

VISION, KONSTRUKTION, DEMONSTRATION

MATTHIAS BOECKL

Vadim Kosmatschof entwirft und baut gemeinsam mit dem Architekturbüro Veech x Veech eine Serie von „Solarskulpturen“ für den öffentlichen Raum, die sowohl in ästhetischer als auch in technischer Hinsicht Neuland betreten. Sie repräsentieren einen konstruktiv-künstlerischen Ethos, der im Europa der vergangenen vierzig Jahre fast schon vergessen war, der jedoch unter aktuellen Perspektiven enorme neue Chancen bietet. Der hohe technische Anspruch dieser Plastiken erweckt ein altes Ideal der Moderne, das von Auguste Perret und Le Corbusier, dem Bauhaus und der frühen Sowjetavantgarde um Tatlin, Melnikow und Malewitsch kultiviert wurde, wieder zum Leben: dass nämlich eine echte künstlerische Innovation nicht nur ästhetische Neuerung im engeren Bereich der Kunst ist, sondern auch auf anderen Gebieten, insbesondere in der Technik, objektive und allgemein anerkennbare Fortschritte generieren muss – und damit letztlich auch gesellschaftsverändernd wirken soll. Gerade dieser Ehrgeiz, der den europäischen Gesellschaften der Nachkriegszeit in ihrem hedonistischen Solipsismus gänzlich abhanden gekommen war, könnte nun in Kombination mit dem amerikanischen Optimismus die Szene wachrütteln und an ihre Verantwortung für die Zukunft erinnern. Wie kam es zu diesen enormen kulturellen Unterschieden in den Modernitätsbildern Europas, Amerikas und Russlands? Spätestens durch die Teilung Europas nach dem Zweiten Weltkrieg, im Grunde jedoch bereits seit der Errichtung der Hitler- und Stalin-Diktaturen war die Einheit der Moderne vorbei. Konnte man bis zu Beginn der 1930er Jahre noch von einem mehr oder weniger homogenen Projekt sprechen, das in Paris, Berlin und Moskau ganz ähnliche Ziele und Stile verfolgte, so wurde mit der katastrophalen politischen Portionierung Europas und der Durchtrennung der bis dahin florierenden Austauschwege eine fatal geteilte Weiterentwicklung der Moderne erzwungen. Erst in den 1960er Jahren unter Chruschtschow konnten wieder zaghafte punktuelle Kontakte aufgenommen werden. Die vollständige Wiederherstellung der globalen Kunstwelt, wie wir sie heute kennen, gelang jedoch erst nach einem mühsamen, Jahrzehnte währenden Rekonstruktionsprozess, in dem die Träger der russischen Moderne-Tradition, wie schon in den Jahrzehnten davor, Repressalien und Entbehrungen ausgesetzt waren, die man sich im Westen bis heute kaum vorstellen mag.

Kunstproduktion – unter allen Bedingungen

Vadim Kosmatschofs Werk und Biografie ist wie wenige andere geeignet, wichtige Etappen dieses Prozesses in Erinnerung zu rufen und gleichzeitig auch jene verlorene konstruktive Tradition der Moderne wiederzubeleben, die dem Westen seit den 1930er Jahren vorenthalten blieb und deren Fehlen bei uns wesentlich zur Ausdünnung des Begriffs der Moderne in der Wiederaufbauzeit beitrug. Mit der Integration der zeitgenössischen russischen Kunst in den globalen Kunstbetrieb seit den 1990er Jahren kam nicht nur eine Vielzahl neuer, ungewohnter Positionen in die (westliche) Kunstdebatte, sondern es wurde auch klar, dass mit den neuen Ideen und Märkten der Kunst ein unerwarteter Wachstumsschub verbunden war, der heute allen zugute kommt.

Der russisch-amerikanische Hintergrund des Teams Kosmatschof /Veech mit den Standorten in Wien, Wiesbaden und demnächst auch in Moskau bietet ideale Voraussetzungen: Stuart A. Veech stammt aus Chicago, ist Senior Research Fellow an der Londoner Royal College of Art (RCA), Lehrbeauftragter an der Technischen Universität in Graz und Kreativdirektor des Architekturbüros VMA, das er gemeinsam mit der Architektin Mascha Veech-Kosmatschof, der Tochter von Vadim Kosmatschof 1993 gründete. Amerikanische Begeisterungsfähigkeit, mitteleuropäische

„Moral“ und russisches Konstruktionsgenie ergeben eine Mischung unterschiedlicher Begabungen, die im Grenzbereich von Architektur und Plastik zu kraftvollen Innovationen imstande ist.

Doch wie konnte es Kosmatschof bewerkstelligen, unter den für Künstler äußerst schwierigen Verhältnissen in der Sowjetunion der Nachkriegszeit stabile Grundlagen eines (damals natürlich noch nicht absehbaren) „post-sowjetischen“ Œuvres zu legen? Die Weiterarbeit am Projekt Moderne oder auch einfach nur die Weiterentwicklung der Kunst nach künstlerischen und nicht politischen Kriterien erforderte ein großes Maß an Überzeugung, Mut und Belastbarkeit. Denn jede objektive Information über Kunst musste dem starren System regelrecht abgetrotzt, jede Innovation konnte nur mit subversiven Methoden erarbeitet werden. Das Überleben mit nicht-konformer Kunstprodukten war nur auf Nebenschauplätzen und in der Provinz möglich: Kosmatschof konnte seine erste Skulptur für den öffentlichen Raum „nur“ in Turkmenistan und mit der Hilfe von Strafgefangenen realisieren. Und Ilya Kabakov, um den international bekanntesten Künstler und Generationsgenossen Kosmatschofs zu nennen, musste in die Gebrauchsgrafik ausweichen, um Freiräume für seine eigentliche Kunst zu gewinnen. Das gesamte Milieu der dissidenten und inoffiziellen Kunst der späten Sowjetunion bewegte sich ständig zwischen großen Risiken – dem subjektiven einer zu weit gehenden Anpassung an die herrschenden Verhältnisse einerseits und dem objektiven des totalen Verlusts der Produktionsmöglichkeit andererseits. Und auch die nonkonforme Kunst selbst, die diese Künstler in ihren kleinen, dem Regime abgetrotzten Freiräumen schufen, bedeutete ein Risiko, da aufgrund ihrer Nichtpräsenz im offiziellen Kunstbetrieb keinerlei öffentliche Rezeption und auch keine Veränderung der eigenen schwierigen Lebens- und Arbeitsbedingungen zu erwarten war.

Das Erbe der Konstruktivisten – kurzes Tauwetter 1956 bis 1964

Kosmatschof studierte zunächst sieben Jahre lang Malerei an der Moskauer Mittleren Kunstschule neben der Tretjakow-Galerie, wodurch er schon als jugendlicher erste Eindrücke der historischen Avantgarde erhielt: Mit dem Ausweis seiner Schule konnte man in den Kellerdepots der Tretjakow-Galerie Werke besichtigen, die nicht öffentlich ausgestellt waren – bleibende Prägungen hinterließen die Bilder von Chagall und Kandinsky im künstlerischen Gedächtnis des angehenden Malers. Im Lager des Puschkin-Museums und in der Eremitage in St. Petersburg (damals Leningrad) konnte man große Bilderserien von Henri Matisse bewundern, die vor der Revolution vom Textilindustriellen Schtschukin en gros in Paris eingekauft worden waren. Ende der 1950er Jahre setzte aus Sicht der jungen Kunstszene eine Art „Goldene Ära“ ein, da mit dem Amtsantritt von Nikita Chruschtschow 1955 erstmals seit Jahrzehnten ausländische Anregungen toleriert wurden: 1956 fand im Puschkin-Museum eine sensationelle Picasso-Ausstellung statt, die das kurze, bis 1963 währende Tauwetter offiziell eröffnete. Im Anschluss an die Mittelschule lernte Kosmatschof 1959 bis 1965 an der Moskauer Stroganov-Schule, die Mitte des 19. Jahrhunderts wie viele ähnliche Institute in ganz Europa als Ausbildungsstätte für Designer unter den neuen industriellen Bedingungen gegründet worden war. Dort lehrten in den 1960er Jahren unter anderem auch einige Professoren, die in ihrer Jugend noch die Wchutemas besucht hatten, jene legendären „künstlerisch-technischen Werkstätten“, in denen 1920 bis 1927 (und 1927 bis 1930 unter dem Namen Wchutein) von Rodtschenko über Wesnin, Tatlin, Gabo und Melnikow bis zu El Lissitzky fast alle heute weltberühmten Künstler der Sowjetavantgarde unterrichtet hatten. Kosmatschofs Malerei-Professor Vassiliev, der Materialkunde-Professor Korschin und der Möbeldesigner und Schulleiter Bikov, die alle aus der Wchtuemas kamen, durften um 1960 offiziell zwar immer noch nicht die Positionen der ehemaligen sowjetischen Avantgarde vertreten, schufen aber ein Klima, in dem eine gewisse Annäherung der Studierenden an die klassische Moderne stattfinden konnte – für jene, die es wollten und suchten, die übrigen strebten systemkonforme Karrieren an. An der Stroganov-Schule wurde ansonsten in bester russischer Tradition eine anspruchsvolle technische Ausbildung geboten, in der besonders auch die Baukonstruktion eine zentrale Rolle spielte. Dieser seit dem Eisenbahnbau des 19. Jahrhunderts etablierte Schwerpunkt war

bereits vor dem Zweiten Weltkrieg hinter dem konstruktiven Ehrgeiz der sowjetischen Avantgarde gestanden: Naum Gabo forderte, dass man jede Form in jedem Material realisieren können müsse, statt die Form aus dem Material abzuleiten.

In dieser Zeit der kurzen Tauwetterperiode unter Chruschtschow wurde in Moskau auch eine Bibliothek für ausländische Literatur eröffnet, die den Studierenden zugänglich war und die einzige offizielle Informationsmöglichkeit nicht nur über internationale, sondern auch über die russische Kunstgeschichte bot. Mit Freunden wie Alexander Nay, der später ebenfalls in den Westen emigrierte, studierte Kosmatschof aber auch heimlich westliche Kunst und Literatur. In den sechs Jahren, die Kosmatschof an der Stroganov-Schule verbrachte, lernte man in der Klasse für Monumentalskulptur nur Bauplastik, die sich strikt den vorgegebenen architektonischen Modulen der Bauindustrie, und Denkmäler, die sich dem Städtebau unterzuordnen hatten – Kosmatschof jedoch fiel mit einem provokanten Studienprojekt auf, in dem er statt einer mathematischen Größe den Menschen zum „Modul“ der Architektur erklärte und damit die Inhumanität des Systems demaskierte. Eine Ausweichmöglichkeit bestand in den weniger prominenten Abteilungen für Metall und Keramik, wo freie Gestaltung wenigstens ansatzweise möglich war und man nicht ausschließlich figurale Kunst des Sowjetrealismus praktizieren musste. Dennoch wurde Kosmatschofs Diplomarbeit – ein 30 m_-Wandrelief – schlecht benotet, da es abstrakt statt figurativ war.

„Provokation“ und Repression

Schon während des Studiums an der Stroganov-Schule arbeitete Kosmatschof 1962 bis 1968 als Kunstlehrer an einer „Volksuniversität“ für Schüler aus den fernen Provinzen des Sowjetreichs, die wie eine Fernuniversität funktionierte. Hier baute er eine Sammlung mit Schülerarbeiten auf, die – gleichsam noch unverdorben vom Sowjetsystem – qualitätsvolle naive Malerei demonstrierten. 1967 veranstaltete er eine Ausstellung mit Werken derartiger Amateur-Künstler, für die er in der Provinz gezielt nach Werken fahndete, die vorher von lokalen Jurys abgelehnt worden waren. Diese Ausstellung enttarnte ihn abermals als Kritiker des offiziellen Kunstbetriebs, was ihm eine politische Zurechtweisung einbrachte.

Parallel dazu hatte bereits die eigene Karriere Kosmatschofs als Künstler begonnen. 1967, eineinhalb Jahre nach dem Abschluss der Stroganov-Schule, wurde seine Diplomarbeit, ein abstraktes Keramikrelief für einen größeren Bau, in der Zeitschrift DI („Angewandte Kunst“) zusammen mit einem Porträt des jungen Künstlers reproduziert und positiv besprochen. Dies erregte das Interesse eines jungen Architekten, der unter Michail Kruglow in einem der staatlichen Planungsbüros arbeitete. Kruglow wiederum war – wie einige der Stroganov-Professoren – Absolvent der ehemaligen Wchutemas und erkannte sofort die Qualität und die geheimen Wurzeln dieser Arbeit – sie wurde dann an einem Kino realisiert. Kruglow war sehr gebildet und zeigte Kosmatschof seine private Kunstsammlung, darunter Kupferstiche mit italienischen Veduten. Der Kino-Auftrag bot Kosmatschof einen guten Einstieg in die offizielle Skulpturen- und Denkmalindustrie der Sowjetunion, die damals durchaus blühte, da man ja für jede Stadt mehrere Lenin-, Stalin- und sonstige Denkmäler der Helden des Sozialismus benötigte. Als „freier“ Künstler, der für die Realisierung seiner Arbeiten stets auf staatliche Werkstätten angewiesen war, konnte man so ein gutes Auslangen finden. Und Kosmatschof war insbesondere gefragt, da er Keramik und Malerei gelernt hatte – eine ungewöhnliche Doppelqualifikation. Künstler, die sich mit der fließbandartigen Anfertigung von Politikerdenkmälern beschäftigten (die Besten unter ihnen konnten aus einem Klumpen Ton mit den Händen hinter dem Rücken in zehn Minuten eine Leninbüste anfertigen), verdienten damals das Zehnfache eines Arbeiterlohns.

1971 realisierte Kosmatschof für die jugoslawische Botschaft eine Brunnenfigur – der jugoslawische Architekt des Gebäudes hatte auf der Suche nach einer geeigneten Ausstattung im Skulpturen-Kombinat neben vielen Leninfiguren auch abstrakte Arbeiten von Kosmatschof gesehen, die ihn begeisterten. 1972 geri-

et Kosmatschof – nach dem Eklat mit der Ausstellung naiver Malerei 1967 – ein zweites Mal in Konflikt mit den Behörden, da er nach seiner offiziellen Teilnahme an einem Keramik-Symposium in der damaligen CSSR nicht wie vorgesehen direkt nach Moskau zurückkehrte, sondern über Danzig reiste. Das trug ihm ein Verbot weiterer Auslandsreisen ein. Und im Künstlerverband machte sich Kosmatschof suspekt, da er als Funktionär, der für die Neuaufnahme von Mitgliedern zuständig war, regelmäßig die „falschen“, also weniger linientreue Künstler in den Verband holte. 1974/75 brachte er es zustande, eine abstrakte Monumentalplastik im öffentlichen Raum zu realisieren – allerdings im fernen Aschchabad in Turkmenistan vor der dortigen Nationalbibliothek, einem relativ anständigen Bau spätcorbusianischer Prägung. Für die Realisierung der zwanzig Meter hohen Stahlplastik waren die offiziellen Skulpturenkombinate nicht zu haben, weshalb Kosmatschof auf die Dienste einer Kolonie Strafgefangener mit hohem technischen Know-how zurückgriff. Acht Monate lang lebte und arbeitete er mit ihnen. In dieser Zeit pflegte Kosmatschof auch Kontakte mit dem westlichen Ausland, Sein Atelier wurde zu einem beliebten Kulturtreffpunkt für westliche Künstler, Journalisten und Diplomaten.

Als Kosmatschof 1976 im Auftrag des Architekten Felix Nowikow, der damals die sowjetische Botschaft in Mauretanien plante, für das Gebäude vier Plastiken aus weißem Porzellan und Messing entwarf, ließ man ihn nicht für die Montage der Elemente an den Aufstellungsort reisen. Kosmatschof hatte sich einem Interview durch KGB-Leute im Außenministerium zu stellen, in dem er aufgefordert wurde, die Montagepläne abzuliefern – er weigerte sich. Die letzte Reaktion auf seinen Widerstand machte ihm deutlich, daß seine künstlerisch-professionelle Existenz in der damaligen UdSSR gefährdet war und es dort keine Zukunft mehr für ihn gab. Kosmatschof entschloß sich, das Land zu verlassen. Nun folgten zwei Jahre der Ungewissheit und ständiger Schikanen: Berufsverbot, Verlust des Ateliers, behördliche Repressionen und mehrfache Ablehnungen seiner Auswanderungsanträge.

1979 verfasste Kosmatschof einen offenen Brief an den Parteichef Breschnew, in dem er die Absurdität und die verzweifelte Lage seiner Situation schilderte. Der berühmte Dissident und Philosoph Alexander Sinowjew, der schon seit 1978 in München lebte, spielte diesen Brief dem Radiosender Deutsche Welle zu. Drei Monate später erhielt Kosmatschof endlich die Ausreiseerlaubnis und ging nach Wien, wo er im Dezember 1979 eintraf. Seither lebt und arbeitet er in Deutschland und Österreich.

Konstruktivismus heute

Heute fügt Kosmatschof die Puzzlesteine seiner Prägungen rückblickend so zusammen: Das kulturelle Erbe seiner Nachkriegsgeneration sei nichts anderes gewesen als eine Trümmerhaufen, aber er und seine Freunde empfangen – wie Rembrandts Danaë – „eine Art himmlischen Strahl“, der sie die noch vorhandenen Scherben der russischen Moderne zusammenfügen ließ. Diese Rekonstruktionsarbeit in Archiven und Bibliotheken habe die jungen Künstler viel vom Idealismus und Enthusiasmus ihrer Avantgarde-Vorgänger der 1920er Jahre spüren lassen, und ihre Energien hätten sich auf ihn übertragen. Seit langer Zeit bilde die Frage nach neuen Formen auf dieser historischen Basis das Zentrum seiner Überlegungen, die ihn folgerichtig auch stets zu neuesten Technologien führten, wie er sie nun in seinen Solarplastiken anwende.

Die Verbindung der sowjetischen Avantgarde mit der europäischen Objektkunst unserer Tage stellt implizit auch die Frage nach Fragmenten der konstruktiven Tradition im Westen, die in dieses Projekt passen könnten. Betrachtet man Kosmatschofs Plastiken der vergangenen Jahre, dann lassen sich in der Tat Verbindungen feststellen, die dieses Œuvre auch im nicht-sowjetischen Diskurs verankern. Vom monumentalen Stahlobjekt „Konstrukta“, das Kosmatschof 1974/75 im turkmenischen Aschchabad errichtete, bis zu den aktuellen Entwürfen und Realisierungen, die im vorliegenden Band präsentiert werden, spannt sich eine Entwicklungslinie, die einige stilistische und inhaltliche Verschiebungen gebracht hat.

In „Konstrukta“ operiert Kosmatschov noch ganz nahe an den Vorbildern der frühen sowjetischen Avantgarde. Denkt man an die fragilen, geräthafte Objekte von Alexander Rodtschenko (etwa an die „Raumkonstruktionen“ von 1918–1920, die 2006 im Wiener MAK gezeigt wurden), an Arbeiten von Vladimir Tatlin, El Lissitzky oder Georgii und Vladimir Stenberg (die wie Kosmatschov ebenfalls an der Stroganov-Schule studiert hatten), so liegen die Analogien auf der Hand: Das künstlerische Programm besteht im Entwurf, in der Konstruktion einer abstrakten räumlichen Komposition, die inhaltlich eine optimistische, himmelstrebende, zukunftsverheißende Technikbegeisterung an die Stelle der alten figuralen und organischen Erzählung setzt und in Material und Gestik eine stählerne, puristische, raumgreifende Rhetorik verfolgt. Dieses inhaltliche und stilistische Programm teilen fast alle Künstler des russischen Konstruktivismus, und es ist auch noch in den vertikalen Stahlröhren und horizontal auskragenden Flächen und Lamellen von Kosmatschovs „Konstrukta“ (auch der Titel trägt dazu bei) fast unverändert ablesbar.

Die aktuellen Objekte von Kosmatschov hingegen sind stilistisch an organische („Impulse-Blüte“, „Atmende Form“) und teilweise sogar an realistische Formen („Urban Heart“) angenähert, und sie sind in einer wesentlich komplexeren Technik entworfen als die vergleichsweise archaische Stahlplastik von Aschchabad. Was bedeutet das? Hat das frühe konstruktivistische Experiment an Strahlkraft eingebüßt, ist es einfach unzeitgemäß geworden? Im Gegenteil, die alten Ideale des Konstruktivismus sind auch heute noch klar erkennbar: eine optimistische Grundstimmung, die selbstverständliche Verwendung neuester Technologien, die positive Haltung gegenüber Naturkräften (vielleicht im Kontrast zu den irrationalen Aktivitäten der Menschen) und die selbstverständliche Zurschaustellung dieser Positionen im öffentlichen Raum – all das erinnert immer noch an die Aufbruchsstimmung der russischen Künstler unmittelbar nach der Revolution.

Hundert Jahre später: Das Experiment geht weiter!

Aber dazwischen steht die Geschichte der modernen Plastik im 20. Jahrhundert, die über lange Strecken westlich geprägt war. Zwar war eine konstruktive Dominanz in der ersten Welle moderner Plastik kurz vor und kurz nach dem Ersten Weltkrieg sowohl im Westen bei den Bauhäuslern, Futuristen und De-Stijl-Leuten als auch im Osten bei den russischen Konstruktivisten unübersehbar. Ab den 1930er Jahren begannen sich die Traditionen jedoch auseinander zu entwickeln, und im Westen entstand neben dem alten figuralen und dem konstruktiven Lager der modernen Plastik bald auch ein organoid-surreales, in das die Werke von Marcel Duchamp, Jacques Lipschitz, Hans Arp, Pablo Picasso, Alberto Giacometti, Henry Moore und vielen anderen gehören. In der Nachkriegszeit differenzierten sich diese vielfältigen Entwicklungsäste weiter aus: Die „informelle“ Plastik integrierte Prinzipien des Zufalls und der alltäglichen Materialkultur in die moderne Plastik, der Neue Realismus brachte prozessorientierte Positionen, und die „soziale Plastik“ von Joseph Beuys sowie der Wiener Aktionismus hatten eine gesellschaftskritische Ausrichtung. Aus den USA kam mit den „Primary Structures“ (Ausstellung 1966 im New Yorker Jewish Museum) eine neue minimalistische Strömung und mit der Land Art eine radikale Erweiterung des Maßstabs aktueller Objektkunst.

Was bedeutete das für einen russischen Objektkünstler, der 1979 in den (mittel-europäischen) Westen kam und hier zunächst mit Resten der Pop Art, des Neuen Realismus, mit dem Aktionismus sowie der Sozialen Plastik konfrontiert war? Die wichtigste Anpassung betrifft zweifellos das Verhältnis zur Gesellschaft. Wurde in der Sowjetunion dem Künstler jedwede selbst gestaltete Kommunikation mit seiner Klientel, nämlich den Betrachtern der Skulpturen im öffentlichen und musealen Raum, nachgerade unmöglich gemacht und erstickte damit auch jede gesellschaftliche Wirkung im Keim, so war im Westen exakt das Gegenteil der Fall. Spätestens seit 1968 hatte hier auch die Kunst gesellschaftlich Stellung zu beziehen, zumal jene im öffentlichen Raum, wo sie sich in der Vielfalt an Meinungen und Wünschen zu behaupten hatte. Bedenkt man nun, dass ja auch die frühe sowjetische Avant-

garde explizit gesellschaftspolitisch ausgerichtet war (durch neue Technik eine neue Kunst für den neuen Menschen), so ergibt sich eine unerwartete Übereinstimmung in der Meinung über die gesellschaftliche Rolle der Kunst: Was Kosmatschov an der frühen sowjetischen Avantgarde (auch) schätzte, das war im Westen der 1980er und 1990er Jahre durchaus wieder gefragt.

Mit dem universalen Thema der natürlichen Ressourcen, deren Potential in technisch aufgeladenen künstlerischen Installationen demonstriert wird, ergab sich gleichsam eine inhaltliche Klammer der Gegenwart mit der historischen Avantgarde – hinweg über die hundertjährige Geschichte der Moderne. Die Zusammenarbeit von Kosmatschov mit dem Architekturbüro Veech Media Architecture bei Entwurf und Planung dieser neuen Solarplastiken repräsentiert eine zukunftsweisende interdisziplinäre künstlerisch-technische Kooperation, So könnte am Beginn des 21. Jahrhunderts jenes Experiment fortgesetzt werden, das zu Beginn des 20. Jahrhunderts so rasch an den zeithistorischen Verhältnissen gescheitert war.