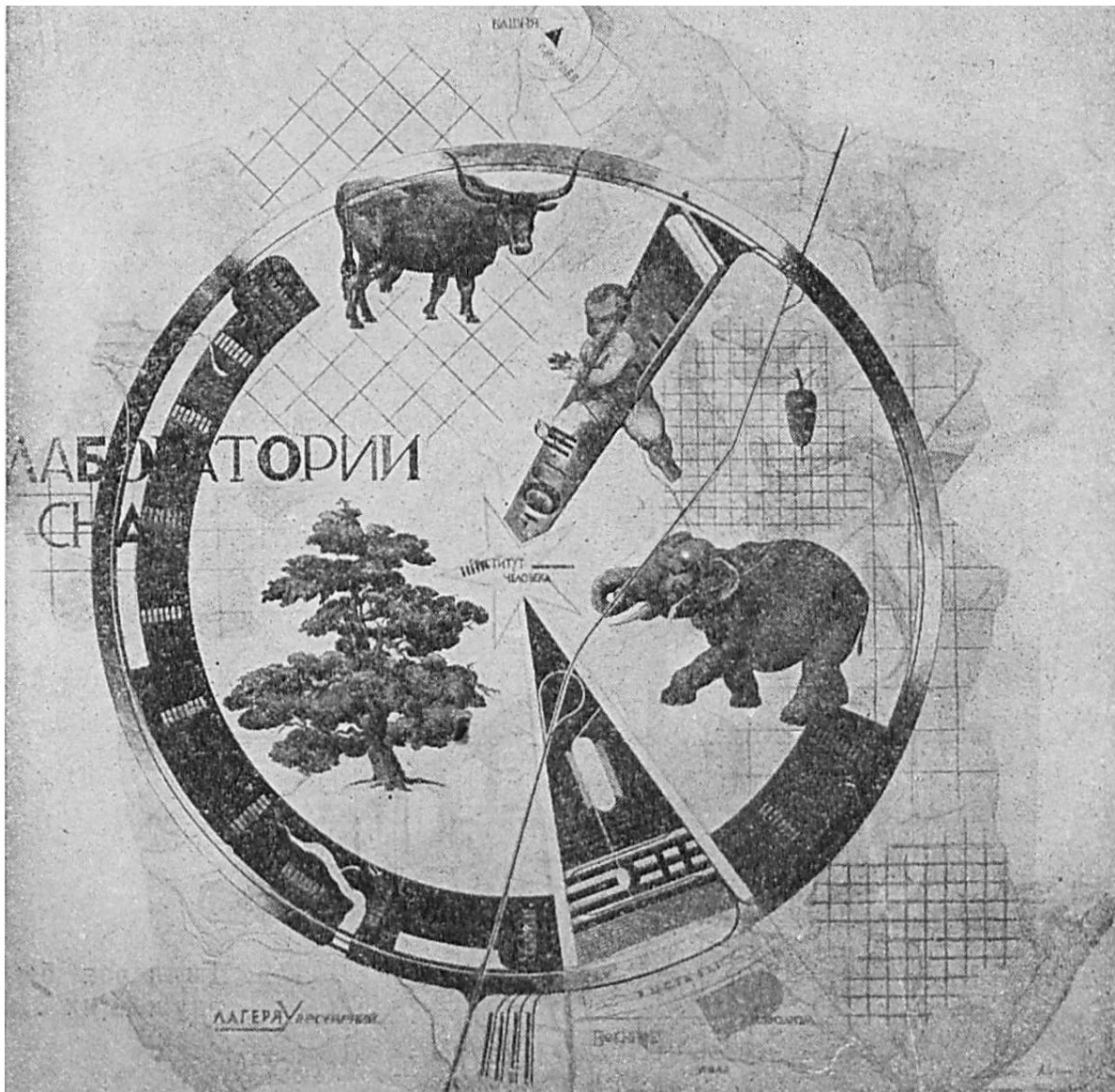


Abb. 147 Konstantin Melnikov, „Grüne Stadt“ bei Moskau, Wettbewerbsentwurf, 1929–1930. Generalplan

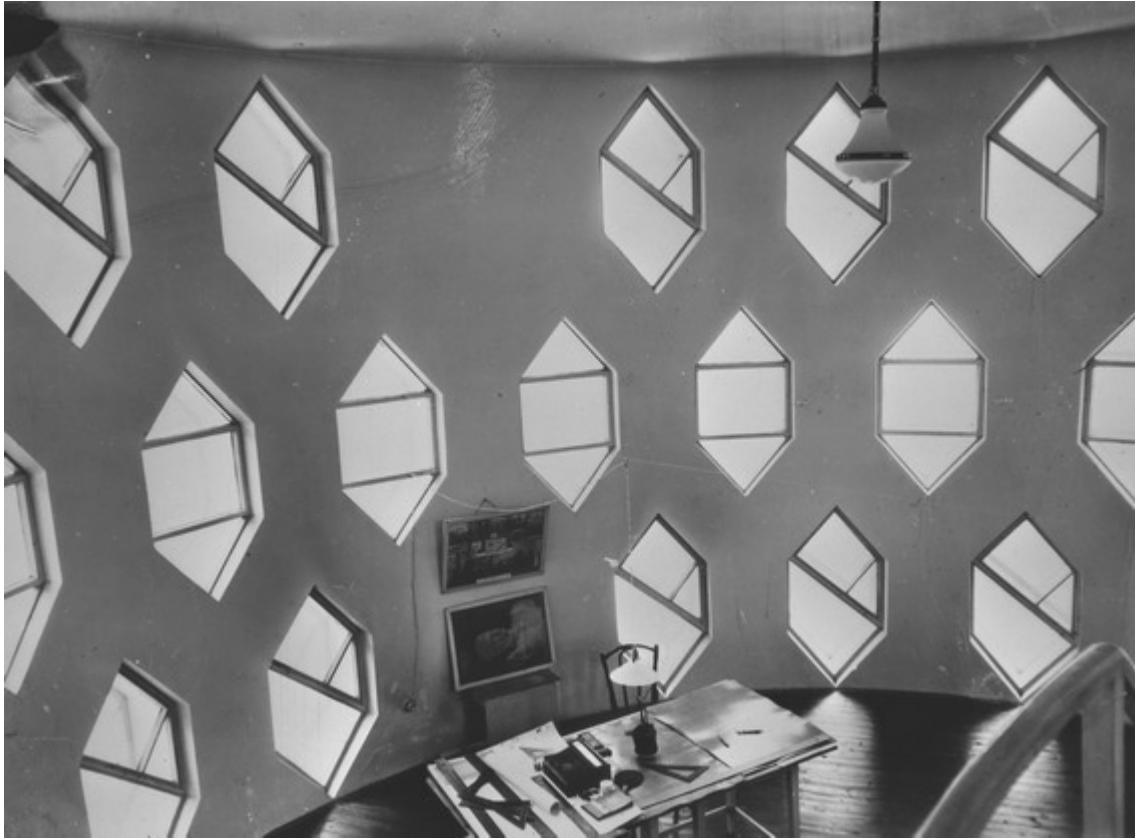


Abb. 148 Konstantin Melnikov, *Wohn- und Atelierhaus*, Moskau, 1927–1929. Atelier, Blick vom Balkon nach Nordosten. Foto, 1930er Jahre, Archiv des Melnikov-Hauses, Moskau, op. 581/ 65, Negativ 11



Abb. 149 Konstantin Melnikov, *Wohn- und Atelierhaus*, Moskau, 1927–1929. Atelier, Blick nach Osten. Foto, 1930er Jahre, Archiv des Melnikov-Hauses, Moskau, op. 581/ 65, Negativ 12

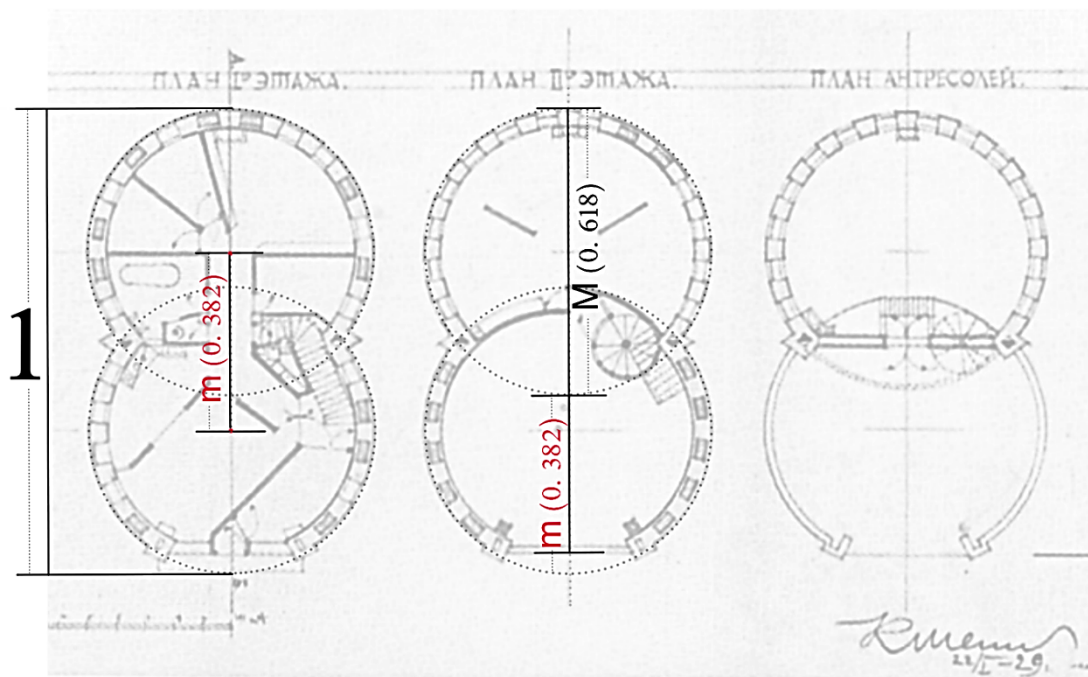


Abb. 150 Analyse der Proportionen des Melnikov-Hauses. Grundrisse

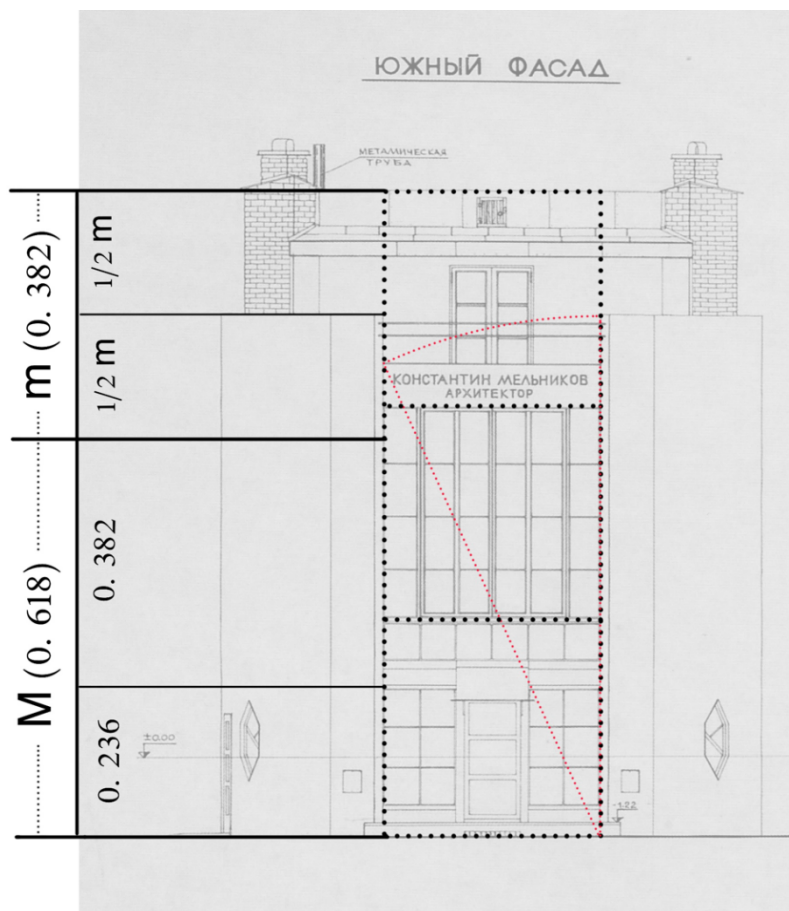


Abb. 151 Analyse der Proportionen des Melnikov-Hauses. Fassade

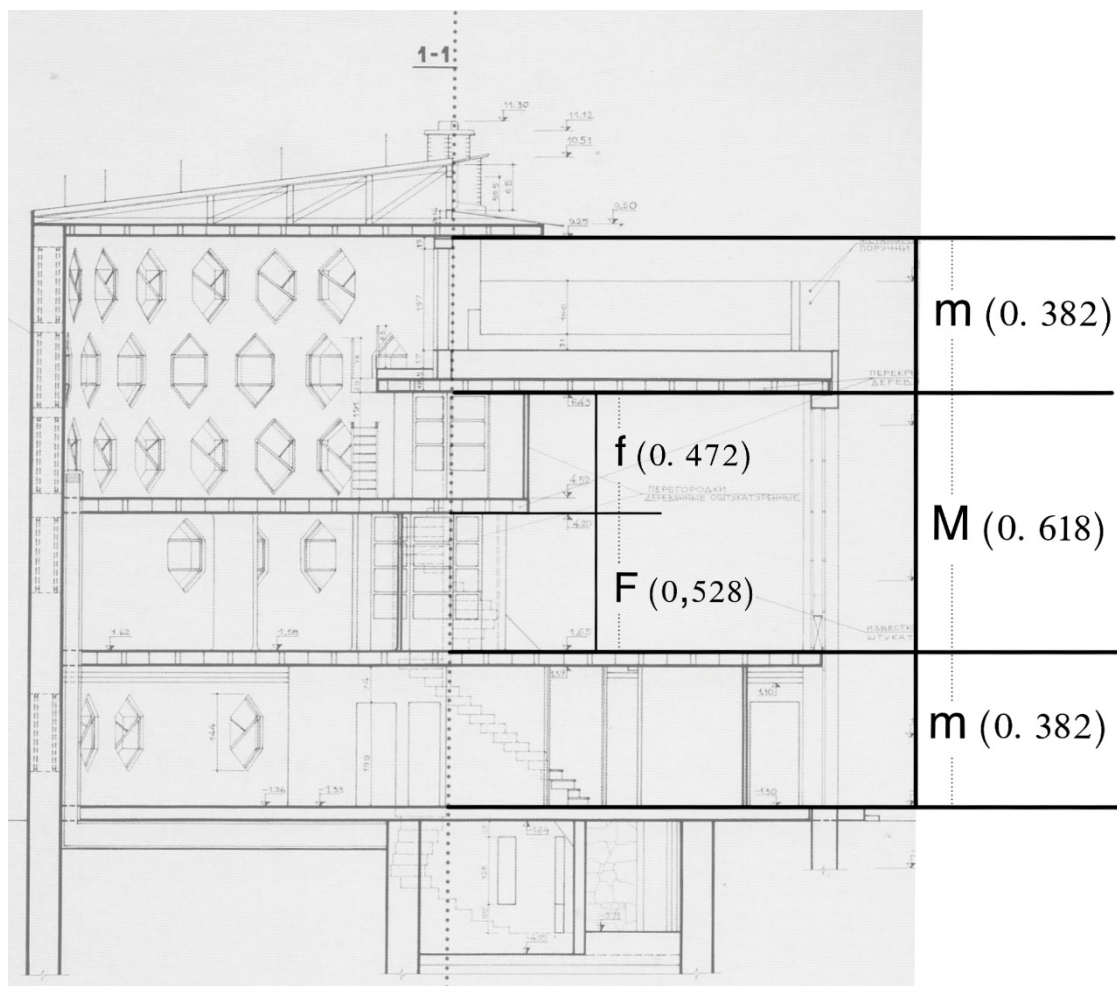


Abb. 152 Analyse der Proportionen des Melnikov-Hauses. Schnitt

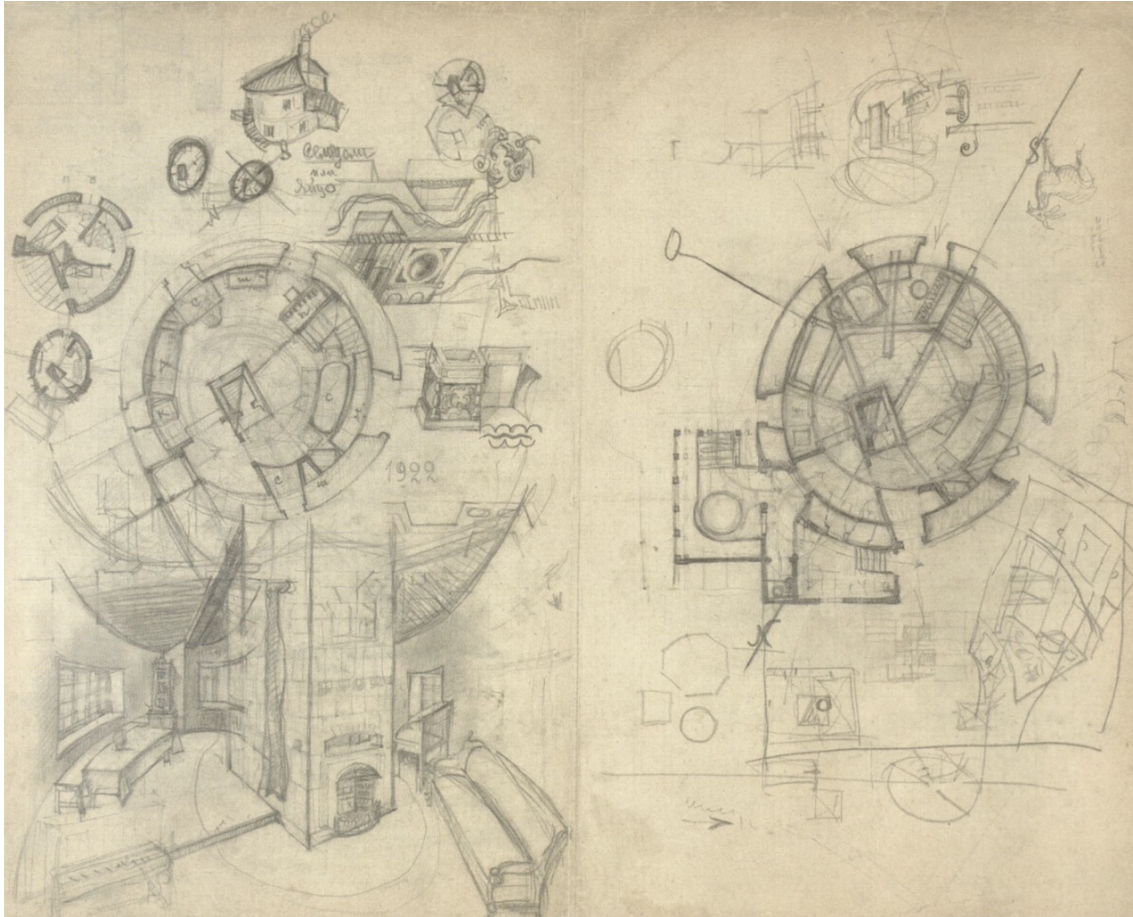


Abb. 153 Konstantin Melnikov, *Skizzen seines eigenen Hauses*, Variante mit ovalem und kreisförmigem Grundriss, 1922. Perspektive, Grundrisse. Bleistift auf Papier, 36,8 × 45,6 cm. Archiv des Melnikov Hauses, Moskau, KM 346



Abb. 154 Konstantin Melnikov, *Wahrzeichen des Machorka-Pavillons*, finale Variante, 1923. Tusche, Bleistift, Aquarell auf Papier, 12,2 × 14,6 cm. Archiv des Melnikov Hauses, Moskau, KM 269

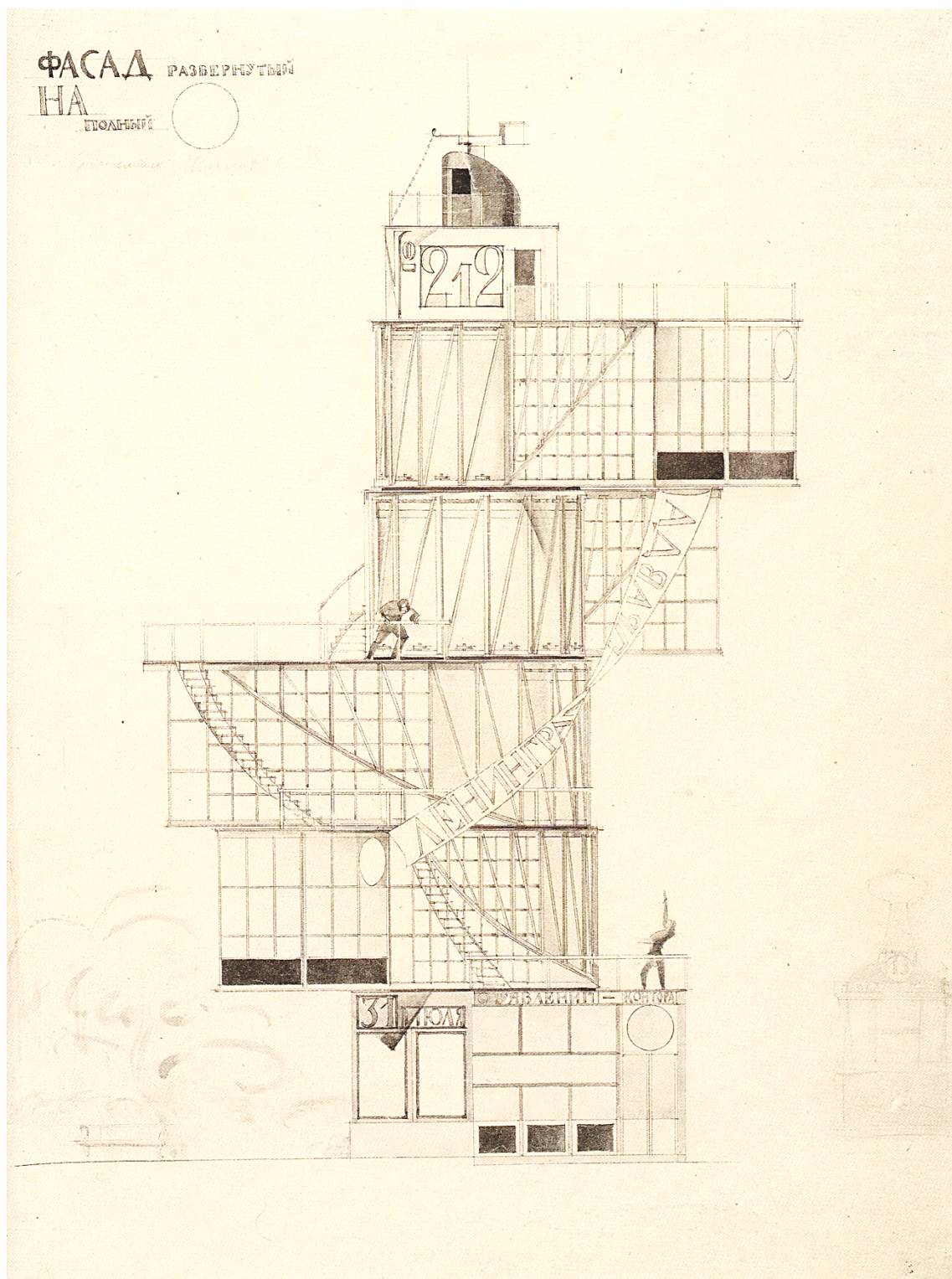


Abb. 155 Konstantin Melnikov, Moskauer Zweigstelle der Zeitung „Leningradskaja Pravda“, Wettbewerbsentwurf, 1924. Fassade. Tusche, Bleistift auf Papier, 67,2 × 50,8 cm. Staatliches Ščusev-Museum für Architektur, Moskau, Pla-6221

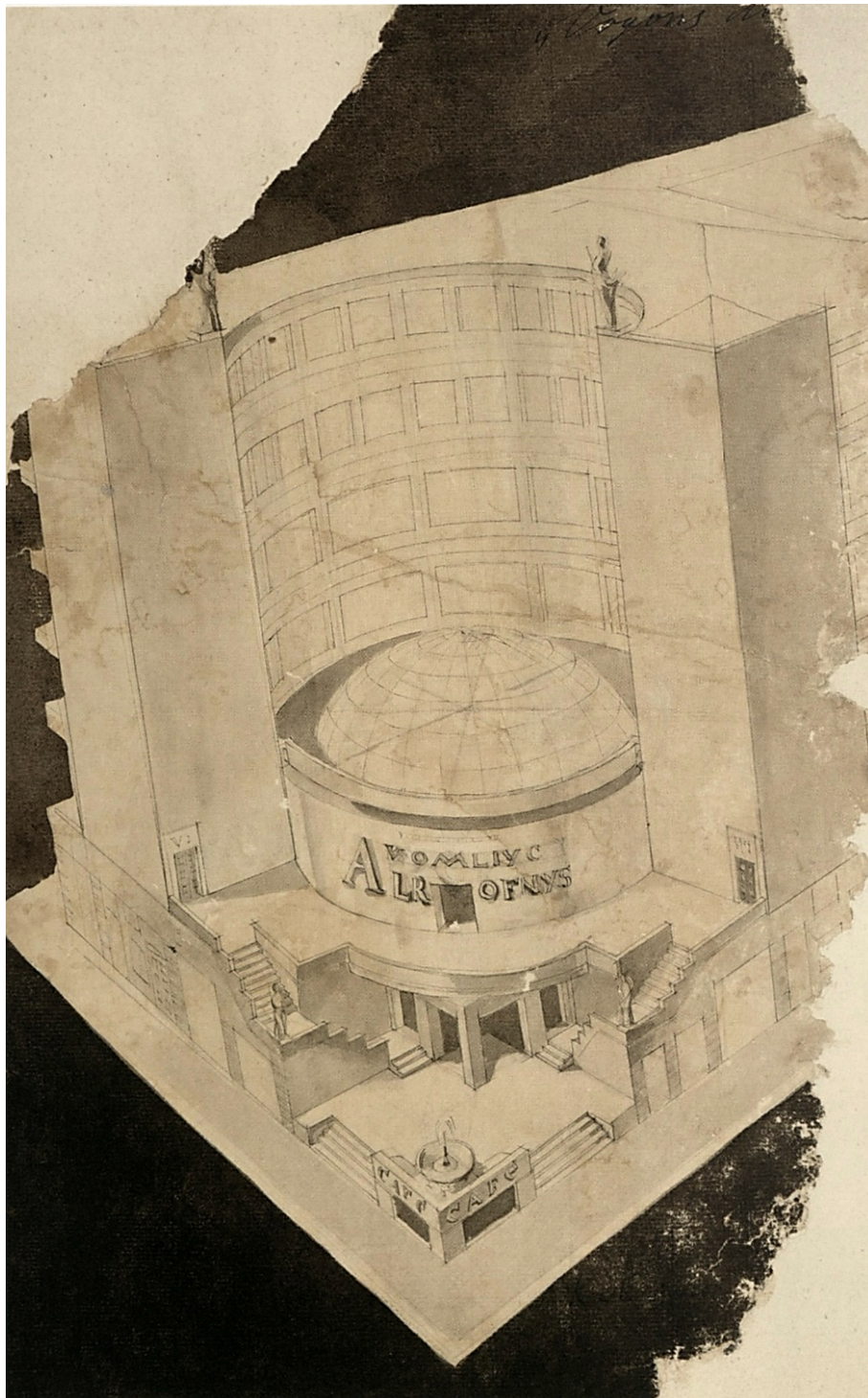


Abb. 156 Konstantin Melnikov, *Filiale der Aktiengesellschaft „ARKOS“*, Wettbewerbsentwurf, Moskau, 1924. Perspektive. Tusche, Bleistift auf Papier, Lavierung, 40,4 × 25,3 cm. Archiv des Melnikov-Hauses, Moskau, KM 38

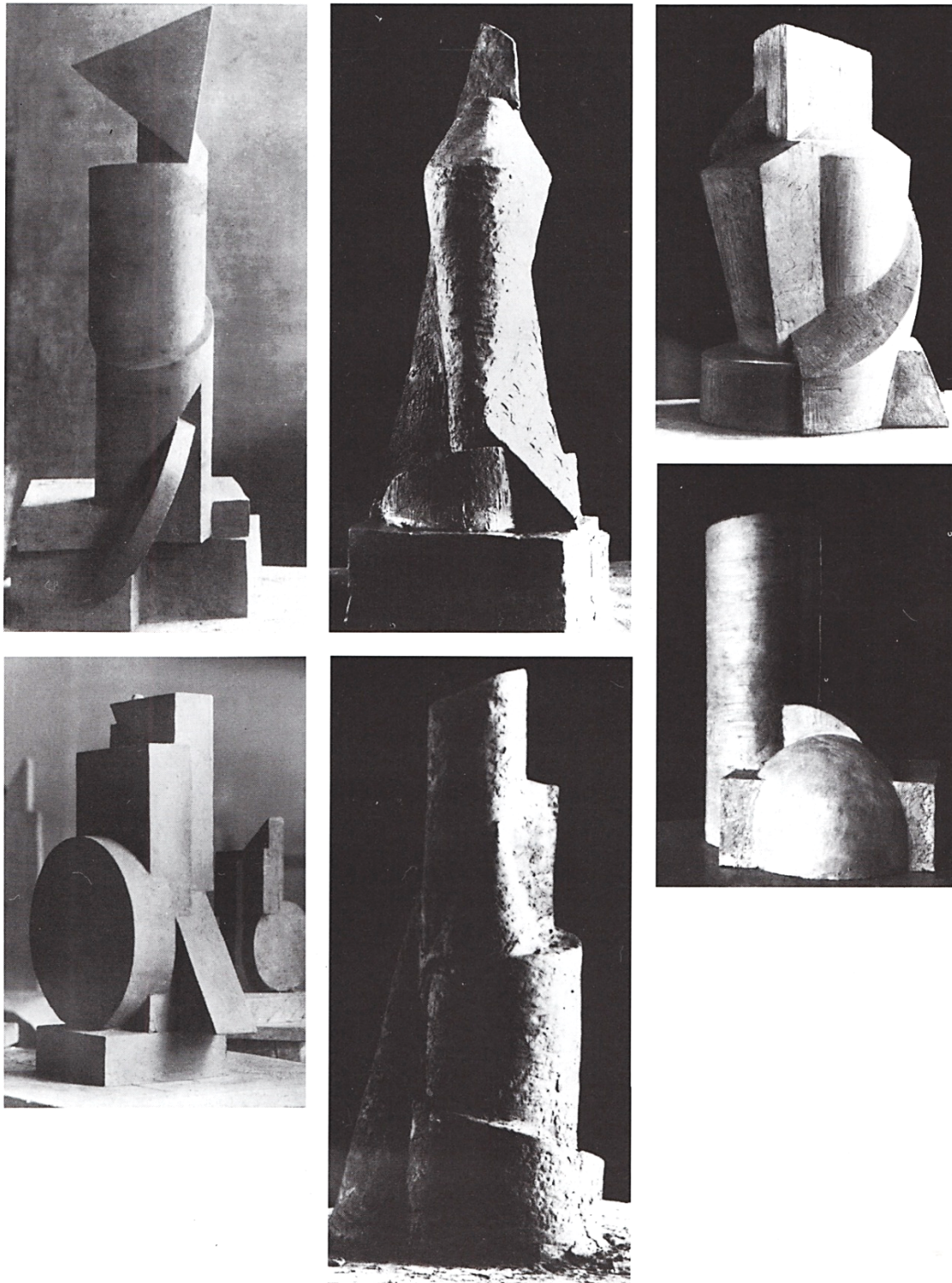


Abb. 157 Höhere Künstlerisch-Technische Werkstatt, *Propädeutischer Kurs – Lehre vom „Raum“*, Arbeiten der Studierenden, Beginn der 1920er Jahre

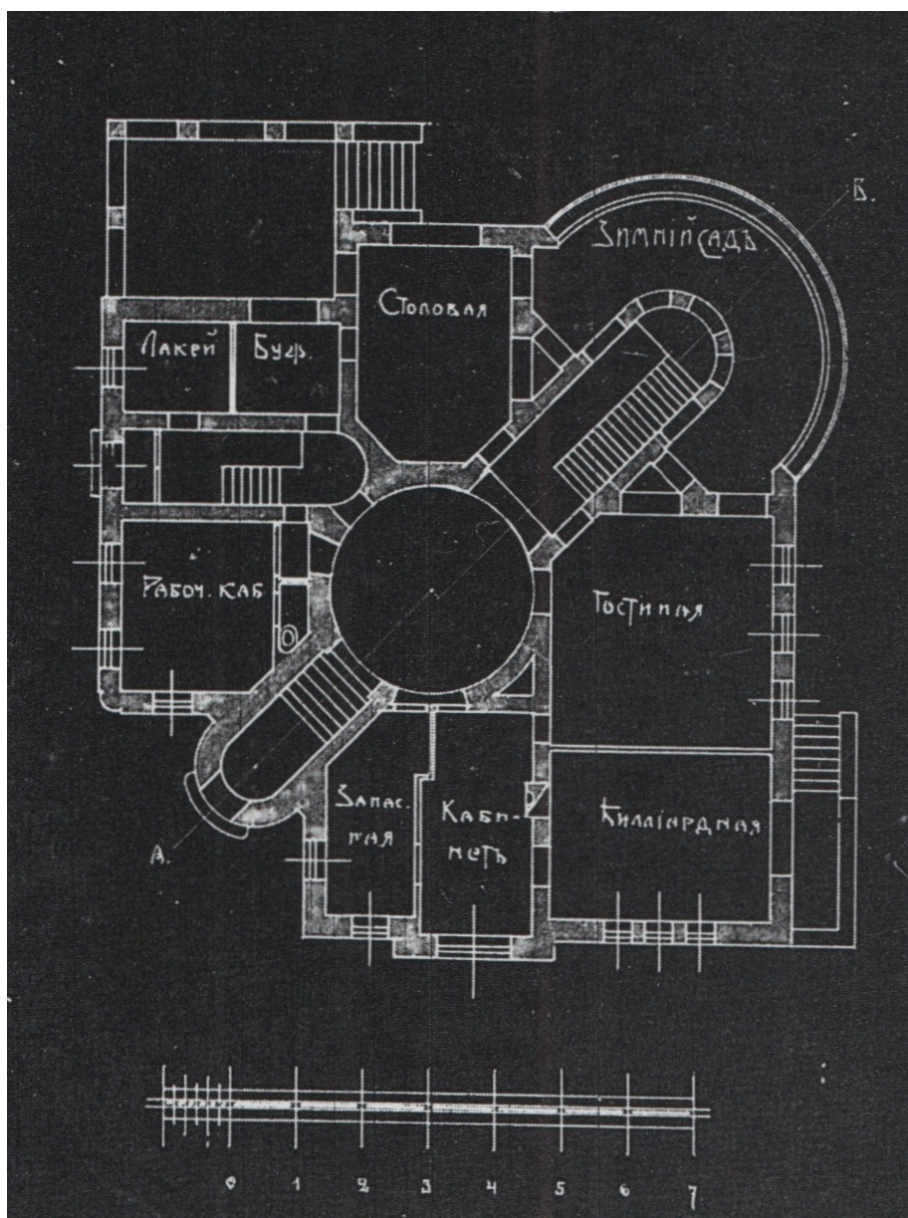


Abb. 158 Vladimir Apyškov, *Villa Čaev*, St. Petersburg, 1906–1907. Grundriss

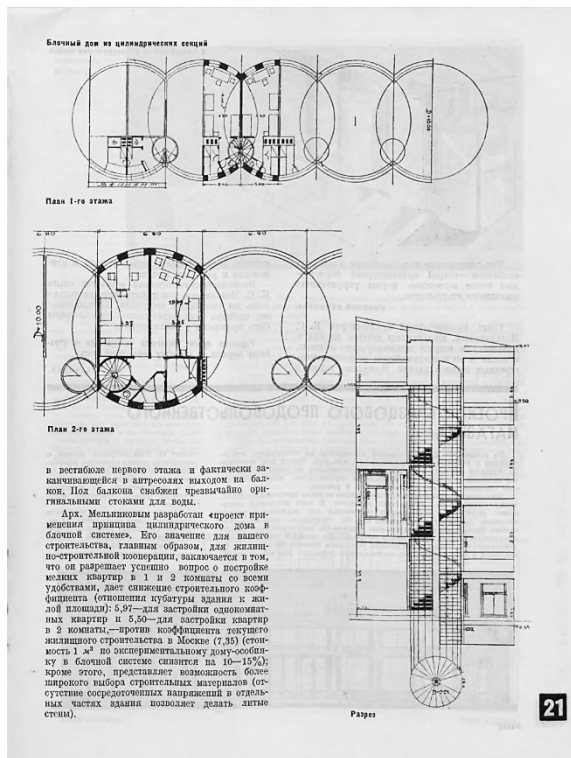


Abb. 159 Konstantin Melnikov, *Entwurf eines Wohnhauses aus zylindrischen Modulen*, 1929. Grundrisse, Schnitt

Abb. 160 Moisej Ginzburg, Michail Baršč, Vjačeslav Vladimirov, Aleksandr Pasternak, Grigorij Sum-Šik, *Wohnsektion Typ F*: obere Einheit (links), untere Einheit (rechts), Mitte der 1920er Jahre

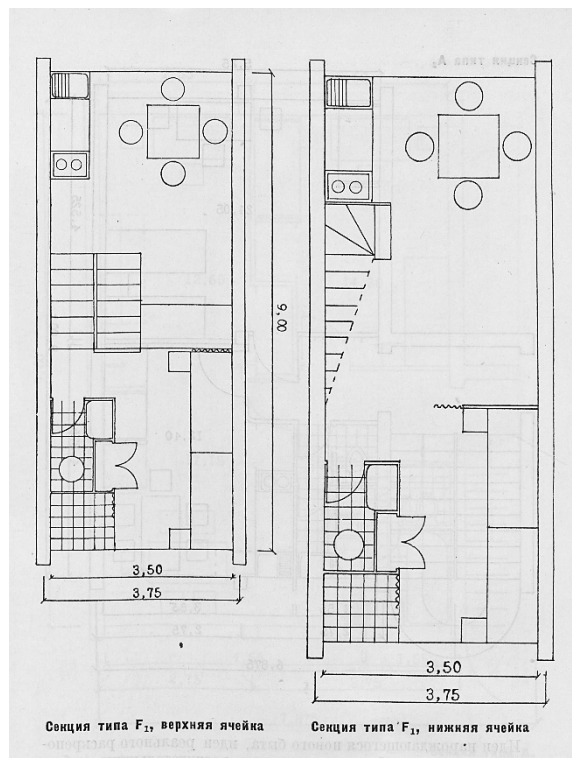




Abb. 161 Aloisio der Neue. *Metropolit-Petrus-Kathedrale im Hohen-Petrus Kloster, Moskau, 1514-1517. Ansicht von Süden. Foto von Ekaterina Shorban*

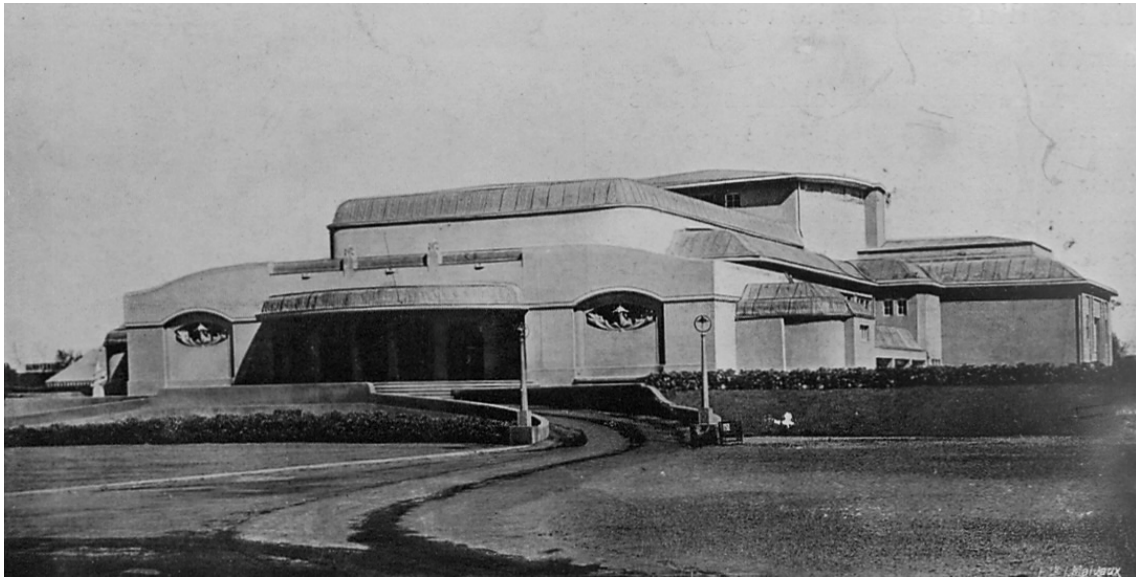


Abb. 162 Henry van de Velde, *Werkbundtheater*, Köln, 1914. Hauptfassade

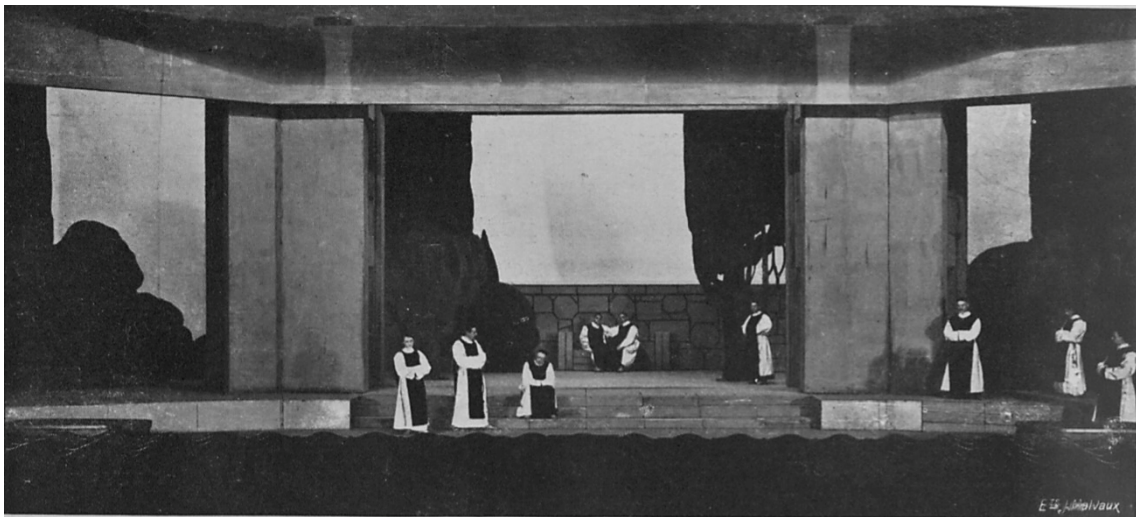


Abb. 163 Henry van de Velde, *Werkbundtheater*, Köln, 1914. Dreiteilige Bühne

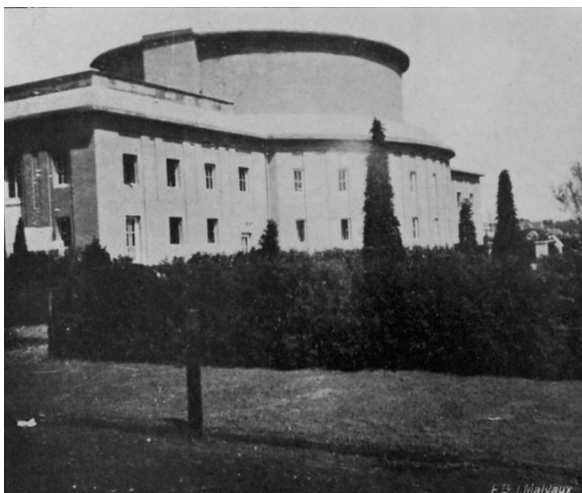


Abb. 164 Henry van de Velde, *Werkbundtheater*, Köln, 1914. Hintere Fassade

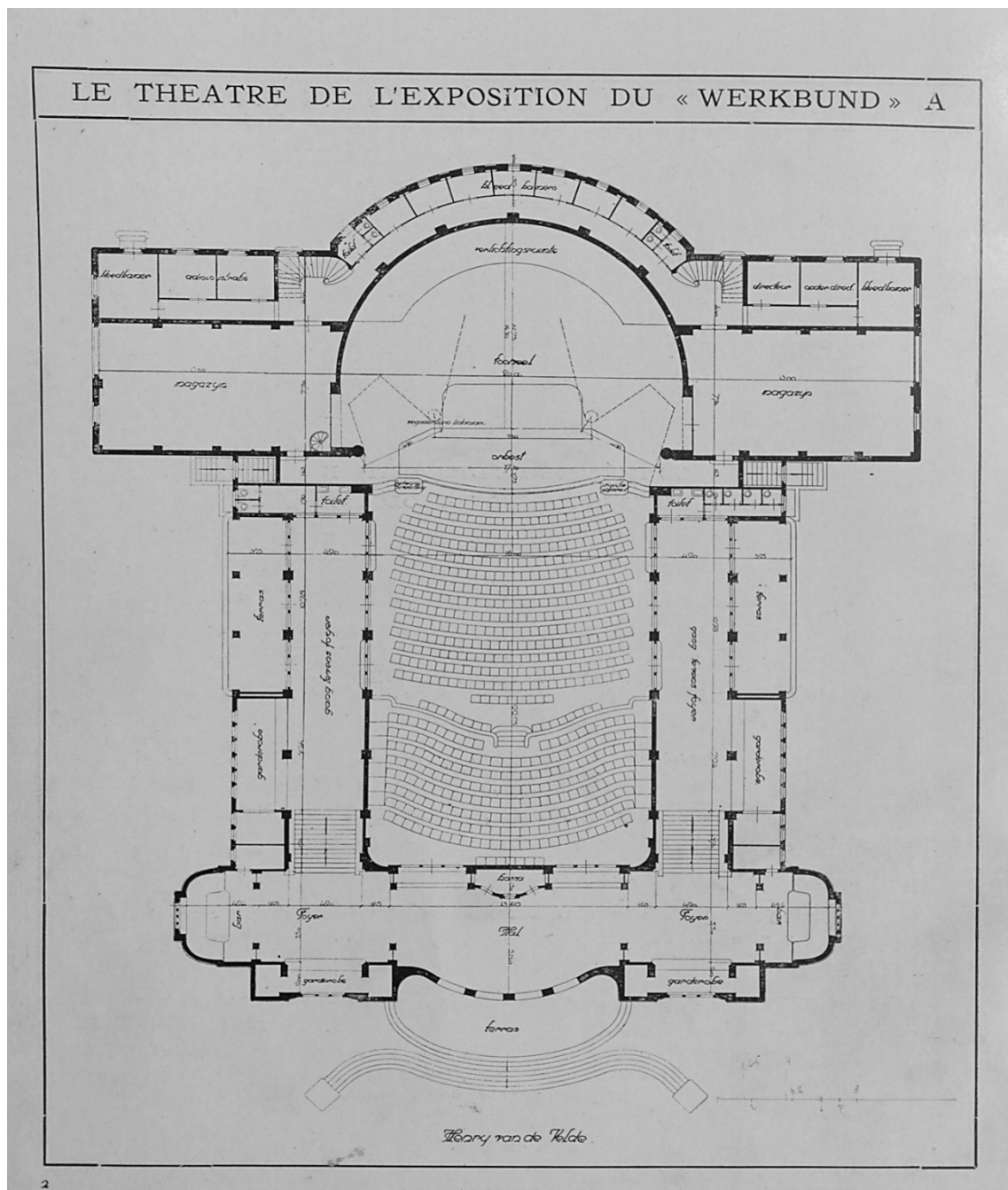


Abb. 165 Henry van de Velde, *Werkbundtheater*, Köln, 1914. Grundriss

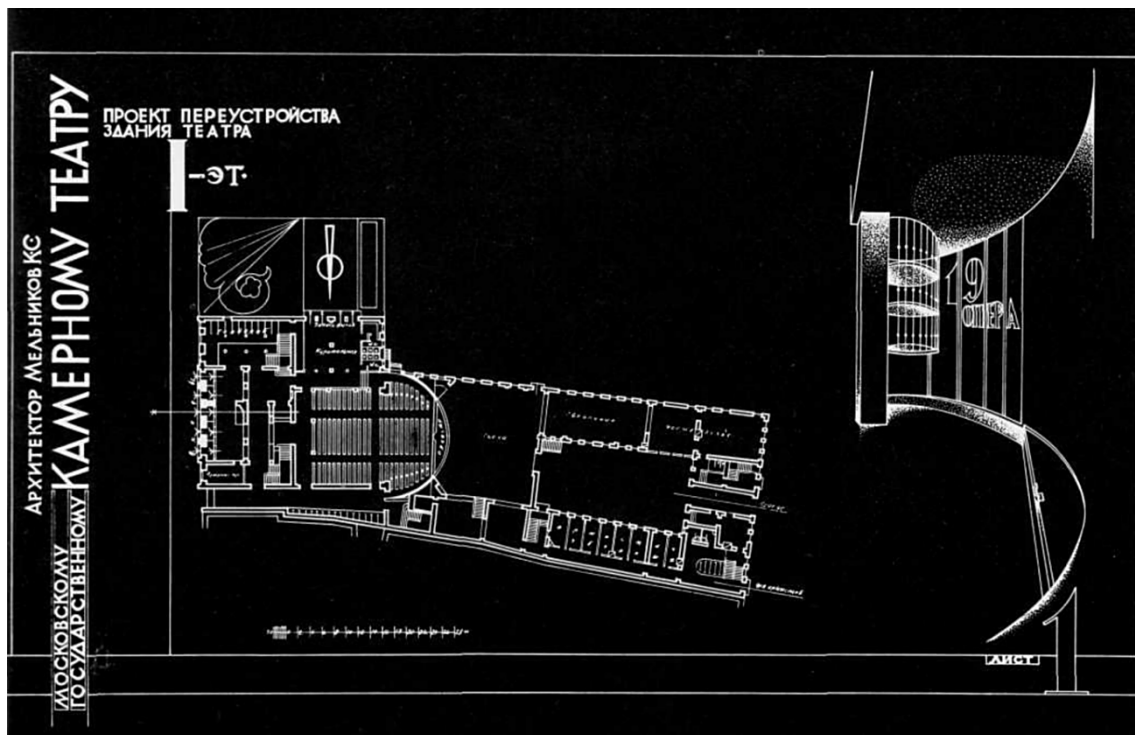


Abb. 166 Konstantin Melnikov, *Kammertheater*, Moskau, 1930. Grundriss des Erdgeschosses

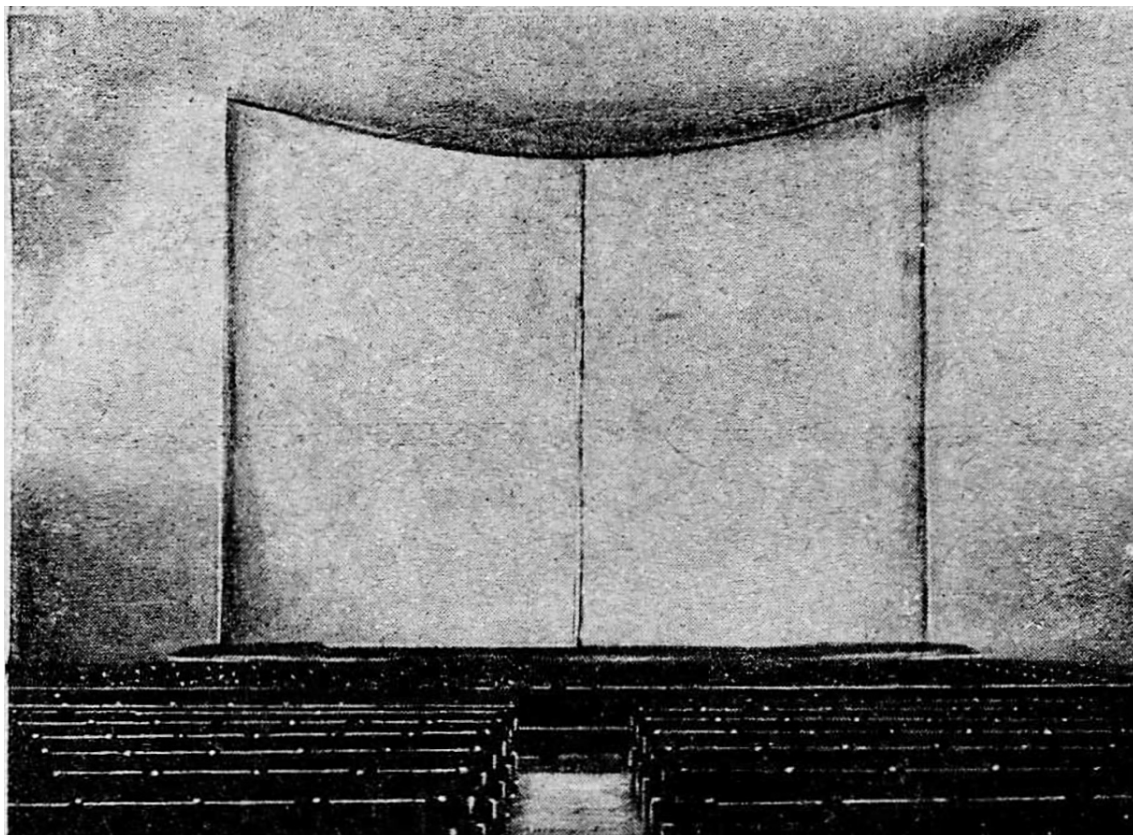


Abb. 167 Konstantin Melnikov, *Kammertheater*, Moskau, 1930. Bühnensicht aus dem Zuschauerraum

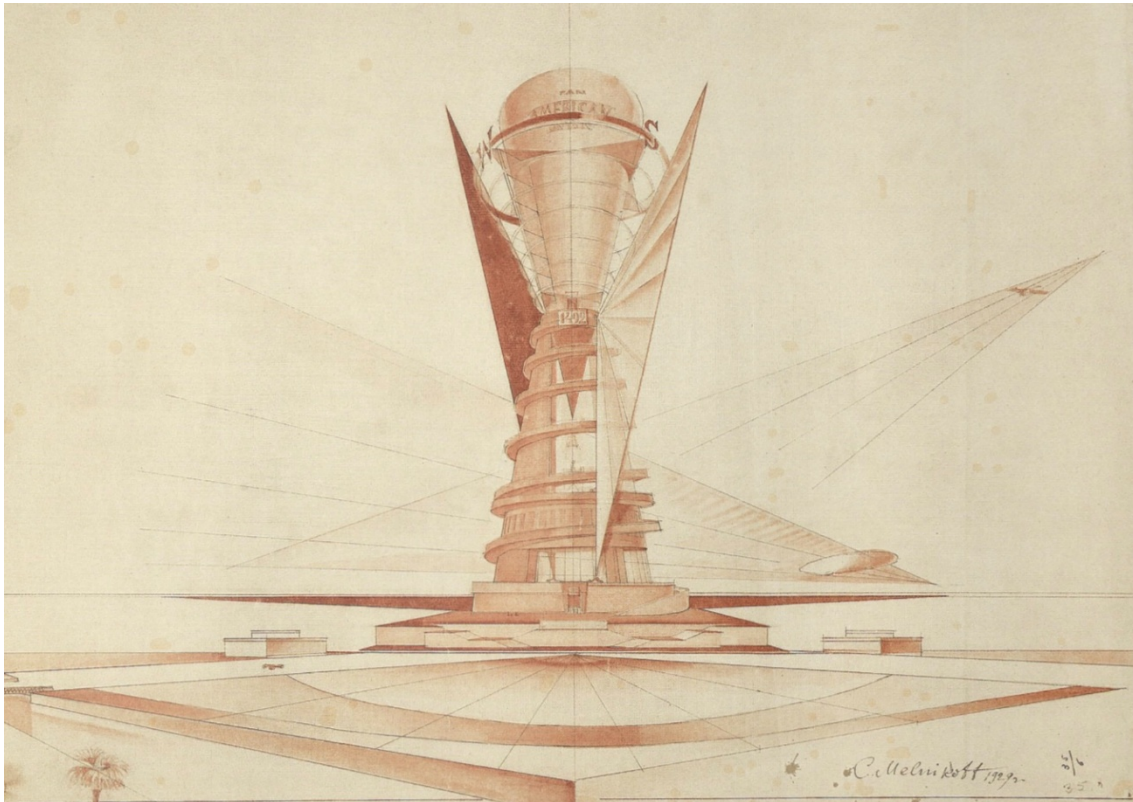


Abb. 168 Konstantin Melnikov. *Kolumbus-Denkmal*, Wettbewerbsentwurf, Santo-Domingo, 1929. Perspektive. Bleistift, Tusche, Aquarell auf Papier, 45 × 60 cm. Archiv des Melnikov-Hauses, Moskau, KM 579

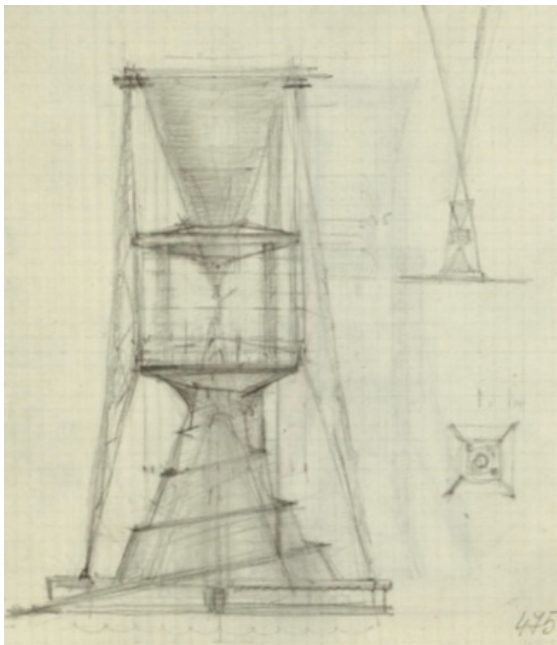


Abb. 169 Konstantin Melnikov. *Kolumbus-Denkmal*, Entwurf, 1929. Bleistift auf Papier, 18,1 × 17,2 cm. Archiv des Melnikov Hauses, Moskau, KM 475 (Rückseite)

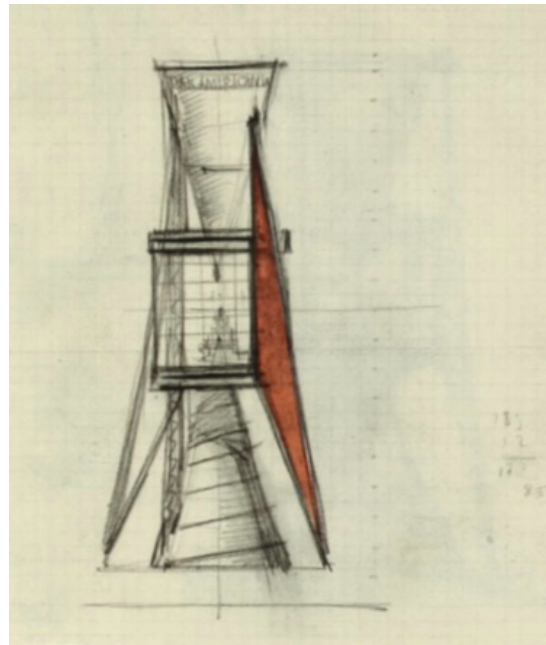


Abb. 170 Konstantin Melnikov. *Kolumbus-Denkmal*, Entwurf, 1929. Bleistift, Aquarell auf Papier, 18,1 × 17,2 cm. Archiv des Melnikov Hauses, Moskau, KM 475

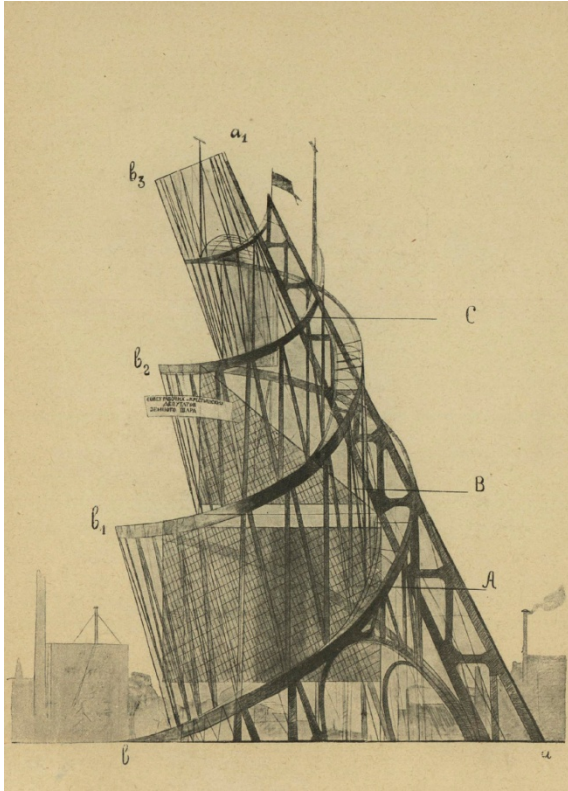


Abb. 171 Vladimir Tatlin. *Das Denkmal der Dritten Internationale*, Entwurf, 1919. Fassade

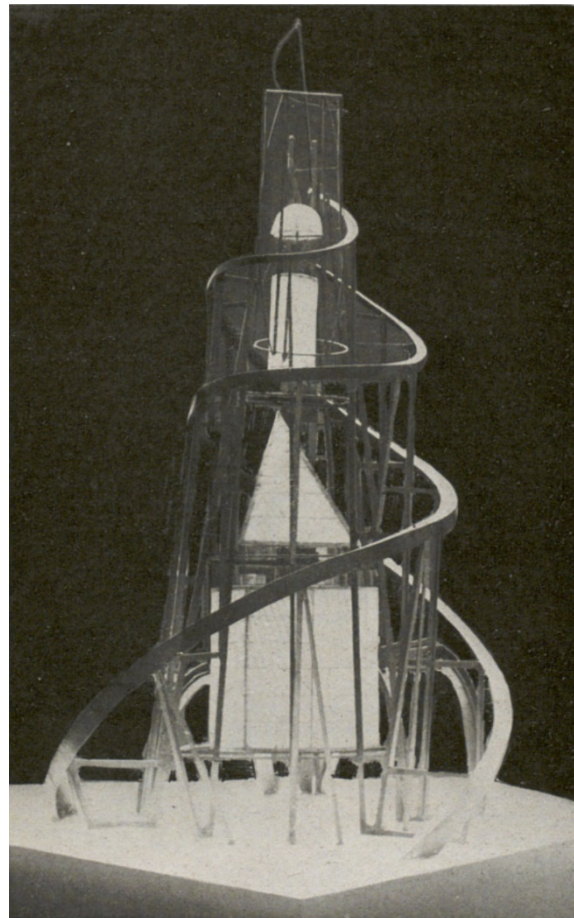


Abb. 172 Vladimir Tatlin, Modell des Denkmals für die Dritte Internationale, *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, Paris, 1925

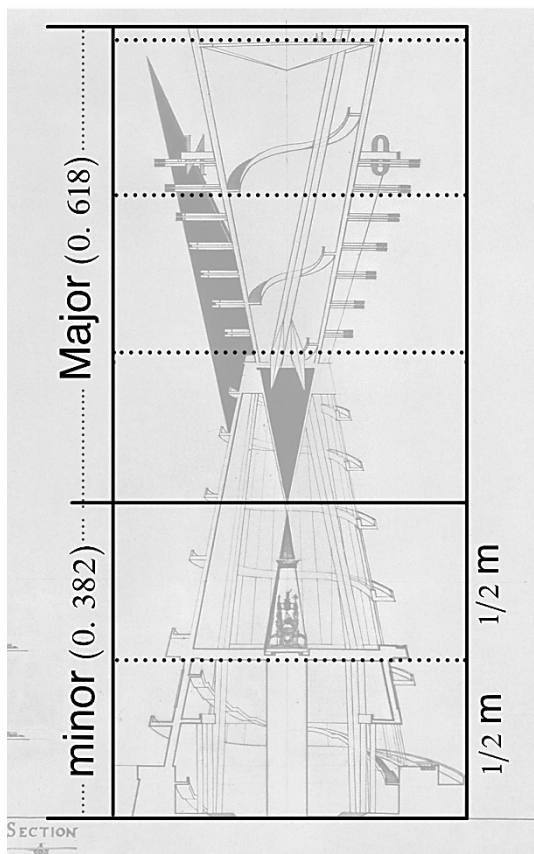
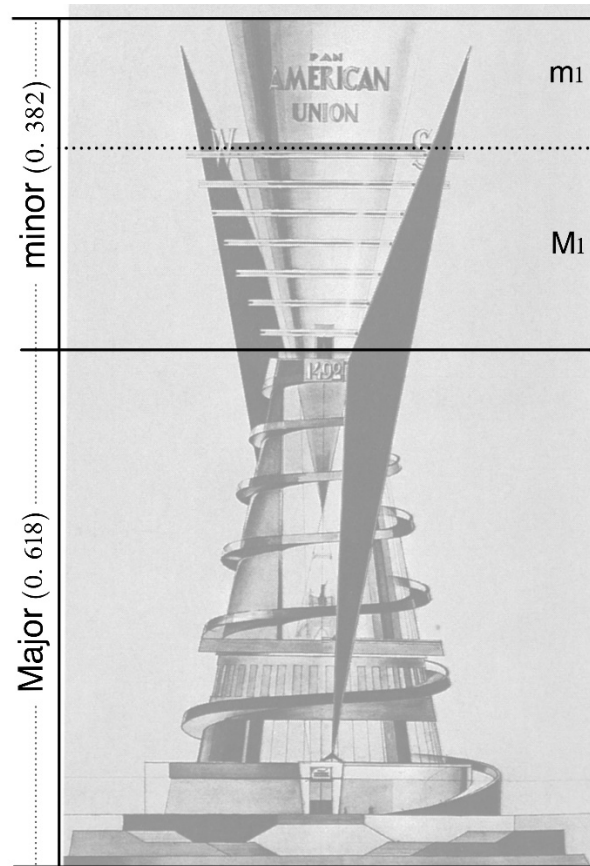
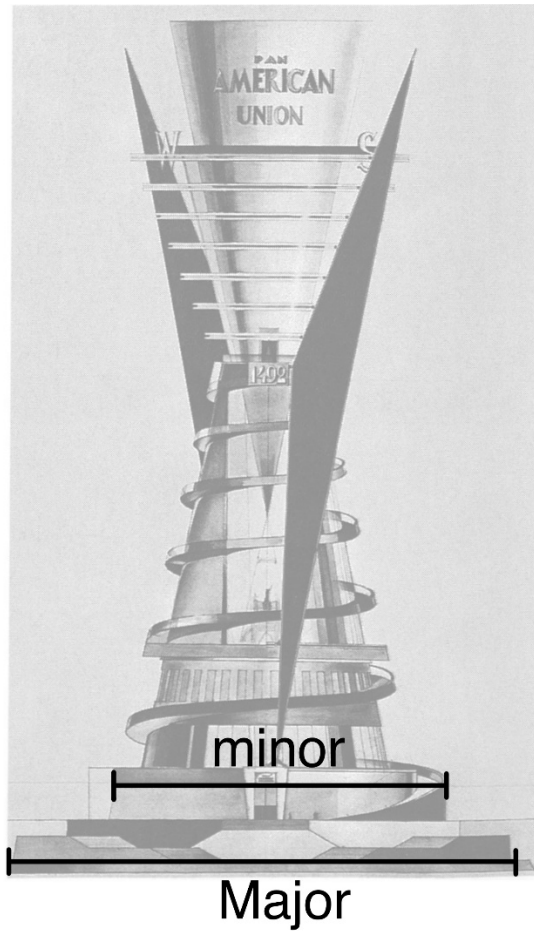


Abb. 173 (oben links) Konstantin Melnikov. *Kolumbus-Denkmal*, Wettbewerbsentwurf, 1929. Analyse der Proportionen

Abb. 174 (oben rechts) Konstantin Melnikov. *Kolumbus-Denkmal*, Wettbewerbsentwurf, 1929. Analyse der Proportionen

Abb. 175 (unten) Konstantin Melnikov. *Kolumbus-Denkmal*, Wettbewerbsentwurf, 1929. Analyse der Proportionen



Abb. 176 *Mariä-Schutz-und-Fürbitte-Kirche*, Moskau, 1555-1561. Blick ins Zeltdach

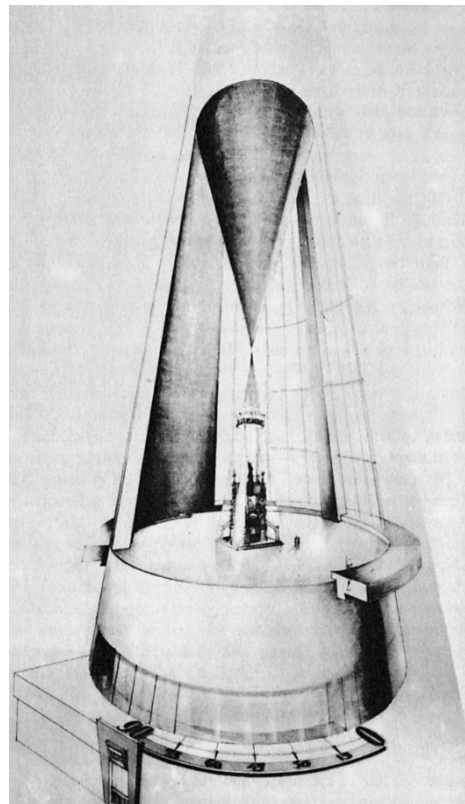


Abb. 177 Konstantin Melnikov. *Kolumbus-Denkmal*, Wettbewerbsentwurf, 1929. Kapelle, Schnitt

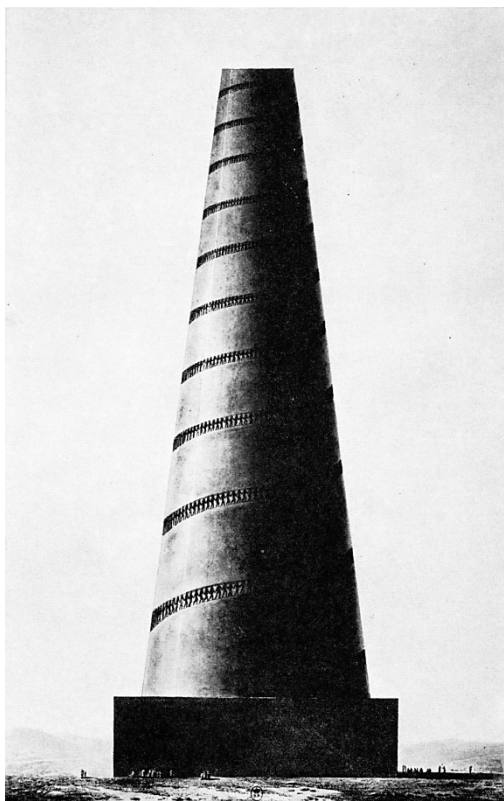


Abb. 179 Étienne-Louis Boullée, *Leuchtturm*, 1784. Lavierte Federzeichnung, 60,9 × 39,3 cm. Florenz, Uffizien, Ha57/32

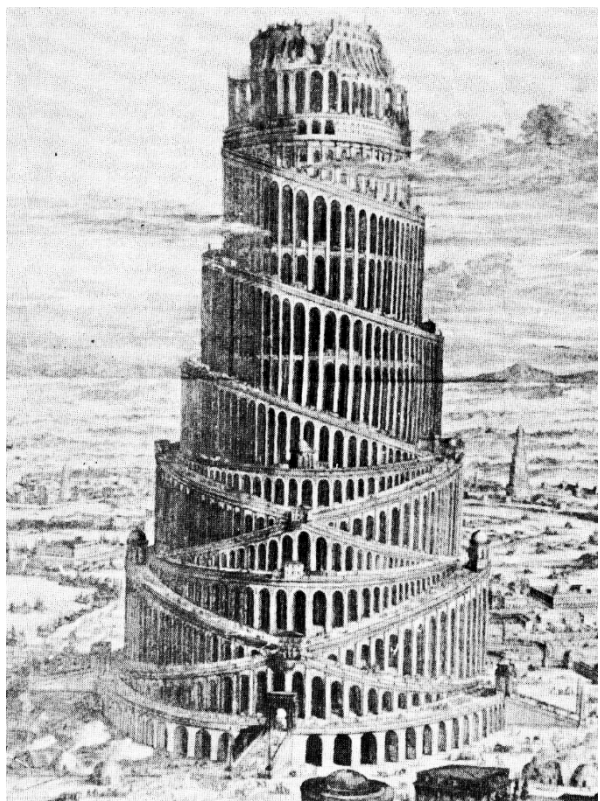


Abb. 178 Lievin Cruyl, Der Turm von Babel, Radierung aus Athanasius Kirchers *Turris Babel* (Amsterdam 1679)

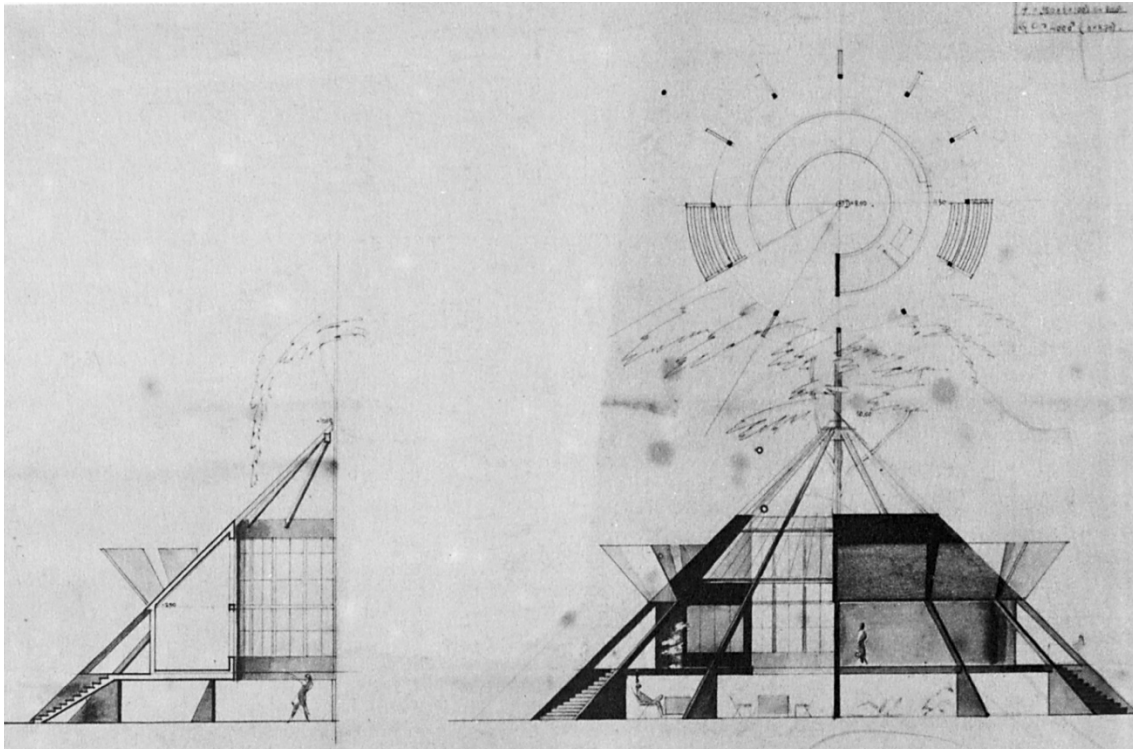


Abb. 180 Konstantin Melnikov, „Grüne Stadt“, Touristenpavillon, Erste Variante, 1929. Schnitt, Grundriss, Fassade

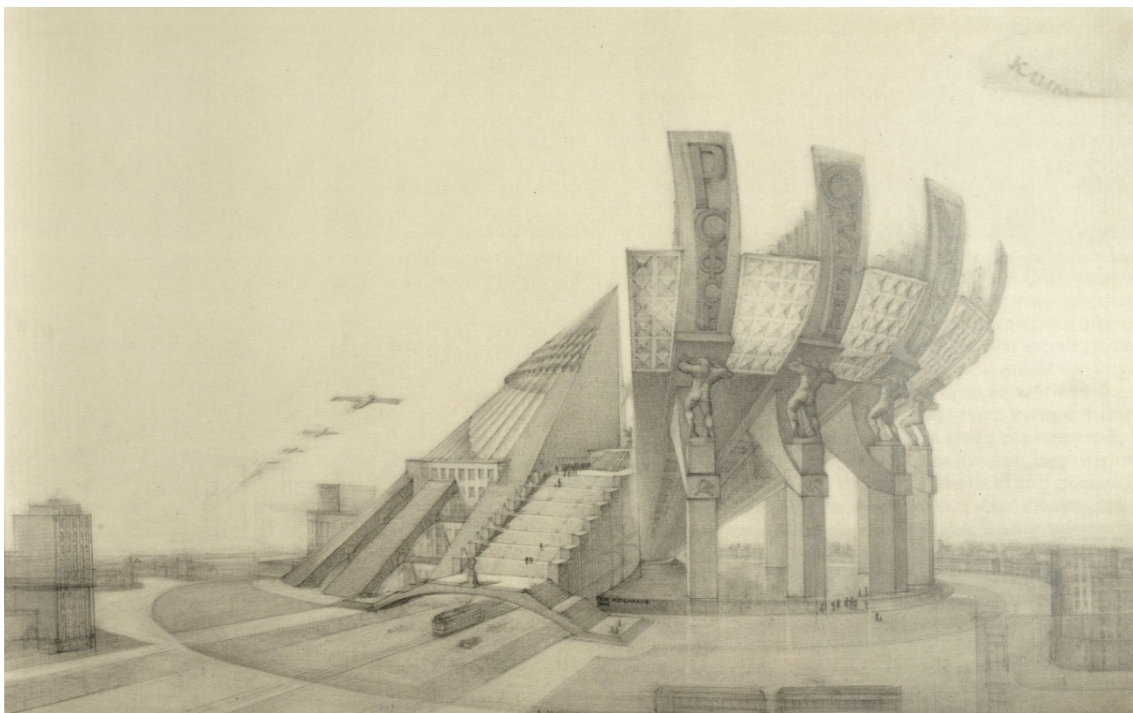
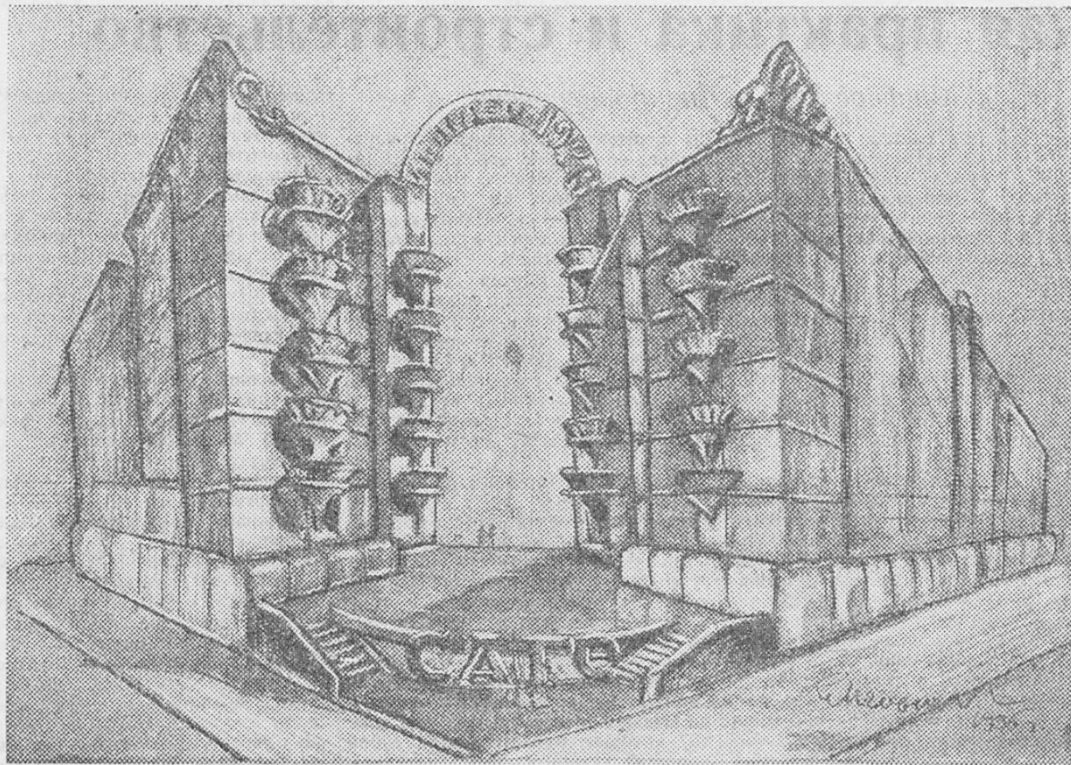


Abb. 181 Konstantin Melnikov, *Palast der Völker*, Moskau, 1932. Perspektive. Bleistift, Tusche auf Papier, 36,6 × 64,4. Archiv des Melnikov-Hauses, Moskau, KM 87

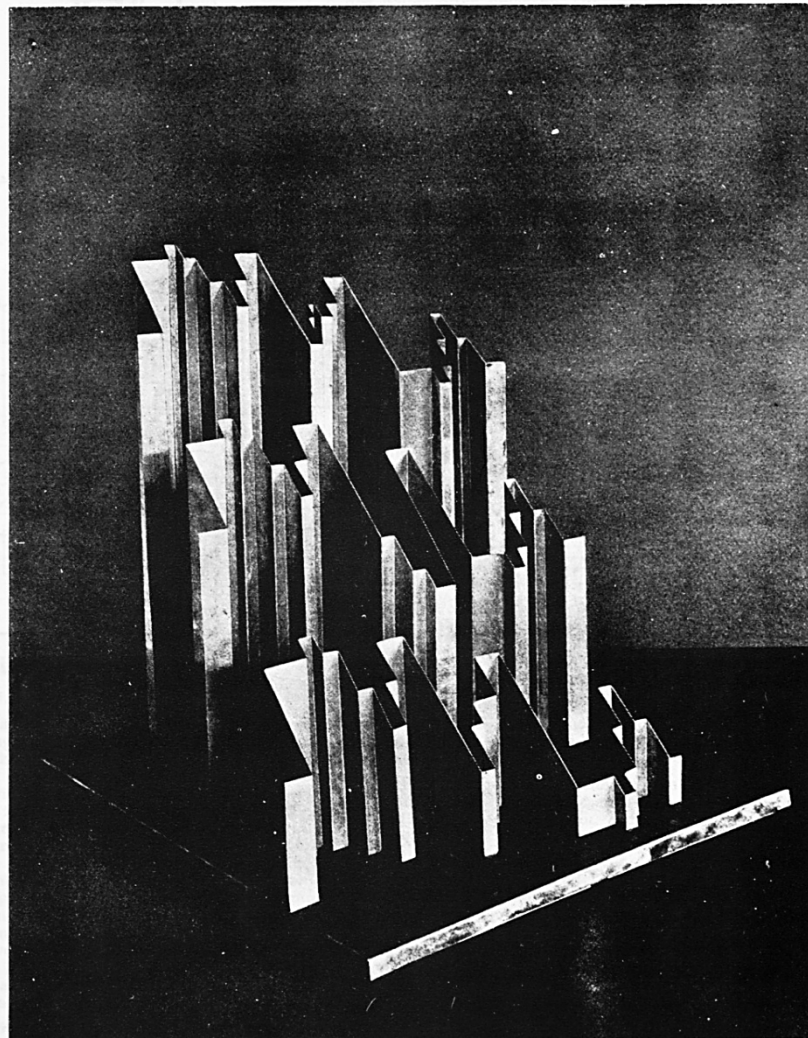
ПРОЕКТЫ — НА ЭКСПЕРТИЗЕ



К. С. Мельников, Проект дома на 1-й Мещанской

Abb. 182 Konstantin Melnikov, Entwurf eines Wohnhauses in der Erten Meščanskaja-Straße, Moskau, 1935. Perspektive

ausgeschaltet werden kann. modell und parallelperspektive bestehen aus vier stereometrisch dargestellten takten der es-moll-fuge von bach. sie zeigen einen höhepunkt dieser fuge, der zumal im modell so architektonisch und monumental wirkt, daß man fragen muß, ob solche darstellung nicht eine würdigere art von bach-monument wäre als die bekannten kitschigen postamentfiguren mit notenrollen. damit könnte dem größten deutschen schöpfer ein denkmal gesetzt werden, das gleich einer pyramide nicht nur monumental wäre, sondern auch einen tieferen sinn hätte. nicht als welträtsel etwa oder als idee eines architekten oder bildhauers, sondern als bach-musik de facto. dann würden diese vier takte, diese zeichen bachscher kombinationsgröße, die als musik unaufgeführt tot und aufgeführt vergänglich sind, in architektur (= gefrorene musik) umgesetzt und greifbar gemacht, ein unvergängliches dokument ungreifbarer, unbegreiflicher geistesgröße sein.



joh. seb. bach:
fuge in es-moll
entwurf: h. neugeboren.
ausführung: gerda marx,
bauhaus dessau.
foto: binnemann.

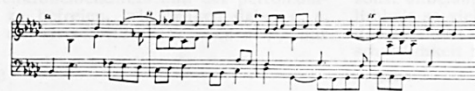


Abb. 183 Henrik Neugeboren, *Hommage à J. S. Bach*, Modell eines Denkmals, 1928



Abb. 184 Konstantin Melnikov, *Rusakov-Klub*, Moskau, 1927–1929. Hintere Fassade



Abb. 185 Konstantin Melnikov, *Rusakov-Klub*, Moskau, 1927–1929. Ansicht von Babaevskaja-Straße.
Foto, 1930er Jahre, Staatliches Ščusev-Museum für Architektur, Moskau, V - 4835

4.5 Abbildungsnachweis

- 1 Staatliches Ščusev-Museum für Architektur 2022, S. 155, Abb. 1. Archiv des Melnikov-Hauses, Moskau, KM 48
- 2 Staatliches Ščusev-Museum für Architektur 2022, S. 156, Abb. 3. Archiv des Melnikov-Hauses, Moskau, KM 52
- 3 Staatliches Ščusev-Museum für Architektur 2022, S. 156, Abb. 4. Archiv des Melnikov-Hauses, Moskau, KM 137
- 4 Staatliches Ščusev-Museum für Architektur 2022, S. 158, Abb. 10. Archiv des Melnikov-Hauses, Moskau, KM 55
- 5 Staatliches Ščusev-Museum für Architektur 2022, S. 157, Abb. 7. Archiv des Melnikov-Hauses, Moskau, KM 133
- 6 Staatliches Ščusev-Museum für Architektur 2022, S. 159, Abb. 14. Archiv des Melnikov-Hauses, Moskau, KM 49
- 7 Staatliches Ščusev-Museum für Architektur 2022, S. 159, Abb. 15. Archiv des Melnikov-Hauses, Moskau, KM 50
- 8 Staatliches Ščusev-Museum für Architektur 2022, S. 159, Abb. 16. Archiv des Melnikov-Hauses, Moskau, KM 126
- 9 Mazepa 2015, S. 46
- 10 Mazepa 2016, S.133
- 11 Stroitelstvo Moskvyy (Das Bauwesen Moskaus), Nr. 2, 1928, S. 3
- 12 Starr 1978, S. 32, Abb. 12
- 13 Chan-Magomedov 1990, S. 50, Abb. 1
- 14 Chan-Magomedov 1990, S. 50, Abb. 2
- 15 Staatliches Ščusev-Museum für Architektur 2022, S. 164, Abb. 20. Archiv des Melnikov-Hauses, Moskau, KM 584
- 16 Staatliches Ščusev-Museum für Architektur 2022, S. 168, Abb. 26. Archiv des Melnikov-Hauses, Moskau, KM 165
- 17 Chan-Magomedow 1983, S. 95, Abb. 257
- 18 Chan-Magomedow 1983, S. 94, Abb. 254
- 19 Chan-Magomedow 1983, S. 94, Abb. 255

- 20 Chan-Magomedow 1983, S. 95, Abb. 256
- 21 Staatliches Ščusev-Museum für Architektur 2022, S. 169, Abb. 27.
Archiv des Melnikov-Hauses, Moskau, KM 163
- 22 Staatliches Ščusev-Museum für Architektur 2022, S. 171, Abb. 33.
Archiv des Melnikov-Hauses, Moskau, KM 74
- 23 Starr 1978, S. 77, Abb. 61
- 24 Ginzburg 1924, S. 195, Tafel. XXI
- 25 Ginzburg 1924, S. 197, Tafel. XXII
- 26 Vestnik GVK (Bulletin des Hauptausstellungskomitees der Allrussischen
Landwirtschafts- und Gewerbeausstellung), Nr. 5, 1923, Moskau, S. 32
- 27 Starr 1970, S. 28, 13
- 28 Starr 1970, S. 35, 18
- 29 Starr 1970, S. 43, Abb. 24
- 30 Starr 1970, S. 46, Abb. 26
- 31 Staatliches Ščusev-Museum für Architektur 2022, S. 70, Abb. 2. Archiv
des Melnikov-Hauses, Moskau, KM 151
- 32 Staatliches Ščusev-Museum für Architektur 2022, S. 188, Abb. 74.
Archiv des Melnikov-Hauses, Moskau, KM 278
- 33 Staatliches Ščusev-Museum für Architektur 2022, S. 187, Abb. 73.
Archiv des Melnikov-Hauses, Moskau, KM 277
- 34 Afanasjev/ Chazanova 1963, S. 189
- 35 Das Werk. Oktober 1925, Heft 10, S. 305
- 36 RGALI, f. 941, op. 15, d. 23, l. I
- 37 Cohen 1986, S. 44, Abb. 2
- 38 Starr 1978, S. 96, Abb. 82
- 39 Chan-Magomedov 1990, S. 73, Abb. 3
- 40 Klimov/ Juniverg 1982, S. 67
- 41 L'Amour de l'art , Nr. 8, 1925, S. 290
- 42 L'architecture Vivante, Winter 1925, S. 47

- 43 Krasnaja Panorama (Rotes Panorama), Nr. 33, 1925, S. 11
- 44 Catalogue Général Officiel. *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, Paris 1925, Anhang
- 45 Gallica. Bibliothèque nationale de France
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53147660w.r=Krassin?rk=214593;2>
- 46 Krasnaja Niva, 16. August 1925, Nr. 34, S. 791
- 47 Klimov/ Juniverg 1982, S. 69
- 48 Garrido 2011, S. 238
- 49 Klimov/ Juniverg 1982, S. 68
- 50 L'Amour de l'art , Nr. 8, 1925, S. 318
- 51 Prožektor, Nr. 14, 1925, S. 15
- 52 L'Amour de l'art, Nr. 8, 1925, S. 290
- 53 Prožektor, Nr. 14, 1925, S. 15
- 54 Cohen 1988, S. 120
- 55 Garrido 2011, S. 114, Abb. 106
- 56 Barth 2015, S. 37
- 57 Borissavliévitch 1925, S. 152, Fig. 2
- 58 Borissavliévitch 1925, S. 152, Fig. 1
- 59, 60, 61, 62 Cohen 1981, S. 120, Abb. 70, grafische Bearbeitung: Maria Deeb
- 63 Brunov 1936, S. 14, Abb. 4
- 64 Zeising 1854, S. 393, Abb. 157
- 65 Brunov 1936, S. 13, Abb. 3
- 66 Cohen 1981, S. 120, Abb. 70, grafische Bearbeitung: Maria Deeb
- 67 RGALI, f. 941, op. 15, d. 23, l. I
- 68, 69, 70, 71, 72, 73 Cohen 1981, S. 125, Abb. 75, grafische Bearbeitung: Maria Deeb

- 74, 75, 76 Afanasjev/ Chazanova 1963, S. 189, grafische Bearbeitung: Maria Deeb
- 77 Fotopostkarte, Verlag der Moskauer Kommunalwirtschaft, 1927.
<https://electro.nekrasovka.ru/books/6170074>
- 78 Richter, Fedor: Pamjatniki drevnego russkogo Zodčestva (Denkmäler der altrussischen Baukunst), Moskau 1850, S. 11
- 79 Richter 1850, S. 12
- 80 Cohen 2022, S. 110, Abb. 8
- 81 Kremnev, B.: Krasin. Žizn' zamečatelných ludei. Band 14, Molodaja gvardija: Moskau 1968, S. 64
- 82 Luchmanov 1930, S. 67, Abb. 61
- 83 Luchmanov 1930, S. 71, Abb. 65
- 84 Luchmanov 1930, S. 70, Abb. 64
- 85 Luchmanov 1930, S. 68, Abb. 62
- 86 Luchmanov 1930, S. 69, Abb. 63
- 87 Staatlichen Ščusev-Museum für Architektur, Moskau, Fotothek, XI-37008, Negativ, schwarz-weiß, 13 × 18 cm
- 88 Staatliches Ščusev-Museum für Architektur, Moskau, Grafische Sammlung, PIa 3485-3
- 89 Stroitelstvo Moskvy (Das Bauwesen Moskaus), Nr. 11, 1927, S. 5
- 90 Staatliches Ščusev-Museum für Architektur, Moskau, Fotothek, XI-37012, Fotoreproduktion von V.V. Robinov, 1977
- 91 Chan-Magomedow 1983, S. 215, Abb. 583
- 92 Stroitelstvo Moskvy (Das Bauwesen Moskaus), Nr. 11, 1927, S. 4
- 93 Staatliches Ščusev-Museum für Architektur, Moskau, Grafische Sammlung, PIa 16360
- 94 Staatliches Ščusev-Museum für Architektur, Moskau, Grafische Sammlung, PIa 16361
- 95 Staatliches Ščusev-Museum für Architektur, Moskau, Grafische Sammlung, PIa 16362

- 96** Staatliches Ščusev-Museum für Architektur, Moskau, Grafische Sammlung, PIa 16363
- 97** Staatliches Ščusev-Museum für Architektur, Moskau, Grafische Sammlung, PIa 3485-2
- 98** Staatliches Ščusev-Museum für Architektur, Moskau, Grafische Sammlung, PIa 3485-1
- 100** Staatliches Ščusev-Museum für Architektur, Moskau, Grafische Sammlung, PIa 3485-4
- 101** Staatliches Ščusev-Museum für Architektur, Moskau, Grafische Sammlung, PIa 3485-28
- 102** Staatliches Ščusev-Museum für Architektur, Moskau, Grafische Sammlung, PIa 3485-18
- 103** Chan-Magomedow 1983, S. 438, Abb. 1171
- 104** Chan-Magomedow 1983, S. 438, Abb. 1172
- 105** Chan-Magomedow 1983, S. 438, Abb. 1173
- 106** Staatliches Ščusev-Museum für Architektur, Moskau, Grafische Sammlung, PIa 3485-13
- 107** Staatliches Ščusev-Museum für Architektur, Moskau, Grafische Sammlung, PIa 3485-5
- 108** Staatliches Ščusev-Museum für Architektur, Moskau, Grafische Sammlung, PIa 3485-27
- 109** Staatliches Ščusev-Museum für Architektur, Moskau, Grafische Sammlung, PIa 3485-6
- 110** Staatliches Ščusev-Museum für Architektur, Moskau, Fotothek, XI-37009, Fotoreproduktion, um 1929
- 111** SSSR na strojke (die UdSSR im Aufbau), Nr. 30, 1931, Fotopostkarte
- 112** Iljin 1930, S. 237
- 113** Chan-Magomedov 1990, S. 147-148
- 114, 115, 116** Fosso u.a. 2000, S. 176, grafische Bearbeitung: Maria Deeb
- 117** Foto von Nikolai Vassiliev,
<https://www.flickr.com/photos/qwz/17395833566/>

- 118 Kemenov 1932, S. 76
- 119 L'Amour de l'art, 1925, S. 333
- 120 L'Amour de l'art, 1925, S. 242
- 121 L'Amour de l'art, 1925, S. 240
- 122 La renaissance de l'art français et des industries de luxe, Octobre 1925,
S. 488
- 123 Kemenov 1932, S. 72
- 124 Chan-Magomedov 1990, S. 120, grafische Bearbeitung: Maria Deeb
- 125 Staatliches Ščusev-Museum für Architektur, Moskau, Fotothek, II-289
- 126 Staatliches Ščusev-Museum für Architektur, Moskau, Fotothek, XI-5990,
Fotoreproduktion von V.V. Robinov, 1977
- 127 Staatliches Ščusev-Museum für Architektur, Moskau, Fotothek, XI-6063,
Fotoreproduktion von V.V. Robinov, 1977
- 128 Stroitelstvo Moskvyy (Das Bauwesen Moskaus), Nr. 1, 1928, S. 19
- 129 Staatliches Ščusev-Museum für Architektur 2022, S. 83, Abb. 1. Archiv
des Melnikov Hauses, Moskau, KM 346
- 130 Stroitelstvo Moskvyy (Das Bauwesen Moskaus), Nr. 5, 1929, S. 17
- 131 Kuznecov 2017, S. 78
- 132 Staatliches Ščusev-Museum für Architektur 2022, S. 86, Abb. 7. Archiv
des Melnikov-Hauses, Moskau, KM 62 (Ausschnitt)
- 133 Stroitelstvo Moskvyy (Das Bauwesen Moskaus), Nr. 5, 1929, S. 19
- 134 Stroitelstvo Moskvyy (Das Bauwesen Moskaus), Nr. 5, 1929, S. 20
- 135 Staatliches Ščusev-Museum für Architektur 2022, S. 93, Abb. 14. Archiv
des Melnikov-Hauses, Moskau, Op. 581/65, 6
- 136 Staatliches Ščusev-Museum für Architektur 2022, S. 93, Abb. 15. Archiv
des Melnikov-Hauses, Moskau, Op. 581/65, 8
- 137 Staatliches Ščusev-Museum für Architektur 2015, S. 65, Abb. 63
- 138 Barth 2015, S. 20
- 139 Foto von Maria Deeb, Dezember 2018

- 140 Foto von Maria Deeb, Dezember 2018
- 141 Cohen 2013, S. 288, Abb. 12
- 142 Wortmann 1990, S. 110
- 143 Foto von Maria Deeb, April 2016
- 144 Wortmann 1990, S. 108
- 145 Kuznecov 2017, S. 78
- 146 Starr 1978, S. 124, Abb. 118
- 147 Kuznecov 2017, S. 21
- 148 Stroitelstvo Moskvyy (Das Bauwesen Moskaus), Nr. 3, 1930, S. 21
- 149 Cohen 2013, S. 283, Abb. 7
- 150 Kuznecov 2017, S. 22
- 151 Staatliches Ščusev-Museum für Architektur 2022, S. 86, Abb. 7
(Ausschnitt), grafische Bearbeitung: Maria Deeb
- 152 Staatliches Ščusev-Museum für Architektur 2015, S. 71,
Fassadenzeichnung von V. A. Revsin und L. G. Brajkovskaja, grafische
Bearbeitung: Maria Deeb
- 153 Staatliches Ščusev-Museum für Architektur 2015, S. 70,
Fassadenzeichnung von V. A. Revsin und L. G. Brajkovskaja, grafische
Bearbeitung: Maria Deeb
- 154 Staatliches Ščusev-Museum für Architektur 2022, S. 84, Abb. 2. Archiv
des Melnikov-Hauses, Moskau, KM 346
- 155 Staatliches Ščusev-Museum für Architektur 2022, S. 56, Abb. 2. Archiv
des Melnikov Hauses, Moskau, KM 269
- 156 Staatliches Ščusev-Museum für Architektur 2015, S. 35, Abb. 28
- 157 Staatliches Ščusev-Museum für Architektur 2022, S. 181, Abb. 57.
Archiv des Melnikov-Hauses, KM 38
- 158 Chan-Magomedow 1983, S. 60, Abb. 165-170
- 159 Ščusev-Architekturmuseum, Moskau/ Institut für Auslandsbeziehungen,
Stuttgart/ Kunsthalle Tübingen 1991, S. 44
- 160 Stroitelstvo Moskvyy (Das Bauwesen Moskaus), Nr. 5, 1929, S. 21

- 161** Stroitelstvo Moskvyy (Das Bauwesen Moskaus), Nr. 5, 1929, S. 13
- 162** Shvidkovsky, Dmitry: Russian Architecture and the West, Yale University Press, London: New Haven 2007, S. 108
- 163** Velde 1925, S. 8
- 164** Velde 1925, S. 18
- 165** Velde 1925, S. 7
- 166** Velde 1925, S. 2
- 167** Chan-Magomedov 1990, S. 216
- 168** Stroitelstvo Moskvyy (Das Bauwesen Moskaus), Nr. 12, 1931, S. 20, Abb. 1
- 169** Staatliches Ščusev-Museum für Architektur 2022, S. 18, Abb. 4. Archiv des Melnikov-Hauses, Moskau, KM 579
- 170** Staatliches Ščusev-Museum für Architektur 2022, S. 226, Abb. 155. Archiv des Melnikov-Hauses, Moskau, KM 475 (Rückseite)
- 171** Staatliches Ščusev-Museum für Architektur 2022, S. 226, Abb. 154. Archiv des Melnikov-Hauses, Moskau, KM 475
- 172** Punin 1920, S. 5
- 173** Strigalev 1973, S. 442
- 174,175** Staatliches Ščusev-Museum für Architektur 2015, S. 124, Abb. 123. Fotoreproduktion von V. V. Robinov, 1977, Negativ, s/w, 13 × 18 cm, GNIMA XI-37050. Grafische Bearbeitung: Maria Deeb
- 176** Staatliches Ščusev-Museum für Architektur 2015, S. 125, Abb. 125. Fotoreproduktion von V. V. Robinov, 1977, Negativ, s/w, 13 × 18 cm, GNIMA XI-37048. Grafische Bearbeitung: Maria Deeb
- 177** Foto von Maria Deeb, Oktober 2021
- 178** Starr 1978, S. 167, Abb. 184
- 179** Metzen, Günter (Hrsg.): Revolutionsarchitektur. Boullée, Ledoux, Lequeu, Ausst. Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden 1971, S. 7
- 180** Rosenau, Helen: Boullée, and Visionary Architecture. London 1976, S. 7
- 181** Starr 1978, S. 194, Abb. 194

- 182** Staatliches Ščusev-Museum für Architektur 2022, S. 234, Abb. 184.
Archiv des Melnikov-Hauses, Moskau, KM 87
- 183** Architekturnaja Gazeta (Architekturzeitung), Nr 8 (80), 8. Februar 1936,
S. 4
- 184** Bauhaus. Vierteljahr-Zeitschrift für Gestaltung, Januar 1929, S. 19
- 185** Wortmann 1990, S. 66 (Ausschnitt)
- 186** Staatliches Ščusev-Museum für Architektur, Moskau, Fotothek, V-4835,
Fotografie, um 1930

4.6 Danksagung

Viele Menschen haben zur Entstehung dieser Arbeit beigetragen. Mein besonderer Dank gilt meinem Betreuer, Herrn Prof. Dr. Medina Warmburg, der mich mit fachlicher Expertise, wertvollen Anregungen und konstruktiver Kritik während des gesamten Forschungsprozesses begleitet hat. Herrn Prof. Dr. Martin Papenbrock möchte ich herzlich für die Übernahme des Korreferats danken.

Zudem bin ich den zahlreichen kontaktierten Archiven und Institutionen dankbar, die mein Projekt unterstützt haben und mir durch die Beantwortung meiner Anfragen sowie die Bereitstellung von Bildmaterial den Zugang zu wertvollen Quellen ermöglicht haben.

Meiner Kollegin Julia Gonser danke ich herzlich für die sorgfältige sprachliche Durchsicht meiner Arbeit und die zahlreichen wertvollen Hinweise, die zur Verbesserung des Manuskripts beigetragen haben. Mit Dankbarkeit denke ich an meine KIT-Freunde Viktoria Brott, Maria Kirbeneva, Dr. Alex Pekov und Irina Steiner, die mir mit Rat und Tat zur Seite gestanden haben.

Ohne die Unterstützung meiner Familie wäre diese Arbeit weder begonnen noch abgeschlossen worden. Von Herzen danke ich meinem Ehemann und meiner Tochter, deren Liebe und Glaube an mich mir stets die Kraft verliehen haben, dieses Projekt trotz aller Herausforderungen zu vollenden. Meinen Eltern danke ich zutiefst für den Halt und die Sicherheit, die sie mir über Jahre gegeben haben. Mein Vater kann das Erscheinen dieser Arbeit leider nicht mehr erleben – ihm möchte ich sie widmen.

Coburg, im März 2026

Maria Deeb