

Fritz Barth

Konstantin Melnikow und sein Haus

64 S. mit 106 Abb., 210 x 270 mm, fest geb., deutsche Ausgabe
ISBN 978-3-936681-89-5

Euro 36.00, £ 29.00, US \$ 46.00, \$A 59.00

Konstantin Melnikov and his House

64 S. mit 106 Abb., 210 x 270 mm, fest geb., englische Ausgabe
ISBN 978-3-936681-90-1

Euro 36.00, £ 29.00, US \$ 46.00, \$A 59.00

Konstantin Melnikov (1890–1974) ist zweifellos eine der herausragenden Gestalten in der Architektur des 20. Jahrhunderts – dies ungeachtet der Tatsache, daß er früh verstummte, ein nur wenig umfangreiches, nur unzureichend publiziertes Werk hinterließ, das fast ausschließlich auf Moskau beschränkt blieb, die Stadt, in der er zur Welt kam, in der er nahezu sein gesamtes Leben verbrachte und die ihm wenig Dank entgegenbrachte. Aufgewachsen in ärmlichen Verhältnissen, doch hervorragend ausgebildet, erlebte er nach dem Ende der Wirren in der Folge von Krieg, Revolution und Bürgerkrieg ab Mitte der 1920er Jahre einen fast kometenhaften Aufstieg und setzte sich mit seinem jeglichem Dogmatismus fremden, ganz eigenständigen und durch und durch künstlerisch aufgefaßten Bauten an die Spitze der jungen sowjetischen Architektur. Rascher noch als sein Aufstieg vollzog sich sein Fall: Von allen Seiten angefeindet, konnte er sich, als Stalin um die Mitte der 1930er Jahre den baukünstlerischen Spekulationen und Experimenten ein Ende bereitete, nicht gegen den Vorwurf des Formalismus wehren, wurde aus dem Architektenverband ausgeschlossen und für die restliche Zeit seines Lebens mit einem Berufsverbot belegt.

In den späten 1920er Jahren, auf der Höhe seines Ruhms, hatte er die Möglichkeit, für sich und seine Familie in Moskau ein Haus zu bauen, das er dann bis zum Ende seines Lebens bewohnen konnte. Dieses Haus, eine denkwürdige Symbiose aus fast bauerlicher Einfachheit und äußerster Radikalität, gehört zu den beeindruckendsten, überraschendsten und wohl auch enigmatischsten Werken, die die Architektur des 20. Jahrhunderts hervorgebracht hat. Seine Simplizität ist eine nur scheinbare; in Wirklichkeit handelt es sich um ein hochkomplexes Werk, das die Elemente der Architektur in explizite und unauflösbare Beziehung zueinander setzt, das eine klare und ganz eigenständige Position bezieht und das wie wenig anderes die Frage aufwirft, wie es wohl mit einem genuin architektonischen Denken bestellt sein könnte. Das Buch versucht, in essayistischer Form die Pfade, die im Werk angelegt sind, aus der Perspektive des Architekten zu verfolgen.

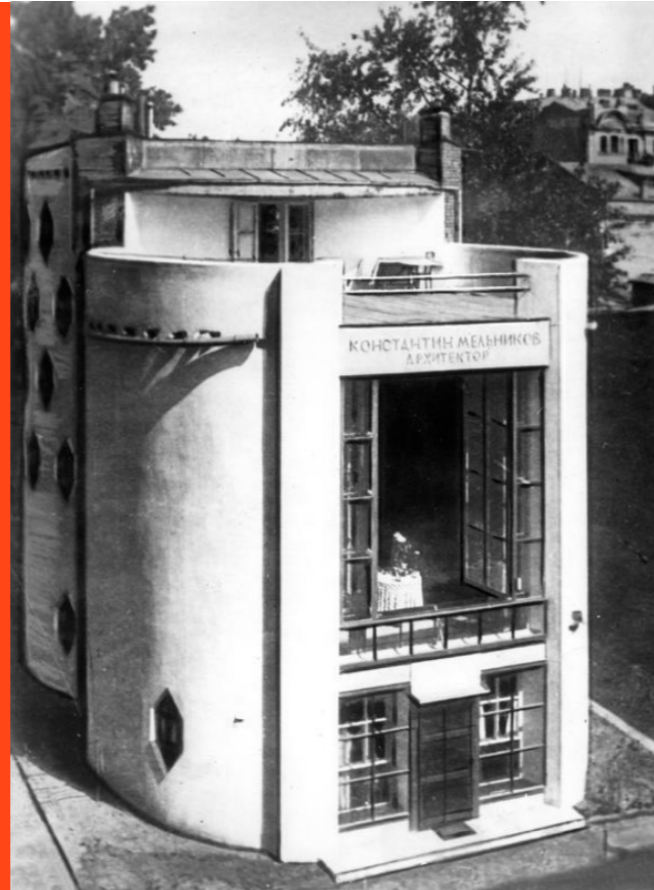
Fritz Barth studierte Architektur in Stuttgart und Zürich. Er betreibt ein Architekturbüro in Fellbach bei Stuttgart, unterrichtet an der TU Darmstadt und ist Verfasser einer Reihe von Büchern, darunter einer Studie zur Ikonographie italienischer Gärten des 16. Jahrhunderts (*Die Villa Lante in Bagnaia*, 2001), einer Monographie über den böhmischen Barockbaumeister Johann Santini-Aichel (*Santini*, 2004) und einer Untersuchung über die Festungsbauten von Francesco di Giorgio Martini (*Zeichen des Wehrhaften. Festungsbauten von Francesco di Giorgio Martini*, 2011).

Distributors

Brockhaus Commission
Kreidlerstraße 9
D-70806 Kornwestheim
Germany
tel. +49-7154-1327-24
fax +49-7154-1327-13
menges@brocom.de

Gazelle Book Services
White Cross Mills
Hightown
Lancaster LA1 4XS
United Kingdom
tel. +44-1524-68765
fax +44-1524-63232
sales@gazellebooks.co.uk

National Book Network
15200 NBN Way
Blue Ridge Summit, PA 17214
USA
tel. +1-800-4626420
fax +1-800-3384550
custserv@nbnbooks.com



FRITZ BARTH KONSTANTIN MELNIKOV UND SEIN HAUS



Das Haus, das Konstantin Melnikov (1890-1974) für sich in Moskau in den späten 20er Jahren baute, gehört zum beeindruckendsten und wohl auch enigmatischsten, das die Architektur des 20. Jahrhunderts hervorgebracht hat.

Seine Simplizität ist eine nur scheinbare; in Wirklichkeit handelt es sich um ein hochkomplexes Werk, das die Elemente der Architektur in explizite und genaue Beziehung zueinander setzt, das eine klare und ganz eigenständige Position bezieht und das wie wenig anderes die Frage aufwirft, wie es wohl mit einem genuin architektonischen Denken bestellt sein könnte.

Das Buch unternimmt es, die Pfade, die im Werk angelegt sind, aus der Perspektive des Architektonischen zu ergründen.

Umschlagvorderseite:

Alexander Rodtschenko, Melnikov auf der Dachterrasse seines Hauses, 1929, © VG Bildkunst, Bonn, 2015.

M. A. Ilyin, Melnikovs Haus, © Staatliches A. W. Schtschussew-Museum für Architektur, Moskau, 2015.

Umschlagrückseite:

Melnikovs Haus, anonyme Photographie, 30er Jahre.

036.00 Euro
029.00 £
046.00 US \$
059.00 \$A

ISBN 978-3-936681-89-5

9 783936 681895 5 4 6 0 0

EDITION AXEL MENGES

FRITZ BARTH
KONSTANTIN MELNIKOV
UND SEIN HAUS

EDITION AXEL MENGES

Fritz Barth (*1958) studierte Architektur an der Universität Stuttgart und an der ETH Zürich. Er betreibt ein Architekturbüro in Fellbach, unterrichtet an der Technischen Universität Darmstadt und ist Autor einer Reihe von Büchern, darunter einer Studie zur Ikonographie italienischer Gärten des 16. Jahrhunderts (*Die Villa Lante in Bagnaia*, 2001), einer Monographie über den Prager Barockbaumeister Johann Blasius Santini-Aichel (*Santini*, 2004) oder einer Arbeit über die Festungsbauten des Francesco di Giorgio Martini (*Zeichen des Wehrhaften*, 2011).

**KONSTANTIN MELNIKOV
UND SEIN HAUS**

FRITZ BARTH

EDITION AXEL MENGES



INHALT

5	Einige allgemeine Bemerkungen
11	Konstantin Melnikov und sein Haus
62	Benutzte und zitierte Literatur
63	Abbildungsnachweise

EINIGE ALLGEMEINE BEMERKUNGEN

*Was meine Augen schauten, war simultan;
was ich beschreiben werde, ist sukzessiv,
weil die Sprache es ist.
Borges, Das Aleph*

DASS ES SICH BEI DER ARCHITEKTUR um ein Gewebe aus unterschiedlichen Fäden handelt, die noch dazu auf ganz unterschiedliche Arten verwoben, verhäkelt und ineinander verstrickt sind, entbehrt nicht einer gewissen Bildhaftigkeit, die indes gleich unanschaulich wird, wenn man die Metapher dahingehend erweitert, daß die Fäden ganz verschiedene, häufig einander widersprechende, gar sich gegenseitig ausschließende Eigenschaften aufweisen und noch dazu das Ganze in die unterschiedlichsten Richtungen ziehen zu wollen scheinen. So bliebe dann also wenig mehr zu sagen, als daß die Architektur von komplexen und widersprüchlichen Bezügen und Verhältnissen gekennzeichnet wird, die stark divergierende Tendenzen aufweisen. Das Geschäft der Architektur wäre dann ein Vermitteln zwischen diesen heterogenen Ansprüchen, Anforderungen und Bestandteilen, das Tun des Architekten ein Moderieren. Es entsteht so eine Vorstellung von der Architektur als einem aus ganz Unterschiedlichem zusammengesetzten – ein Bild, dessen Richtigkeit von der alltäglichen Erfahrung durchaus bestätigt wird.

Aus der Vielfalt dessen, das die Architektur bildet oder von dem sie bestimmt wird, seien zwei Grundgegebenheiten herausgegriffen, von denen Aufschluß erwartet werden darf: der Bereich der Kunst und der der Technik, zwei häufig in einem Atemzug genannte und miteinander in Zusammenhang gebrachte antagonistische Pole, in deren Spannungsfeld die Architektur irgendwo angesiedelt zu sein scheint – oder deren Kräfte so auf sie wirken, daß sie sich in einigermaßen stabiler Lage hält – oder zwischen denen sie hin und her gezerrt wird.

Die Sache wird indes gleich etwas verworren, wenn wir uns ins Gedächtnis rufen, daß ›Kunst‹ im Griechischen τέχνη (technē) heißt, was sich genausogut mit ›Technik‹ übersetzen läßt, daß somit die beiden Gegenspieler wohl auch, wie es die alten Griechen offensichtlich taten, als ein Gemeinsames, Ungeteiltes gedacht werden können oder, zumindest, was ihren Ursprung betrifft, sogar müssen. Etymologisch leitet sich τέχνη vom indogermanischen Wortstamm *tek- her, der soviel wie ›zimmern‹ oder ›bauen‹ bedeutet und der sich unter anderem in ›Architekt‹ und ›Architektur‹ wiederfindet. Die Behauptung, die Architektur bestimme sich im Spannungsfeld von Kunst und Technik, lasse sich irgendwo auf der Linie zwischen den beiden Punkten orten, ist also vor diesem sprach- und begriffsgeschichtlichen Hintergrund infrage zu stellen.

Fragwürdig wird in diesem Zusammenhang auch, daß der Architektur, die in ihrer archaischen Herleitung von zimmern und bauen ja das noch ungeteilte gemeinsame Feld von Technik und Kunst definieren hilft, den Ausgangspunkt für beide, nun eine in die Passivität abgedrängte Rolle zuge-dacht ist, indem sie nämlich bloß noch als derjenige Bereich zu denken wäre, in dem sich die Sphären der Kunst und der Technik überschneiden.

Es ließe sich die Architektur denn auch anders begreifen, nämlich als dasjenige, das die moderne Scheidung von Kunst und Technik vielleicht gar nicht erfordert – oder, radikal aufgefaßt, gar nicht erlaubt.

Dennoch werden wir, um über Architektur nachdenken zu können, nicht umhin kommen, die Frage nach der Kunst und der Technik zu stellen und dabei nicht eine Ursprungseinheit zu beschwören, sondern tatsächlich die Dichotomie zum Ausgangspunkt der Betrachtung zu machen.

Es mag hier hilfreich sein, einen Seitenblick auf dasjenige zu werfen, das vielleicht nicht notwendigerweise die Architektur, jedoch auf jeden Fall das Bauen legitimiert, nämlich auf den Zweck. Anders als die Kunst, die ›freie‹ oder ›reine‹ Kunst, die, zumindest einer idealistischen Auffassung nach, ihre Legitimation nur aus sich selbst beziehen kann, ist das Dasein des Gebauten stets in einem außerhalb seiner selbst angesiedelten begründet. Mag auch das Wesen oder das Wesentliche der Architektur von den jeweiligen Zwecken un-

berührt bleiben, so ist die Zweckgebundenheit an sich doch als ein Selbstverständliches die Grundlage ihrer Existenz, und es kann die Architektur, wenn überhaupt, nur schwerlich ohne sie gedacht werden.

Zu unterscheiden wären hier der Zweck als die Legitimation der Architektur – also die Bauaufgabe – von den herangetragenen Anliegen, wie etwa bestimmten Forderungen des Bauherrn, oder von solchen, die man als den inneren Antrieb des Architekten bezeichnen könnte und die sein Tun in aller Regel weit stärker bestimmen als irgend eine mehr oder minder abstrakt empfundene ›Sache der Architektur‹, also etwa Belange der Umwelt, seine soziale Verantwortung, oder auch seine persönliche Eitelkeit, von denen ja ohne weiteres abgesehen werden kann, ohne daß deshalb die Architektur als solche auf der Strecke bleiben müßte.

Aus dem Feld freilich, das durch die beiden Pole Kunst und Technik abgesteckt ist, kann die Architektur nicht herausgelöst werden. Was die Technik betrifft, ist dies evident. Rückte die Architektur von ihr ab, so löste sie sich vom Bauen und damit von der ihr eigentümlichen exklusiven Erfahrbarkeit und verkäme alsbald zur bloßen Metapher.

Schwieriger verhält es sich mit der Kunst. Ein Bauen ohne sie ist ja nicht bloß vorstellbar, sondern scheint innig mit der bedrückenden Realität des gebauten Alltags verknüpft zu sein. Tatsächlich dürfte sich die Mehrzahl der Bauherren von wenigem so erfolgreich abschrecken lassen wie von einem aufrichtigen, ungeheuchelten Kunstanspruch des Architekten – und gleichzeitig ist doch weniges so unerträglich wie der penetrante Kunstanspruch, den ein beachtlicher Teil des Ambitionierteren unter dem Gebauten plakativ vor sich herträgt und mit dem gerade der Mangel an genuin Architektonischem sich trefflich bemänteln läßt.

Hier ist nun ein Begriff aufgetaucht, der des ›Architektonischen‹, von dem wir uns Hilfreiches beim Versuch erhoffen dürfen, dasjenige zu bestimmen, was die Architektur recht eigentlich ausmacht, was also in ihrem Kern steckt, uns somit dem anzunähern, was die Architektur nicht von ihren Rändern her, sondern aus ihrem Inneren heraus bestimmt. Zwar könnte die Einwendung gemacht werden, die idealistische Konstruktion eines ›Architektonischen‹ sei wenig mehr als

eine rhetorische Operation mit dem Ziel, eine irritierende Leere im Zentrum durch das Füllen mit einem Begriff als substantiell auszugeben – indes hat das Nachdenken darüber, was es mit diesem Begriff auf sich haben könnte, den unbestreitbaren Vorzug, daß dann vieles, was beim Reden über Architektur mitzudenken wäre, beiseite gelassen werden kann – das Architektonische wäre als ein Prinzip aufzufassen und als solches ja frei von all jenen Verstrickungen und sekundären Gebundenheiten, an denen man beim Begriff ›Architektur‹ so schwer zu beißen hat.

Richten wir den Blick noch einmal auf die drei Gegebenheiten, aus deren Konstellation die Architektur sich nicht herauslösen läßt: Technik, Kunst und Zweck. Letzterer nimmt sich hier ein wenig fremd aus, will sich in die elegante Dichotomie der τέχνη nicht so recht organisch einfügen. Doch – wäre die Architektur, ohne den Zweck gedacht, oder zumindest losgelöst von ihm, noch ganz Architektur? Oder wäre sie so endlich als reine Kunst aufzufassen und also ganz bei sich selbst?

Das Architektonische jedenfalls ließe sich als ein Feld auffassen, das durch die drei Gegebenheiten Technik, Kunst und Zweck abgesteckt ist – aber auch als eine bildende Kraft, in der die drei enthalten sind, nicht gewichtbar und nicht im Sinne einer Zusammenführung oder -fügung, sondern als eine konsistente Entität, als die die einzelnen Aspekte zusammen gedacht oder in die sie zusammengedacht werden können und wo ihre Widersprüchlichkeit aufgelöst ist.

Das Architektonische wäre dann als dasjenige zu verstehen, in dem Kunst, Technik und Zweck ineinanderfallen, ineinander auf- oder wechselseitig auseinander hervorgehen.

Hier wird man sich nicht zu Unrecht fragen, ob solches über das Begriffliche hinaus zum Leitfaden für ein Tun des Architekten taugen könne, und wenn ja, in welcher Form denn ein hieraus etwa resultierendes genuin architektonisches Denken sich zu manifestieren vermöchte.

Wollte man behaupten, die Wahrnehmung von Architektur erfolge grundsätzlich simultan, so wird dies nicht unwidersprochen bleiben, erfährt man ein Gebäude doch als eine räumlich und zeitlich strukturierte Folge von Eindrücken. Den-

noch ist die Behauptung nicht falsch: Bezogen auf das Zusammenspiel dessen, was die Wahrnehmung ausmacht, ist der Eindruck, ähnlich dem eines Klangs, von konsistenter Simultanität. Erweitert man jedoch die Betrachtung um die sie unweigerlich ergänzende Interpretation – die nicht anders denn als Versprachlichung zu denken ist –, so müssen die Aspekte des Gesehenen in eine notwendigerweise lineare und somit sukzessive zeitliche Ordnung gebracht werden. Ein Merkwürdiges ereignet sich hier: Die Konsistenz des Gesehenen (das ja angesichts seines bloßen physischen Vorhandenseins grundsätzlich frei von Widersprüchen sein muß) zerfällt und zersplittert sich. Auffassungen mit der Tendenz zum Klassischen werden auch hier weitgehend frei von Kontradiktionen bleiben, doch in anderen Fällen entbergen sich Paradoxien, Aporien, Paralogrammen – nicht unweigerlich, sondern vor allem bei denjenigen architektonischen Gebilden, die auf solches angelegt sind oder die zumindest solches beinhalten – bei Architekturen somit, die unter einem allgemein, also nicht historisch gefaßten Barockbegriff zu subsumieren wären. Um es sich zu vergegenwärtigen, versuche man sich an der hinreichenden Beschreibung von selbst simplen Elementen aus Borrominis Repertoire, an Santinis auf den ersten Blick recht unkomplizierter Annakapelle in Jungferbreschan (Panenské Břežany) – oder eben an Melnikov.

Die Schwierigkeit der Beschreibung und somit Interpretation komplexer und möglicherweise widersprüchlicher Architektur liegt in der Übertragung des Architektonischen in die von der Sprache vorgegebene Struktur. Sprache und Architektur folgen, uneingedenk ihrer häufig und sicher nicht zu Unrecht beschworenen Analogien, durchaus unterschiedlichen, eigenen Regeln und Grundbedingungen. Hier wird nun das Augenmerk auf das Phänomen eines genuin architektonischen Denkens gelenkt, das sich vom sprachlichen, dessen monopolistische Omnipräsenz den Blick auf anderes leicht verstellt, nicht zuletzt dadurch unterscheidet, daß es die Dinge und Zusammenhänge als eine Gleichzeitigkeit auffassen kann, ohne die Notwendigkeit einer grammatischen Ordnung anerkennen zu müssen. Dies ist mehr als eine Analogie zum zuvor konstatierten Eindruck konsistenter Simultanität beim Erleben von Architektur – es ist diese Gleichzeitigkeit

Ziel und Objekt des Entwurfs als des eigentlichen architektonischen Prozesses, mag dieser selbst auch nicht anders als zeitlich strukturiert und auf einzelne isolierte Aspekte bezogen vorstellbar sein.

Architektonisches Denken kennzeichnet sich dann also dadurch, daß es genau diesen strukturellen Gegensatz zwischen der Simultanität der Wahrnehmung und der Sukzessivität des Entwurfsvorgangs nicht als Konflikt auffassen, sondern seine Strategien daran ausbilden und orientieren muß, in dem Sinn, daß die notwendigerweise einzeln zu treffenden Entscheidungen mit dem Ziel einer schlußendlichen simultanen Konsistenz, die den Bedingungen der Wahrnehmung genügt und entspricht, zu treffen sind und daß das architektonische Gebilde als konsistent erfahrbare Entität zu jedem Zeitpunkt mitzudenken ist.

Davon, wie solches im Gebauten sich manifestiert, ist exemplarisch in einer Betrachtung des Hauses zu handeln, das Konstantin Melnikov in den späten 20er Jahren in Moskau für sich selbst erbaute.

KONSTANTIN MELNIKOV UND SEIN HAUS

KONSTANTIN MELNIKOV ist zweifellos eine der herausragenden Gestalten in der Architektur des 20. Jahrhunderts. Dies ungeachtet der Tatsache, daß er früh verstummte, ein nur wenig umfangreiches, nur unzureichend publiziertes Werk hinterließ, das fast ausschließlich auf Moskau beschränkt blieb, die Stadt, in der er zur Welt kam, in der er nahezu sein gesamtes Leben verbrachte und die ihm wenig Dank wußte – und auch heute noch mit seinem Erbe recht erbärmlich umgeht.

Als viertes von fünf Kindern 1890 in eine Familie bäuerlichen Ursprungs geboren, aufgewachsen in ärmlichen Verhältnissen – gerade zwei Jahre Schulbildung konnte sich der Vater für ihn leisten –, entwickelte er früh eine Leidenschaft fürs Zeichnen, die von den Eltern tatkräftig gefördert wurde. Durch einen glücklichen Zufall wurde Vladimir Chaplin, ein wohlhabender, an Kunst interessierter Ingenieur, auf sein Talent aufmerksam, nahm ihn unter seine Fittiche, unterstützte ihn nach Kräften und ermöglichte dem Fünfzehnjährigen die Aufnahme an die Moskauer Schule für Malerei, Bildhauerei und Architektur, zu diesem Zeitpunkt wohl die beste Ausbildungsstätte für Architekten in Russland. Er blieb dort zwölf Jahre lang, studierte nach dem Abschluß der Allgemeinen Ausbildung zunächst bis 1914 Malerei, in der er es zu durchaus beachtlichen Leistungen brachte, um sich schließlich auf die Architektur zu verlegen, und schloß sein Studium 1917 ab. Seine Ausbildung darf man also als ausgesprochen solide bezeichnen, und dies nicht nur, was die technischen Aspekte betrifft; die Schule pflegte die Tradition eines etwas herben romantischen Klassizismus, der sich auf eine spezifisch russische Adaption der französischen Revolutionsarchitektur berief und modischen Strömungen, wie etwa dem Jugendstil, wenig Raum ließ. Seine Studienarbeiten, auch wenn sie gegen Ende von einem zunehmenden Unabhängigkeitsstreben künden, verlassen nicht das Feld des Akademischen – sie zeigen eine solide Kenntnis der Antike und der



Melnikov in Studentenuniform, 1910



Studienarbeiten 1914, 1916

Sowjetischer Pavillon, Exposition des Artistes Décorateurs, Paris 1925

Renaissance, und auch die Baukunst des Barock, durch Gurlitt und Wölfflin unlängst rehabilitiert, dürfte ihm nicht fremd geblieben sein, wie einige charakteristische Züge seiner späteren Architektur vermuten lassen.

Gewisse Eigenheiten des an der Moskauer Schule vermittelten bodenständigen und auch etwas widerborstigen Klassizismus werden Melnikov zeit seines Schaffens begleiten, wenn es auch nicht ganz einfach ist, sie unter all den gelegentlich den Rand der Outriertheit streifenden, Neuheit und Anderssein zelebrierenden architektonischen Unternehmungen auszumachen. Zunächst jedoch bleibt sein Werk im Traditionellen verankert und läßt keinerlei Hang zu den spätestens seit 1913 in Moskau entstehenden avantgardistischen Tendenzen erkennen.

Die Revolution ist hier die große Zäsur; mit ihr bricht das Neue mit recht forcierter Vehemenz ein, und während des folgenden Jahrzehnts arbeiten die Architekten mit Enthusiasmus, wie es scheint, und unter heftigen gegenseitigen Befehdungen und erbittert geführten Grabenkriegen und Richtungskämpfen an der Ausformulierung einer Architektursprache, die der Ausdruck, vielleicht auch die Hebamme ebendieses Neuen sein sollte. Zunächst freilich nur auf dem Papier – die Folgen von Krieg, Revolution, Bürgerkrieg und Kriegskommunismus lassen eine Bautätigkeit nicht zu.

Als die Lage sich gegen Mitte der 20er Jahre allmählich bessert, hat Melnikov zu einer ganz eigenständigen Haltung gefunden, die es ihm ermöglicht, sich an die Spitze der jungen sowjetischen Architektur zu setzen. Er tut dies nicht als Vertreter einer der zahlreichen Schulen, die nach der Revolution wie Pilze aus dem Boden geschossen waren, sondern in größtmöglicher Unabhängigkeit, die so weit geht, daß er sich aller Wiederholung verweigert, ja alles vehement abzulehnen scheint, was irgend mit Typenbildung und dauerhafter Festlegung in Zusammenhang zu bringen wäre – seine Architektur soll stets neu sein, ein Zustand immerwährender Umwälzung, und es sind allenfalls Motive und Techniken, also Gegebenheiten zweiter Ordnung, mittels derer sich so etwas wie ein geschlossenes Werk herstellen läßt, nicht aber die unmittelbaren Erscheinungen der äußerst unterschiedlichen Bauten und Entwürfe.

Seine eigentliche Karriere als Architekt beginnt mit zwei temporären Bauten für Ausstellungen, deren zweiter, der sowjetische Pavillon auf der Exposition des Artistes Décorateurs in Paris, ihm 1925 internationale Anerkennung beschert. – Ausstellungsbauten sind eine Sonderform des Bauens, die Melnikovs Absichten sehr entsprochen haben muß, denn nirgendwo sonst ist eine grundsätzlich zeichenhaft aufgefaßte Architektur so sehr bei sich, wie hier, wo Zeichen und Funktion ineinanderfallen.

Es folgt eine Reihe von Garagenbauten, angefangen mit zwei spektakulären unausgeführten Großprojekten für Paris und fortgesetzt mit vier Garagen in Moskau – eine Aufgabe, an der ihn neben der Organisation sowie dem Ausdruck von Bewegung, wofür er jeweils neue, aufs sorgfältigste ausgeklügelte Konzepte entwickelte, sicherlich auch die Neuheit der Sache und die damit einhergehende Unbelastetheit von typologischen Bindungen interessierte.

Anschließend baut er, in einem Zeitraum von nur drei Jahren, die stattliche Anzahl von sechs Arbeiterclubs. Solche Clubhäuser für Arbeiter sind eine der bedeutenden neuen Bauaufgaben der frühen Sowjetunion – Melnikov bezeichnet sie 1965 in seinen Erinnerungen als »reinsten der architektonischen Themen«, dem die Aufgabe zukam, »den tiefsten Bestrebungen des Geisteslebens des Individuums zu genügen« und die deswegen selbst als »individualistische« Objekte im Gefüge der Stadt aufzufassen seien. Ihnen ist eine kaum zu überschätzende Rolle im Um- oder Aufbau der Gesellschaft zgedacht, und sie waren, im Zusammenspiel mit der Entwicklung neuer Wohnformen und der eines genuin sozialistischen Stadtraums, dazu ausersehen, die sozialistische Gesellschaft recht eigentlich zu gestalten. Dadurch haben sie neben den funktionalen Ansprüchen auch eine eminente Bedeutung als Zeichen.

Der Club ist also eine ganz neuartige, mit der neuen Gesellschaftsordnung zugleich entstandene Bauform, neben den Ausstellungsbauten die sowohl prononcierteste als auch komplexeste Aufgabe für sowjetische Architekten, nicht zuletzt, als diese Projekte ja, im Gegensatz zu phantastischen Großunternehmungen wie etwa dem Palast der Arbeit, nicht auf das Papier beschränkt bleiben mußten.

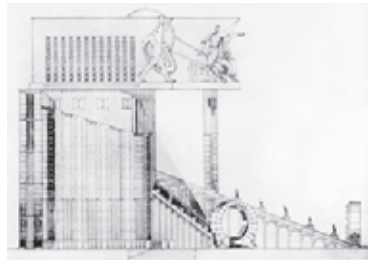


Garage, Paris (P [= Projekt, nicht ausgeführt]), 1925

Bakhmetevskiy-Garage, Moskau, 1926

Burevestnik-Club, Moskau, 1927-29

Svoboda-Club, Moskau, 1927-29



Städtebauliche Entwicklung des Arbat-Platzes, Moskau (P), 1931

Sowjetpalast, Moskau (W [= Wettbewerbsbeitrag]), 1933

Schwerindustriekommissariat, Moskau (W), 1934

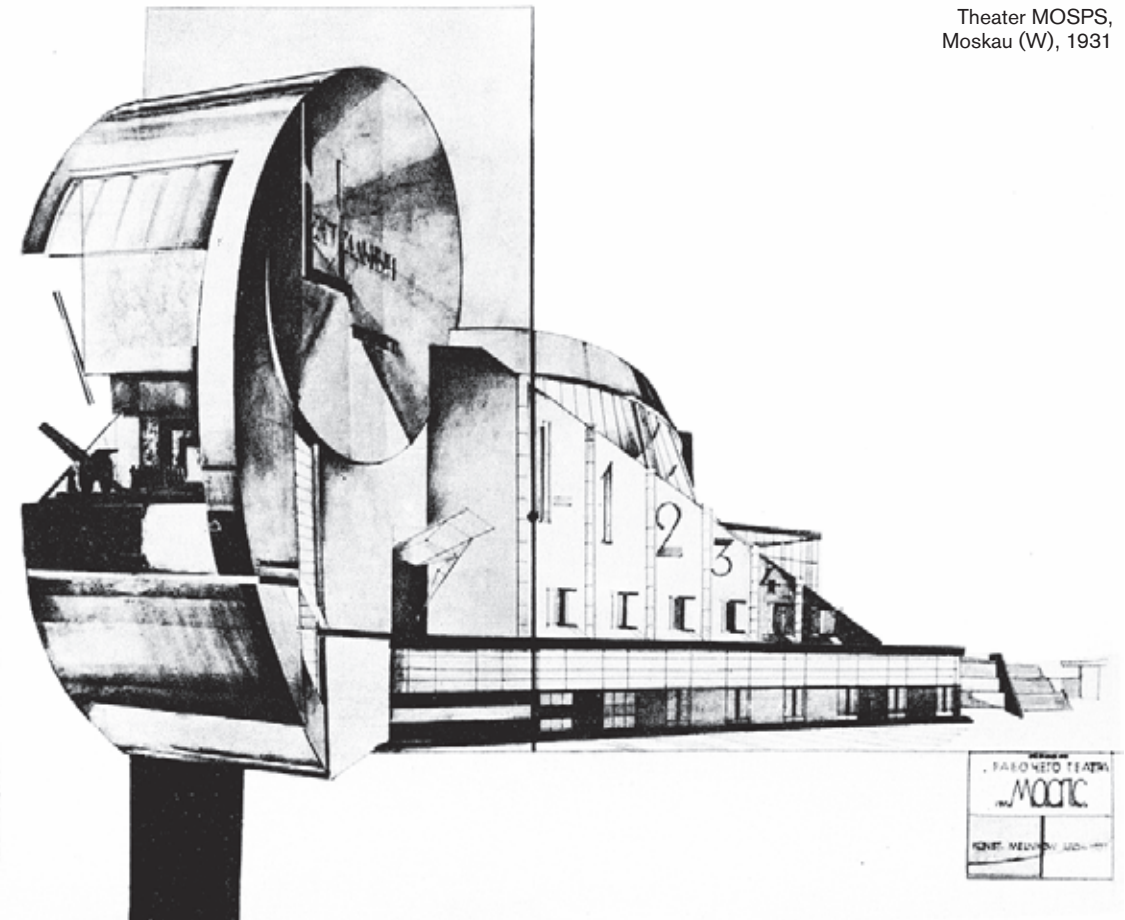
Wohnanlage, Moskau (P), 1936

Während dieser Phase intensiver Arbeit und großer Erfolge nimmt er auch den Bau seines Wohnhauses in Angriff. Das Ende des Jahrzehnts findet ihn auf der Höhe des Ruhms, unbestritten, aber nicht unangefochten. Seinen meist recht gigantomanischen Wettbewerbsentwürfen bleibt die Anerkennung versagt, die großen städtebaulichen Projekte, an denen er seit Beginn der 30er Jahre arbeitet, bleiben unausgeführt, und mit der zunehmenden Einengung des intellektuellen und gestalterischen Freiraums durch Stalin sinkt sein Stern – er sinkt geradezu ins Bodenlose. Zwar sind seine Projekte der 30er Jahre durchaus nicht frei von einer gewissen Affinität zur neuen Monumentalität der stalinistischen Architekturkonzeption und -rhetorik, doch ist dies wohl weniger als ein Andienen denn als der Versuch aufzufassen, die neuen Bedingungen und Anforderungen in eine genuin architektonische Form aufgehen zu lassen, vielleicht auch, ihnen die Architektur gewissermaßen abzutrotzen. Aufgegriffen wurden seine Ideen erst ein halbes Jahrhundert später, als es im letzten Jahrzehnt der Sowjetunion zu einer kurzen Blüte einer so phantasievollen wie phantastischen Architektur kam, die ohne die Rezeption der Werke und vor allem der unausgeführten Projekte Melnikovs kaum denkbar ist.

Zunächst aber wurde es still um ihn. Stalin bevorzugte eine andere Art des Bauens und bequemer zu handhabende Architekten mit geringerem künstlerischem Unabhängigkeitsdrang. Melnikovs Fall scheint indes nicht auf direktes Betreiben des Diktators geschehen zu sein, sondern aufgrund von Anfeindungen innerhalb der Architektenschaft. Jetzt rächte es sich, daß er stets auf seine Unabhängigkeit bestanden und sich in einer *splendid isolation* jeglicher Zugehörigkeit zu einer Gruppe strikt verweigert hatte: auf sich allein gestellt, vermochte er den gegen ihn erhobenen Vorwürfen, allen voran den des Formalismus, nichts entgegenzusetzen und wurde schließlich 1937 aus dem Architektenverband ausgeschlossen, de facto also mit einem Arbeitsverbot belegt.

Melnikov war 47 Jahre alt und sah sich gezwungen, seinen Lebensunterhalt als Porträtmaler und Lehrer zu verdienen. Immerhin konnte er unbehelligt mit seiner Familie in Moskau im eigenen Haus weiterleben, keine Selbstverständlichkeit,

wenn man an die Schicksale anderer, etwa Meyerholds oder Mandelstams denkt. Fast vier Jahrzehnte sollte diese erzwungene innere Emigration andauern, während derer er immer wieder vergebliche Anstrengungen unternahm, seine Rehabilitation zu betreiben, auch versuchte, sich durch gelegentliche Entwürfe in Erinnerung zu bringen. Aus Anlaß seines 75. Geburtstags fand schließlich 1965 in Moskau eine Ausstellung seiner Werke statt, die aber nach vier Tagen auf Anordnung der Behörden wieder geschlossen wurde – seine Gegner verfügten immer noch über genügend Einfluß und auch den Willen, diesen auszuüben. Zwei Jahre später war der Bann gebrochen: Melnikov erhielt die Ehrendoktorwürde und endlich 1972, zwei Jahre vor seinem Tod, die Verdienstmedaille für Architekten des Volks der UdSSR.



Theater MOSPS, Moskau (W), 1931



DAS HAUS, in dem er die letzten 45 Jahre seines Lebens zubrachte, gehört zum bemerkenswertesten, das uns die Architektur des 20. Jahrhunderts hinterlassen hat – und auch zum überraschendsten und vielleicht enigmathischsten. Noch immer findet sich der Betrachter erstaunt, ja fast ein wenig hilflos im Angesicht dieses Werks, und es wird ihm dabei wenig anders ergehen als einem Besucher zur Zeit der Fertigstellung. Tatsächlich hat keine Gewöhnung dem Haus seine Radikalität nehmen können, und es ist diese Radikalität eine durchdringende und wesenhafte, und alles andere als eine marktschreierische Geste.

Verschaffen wir uns zunächst einen Überblick. Das Haus steht in Moskau, in unmittelbarer Nähe zum Arbat, damals wie heute ein Zentrum des urbanen Lebens. Es steht recht fremd auf seinem Grundstück, ein beziehungsloser Solitär in einer engen Lücke zwischen Gebäuden einer ansonsten geschlossenen Straßenfront.

Melnikov bildet seinen Baukörper aus zwei verschränkten Zylindern unterschiedlicher Höhe; der der Straße zu gelegene beherbergt drei, der andere vier Geschosse. Die Geschosse sind indes am Äußeren nicht zu identifizieren: der Straße zu zeigt sich ein gebäudehohes Fensterelement, das mit seinen flankierenden Lisenen, die vielleicht nicht ohne Absicht an eine barocke Kolossalordnung denken lassen, verbunden mit der Symmetrie des Ganzen einen durchaus monumentalen Eindruck gibt, der noch dadurch unterstrichen wird, daß man hinter den überhohen Fenstern im oberen Teil einen entsprechend überhohen Raum erahnt oder, sind die Fenster geöffnet oder erleuchtet, tatsächlich wahrnimmt. Von seiner Typologie gibt dieser Raum, zumindest von außen, genauso wenig preis wie das Ganze selbst, vor dem wir stehen; das Fenster und die Höhe rufen das Bild eines barocken Festsaals vor Augen, doch irgendwie inkommensurabel: es will sich der Eindruck, den das Ganze abgibt, hierzu ganz und gar nicht fügen. Ist nun der obere Teil zu hoch, so scheint der gedrungene untere hingegen zu niedrig, um für ein vollwertiges Geschoß genommen zu werden. Will sich also von der Straße her schon nichts so recht fügen, so sind die anderen Ansichten noch weniger geeignet, ein zufriedenstellendes Bild abzugeben, oder zumindest eines, das sich mit Vertrau-



← M. A. Ilyin, Melnikovs Haus von Südosten her gesehen, 1931
© Staatliches Schtschussew-Museum für Architektur, Moskau, 2015
Ansicht von Nordwesten, 1985



tem in Übereinstimmung bringen ließe. Nicht nur der schon fast gewalttätige Affront gegen die urbanen Strukturen und die befremdliche Gebäudeform sorgen so für erhebliche Irritation – es ist auch die unverständliche, bei der Betrachtung des Äußeren nicht schlüssig zu klärende Organisation des Innern, die das Ganze einen höchst befremdlichen Eindruck geben läßt.

Freilich kann die Beziehung des Melnikovhauses zu seiner Umgebung, zum umgebenden Stadtraum, nicht ohne einen Blick auf eines der großen urbanistischen Themen der 20er und 30er Jahre beurteilt werden. Lissitzky spricht in seinem Buch *Rußland. Die Rekonstruktion der Architektur in der Sowjetunion* von dem problematischen Verhältnis der neuen Baukörper zur alten Stadt – nicht im Sinne einer Kritik an der neuen Architektur selbstverständlich, sondern an der Insuffizienz der Stadt und ihren als unzureichend empfundenen, im Alten verhafteten Strukturen. Einen authentischen sozialistischen Stadtraum gilt es also zu schaffen. Dieser wird Werkzeug wie Ausdruck der neuen Gesellschaft sein und sich vom überkommenen signifikant unterscheiden, dessen Hauptmerkmal die geschlossene Straßenfront mit ihren Fassaden ist, als unmittelbarer Ausdruck der bürgerlich-kapitalistischen Besitzverhältnisse – soweit Lissitzky.

Die problematische Beziehung des Hauses zu seiner Umgebung weist in solche Zusammenhänge: Melnikovs Bauten sind samt und sonders als Versuche auf diesem Feld einer experimentellen sozialistischen Urbanistik aufzufassen. Sie organisieren die Stadt als Beziehung neuer Zusammenhänge, mittels der neuen Auffassung einer ›offenen Straße‹ – dies ein Schlagwort der Zeit – und sind also keineswegs ohne Beziehung zum Gefüge der Stadt. Diese Beziehung besteht aus den zwei Seiten einundderselben Medaille: programmatische Opposition zum Vorhandenen wie Verheißung eines konkreten Zukünftigen.

Das ›Anderssein‹ seiner Gebäude dürfte eines von Melnikovs Zielen gewesen sein – nicht nur in ihrer individuellen Erscheinung und ihrer Verweigerung typologischer Festlegung, sondern auch in ihrem Verhältnis zur Umgebung und zu dem, was diese einen Betrachter erwarten lassen würde. Am Rusakov-Club zeigt sich dies deutlich: zwar wird auf das ortho-

Lageplan, 1927

gonale System der anliegenden Straßen Bezug genommen, doch durch die explizite Abwendung der Ausrichtung des Baus von dem, was der urbanistische Kontext nahelegt oder zu fordern scheint. Der gekurvte oder richtiger aufgefächerte Baukörper macht den Eindruck einer Eckbebauung, wendet sich jedoch gerade von der Ecke ab, an der er liegt und die die Wahl der entsprechenden Diagonale für die Hauptachse des Gebäudes eigentlich erzwingt. Längs der kleineren Straße läßt der Grundriß wohl eine Art Front vermuten, doch bei der Betrachtung des Gebäudes selbst unterläuft die ausgesprochen dynamische, als ein kompliziertes und paradoxes Konglomerat von Körpern ausgewiesene asymmetrische Gestaltung alles, was man von einer Fassade erwartet. Vielleicht kann man sagen, daß Melnikov seine Bauten in einen unmittelbaren Bezug zum öffentlichen Raum setzt, bei Explizierung des Verzichts auf eine mittels Fassaden organisierte Verbindung zur oder Vermittlung durch die Straße.

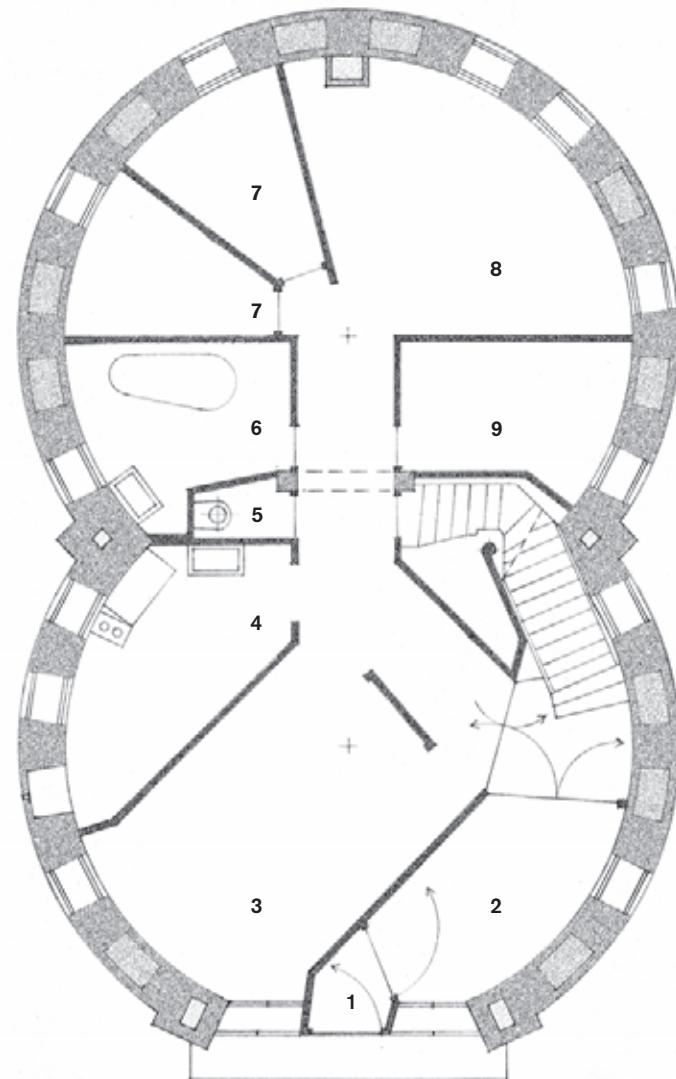
Ein konsequentes Vermeiden von allem, was mit Fassaden in Verbindung gebracht werden könnte, kennzeichnet Melnikovs Werk ganz allgemein. So läßt auch sein Haus die Verwendung des Begriffs Fassade nicht zu. Stattdessen zeigt es der Straße zu eine konsequente Öffnung, das große, sich über die ganze Höhe des Hauses erstreckende Element, das ja die Kontinuität der zylindrischen Wand vollständig unterbricht – geradezu das Gegenstück zu jeglicher Fassade, die ja, selbst wenn sie transparent ist, sich immer als ein Davorgesetztes ausweist. Hier jedoch haben wir, statt seines Abschlusses, in der Zäsur der Wand gerade die konsequente Öffnung des Raums vor uns.

Diesem verdankt sich die einladende Geste, die das Haus dem Besucher entgegenbringt und die in deutlichem Kontrast steht zu dem grundsätzlich abweisenden Eindruck, der zylindrischen Baukörpern eignet.

Folgen wir also dieser Einladung und begeben uns ins Innere. Durch einen engen Windfang gelangen wir in einen Vorraum, der sowohl in seiner Form wie auch in seiner Ausrichtung von allem, was die Außenansicht erwarten ließ, aufs eklatanteste abweicht. Ähnlich merkwürdig zeigt sich, zumindest bei der Betrachtung des Grundrisses, der Hauptraum des Erdgeschosses, das Esszimmer – dessen gründerzeitli-



Rusakov-Club, Moskau, 1927-29



- 1 Eingang
 2 Vorraum
 3 Esszimmer
 4 Küche
 5 WC
 6 Bad
 7 Zimmer der Kinder
 8 Zimmer von Anna Gavrilovna
 9 Abstellraum

che Einrichtung uns in der Wohnung eines Protagonisten der Moderne des frühen 20. Jahrhunderts auch einigermaßen überrascht – eines Architekten immerhin, der wie kaum ein anderer die Architektur der Revolution, den Kult des Neuen verkörpert. Man könnte hier durchaus geneigt sein, eine programmatische Haltung zu vermuten, so etwas wie eine Kritik am Dogmatismus der Moderne, oder der Moderne überhaupt. Melnikov verweigert sich ja stets einer bequemen Einordnung, noch mehr jeglicher Einverleibung – Architektur ist für ihn zwar mit Gegenwärtigem verbunden, doch verweigert sie sich konsequent dem Bequemen aller gängigen und marktgängigen Tendenzen, zelebriert dagegen einen idealistischen wie auch individualistischen Entwurf von Schönheit – der Begriff ›Schönheit‹, den wir uns kaum noch zu verwenden getrauen, hat für ihn eine nicht zu überschätzende Bedeutung, und er verwendet ihn häufig in seinen späteren Schriften als Legitimation und Ziel seines Tuns.

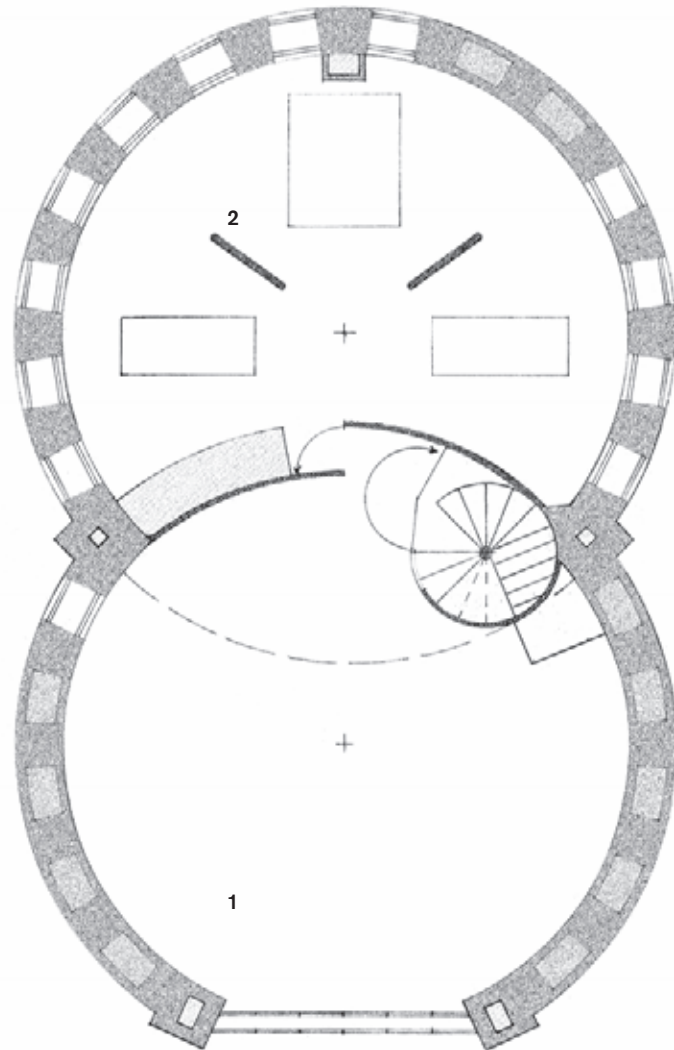
Es folgt mit der Küche ein abermals etwas schwer verständlicher Raum, dessen Grundriß kaum auf ein architektonisches Konzept schließen lassen will. Der zweite Zylinder enthält das Bad, die beiden Zimmer der Kinder, das Zimmer von Anna Gavrilovna, Melnikovs Frau, sowie einen Abstellraum. All dies, man muß es zugeben, hinterläßt uns etwas ratlos, nicht nur in bezug auf den Zuschnitt der Räume, sondern auch, was die Erschließung betrifft.

Retten wir uns also in die oberen Geschosse. Auch die Treppe, die wir benutzen, ist nicht ohne Merkwürdigkeiten: als ein schiefes, uneindeutiges Gebilde präsentiert sie sich, scheint eher den Eindruck vermitteln zu wollen, ihre Geometrie verdanke sich äußeren Zwängen, als daß ihr eine Eigenständigkeit zuzusprechen sei. Der zunächst recht uneindeutige, unten verzogene, oben angewinkelte gerade Treppenaufgang mündet schließlich in den Zylinder einer Wendel- oder genauer: Spindeltreppe, entläßt uns aber, kaum daß wir dessen gewahr geworden sind, in den Wohnraum.

War bisher alles von Enge, Labyrinthischem, Beschränktem bestimmt, so gar nicht in Übereinstimmung zu bringen mit der Geste des Äußeren, so wird dessen inzwischen fast in Vergessenheit geratene Verheißung nun erfüllt: ein grandioser Raum entbirgt sich uns, groß, hoch, lichterfüllt, dazu



Esszimmer
Treppe



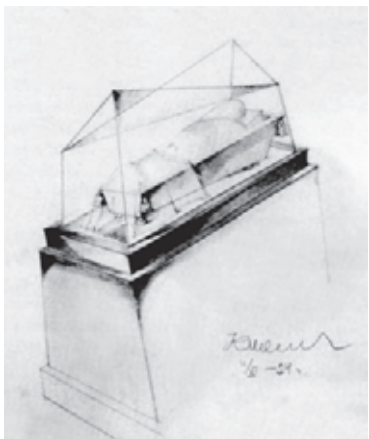
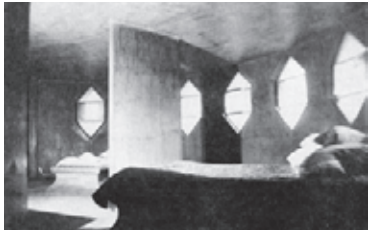
- 1 Wohnraum
2 Schlafzimmer



von einer fast überwältigenden Wohnlichkeit – ein Raum, in dem man sein kann und bleiben will. Ein Raum auch, dessen Souveränität jegliche autoritäre Geste, die der Architektur eignen mag, ad absurdum führt, der seine Bewohner gewähren läßt: der Raum als eine Lichtung, wie Heidegger es in seinem Vortrag *Die Kunst und der Raum* sagt, der das Freie schafft für ein Wohnen.

Auf derselben Ebene ist das Schlafzimmer angesiedelt, im hinteren Zylinder. In diesem Raum standen die Betten aller Familienmitglieder. Erscheint uns solches auch ungewöhnlich, mag es doch in Russland der Brauch gewesen sein; außerdem ist hier daran zu erinnern, daß Melnikov seine Kindheit in einem noch ländlich geprägten Vorort Moskaus in einem als »Heuschaber« bezeichneten Gebäude verbracht hatte, in einem einzigen Raum, den sich die Eltern mit fünf Kindern teilten – eine Kindheit, die nach seinen Aussagen eine glückliche gewesen war, in einem Gebäude, dessen Architektur er in später Rückschau die »klar erkennbare Quelle

Wohnraum nach Süden
Wohnraum nach Norden
Wohnraum nach Osten



meiner Individualität« nennt. Es ist nicht schwer, sich in dieser längst verschwundenen Behausung die anonyme Qualität bäuerlicher Bautradition vorzustellen, deren Spuren sich im Werk Melnikovs an vielen Stellen finden lassen und deren Wiederhall in seinem Haus allenthalben greifbar wird.

Einige Eigenheiten dieses Familienschlafzimmers verdienen besonderer Erwähnung. Melnikovs Überzeugung, daß dem Schlaf eine ganz besondere, bisher noch nicht in ihrer Gänze erkannte Bedeutung zukäme, wuchs sich zu einem wahrhaftigen Schlafkult aus, der durchaus esoterische Züge annahm. So sollte der Schlaf unbedingt in staubfreien Räumen stattfinden; demgemäß waren sämtliche Oberflächen im Schlafzimmer sorgfältig geglättet und poliert, sowie alle Ecken gerundet, was das Staubwischen vereinfachen sollte. Bei den Betten führte dies zu piedestalartigen Gebilden, die dem Raum den etwas befremdlichen Charakter einer Grablege unterschieben. Frederick Starr macht dies im letzten Kapitel seiner umfangreichen und lesenswerten Melnikov-Biographie zum Ausgangspunkt einer recht weitschweifigen Spekulation über eine Todes- und Wiederauferstehungsmotivik, die nach seiner Auffassung Melnikovs gesamtes Schaffen als eine Art Orgelton durchzieht – dies erstreckte sich von seinem Entwurf für den Lenin-Sarkophag bis zu den Garagen, in denen die Busse des nachts in Todesruhe verfielen, um dann am anderen Morgen erfrischt zu neuem Leben erweckt zu werden. Es liest sich bei Starr indes nicht ganz so krude, wie es sich in dieser verkürzten Darstellung anhört.

Beim Wettbewerb für die sogenannte ›Grüne Stadt‹, eine Erholungsstätte für 100 000 Arbeiter unweit Moskaus, die den ausgelaugten Industriearbeiter, dessen Enthusiasmus für die neue Ordnung durch die kürzlich von Stalin verfügte Heraufsetzung der Arbeitszeit vielleicht den großen Schwung zu verlieren drohte, sozusagen fließbandartig wieder zu voller Leistungsfähigkeit restaurieren sollte, sah Melnikov Schlaflabors vor, seine eigene Erfindung, in der auch die Nacht der großen Sache der Rekreation dienstbar gemacht und die Erholungsbedürftigen mit Schlaftherapien traktiert werden sollten. All dies ist wohl nicht ohne Bezug zum Durchorganisierungswahn in der Folge der Revolution zu sehen – es gab ja ernstgemeinte Projekte einer minutengenauen tayloristi-

Schlafzimmer, vor 1942
›Schlafzimmer‹, Ölskizze, 30er Jahre
Lenin-Sarkophag, Entwurf, 1924

schen Durchstrukturierung des gesamten Tagesablaufs, gerade auch des Privatlebens, das ja somit eliminiert war.

Den Schlaf plante er wie in seinem Haus auch hier als eine kollektive Einrichtung, in Schlafsälen zu je 60 Betten. Alles sollte kontrolliert und »gemäß wissenschaftlichen Erkenntnissen« geregelt sein: Luftdruck, Temperatur, Luftfeuchtigkeit, darüberhinaus die gereinigte Luft mit balsamischen Düften versehen und der Schlafsaal mit passenden Geräuschen beschallt werden – Blätter- und Wellenrauschen, Nachtigallengesang, desgleichen Gedichte, speziell für diesen Zweck fabriziert, und entsprechende Musik: Melnikov scheint sich seine Heilmethode in der Art eines funktionalisierten Gesamtkunstwerks gedacht zu haben. Darüberhinaus sollten die Betten mechanisiert sein und würden so die erschöpften Helden der Arbeit in den heilsamen Kollektivschlaf wiegen. Eine architektonische Besonderheit dieser Schlaflabors sind die Fußböden, die nicht nur um 5° geneigt sind – angeblich, um Kopfkissen überflüssig zu machen –, sondern darüberhinaus noch quer zur Falllinie deutlich gewölbt.

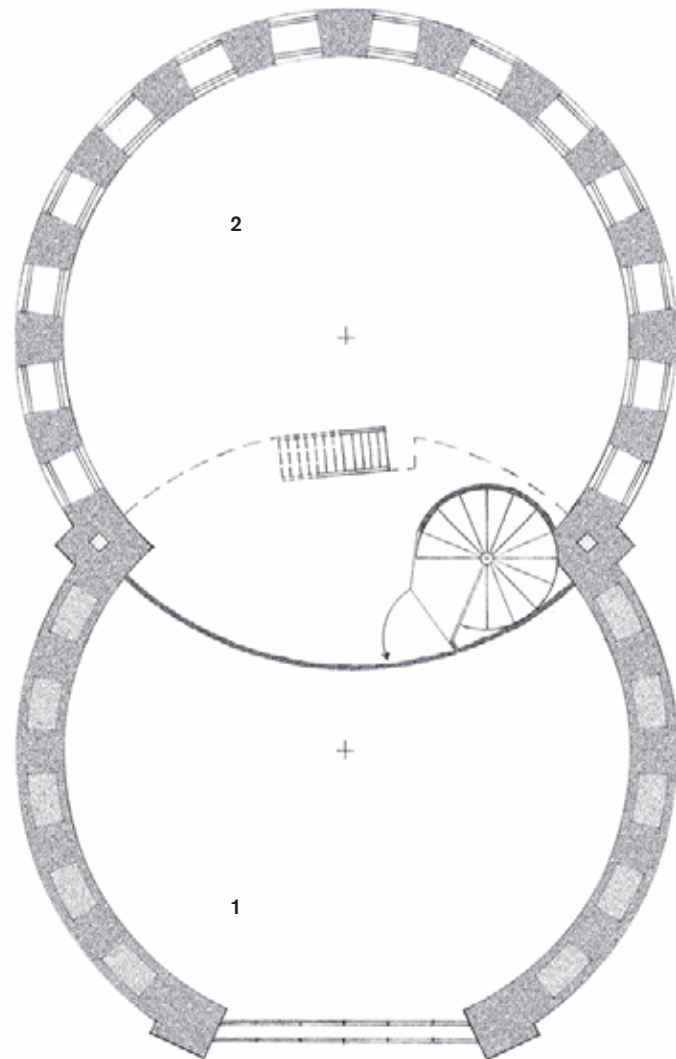
Melnikov dachte sich dies als eine Einrichtung zur Manipulation der Psyche. Er war von seiner Methode völlig überzeugt; auf eine Tafel zum Wettbewerbsentwurf schrieb er die Mahnung: »Heile durch Schlaf und ändere dadurch den Charakter!«, und er fügte an: »Jeder, der anders denkt, ist krank.«

Um nun die Aufzählung seiner eher etwas dunkleren Seiten voll zu machen, sei hier nicht unerwähnt, daß er im Zentrum der ›Grünen Stadt‹ ein ›Institut für die Veränderung der Gestalt des Menschen‹ vorsah, abermals seine eigene Erfindung und eine wahrhaft kulturrevolutionäre Einrichtung, bei der Stalin sich eigentlich vor Entzücken die Fingerspitzen hätte küssen müssen, – ein behavioristisches Laboratorium, ein psychosoziales Umerziehungslager, das wohl nicht einmal unfreundlich gemeint war.

Mit leisem Schauer verlassen wir das Schlafzimmer der Melnikovs und machen uns auf den Weg nach oben, das letzte Stockwerk zu erkunden. Nun ist es eine richtige Wendeltreppe geworden, die uns in einer Drehbewegung von 360° in den letzten Raum des Hauses führt, das Atelier. Was sich hier eröffnet, ist uns in seinen Grundzügen schon vertraut – die Abmessungen und die geometrischen Verhält-



›Grüne Stadt‹ (W), Generalplan, 1930



1 Luftraum

2 Atelier



nisse entsprechen denen des Wohnzimmers, und auch die abermals an Konzepte des Spätbarock angelehnte Dramaturgie ist dieselbe: nach Verlassen des Treppenzylinders stehen wir unter einer niedrigen Decke, die uns die Sicht auf die tatsächliche Höhe des Raums vorenthält, und erst ein, zwei Schritte später klärt sich dann alles. Doch welcher Unterschied! In einem veritablen Lichtraum stehen wir, dessen Wand von zahllosen hexagonalen Fenstern durchbrochen ist (38, wenn man nachzählt), Fenster von ungewöhnlicher Form, die wir bei unserem Gang durchs Haus schon vereinzelt angetroffen haben, die aber erst hier, in dieser Apotheose des Lichts, ihr wahres Wesen zeigen. An diesen Fenstern ist bemerkenswert, daß ihre Öffnungen nicht aus der Fläche geschnitten sind, in dem Sinn, daß der Eindruck entstünde, das Kontinuum der Wand sei hier unterbrochen.

Atelier nach Norden

Atelier nach Norden

Atelier nach Südosten, 30er Jahre

Melnikov im Atelier, um 1960