

EINE FRAGE DER FORM **GEORG SCHÖLLHAMMER**

In den späten 1950er Jahren kam es in der Sowjetunion erstmals zu künstlerischen Programmen und architektonischen Konzepten, die grundsätzlich den Mustern westeuropäischer Länder folgten. Die Nachkriegsära stand ganz unter dem Zeichen der Systemkonkurrenz der beiden Supermächte. Als mächtige Symbole dieses Wettkampfes fungierten damals die Atomkraft, die Weltraumtechnik und herausragende dauerhafte Konsumgüter wie etwa Waschmaschinen. Bereits in der spätstalinistischen Phase wurde in der Sowjetunion die bis dahin vorherrschende Ideologie des Asketismus im wachsenden Maße durch das Versprechen von Massenkonsum ersetzt.

In diesem Klima begann Vadim Kosmatschov seine Ausbildung. 1951 bis 1958 war er Schüler des Kunstgymnasiums in Moskau und arbeitete an der Entwicklung seiner ersten Raumkonzepte, die schon damals in Zusammenhang mit Architektur gedacht waren und in Reflexion auf den normierten öffentlichen Raum der Stalinjahre entstanden. Schon in seinen frühen Skizzen entwickelt sich Kosmatschovs Raumverständnis, das für seine gesamte künstlerische Laufbahn bestimmend sein wird: Der Raum der Skulptur versteht sich als eine Ressource und ein Mittel, um Erfahrung zu organisieren, um eine prozessuale Form der Ästhetik zu entwickeln. Die verschüttete Tradition des Russischen Konstruktivismus wird so etwas wie der fossile Brennstoff, der die Arbeit des jungen Kunstschülers inspiriert, antreibt. In den Kellern der nahe gelegenen Tretjakow-Galerie lagerten noch die Originale aus den 1920er Jahren – die Schüler wurden klandestin von Lehrern in dieses Erbe eingeführt. Für Kosmatschov öffnet sich in den steinernen Jahren von Stalins neoklassizistischem Sozialistischem Realismus ein formaler Kosmos, den er, verborgen vor der herrschenden Doktrin ästhetische Vernunft, aus einem Vorbewussten in ein formalisiertes Stadium hebt. Die Schnittstellen zwischen radikaler Abstraktion, technologischer und vegetativer Struktur und die wenigen Informationen, die den internationalen Modernismus der Nachkriegsjahre vermitteln, bilden die Basis, auf der Kosmatschovs Arbeit dieser frühen Jahre gründet.

Ein wirklicher Umbruch der ästhetischen Paradigmen im Kunstleben der UdSSR folgt 1953 mit der Wahl Chruschtschows zum Ersten Sekretär der KPdSU, der auch für die sowjetische bildende Kunst und Architektur weitreichende Folgen hat. Vor allem über die Architektur werden die Formensprachen des Modernismus in die freie Kunst transportiert. Ab Ende der 1950er Jahre treten französische und sowjetische Urbanisten in einen verstärkten Austausch, Frankreich wird zum wichtigsten westeuropäischen Partner für die UdSSR. Zeitweilig standen russische Architekten mit den Pariser Kollegen in Kontakt, die damals das neue Büroviertel La Défense planten. Der kurzen Tauwetterperiode der 1950er Jahre folgte die Sklerotisierung des Sowjetstaates in den bürokratisch-strukturalistischen Exzessen der Breschnjew-Ära, in die auch der Einmarsch in Prag 1968 fällt. Kosmatschov besucht in diesen Jahren, 1965 bis 1969, die Bildhauerklasse der Stroganov-Kunsthochschule in Moskau, wo er früh mit Architekten in Kontakt kommt. In dieser Schule beginnt Kosmatschov mit der Idee von großen Skulpturen im Außenraum zu experimentieren, diese allerdings weg von der rhetorischen Monumentalplastik zu denken, die die Jubelräume der Parks und Plätze des Sowjetimperiums besetzt. Ihm geht es um organischere Schnittstellen. Die architektonischen Entwurfsmethoden erscheinen ihm dazu ein geeignetes methodisches Instrumentarium. Die wichtigsten Quellen auswärtigen Einflusses, die das neue Klima markieren, gelangen zunächst über die Peripherien des sowjetischen Imperiums ins Zentrum – aus den sozialistischen Ländern Osteuropas. Die Ästhetik des Alltagslebens in der sowjetischen „Tauwetterperiode“ wird vor allem durch den Kontakt mit Pub-

likationen aus der Tschechoslowakei und Polen beeinflusst, wo sich die moderne Bewegung in Architektur und Design – im Gegensatz zur Sowjetunion – fortgesetzt hat. Die Existenzängste während des stalinistischen Realismuskommunismus hatten dort schon nach 1956 ihre ersten Abreaktionen gefunden, im extremen Subjektivismus der tachistischen Malerei. Die Gruppen und Positionen, die jetzt entstanden, durften sich mit Objekten, Lichtarbeiten und ihrer struktural-geometrischen Abstraktion wieder in den internationalen Kanon des Modernismus aufgenommen fühlen.

Informationen aus diesen Milieus fanden sich auch in Kosmatschofs Umraum auf der Schule. Und es gab nun auch in der Architektur einen Rückgriff auf die „konstruktivistische“ Phase der 1920er Jahre, die Kosmatschof noch unter den stalinistischen Verbotsdiktaten in den Depots des Museums kennen gelernt hatte. Ab den 1970er Jahren arbeiteten bildende Künstler mit Architekten wieder verstärkt zusammen. Architekturdetails der 1930er Jahre tauchten wieder auf. In den verschiedenen Sowjetrepubliken bildeten sich mit expressivem Gestus und Einflüssen aus den Nationaltraditionen eigene Architekturrichtungen aus.

Es ist also nicht nur ein biografischer Zufall, dass das erste Schlüsselwerk Kosmatschofs nicht in Moskau, sondern in einer der Turkrepubliken entstand. Die Eigenständigkeit der Regionalbehörden zeigte sich eben vor allem in ihrer Fähigkeit, bei der konkreten Verwaltungspraxis die klar definierte Regierungspolitik zu unterlaufen. Zwar wurde in Moskau über Planvorgaben und Mittelzuweisungen entschieden. Doch lag es in den Händen der untergeordneten Apparate, darüber zu bestimmen, wie man die verfügbaren Ressourcen letztlich nutzte.

Mit einem Auftrag für eine Skulptur auf dem Platz vor der neuen Nationalbibliothek in Aschchabad, der Hauptstadt der Turkmenischen Republik, konnte Kosmatschof erstmals seine formalen Experimente aus dem Atelier in eine Großform im öffentlichen Raum transferieren – ein Genre, dem bis heute die Konzentration seiner Arbeit gilt: die monumentale und raumgreifende Skulptur im Außenraum. Die Staatsbibliothek Karl Marx war exemplarisch für die neue Bewegung der Architektur. Der Bau wurde 1975 vom Architekten A. Achmedow in enger Zusammenarbeit mit dem Bauingenieur S. Saparow und dem Leiter der Komplexbrigade M. Danieljanu errichtet und mit dem Staatspreis der UdSSR ausgezeichnet. Achmedow gelingt es in diesem Entwurf, mittels Rampen einen einheitlichen, fließenden Raum zu schaffen. Je tiefer der Besucher in die Innenräume eindringt, desto stärker erlebt er die Verknüpfung mit traditionellen Formen und Motiven, die der einheimischen Juwelierkunst zu entspringen scheinen. Er bittet den jungen Kosmatschof, dafür auch im Außenraum ein äquivalentes Zeichen zu entwickeln.

Kosmatschofs Stahlarbeit „Konstrukta“ (1975) war die erste nicht thematisch gebundene große Skulptur im Außenraum, die in der Sowjetunion realisiert wurde. Die Arbeit ist eine Improvisation über organoforme Motive und konstruktivistische Raumbrechungen, die Kosmatschof in Skizzen entwickelt hatte. Sie ist ein gewissermaßen in den Raum extemporiertes großes abstraktes Gerüst. Auch technologisch stellt die Arbeit eine Herausforderung dar, da sie, nur lose Skizzen folgend, in einer sehr reduzierten Werkstatt von Strafkoloniegefangenen realisiert werden musste. 1973 konzipiert und 1975 realisiert, kommentiert dieses Verfahren auch die normierende Serialität und die technologischen Begrenzungen, denen Kunst und Architektur im Kontext der großen, wie Fabriken organisierten Entwurfstudios sich zu unterwerfen hatten. Der Titel der Arbeit spielt auf den konstruktivistischen Elan der 1920er Jahre an, Kunst in das Leben zu verweben. Die Verwendung von nicht-strukturellen, organoformen Elementen symbolisiert darüber hinaus schon hier die Zurückweisung jenes Rigorismus der funktionalen Architektur, wie er zu Beginn der Breschnjew-Ära typisch war.

Kosmatschof befreit sich von den technologisch abstrakten Formen des an der Architektur entwickelten neuen Genres, denen viele seiner KollegInnen sich verpflichtet fühlten, und kann eine beschleunigte stilistische Entwicklung in Gang setzen. Für ihn bedeutet der Bezug auf den Russischen Konstruktivismus auch, des-

sen Hang zum Symbolisieren und dessen Interesse an der Schnittstelle von Form und Außenwelt weiter zu denken und einen selektiven Gebrauch davon zu machen. Bei der Organisation stehen der Modus der Serienproduktion der Architektur und die gleichsam improvisierende Montage der Elemente von Kosmatschofs Skulptur in einem Kontrast, der nahezu sinnbildhaft für die Beschränkungen künstlerischer Ausdrucksregister im Sowjetstaat ist.

Kosmatschofs Optimismus nach dem Erfolg der Skulptur in Aschchabad bekommt durch Zurückweisungen aus dem offiziellen System der Künstler-Unionen und Wettbewerbe einen kräftigen Dämpfer – so etwa, als seine in Keramik entwickelten Großobjekte für den Außenraum der neuen Sowjetbotschaft in Mauretanien nicht realisiert werden. Zu dieser Arbeit hatte Kosmatschof eine Reihe von Studien entwickelt, die er in einem Keramikstudio nachfertigen konnte: mannshohe Plastiken oder Skulpturengruppen, die mit einem surrealistisch geschulten Formenvokabular die Themen von Mechanik/Organik deklinieren und sich im heutigen Kanon retrospektiv zwischen Oldenburg, Luginbühl und dem Nouveau Realisme platzieren lassen. Dennoch ist ihre immer auch aus modularen Assemblagen entwickelte Formensprache originär und nimmt schon die spätere Entwicklung hin zu den großen, als Technik/Organik-Interfaces gestalteten Skulpturen auf.

Kosmatschof hatte für diese Arbeit ab 1972 in einem Sanitärporzellankombinat experimentiert. Das war allerdings eine Ausnahme: ‚Die „neue“ Kunst war weiterhin der staatlichen Regulation unterworfen, ihre Entwicklungen wurden von den großen Baukombinaten diktiert. Die Künstler hatten ihre Entwürfe an einem Katalog von vorgefertigten Bauelementen auszurichten, der eine so reduzierte Auswahl bot, dass es wenig zu entwerfen gab. In diesem Klima fanden die surreal-konstruktiven Plastiken Kosmatschofs nur außerhalb der Nomenklatura des Kunstbetriebes Resonanz.

Auch andere Vertreter dieser Generation versuchten die heroische Geste ihres Regimes in einer internationalen Sprache der neuen Ästhetik zu formulieren, allerdings in einer simplifizierten Form und innerhalb eines thematischen Kreises, dessen Fundament die Eroberung des Weltalls und der Antarktis, die Erschließung Sibiriens und des Neulands, die wissenschaftliche Revolution war. Oft genug musste sich der Wiederanschluss an die großen avantgardistischen Traditionen der 1910er und 1920er Jahre als angewandte Kunst maskieren, als Gestaltung einer abgehängten Decke in einem Parteipalast etwa, als Dekoration in den Foyers der Jugend- oder Sportpaläste, als struktureles Ornament in den Baufluchten eines Winterzirkus in der Provinz. Ökonomie, Technologie und Baumanagement verbanden sich mit künstlerischen Aufgabestellungen und Fragen der Qualität.

1976 entsteht in Moskau an einem Bürogebäude noch eine Arbeit, die wie ein geräthafter, sphärenmessender Apparat, den das Haus im Huckepack trägt, wirkt, eine Art Messanlage, gebaut aus Fantasien zu einer Analyse der strukturellen und ideologischen Spannungen zwischen den privaten Utopien der Sowjetbürger und denen des Apparates. Doch politische und ästhetische Unbotmäßigkeit verhinderten weitere Aufträge, Kosmatschof stellte den Antrag auf Ausreise.

1979 emigriert Kosmatschof via Wien und Graz in den Westen. Er findet dort in einem Post-Pop-Milieu rund um den kreativen ORF-Direktor Kuno Knöbl und den Kreativen Horst Georg Haberl Aufnahme und eine Ateliersituation, die ihm erlaubt, die Traumata der Verdrängung aus dem offiziellen Kunstbetrieb abzuarbeiten. Direkte Konsequenz der Emigration ist eine Arbeit, die Kosmatschof im steirischen Herbst 1981 für den öffentlichen Raum der Stadt Graz konzipiert: ein negativ gestelltes billboardgroßes Schwarzweiß-Acrylbild des Visums, das die Ausreise ermöglicht hat. Formal wirkt es wie ein Erratum in der sonst so konsequent an organoformer Abstraktion gearbeiteten Werkreihe. Inhaltlich jedoch fügt es sich nahtlos in die Gedankenfigur eines Wechselverhältnisses von skulpturaler Logik und kosmologischer Metaphorik ein, die Kosmatschof im Westen, ab 1983 in Mainz, ab 1994 im nunmehrigen Wohnsitz Wiesbaden, entwickelt.

Es sind Kosmologien ästhetischer und technischer Transformationsenergie, zu

denen die Skulpturen nun gerinnen. Mit den neuen technologischen Möglichkeiten wächst die handwerkliche Präzision und Brillanz. Die Parallelwelten der Skizzen und Kleinobjekte, welche die Studien für das seit Mitte der 1980er Jahre erkennbare Großprojekt einer direkten Integration von Naturvorgängen und Aggregatzuständen in die Außenraumsulptur begleiten, spielen sich zu eigenen Mensch/Technik/Natur-Meditationen weiter. Schon mit dem ersten Großauftrag, dem himmelvermessenden Objekt vor dem Polizeipräsidium in Mainz 1983, deutet sich die Richtung von Vadim Kosmatschofs Projekt an. Immer mehr entfernt es sich von den surrealen Apparatefantasien der Kunst der 1970er Jahre, die etwa in der Brunnen-sulptur „Klepsydra“ in Pirmasens (1985) noch deutlich angelegt sind und deren letzte große und die Motive des sowjetischen Modernismus und der konstruktivistischen Raumnahme noch einmal summierende Emanation der „Kugelstoßer“ (1987) vor der Landeszentralbank in Mainz ist.

Das Netz von Ähnlichkeiten und strukturalen Entsprechungen, mit denen Kosmatschof die Zeichen des Organischen nachempfindet, endet in einer technepoetike. Es ist ein System von Äquivalenzen, Korrespondenzen und Hierarchien, die sich ab nun in ein anderes, die organischen von den technologischen Sujets differenzierendes skulpturales Projekt entwickelt: die großen, gleichsam atmenden und pulsierenden Objekte, an denen Vadim Kosmatschof heute arbeitet. Ein Vorhaben, das derzeit keinen Vergleich kennt.

Georg Schöllhammer

Kulturjournalist und Kurator. Gastprofessor für Theorie der Gegenwartskunst an der Universität für künstlerische und industrielle Gestaltung in Linz. Chefredakteur und verantwortlicher Textchef bei „springerin - Hefte für Gegenwartskunst“, Herausgeber der documenta 12 Magazine, zahlreiche Publikationen in Kunstgeschichte, Architektur und Kunsttheorie