

**El Lissitzky -
Ilya & Emilia Kabakov**
Utopie und Realität

07.02.-11.05.2014

Space01

Dieser Text erscheint
anlässlich der Ausstellung

**El Lissitzky -
Ilya und Emilia Kabakov**
Utopie und Realität

**Kunsthaus Graz
Universalmuseum Joanneum**

7. Februar bis
11. Mai 2014

In Kooperation mit dem
Van Abbemuseum,
Eindhoven (NL)

vanabbemuseum

Kuratiert von Charles Esche, Ilya
Kabakov und Emilia Kabakov

Co-kuratiert von Peter Pakesch,
Katrin Bucher Trantow und
Willem Jan Renders

Text
Monika Holzer-Kernbichler

Lektorat
Jörg Eipper-Kaiser

Grafische Konzeption
und Gestaltung
Lichtwitz - Büro für
visuelle Kommunikation

Layout
Michael Posch

Die Ausstellung im Kunsthhaus Graz
ist eine adaptierte Version
der 2013 gezeigten Ausstellung im
Van Abbemuseum in Eindhoven

Mit Unterstützung von:

LEGERO®
Initiator von con-tempus.eu

augartenhotel
art & design



SCHLOSSBERGHOTEL
DAS KUNSTHOTEL

Die Ausstellung *El Lissitzky - Ilya und Emilia Kabakov. Utopie und Realität* zeigt in einer repräsentativen Gegenüberstellung die Werkkomplexe von zwei der bedeutendsten russischen Künstlerpersönlichkeiten der letzten hundert Jahre. In sieben Kapiteln erzählen Ilya und Emilia Kabakov ihre Sicht auf Russland, in dem sie Zeugen der gescheiterten kommunistischen Utopie wurden. *Der gefallene Engel* kann den roten Stern mitten im Raum nicht mehr sehen.

Ilya Kabakov

geb. 30.09.1933 in Dnjepropetrowsk (Ukraine)

Ilya Kabakov gilt als wichtiger Vertreter des Moskauer Konzeptualismus, der zu dem gemalten Bild die Sprache und das reale Objekt als gleichwertige Elemente in die künstlerische Arbeit einbringt. Die Moskauer Konzeptualisten untersuchten die Kunst jenseits jeglicher Marktökonomie (weil es sie nicht gab) und diesseits hundertfach zensierter Formulierungen (weil der Alltag es forderte). Damit stellten sie die diskursive Massenkultur der sowjetischen 60er- und 70er-Jahre ins Zentrum ihrer Arbeiten.

Ilya Kabakov studierte an der Kunstschule in Moskau, wo er anschließend hauptberuflich als Illustrator von Kinderbüchern lebte. Mit zunehmender Routine konnte er seinen Broterwerb so organisieren, dass ihm neben der Familie auch noch Zeit für sein eigenes künstlerisches Schaffen blieb. Er lebte dieses Doppelleben – einerseits als perfekter, systemkonformer Illustrator, andererseits als eigenständiger Kreativer –, um sich in einem repressiven politischen System, dessen

Kunstbegriff noch vor dem Impressionismus endete, künstlerisch weiterzuentwickeln. In einer Moskauer Dachgeschosswohnung richtete er sich ein Atelier ein, das bald zum Treffpunkt vieler systemkritischer Künstler wurde. Mitte der Achtzigerjahre gelang es Kabakov, erste Arbeiten in der Schweiz zu zeigen. Ein erster Auslandsaufenthalt führte ihn 1987 nach Graz, wo er auf Anregung von Peter Pakesch und Einladung des Grazer Kunstvereins ein Stipendium der Stadt Graz erhielt und erstmals selbstständig eine Ausstellung im Westen einrichten konnte, die im Foyer der Grazer Oper stattfand. Mit demselben Werk reüssierte er kurz darauf bei der Biennale in Venedig, worauf eine rege internationale Ausstellungstätigkeit folgte. Kabakov verließ die Sowjetunion endgültig. Er erhielt das DAAD-Stipendium in Berlin und wurde 1992 zur Documenta eingeladen. Danach zog er nach New York, wo er auch heute noch mit seiner Frau Emilia gemeinsam lebt und arbeitet. Anfang der 2000er-Jahre kehrte er mit ersten Ausstellungen nach Russland zurück. Den neuen Entwicklungen in Russland steht Kabakov sehr kritisch gegenüber.

Der gefallene Engel

Der gefallene Engel löst bei den Betrachtenden eine Kette von möglichen Assoziationen aus. Warum haben ihn seine Flügel im Stich gelassen? Um das zu verstehen, könnte man einige bekannte Geschichten bemühen: Ikarus, Satan oder Samael. Das Absperrband verweist auf einen gegenwärtigen Unfall. Wer war dieser Engel? Es bleibt offen. In dieser Ausstellung macht der gefallene Engel auf die Beziehung von Utopie und Realität aufmerksam, die für Ilya und Emilia Kabakov in grundlegendem Widerspruch stehen. In der Sowjetunion erlebten sie lange Jahre, wie die kommunistische Utopie einer egalitären Gesellschaft in Wirklichkeit von Überwachung, Unterdrückung und Angst geprägt war.

Stimmen im leeren Raum

Die Serie *Am Rande* zeigt großformatige weiße Gemälde, deren Rand von kleinen Figuren umsäumt ist. Das Geschehen ist an den Rand gedrängt, manchmal chaotisch, manchmal statisch. Diese Bilder, die zur größten von Kabakov geschaffenen Werkgruppe zählen, entstanden in den Siebzigerjahren in Moskau, wo er als offiziell anerkannter Kinderbuchillustrator den Lebensunterhalt verdiente und sich in seiner Freizeit im Dachatelier mit seinen Künstlerfreunden traf, um über Kunst zu sprechen. Diese Bilder entstanden ohne den Gedanken, sie jemals auszustellen, geschweige denn sie zu verkaufen, eigentlich gänzlich um ihrer selbst Willen, aber auch um von wenigen Menschen gesehen und besprochen zu werden, um Teil ihrer diskursiven Realität zu werden. Diese Form der Kunst war offiziell nicht erwünscht, sie wurde aber auch nicht verfolgt. Dennoch waren diese Bilder die ersten Kabakovs, die – noch vor ihm selbst – ausreisen und in der Schweiz ausgestellt werden durften.

Das Weiß hat für Ilya Kabakov eine besondere Bedeutung: Einerseits steht es für eine große, weite Leere, für das Nichts, wie es im Suprematismus gesehen wurde, aber auch für etwas Transzendentes, vielleicht sogar Mystisch-Religiöses. Die abstrakte leere Fläche, die von menschlichem Geschehen gerahmt wird, vermag auf die Bedeutung des kollektiven Vergessens zu verweisen, aber auch auf die Ikonenmalerei, wo der Rand erhaben das sakrale Bild säumt, mit dem es untrennbar verbunden ist. Das Weiß beinhaltet alle Farben und reflektiert das Licht am stärksten, weshalb es auch die beste Leuchtkraft hat. Das Weiß ist bescheiden, wahrhaftig, aber auch neutral. Die Museumswände wurden weiß, als die Gegenstandslosigkeit einzog und die Bilder den ganzen Raum mit einbezogen. Das Weiß des klassischen Museums des 20. Jahrhunderts ist der seriöse Hintergrund, vor dem für Ilya Kabakov ein Gefühl der Sicherheit entsteht. Das Museum ist für ihn der Ort, an dem die Zeit stillsteht, wo sie eingefroren ist. So gesehen ist dieses Projekt im Kunsthaus Graz auch eine ganz besondere Zeitreise.

Abfall

1981 begann Ilya Kabakov seine Geschichte vom *Mann, der niemals etwas wegwarf*. Der Müll ist für ihn etwas Besonderes, das er katalogisiert, ordnet und kommentiert. Es ist sein eigener Müll, den er verwaltet, sein privates „Müllmuseum“. Gleichzeitig ist er auch ein Spiegel der sowjetischen Gesellschaft, ein Archiv von Erinnerungen, aber auch das Symbol einer Kultur, die von Unaufgeräumtheit und Unfertigkeit geprägt ist. Das Müllmuseum versammelt Objekte, die für den Besitzer ohne weiteren Wert sind, bei denen er sich zwischen Erinnern und Vergessen entscheidet. Im Müllmuseum wird alles bewahrt, und offensichtlich sind auch alle Objekte in ihrer Bedeutung ebenbürtig.

Der Alltag siegt

„Wem gehört diese Fliege?“ steht auf einer Tafel, die 1966 entstanden ist. Sie belegt die lange Auseinandersetzung Kabakovs mit dem *Shek*, der Hausverwaltung, die sämtliche Belange rund um das Wohnen in Russland verwaltete und kategorisierte. Sie nahm dem Bürger jede Verantwortung, jede Privatheit und damit auch jede Initiative. Die Serie der *Shek*-Tafeln dürfte mittlerweile mehr als 100 Bilder umfassen, ihr Aufbau ist immer sehr ähnlich. Eine Pressspanplatte ist mit einem fahlen Lack gestrichen und weist in den oberen Ecken einen Dialog auf, der in kyrillischen Buchstaben und in bürokratischem Duktus ausgeführt ist. „Wem gehört diese Reibe?“, fragt die Stimme aus der linken oberen Ecke und bekommt aus der rechten die Antwort: „Weiß ich nicht.“ In anderen Fällen wird auch ein Name genannt. Niemals aber sagt jemand: „Es gehört mir.“ In der Mitte der Tafel ist das reale Objekt montiert, auf welches sich die Frage jeweils bezieht. Die Farben der Bilder – das matte Blau, ein schmutziges Braun oder Grün – erinnern an den Lack, der

damals in Russland überall verwendet wurde. Die Frage nach dem Besitz ist eine doppelbödige und bezieht sich auf das Leben in der Kommunalka, wo es keinen privaten Besitz gab. Die Kommunalwohnung gilt als die praktische Realisierung der kommunistischen Idee, die gleich nach dem Umsturz 1917 durch die Enteignung der städtischen Bourgeoisie umgesetzt wurde. Mehrere Familien, die nichts miteinander zu tun hatten, Menschen unterschiedlichster Interessen und Lebensweisen, sollten sich eine Wohnung, vor allem die Küche, das Bad, die Toilette und den Gang teilen. „*Die Hölle – das sind die Anderen*“, hat Sartre gesagt und trifft dabei die Erinnerung vieler ihrer Bewohner. Zentraler Ort war die Küche, die von allen benutzt, beschmutzt und ungern aufgeräumt wurde. Alles gehörte allen und damit niemandem. Der Dreck, und mit ihm die Fliegen, war den Erinnerungen Kabakovs zufolge überall. Dagegen halfen scheinbar auch die genau eingeteilten Aufgabenpläne kaum. Die Fliege kommt in Kabakovs Werk immer wieder in unterschiedlichen Formen vor, sie durchzieht sein gesamtes Schaf-

fen und wird dabei gleichsam zur Ikone seiner alten Heimat. Überall seien Fliegen gewesen, sagt er, im Chaos, im Dreck, im Müll. Sie beherrschten den Lebensalltag, kamen durch jede Ritze und Ecke – um zu beobachten und auf die Nerven zu gehen. Der Verweis auf das politische Regime liegt auf der Hand. Gleichzeitig identifiziert sich Kabakov auch selbst als Fliege: *„Seit meiner Kindheit fühle ich mich als normaler sowjetischer Mensch: Ich habe Angst, ich fühle mich klein, in die Ecke gedrängt, bin wie eine Fliege, ein kleines Element im riesigen Staat.“* Wie auch immer man die Fliege verstehen mag, welchen symbolischen Gehalt sie auch trägt: Kabakov hat sie 1992 auch für eine Ausstellung in Köln wissenschaftlich aufgearbeitet, um ihre Bedeutung für die Möglichkeiten von Realitätskonstruktionen aufzuzeigen. Oft beschmutzt die Fliege das Weiße, das Saubere, sie hinterlässt ihre Spuren. Das hat vielleicht sogar immerwährende Gültigkeit.

Monument für einen Tyrannen

Das *Monument für einen Tyrannen* zeigt einen Herrscher, der von seinem hohen Sockel herabgestiegen ist, diesem den Rücken zuwendet und zum Rand hin wankt. Während El Lissitzky in seinem Denkmal Lenin aus einem Foto ausschnitt und in der aktiven Rednerpose inszenierte, zeigen die Kabakovs Stalin in seiner Generalsuniform, einsam und wie von den Toten auferstanden. Auf den Zeichnungen wird deutlich, dass die Passanten die Flucht ergreifen. Die Realität hat die Utopie längst überholt.

Dem Leben entfliehen

In New York entwickelte Ilja Kabakov die „Totale Installation“. Darin kreierte er aus dem Zusammenspiel von Bildern, Texten, Gegenständen, aber auch Geräuschen eigene fiktionale Welten, die Geschichten erzählen. Die gute Installation müsse das Publikum desorientieren, sie völlig in sich hineinziehen.

Der Mann, der aus seinem Zimmer in den Kosmos flog ... ist so eine Geschichte.

Das Zimmer ist verwahrlost, Skizzen sind an den Wänden, die über und über mit Propagandaplakaten tapeziert sind. Mitten im Zimmer hängt ein Katapult, das aus den Materialien des Bettes, dessen spärliche Reste darunter stehen, gebaut zu sein scheint. In der Decke darüber ist ein gewaltiges Loch, Schuhe stehen verlassen am Boden, der überall mit dem Schutt des Durchbruchs verdreckt ist. Das Katapult wurde bereits benutzt.

Das Zimmer erzählt die Geschichte eines Mannes, der seinen Traum realisierte und in den Weltraum aufbrach, um nie mehr auf die Welt zurückzukehren. In einem kleinen Stadtmodell

sieht man die Flugbahn, die er sich ausgerechnet hat. Das kleine, finstere Zimmer hat er verlassen – neue, unendliche Welten liegen vor ihm. Der Traum des „kleinen russischen Mannes“ ist einer, der Russland schon lange beschäftigt. Die Eroberung des Weltraumes gilt als die russische Utopie schlechthin.

Unrealisierte Utopie

Geschichten, Träume, Illusionen und Utopien bleiben nur erhalten, wenn sie nicht Realität werden, meinen Ilya und Emilia Kabakov. Die Realisierung eines Traumes führt zu seiner Zerstörung. Große gesellschaftliche Utopien, wie etwa die kommunistische, sind in der gelebten Wirklichkeit zum Scheitern verurteilt. Dennoch, oder gerade deshalb, sind Utopien für die beiden auch so bedeutend. Die Arbeiten in diesem letzten Kapitel zeigen unrealisierte Utopien der beiden – eines davon ist das *Haus der Träume*, ein anderes *Die vertikale Oper*. In Letzterer soll es möglich sein, dass das Publikum aktiv bleibt und sich nach oben fortbewegt, um der Handlung zu folgen, die sich im

Kern des Gebäudes parallel dazu entwickelt.

Die utopischen Räume haben sich in den hundert Jahren von El Lissitzky bis zu den Kabakovs verändert, Ausgangspunkt war aber damals wie heute die Oper und der Theaterraum. War es bei Kasimir Malewitsch *Der Sieg über die Sonne*, der 1913 zu den ersten suprematistischen Formen führte, so ist es bei den Kabakovs die vertikale Oper, deren Stücke die Idee des Theaters mit einer belebten Installation verknüpfen, um die Zusehenden in die fiktive Welt zu involvieren

Der Künstler als reflektierendes Wesen

Bücher spielen im Werk von Ilya Kabakov eine zentrale Rolle. Als offizieller und erfolgreicher Kinderbuchillustrator sicherte er sich damit sein notwendiges Grundeinkommen. Über diese zensurierte Arbeit hinausgehend, gibt es aber auch eine inoffizielle, die am „Küchentisch“ begann. Die Moskauer Konzeptualisten trafen sich regelmäßig in Ateliers, aber auch am „Küchentisch“, dem Tisch der allen und niemand gehörte und an

dem das Gespräch immer an der Tagesordnung stand, ob man wollte oder nicht. Die Künstler intensivierten diese Gespräche allerdings und bereiteten eigene (illegale) Papiere dafür vor, die sie als Diskussionsgrundlage an die anderen verteilten. Diese Schriften waren geprägt von der Kombination von Text und Bild. Auch die bereits erwähnte Fliege taucht in diesen kleinen Heften schon sehr früh auf, ein Motiv das auch bei Dostojewski oder Gogol eine Rolle spielt. In den 70igern beginnt er an eigenen Alben zu arbeiten, geprägt von Wort, Bild und weißen Seiten.

Oft imaginiert er in diesen Alben eine Sehnsucht nach „Normalität“, die zu dieser Zeit als reale Utopie unerreichbar scheint.

Die Ausstellung *El Lissitzky - Ilya und Emilia Kabakov. Utopie und Realität* zeigt in einer repräsentativen Gegenüberstellung die Werkkomplexe von zwei der bedeutendsten russischen Künstlerpersönlichkeiten der letzten hundert Jahre. In sieben Kapiteln spannt sich bei El Lissitzky ein Bogen von seinen revolutionären Ideen für eine völlig neue Kunst über die Gestaltung des veränderten gesellschaftlichen Alltags bis hin zur Propaganda für Stalin, wie dem großen roten Stern im Zentrum der Ausstellung.

El Lissitzky

Potschinok 1890 - Moskau 1941

El Lissitzky gilt als einer der wichtigsten Vertreter der russischen Avantgarde zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Im zaristischen Russland wurde ihm als Jude 1909 der Zugang zur Kunsthochschule verwehrt, weshalb er wie viele andere Russen nach Deutschland ging, wo er in Darmstadt Architektur studierte. 1915 schloss er sein Studium ab und ging zurück in seine Heimat, wo er in der Oktoberrevolution von 1917 einen künstlerischen und sozialen Neubeginn für die Menschheit sah. Seine vielseitige Lehrtätigkeit führte ihn 1919 an die Kunstschule in Witebsk, wo er Kasimir Malewitsch kennenlernte. Dessen Idee des Suprematismus als allumfassendes künstlerisches Konzept begeisterte ihn und galt

ihm als Grundlage seiner eigenen Kunst- und Architekturentwicklung, die er in den Überbegriff PROUN fasste. Zeitlebens stand er im intensiven Austausch mit dem *Bauhaus* in Deutschland, der Künstlergruppe *De Stijl* in den Niederlanden, aber auch mit den Schweizer Dadaisten. 1922 ging er erneut nach Berlin, wo er mit Ilja Ehrenburg die Zeitschrift „Gegenstand“ herausgab. Gemeinsam mit Kurt Schwitters arbeitete er an der Zeitschrift „Merz“. Zwei Jahre später heiratete er die Kunsthistorikerin Sophie Küppers, mit der er zurück nach Moskau ging. Immer wieder wurde er in dieser Zeit für offizielle Ausstellungsgestaltungen herangezogen. 1941 starb er in Moskau.

Der Kosmos

PROUN, „Projekte zur Bejahung neuer Formen in der Kunst“, nannte El Lissitzky seine Arbeiten, die ausgehend von der Auseinandersetzung mit dem Suprematismus dessen Formensprache weiterentwickelten. Kasimir Malewitsch war der Begründer des Suprematismus. Von der Malerei kommend, führte er diese durch eine radikale Veränderung in der Formensprache, aber auch in ihrem Wesen an deren Grenzen bis hin zu einem programmatischen Nullpunkt.

In der *Letzten Futuristischen Ausstellung 0.10* zeigte Kasimir Malewitsch 1915 nicht nur erstmals sein berühmtes *Schwarzes Quadrat*, sondern inszenierte auch die gesamte suprematistische Formensprache, die sich durch einfarbige geometrisierende Formen auf weißem Grund kennzeichnet. Er ließ die Bilder ungerahmt, tünchte den Ausstellungsraum in Weiß und entkoppelte die Bilder von ihrem Oben und Unten. Die Formen sollten frei im Raum schweben und Bewegung suggerieren. Das war der neue Kosmos, in dem vieles begann. El Lissitzky schärfte die Formen in ihrer Kons-

truktion geometrisch genau und schuf durch Schattenflächen räumliche Körper, die den Bildern neben Bewegung auch Tiefe verleihen. Die Farben Schwarz, Rot und Weiß sind dabei wie bei Malewitsch grundlegend. Wesentlich ist auch, dass El Lissitzky PROUN als „Umsteigestation“ von der Malerei zur Architektur verstanden hat.

Die Klarheit der Formen

El Lissitzky war ausgebildeter Architekt. Er stand mit seinen Kollegen in Deutschland und den Niederlanden im regen Austausch und wusste selbstverständlich über sämtliche internationale Strömungen in der Baukunst Bescheid. Kennzeichnend für seine Architektur ist die Klarheit der Formensprache, die deutlich an jene seiner anderen Arbeiten anknüpft. Der *Wolkenbügel* ist ein aufsehenerregender Entwurf zur Gestaltung eines Wolkenkratzers, der nicht nur in die Höhe, sondern dort vor allem in die Horizontale strebt und eine gleichwertige Vergabe der besten Geschosse ermöglicht. Gleichwertig ist der *Wolkenbügel* auch in seiner dar-

gestellten Ansichtigkeit, zumal er jeglicher klar deklarierten Schau-
seite entbehrt. In diesem Sinne ist es ein gezielter Gegenentwurf zum typisch kapitalistischen US-amerikanischen Wolkenkratzer. Er konzipierte den *Wolkenbügel* für den Stadtkern Moskaus in achtfacher Ausführung, wodurch eine Wirkung von Stadttoren am Moskauer Ring erzielt werden sollte. Auf einer minimalen Grundfläche erheben sich jeweils drei massive Pfeiler, die eine Anbindung der schwebenden Architektur zum städtischen Verkehr beinhaltet. Darüber breiten sich über den Straßen und parallel zur Stadt Büros aus. Auch in all seinen anderen Entwürfen ist El Lissitzky die Klarheit der Formen ein deutlich erkennbares Anliegen.

Sieg über den Alltag

El Lissitzky schreibt in seinem Aufsatz zur Wohnkultur im Jahr 1926: *„Vor der Revolution lebte unser städtisches Proletariat nicht in menschenwürdigen, sondern es hauste in elenden Verhältnissen.“* Bereits 1917 begannen die Bolschewiki mit der Enteignung von Wohnungen der Bourgeoisie und stellten einzelne Zimmer Arbeiterfamilien zur Verfügung, die sich die Wohnung mit anderen Familien teilen mussten. Bad, WC und Küche wurden von allen gemeinsam genutzt. Der Wohnungstyp der Kommunalwohnung war entstanden. So konnte die akute Wohnungsnot fürs Erste gelindert und der revolutionäre Umbau der Gesellschaft vorangetrieben werden. Zehn Jahre später entstand ein eigener kommunaler Arbeiterwohnungsbau. El Lissitzky überlegte sich, wie der sowjetische Wohnungstyp auszu- sehen hätte, wenn er die Grundlagen der neuen Lebensordnung berücksichtigt. Es brauchte eine Wohnflächennorm, in der alle Bevölkerungsschichten und -bedürfnisse berücksichtigt werden. Auch die Rollenverteilung in der neuen sowjetischen Familie, in

der Mann und Frau absolut gleich- gestellt sind, sollte eine Entspre- chung finden. Aufgrund begrenzter Platzverhältnisse müsse die neue Wohnung durchkonstruiert sein wie der „beste moderne Reisekof- fer.“ Die völlige Organisation des Wohnraumes, das perfekte Aus- nutzen aller Winkel durch Einbau- schränke und unterschiedliche Wohnhöhen sind Dinge, die seit der Jahrhundertwende in allen avantgardistischen Architektur- strömungen diskutiert wurden und stark vom US-amerikanischen Wohnungsstandard geprägt wur- den. El Lissitzky war es wie seinen Kollegen außerhalb Russlands wichtig, dass die neue Wohnung so zu planen sei, *„daß der größte Teil der Ausstattung und Möblierung gleichzeitig mit dem Haus, als ein Ganzes entsteht. Die ganze Küchenausstattung, Schränke, Zwischenwände, Klapptische, Betten – alles kann auf einfachste Weise als Teil der Innenraumge- staltung geschaffen werden.“* Der Alltag sollte bis ins Detail gestal- tet sein, wobei die sowjetischen Bedürfnisse im Vordergrund stan- den und sich auch in der Woh- nungsplanung von den kapitalisti- schen Vorstellungen deutlich zu unterscheiden suchten.

Erinnerung: Monument für einen Führer

1924, als Lenin starb, entwarf El Lissitzky nicht nur den *Wolkenbügel*, sondern auch eine Tribüne, die den Redner hoch über die Straßen erheben und ihm Gehör verschaffen konnte. In ihrer konstruktiv-funktionalen Gestalt sollte sie Lenins Ideen – die Neue Ökonomische Politik – verherrlichen und dem Kult um die Person Lenins dienen. Die Tribüne, deren Entwurf El Lissitzky seinen Studenten an der Kunstschule UNOWIS in Wittebsk zur Aufgabe machte, galt als Plädoyer für die Industrialisierungspolitik der UdSSR. Auffallend ist ihre dynamische Konstruktion nach oben in der Kombination mit monochromen Farbflächen, die auf Zeichnungen des Studenten Ilja Tschaschnik zurückgeht. Die Tribüne war nicht nur durch einen Motor im Sockel beweglich, sondern an den oberen Flächen auch als Ort für Projektionen nutzbar. Die auf öffentlichen Plätzen einsetzbare Tribüne zeigt auch die Ausdehnung der suprematistischen Formensprache auf den Stadtraum und verdeutlicht damit die agitatorischen Tendenzen

dieser Kunstrichtung. Bei Festzügen gingen die Studierenden der von Kasimir Malewitsch geleiteten Kunstschule ebenfalls mit ihrer Gestaltung hinaus in den öffentlichen Raum, um in einer allumfassenden Form für die neuen Systeme in der Kunst zu demonstrieren. Der Suprematismus war nach der Ansicht seines Erfinders Kasimir Malewitsch dabei, jeden individuellen Kunststil und jeden individuellen Geschmack abzuschaffen. Es galt, einen neuen kollektiven Stil für die kommunistische Zukunft zu entwerfen.

Das Leben verändern

1905 veröffentlichte Albert Einstein die Relativitätstheorie, in der er *Raum* und *Zeit* in eine folgenschwere Beziehung zueinander setzte. Die Zeit wurde als vierte Dimension auch in der Kunst eine sehr wichtige Komponente. Kasimir Malewitsch etwa brachte sie in seine Bilder, indem er die dargestellten Formen in Bewegung darzustellen suchte. Die Bewegung im Raum ist auch im *Prounenraum* von El Lissitzky von zentraler Bedeutung. Der Blick wird in den Raum geführt, bewegt sich an den Formen entlang, bleibt in Dynamik, scheint der Schwerelosigkeit der Formen ausgeliefert zu sein. Das Bild ist zum realen Raum geworden und der Raum zur reinen Empfindung der Gegenstandslosigkeit.

Vertrauen in die neue Welt

Die russischen Künstler entwarfen – getragen vom revolutionären Umschwung – eine neue sowjetische Welt, die sich von der Vergangenheit abwendete, um von einem Nullpunkt, gleichsam aus dem Nichts heraus, völlig Neues zu entwickeln. Auf das Bild folgten der Raum, der bewohnte Raum, der öffentliche Raum und schließlich die ganze Stadt. *„Wir setzen uns die Stadt zur Aufgabe (...) diese dynamische Architektur schafft das neue Theater des Lebens und weil wir die ganze Stadt in einem beliebigen Moment in einem beliebigen Plan zu erfassen vermögen, wird auch der Auftrag der Architektur die rhythmische Gliederung des Raumes und der Zeit vollständig und einfach erfüllt.“* Die Utopie kennt keine Grenzen. El Lissitzkys Bilder funktionieren in diesem Sinne als Vogelschau auf eine Stadt, die in ihrer Formensprache eine konsequente Weiterentwicklung seiner Kunst und Architektur ist. Auch in seinen Arbeiten für das Theater ist diese Formensprache erkennbar.

Der Künstler als Reformier

1928 wurde El Lissitzky die Gestaltung des sowjetischen Pavillons bei der *Internationalen Presssausstellung* in Köln übertragen. Der Pavillon wurde zum propagandistischen Gesamtkunstwerk, in dem alles aufeinander abgestimmt und nichts dem Zufall überlassen war. Im Zentrum stand der rote Stern, Sinnbild für den Weg in eine klassenlose Gesellschaft und wie Hammer und Sichel Symbol der kommunistischen Weltanschauung. „Proletarier aller Länder vereinigt Euch!“, stand groß zu lesen, Flugblätter lagen auf und Leuchtschriften und Fotografien vervollständigten das inszenierte Bild einer perfekten neuen Welt, die ihren Siegeszug angetreten hat. Beherrscht wurde das Land zu dieser Zeit bereits von Josef Stalin. El Lissitzky hat sich bis zum Ende seines Lebens immer wieder mit Propaganda beschäftigt.

Im Zeitraffer

Als 1917 – mitten im Ersten Weltkrieg – die Revolution gegen die russische Monarchie erfolgreich war, sah man endlich die Möglichkeit, mit dem alten Menschenbild des zaristischen Russlands, das geprägt war von Unterdrückung und Leibeigenschaft, zu brechen. Der Kommunismus lieferte Ideen zur Gleichberechtigung aller Menschen, die ohne Besitz und mit gerechter Verteilung aller Produktionsmittel in einem völlig demokratischen Miteinander leben wollten. Die Diktatur des Proletariats, wie sie Lenin zur durchaus gewaltbereiten Durchsetzung der Führung durch die Bolschewiki schaffte, ermöglichte wenn nicht einen demokratischen, so doch einen stark ideologischen Rahmen. Die Symbole Hammer und Sichel belegen, dass der Umbruch im damals zu über 70 % von der Landwirtschaft geprägten Russland nicht nur durch die Arbeiterschaft erfolgen konnte, sondern auch sehr stark von den Bauern mitgetragen werden musste. Lenin enteignete die Großgrundbesitzer und gab den Bauern Grund und Boden zur eigenen Bewirtschaftung. Ein paar Jahre später verstaatlichte er sämtlichen Besitz und zwang die Landbevölkerung zur Abgabe ihrer

Ernten und von Saatgut, vor allem zur Versorgung seiner Roten Armee. Erst die Neue Ökonomische Politik ermöglichte 1921 einen ersten Aufschwung in der Wirtschaft und einen gemäßigten Wohlstand. Zudem konnte unter Lenins Herrschaft die Alphabetisierungsrate durch Volksbildungsmaßnahmen enorm angehoben werden. Das Kunstgeschehen, das von EL Lissitzky maßgeblich mit geprägt wurde, entwickelte im Sog der Revolution eine unglaubliche Vehemenz der Erneuerung, die für die gesamte weitere Kunstgeschichte von enormer Bedeutung blieb. 1924 ergriff Stalin die Macht und bereitete den minikapitalistischen Strömungen der Neuen Ökonomischen Politik ein Ende. Mit Stalin begann das Ende der kommunistischen Utopie, wodurch auch in der Kunst die avantgardistischen, besonders die abstrakten Strömungen gezwungenermaßen von der Bildfläche verschwinden mussten. Der Sozialistische Realismus zelebriert das Ornament der Masse, das Bild des tüchtigen Arbeiters, des Kolchos auf dem Traktor und inszeniert den Diktator als unumstrittenen, heldenhaften Herrscher. Die Diktatur wird mit Stalin totalitär und damit wesentlich schärfer als unter Lenin. Große Säuberungswellen, Zwangsarbeit und der Gulag

prägten diese Zeit. Die Moskauer *Intelligenzia* wurde unter Stalin völlig ausgerottet.

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde es für die Kunst nicht besser: Chruschtschow, der die stalinistische Politik lange Zeit mitrug, übernahm nach Stalin dessen Position und machte eine Kehrtwende, indem er Stalins Politik verurteilte, um eine vorsichtige Reformpolitik zu beginnen. 1961 traf er in Wien mit J. F. Kennedy zusammen, die Folge waren der Bau der Berliner Mauer und der Eisernen Vorhang. Aufstände in den Satellitenstaaten (Ungarnaufstand 1956, Prager Frühling 1968, Polenaufstand 1972) wurden von Russland regelmäßig mit Waffengewalt unterdrückt. Es war die Zeit der massiven Aufrüstung, in der Chruschtschow einen Verbündeten in Kuba fand, wodurch die USA unter erheblichen Druck gerieten (Kubakrise). Missernten und Hungersnöte zwangen Chruschtschow allerdings, Saatgut im kapitalistischen Westen zu kaufen und den Kolchosen mehr Eigenverantwortung zu übertragen. Die Funktionäre goutierten das nicht, setzten ihn ab und bestimmten Breschnew 1964 zu seinem Nachfolger. Ihm war Stabilität wichtig, die durch unveränderliche Systeme und durch Reformlosigkeit erhalten werden sollte und seiner

Regierungszeit auch die Bezeichnung „bleierne Jahre“ einbrachte. Starke Reglementierung und Bevormundung, eingeschränkte Meinungsfreiheit, die Rehabilitierung Stalins und die Wiedereinführung seiner Prinzipien und Traditionen führten zum Neostalinismus. Diese Jahre prägten auch die Zeit, in der Ilya Kabakov als Künstler mit seiner Familie in Moskau lebte.

Erst Mitte der 1980er-Jahre brachen die russischen Strukturen auf, als Gorbatschow (ein Mann des „Prager Frühlings“) die Führung übernahm und mit GLASNOST und PERESTROIKA für mehr Transparenz und Umstrukturierungen sorgte. In seinem gewaltlosen Vorgehen hielt er an dem Glauben an einen Kommunismus mit einem menschlichen Gesicht fest. Die Folge war eine Politik des Abrüstens (mit Ronald Reagan), der Zerfall der UdSSR durch das Zugeständnis an die Eigenständigkeit der einzelnen Sowjetrepubliken und der abhängigen Satellitenstaaten, die Öffnung des Eisernen Vorhangs und der Fall der Berliner Mauer.