

Die Logik im Unrealisierbaren

Vortrag zur Ausstellung Dmitry Rakov im **turmdersinne**

Seit August letzten Jahres finden im **turmdersinne** neben der ständigen Hands-on-Ausstellung auch Sonderausstellungen mit Werken verschiedener Künstler statt. All diesen Künstlern ist etwas gemein, denn egal, ob sie Malerei, Grafik oder Objekte schaffen - mit ihrer Kunst verdeutlichen sie Wahrnehmungsvorgänge bzw. thematisieren Wahrnehmungstäuschungen. Die Sonderausstellungen zeigen damit einen alternativen künstlerischen Zugang zum Hauptthema des **turmdersinne** auf und können (hoffentlich) die Besucher immer wieder zu einem neuen Besuch im Hands-On-Museum animieren.

Hiermit begrüße Sie ganz herzlich zu unserer heutigen Midissage mit dem russischen Künstler Dmitry Rakov. Nachdem ich solange mit Moskau in email-Kontakt stand und mich mit Rakovs Grafiken auseinandergesetzt habe, freue mich besonders, dass Herr Rakov heute bei uns in Nürnberg ist. Bevor wir den Künstler allerdings selbst zu Wort kommen lassen, möchte ich sie zunächst kurz darauf vorbereiten, was sie inhaltlich heute Abend erwartet.

Dmitry Rakov gibt uns selbst Anhaltspunkte zu etwaigen Interpretationen seiner Kunst. Ein wichtiger Aspekt ist hierbei wohl vor allem seine interessante „Persönlichkeitsspaltung“, die für ihn selbst jedoch keinen Widerspruch bedeutet. Rakov ist Ingenieur und Künstler zugleich. Hauptberuflich arbeitet er als Wissenschaftler am Moskauer Institut für Raumfahrt und hat darüber hinaus bereits zahlreiche Patente in den Bereichen Elektro-, Computer- und Raketentechnik angemeldet. In der Freizeit hingegen beschäftigt er sich mit Grafik. Fast scheint es so, als verwirkliche er in der Kunst etwas, dass ihm in der rein wissenschaftlichen Tätigkeit gar nicht möglich ist. Rakov sagt dazu selbst: *„Ich arbeite an mehrdimensionalen Objekten, die in der Realität gar nicht darstellbar sind. Ich versuche, die Logik im Unrealisierbaren zu finden und suche so nach meinen Grenzen.“*

Das Suchen nach Logik in einer von der Technik inspirierten Konstruktion stellt Rakovs Herangehensweise in einen engen Zusammenhang zu besonders zwei Kunstrichtungen, die ihren Ursprung in Russland haben: den so genannten Konstruktivismus und den parallel entstandenen russischen Suprematismus. Seine Affinität besonders zum Suprematismus wird u.a.

auch in den Titeln von Rakovs Grafiken deutlich.

Der Konstruktivismus und der Suprematismus gehören zu den avantgardistischen Bewegungen, die im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts überall in Europa entstanden und die das traditionelle Verständnismuster der Kunst erstmals radikal in Frage stellten. In ihrem grundlegenden Konzept von Kunst sind Konstruktivismus und Suprematismus sehr eng miteinander verknüpft und werden in der Literatur oftmals vermengt.

Der Konstruktivismus, der sich von Russland ausgehend auch in Polen, Ungarn, Tschechien und in eigenständiger Form in den Niederlanden und Deutschland manifestierte, ist eng verbunden mit der Faszination an einer damals gerade perfektionierten technischen Produktion. Die neue bildende Kunstrichtung strebte danach, mit formalen und rational kontrollierbaren Elementen harmonische Strukturen aufzubauen und damit die Präzision einer Maschine nachzubilden. Wenn ich schon von „Bauen“ und „Bilden“ spreche, lässt sich erahnen, dass sich diese Bewegung nicht nur auf die Malerei und Grafik beschränkte. Denn die Künstler – und hiermit sind wir wieder bei Rakovs scheinbar widersprüchlicher Künstlerpersönlichkeit – sahen sich vor allem als „Ingenieure der Kunst“, die die positive Entwicklung einer sozialistischen Gesellschaft durch Plastik, Design und vor allem Architektur

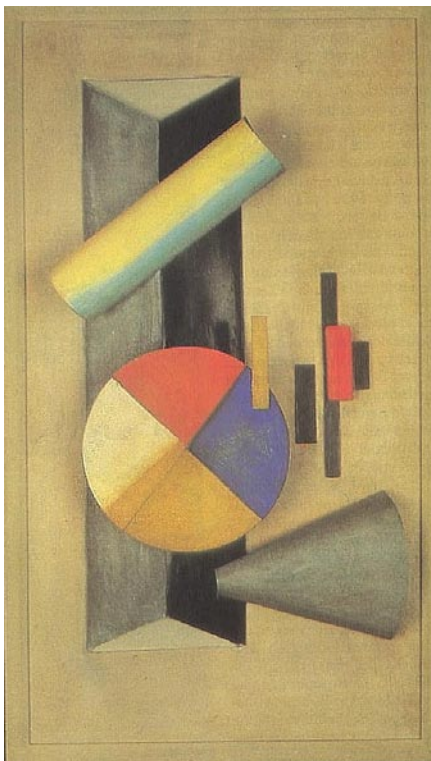


Abb. 1

mitgestalten und vorantreiben konnten. Verbindende Merkmale all dieser Kunstgattungen waren geometrische, stereometrische oder technoide Elemente, die in einer konkret definierbaren Komposition zueinander in Beziehung gesetzt und durch eine reduzierte Farbskala unterstützt wurden. Beispiel dafür ist ein sehr frühes Werk des Suprematisten Iwan Puni von 1916 (Abb.1).

Sie sehen hier, wie die Grundformen Kreis und Rechteck bzw. Grundkörper wie Prisma und Kegel zueinander in eine rein formale Beziehung gesetzt werden. Die Konstruktion ist durch die Primärfarben rot, blau und gelb auf durchgängig ockerfarbenem Hintergrund bestimmt. Ähnliches lässt sich in El Lissitzkys Darstellung von 1920 (Abb.2) oder in einem 1924 entstandenen Ölbild von Laszlo Moholy-Nagy (Abb.3) nachvollziehen.

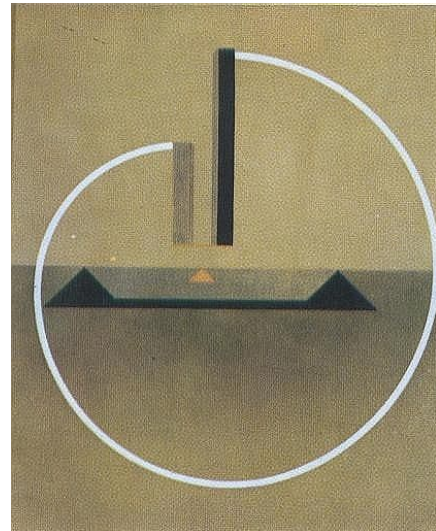


Abb. 2

Zu sehen ist deutlich, dass die Künstler trotz aller Reduziertheit nicht nur in der Fläche arbeiten, sondern auch mit Überlagerung, perspektivischer Darstellung und gegenseitiger Durchdringung der Formen und Flächen. Am Beispiel Iwan Puni wird darüber hinaus deutlich, wie der Einsatz von Farbperspektive die Dreidimensionalität unterstützt.



Abb. 3

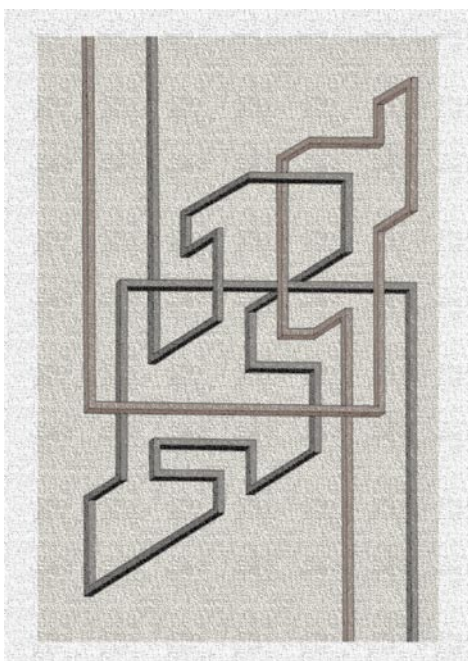


Abb. 4

Vor diesem Hintergrund erscheint uns die Grafik „Two Lines“ von Dmitry Rakov (Abb.4) nun recht vertraut: zwei Linien winden sich Trapez- und Dreiecksformen nachahmend über eine farbreduzierte Fläche, suggerieren aber durch ihr Verschlingung untereinander Räumlichkeit.

All diese Kompositionen ergeben sich nur aus den formalen Beziehungen der geometrischen Formen untereinander, nicht etwa aus die Natur nachahmenden Zusammenhängen. Subjektive, emotionale Bestandteile werden Sinne eines konstruktivistischen Ansatzes ausgeschaltet, das Kunstwerk in den Dienst einer wissenschaftlich und technisch bestimmten Gesellschaft gestellt.

Der Suprematismus schließlich bildete die Grundlage aller abstrakt-formalen Kunstrichtungen der modernen Kunst. Er bezeichnet eine Sonderform des russischen Konstruktivismus, die sich von 1913 bis etwa in die 1930er Jahre erstreckte. Ein Auszug aus dem 1916 in St. Petersburg unterzeichneten Suprematistischen Manifest besagt: *"Wenn die Denkgewohnheit verschwunden sein wird, in Bildern das Abbild von Winkelchen der Natur, von Madonnen und schamhaften Venusgeschöpfen zu sehen, [erst] dann werden wir ein reines Produkt der Malerei erblicken."*

Die konsequent ungegenständliche, von Gegenstandsbezügen völlig befreite Kunst, erhob die reine Konstruktion aus einfachsten geometrischen Formen zu ihrem einzigen Ziel. Im Vergleich zum Konstruktivismus gewinnt die Darstellung nun allerdings auch eine philosophische Dimension.

Für Malewitsch ist ein völlig vom Gegenständlichen und vom Dekor befreites Bild direkter Ausdruck der reinen Empfindung, der Essenz eines Kunstwerks. Die formale Reduktion schafft gleichzeitig Raum für eine geistige Überhöhung, die zur Erkenntnis über die Welt führen kann. Daher auch das Wort „Suprematismus“, das von dem lateinischen *suprematia* abgeleitet ist und eine Überlegenheit oder Oberhoheit, hier nämlich der Kunst über die Wirklichkeit, bezeichnet. Verdeutlichen lässt sich das an einem Werk, das vielleicht einige von Ihnen kennen: Kasimir Malewitschs „Schwarzes Quadrat auf weißem Grund“ (Abb.5) oder sein „Schwarzes Kreuz auf weißem Grund“ (Abb.6), beide um 1915 entstanden. Malewitsch sieht in diesen reinen Formen *„nackte Ikonen seiner Zeit von keinerlei Schönheitsidealen, Erlebnissen oder Stimmungen abhängig“*.

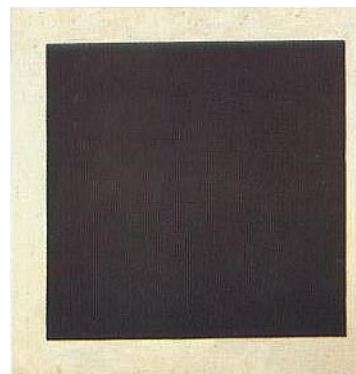


Abb. 5

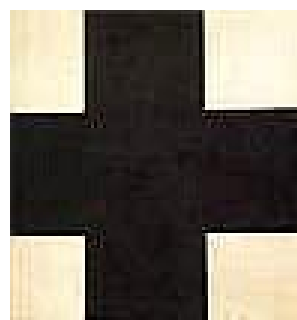


Abb. 6



Abb. 7

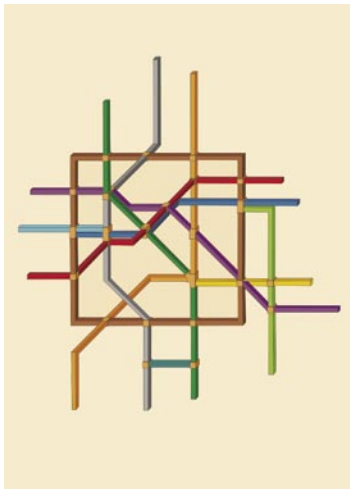


Abb. 8

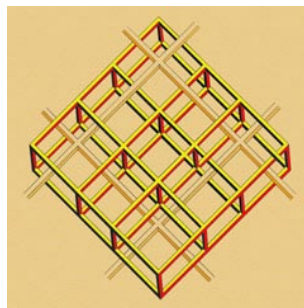


Abb. 9

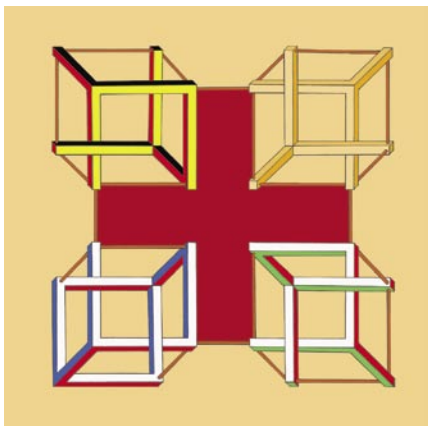


Abb. 9

Das später (1942) entstandene „NY City I“ (Abb.7) des niederländischen Konstruktivisten Piet Mondrian unterstreicht diese Deutung, wenn es das Gewimmel bzw. den Rhythmus der Metropole New York als ein gegenstandsloses nach harmonischen Gesetzen gestaltetes Netz von parallelen roten, blauen und gelben Linien darstellt.

Rakovs „Moskau“ (Abb.8) nimmt diese Darstellungsweise auf. Auch er reduziert die Weltstadt Moskau auf ein Netz verschiedenfarbiger Linien, das letztlich allerdings die real existierende Gestalt des Moskauer Metronetzes nachbildet. Rakovs „The Turn“ (Abb.9) ist ähnlich reduziert aufgebaut, obwohl wir hier mehr als in „Moskau“ erkennen, dass Rakov mit einem unmöglichen Körper im dreidimensionalen Raum spielt. „Helvetia“ (Abb.9) erscheint uns mit seinen perspektivisch aus dem flächigen roten Kreuz erwachsenen Kuben als illusionistische Abwandlung von Malewitsch „Urbild“ Schwarzes Kreuz auf weißem Grund.

Die radikale Abkehr vom Gegenständlichen und auch von allen bisherigen Kunstbegriffen stellt den Suprematismus in einen engen Zusammenhang mit der geistigen Freiheit nicht nur des Künstlers, sondern des modernen Menschen im Allgemeinen. In diesem Sinne scheint jene Kunst ideell mit



Abb. 10

dem Denkbild des Humanismus verknüpft zu sein, was dem Selbstverständnis des turmdersinne einmal mehr nahesteht.

Zum Ende zeige ich noch einmal einige Beispiele dafür, wie die reine Konstruktion aus geometrischen Grundformen sich historisch entwickelte und wie sich diese konstruktiven, organisierten Strukturen vor allem in den Bildern von Rakov widerspiegeln.

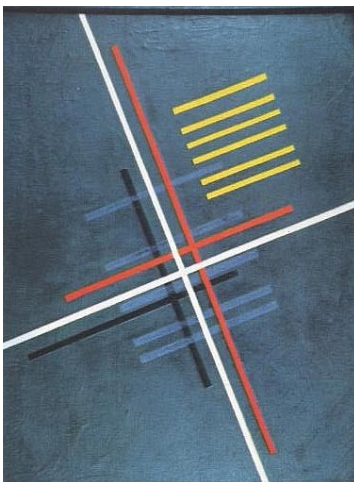


Abb. 11

Malewitschs frühe, noch verspielt wirkende suprematistische Komposition von 1916 (Abb.10) lässt wieder deutlich geometrische Grundformen erkennen sowie eine hauptsächlich auf Primärfarben reduzierte Farbskala. Dies verleiht der Fläche eine gewisse Dreidimensionalität, deutlich sichtbar z.B. an der blauen Sichel, die optisch hinter dem gelben Rechteck zurücktritt. Einen sehr ähnlichen, wenn auch weitaus kühleren, reduzierteren Bildaufbau finden wir in Moholy-Nagys „Farbiges Gitterwerk“ von 1922 (Abb.11) und auch Moholy-Nagy bedient sich an Farbperspektive und Schatten, um selbst in dieser stark vereinfachten Darstellung noch Räumlichkeit zu suggerieren.

Rakov greift diese axial ausgerichteten Konstruktionen sich scheinbar durchdringender Formen offensichtlich auf. In seinen Darstellungen „Ikar“ (Abb.12) und „Door“ (Abb.13) entsteht die Suggestion des 3-D-Raumes aber vor allem durch perspektivisch gestaltete Flächen, die in der Addition zu kleinen Objekten werden.



Abb. 12

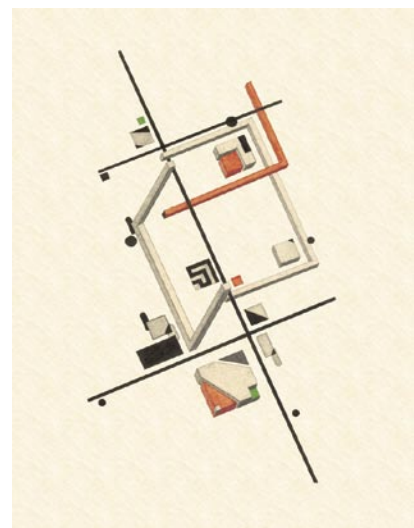


Abb. 13

Rakov geht mit einigen seiner Grafiken sogar noch einen Schritt weiter: zunächst zeichnet er sie, um sie dann in den Computer einzuscannen und in vielfältigen Farbgebungen auszuarbeiten.

Dieses Heranziehen des Computer zur Bewerkstelligung grafischer Aufgaben, geht wohl an die äußerste Grenze konstruktiver Gestaltung und unterstreicht zudem die Reproduzierbarkeit des modernen Kunstwerkes, die angeregt durch Walter Benjamins „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ in den 1930er Jahren stark diskutiert wurde.

So sehr diese beiden Kunstrichtungen die Grundlage für Rakovs Bilder bieten, sollte man natürlich einen für den **turmder Sinne** bedeutenden Aspekt aussen vor lassen: Rakov kombiniert geometrische Akkuratheit mit der Darstellung unmöglicher Objekte und ruft damit Assoziationen beispielsweise zu M.C. Escher oder Oskar Reuterswärd hervor. Er spielt mit Gestalt- und Wahrnehmungswechsel, was bedeutet, dass einzelne Teile des Bildraums zwar in sich schlüssig sind, aber in einer Art miteinander verbunden werden, die zwar auf einer Fläche, nicht aber im dargestellten dreidimensionalen Raum funktioniert.

Deutlich wird das an Rakovs „Yan-in“ (Abb.14), in welchem ein Band aus dem linken Quader heraus läuft, während es mit der breiten Seite nach oben zeigt. Wenn dieses Band jedoch den genau parallel stehenden rechten Quader erreicht, windet es sich hinter diesem hindurch und die breite Bandseite ist jetzt von vorn sichtbar.

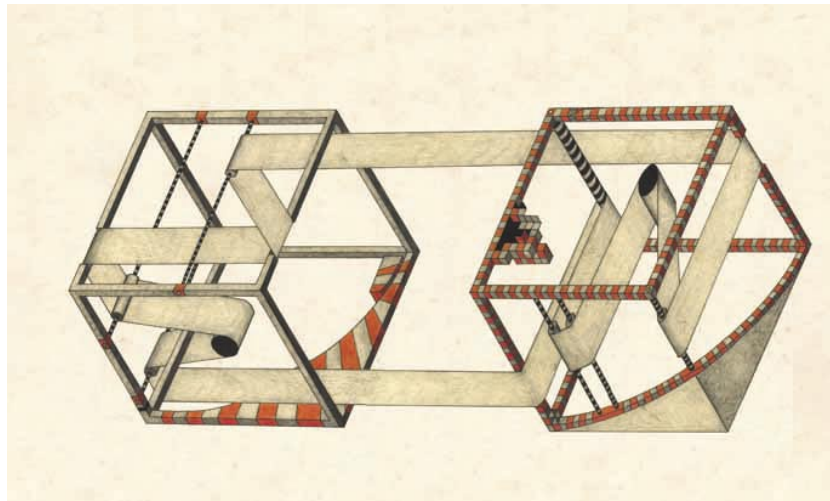


Abb. 14

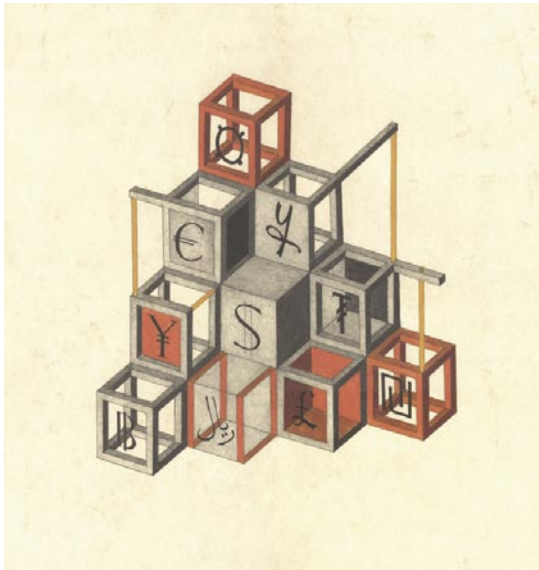


Abb. 15

Eschers „Belvedere“(Abb.16) bedient sich ähnlicher Prinzipien. Die erste Ebene des Aussichtsturmes scheint noch perspektivisch richtig, die davon ausgehenden Säulen führen jedoch nicht logischerweise in ein parallel darüber liegendes Stockwerk. Oskar Reutersvärd (Abb.17) wiederum arbeitet mit dem Prinzip des reinen Wahrnehmungswechsels: Eine Treppe scheint sich ständig weiter nach unten fortzusetzen, um am Ende doch wieder auf der gleichen Ebene abzuschließen, auf der sie begonnen hat.

Beide Prinzipien kulminieren in Rakovs „Rainbow“ (Abb.18). Während die Grafik im unteren Bilddrittel noch einen räumlich-perspektivischen Eindruck erweckt, mündet der angedeutet Kubus oben in eine flächige Darstellung. Die angesetzten geometrischen Objekte sowie die den Hauptkörper durchdringenden Stäbe scheinen einmal von oben, einmal von unten betrachtet zu werden.

In Rakovs „Babel“ (Abb.15) gewinnt der Betrachter zunächst den Eindruck, dass sich die Quader in der selben Bildebene befinden und die angedeutete Verlängerung in den Hintergrund läuft. Ein herunter laufender Faden (?) trifft jedoch wieder auf den im Vordergrund liegenden Ausgangsquader.



Abb. 16

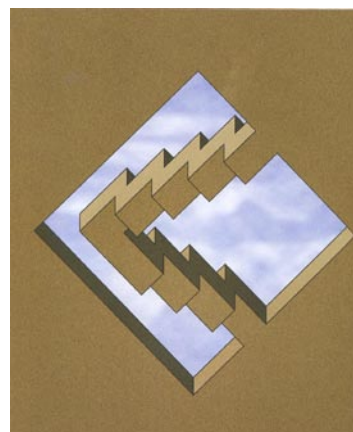


Abb. 17

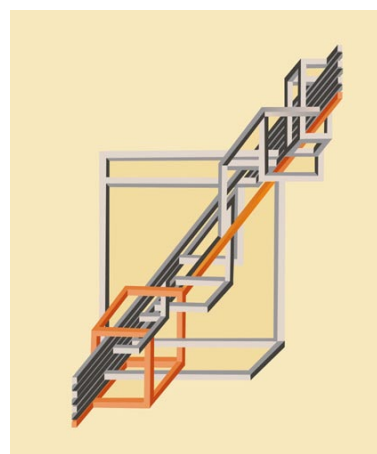


Abb. 18

Abschließend hoffe ich, dass sich der scheinbare Widerspruch zwischen Ingenieur und Künstler durch den historischen Rückblick aufgelöst hat. Ganz möchte ich Herrn Rakov dennoch nicht von der Paradoxie freisprechen, denn in seinen Grafiken verstößt Rakov letztlich gegen naturwissenschaftliche Gesetze, die ihm in seiner Funktion als Ingenieur als Grundlage dienen.

Claudia Gorr, 2006

Literaturnachweis

Jaffé, L.C., Mondrian und De Stijl, Köln 1967

Jaffé, Hans L.C.: Piet Mondrian. Köln 1971

Laszlo Moholy-Nagy. Ausstellung in Kassel 21.4.-16.6. 1991. Mit einem Vorwort von Veit Loers, Paris 1991

Lexikon der Kunst. Malerei, Architektur, Bildhauerkunst, Erlangen 1994

Malewitsch, Kasimir: Die gegenstandslose Welt. Mit einem Vorwort von Stephan von Wiese. Reihe Bauhausbücher, Berlin und Mainz 1980

Malewitsch. Kasimir: Suprematismus – Die gegenstandslose Welt. Übertragen von Hans von Riesen, Köln 1962

Moholy-Nagy, Laszlo: Von Material zu Architektur. Faksimile der 1929 erschienenen Erstausgabe mit einem Aufsatz von Otto Stelzer u. einem Beitrag des Herausgebers M. Wingler. Reihe Bauhausbücher, Mainz und Berlin 1968

Passuth, Krisztina: Moholy-Nagy, London 1985

Shadowa, Larissa A.: Kasimir Malewitsch und sein Kreis. Suche und Experiment. Aus der Geschichte der russischen und sowjetischen Kunst zwischen 1910 und 1930, München 1982

Weiss, Evelyn [Hg.]: Kasimir Malewitsch. Werk und Wirkung – Ausstellung im Museum Ludwig Köln, Köln 1995

Die Abbildungen sind entnommen aus:

Jaffé, Hans L.C. [Hg.]: 2000 Jahre Malerei der Welt. Von der Höhlenmalerei bis zur Moderne, New York 1967

Lexikon der Kunst. Malerei, Architektur, Bildhauerkunst, Erlangen 1994

Seckel, Al: Masters of Deception. Escher, Dalí and the artists of optical illusion, New York 2004