

Vladimir Tatlin

## Gewisser Augenreiz

**Für Vladimir Tatlin, dem das Museum Tinguely eine grandiose Retrospektive widmet, waren Kunst und Revolution eng verbunden: Wer eine neue, gerechte Welt aufbauen wollte, musste Künstler zu Hilfe holen.**

Die Unterstützung der Künstler für die Russische Revolution war für Vladimir Tatlin eine Selbstverständlichkeit. Er stellte sich vorbehaltlos in ihren Dienst; seine schöpferische Kraft erhielt ein gesellschaftliches Ziel. Er machte Entwürfe für Kleidungsstücke, Öfen und Möbel: «Eine Revolution», verkündete er, «fördert die Erfindungsgabe.»

Sein «Denkmal für die III. Internationale», dessen Modell er im Auftrag des Volkskommissariats für Bildungswesen am 8. November 1920, dem Jahrestag der Revolution, in der Akademie der Künste in Moskau präsentierte, enthielt ein Bekenntnis zu beidem – zur Weltrevolution, der es einen zentralen Ort für Aktion und Agitation, geben wollte, und zur Kunst, weil es der Höhepunkt seiner «Malerei mit Material» darstellte, die er seit Jahren mit seinen «Konterreliefs» betrieben hatte.

Der «Turm», wie das faszinierende Werk auch oft genannt wird, ist ein ständiger Begleiter in Ausstellungen der klassischen Moderne. Auch in der von Gian Casper Bott hervorragend kuratierten Ausstellung im Museum Tinguely steht er gleich zu Beginn und in doppelter Ausführung im Mittelpunkt – in Gestalt einer Rekonstruktion des Teams von Dmitrii Dimakov aus dem Jahr 1993 und einer älteren, 1979 für das Centre Pompidou angefertigten Version des Ateliers Longépé, die schon mehrfach in der Schweiz zu sehen war, zuletzt wohl an der Expo 02 in Harald Szeemanns Schau «Geld und Wert/Das letzte Tabu» auf der Arteplage in Biel.

Schon 1983 hatte Szeemann in seiner Aufsehen erregenden Zürcher Ausstellung «Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800» Tatlins Turm einen prominenten Platz eingeräumt und ihn – in einem

*Er war ein Wagner-Fan, der «Fliegende Holländer» hat ihn besonders begeistert. Er war Künstler durch und durch, ein Avantgardist eigener Prägung. Und er glaubte an die Revolution, ganz und gar: Vladimir Tatlin (1885 in Moskau geboren,*

*aufgewachsen in Charkow in der Ukraine und im Mai 1953, drei Monate nach Josef Stalin, in Moskau gestorben) inszenierte seinen Glauben an die Zukunft und die Kraft des Kollektivs in vielen Kunstformen. Das Modell seines 400 Meter hoch geplanten, den Pariser Eiffelturm weit überragenden «Denkmals der III. Internationale» gehört zum Grundbestand der Moderne; seine «Konterreliefs» sollten das gängige (bürgerliche) Kunstverständnis aufheben; sein Theater sollte Dichtung und bildende Kunst zur Weltenergie-Quelle verschmelzen; und seine Flugmaschine «Letatlin» hatte nichts weniger im Auge, als den Aufstieg (oder die Rückkehr) des modernen Menschen in die Luft. Das Museum Tinguely in Basel unternimmt es vom 6. Juni bis zum 14. Oktober 2012, zum ersten Mal seit 20 Jahren, den faszinierenden Visionär in einer umfassenden Schau vorzustellen. Die von Gian Casper Bott mit grosser Sorgfalt und Kompetenz kuratierte Retrospektive umfasst über 100 Gemälde, Zeichnungen, Reliefs und Skulpturen und ermöglicht einen Einblick in die Welt der russischen Avantgarde und des Konstruktivismus. Im August und September zeigt das Museum eine Filmreihe «Russische Avantgarde». Geplant ist ausserdem ein international besetztes Symposium – alles mit dem Ziel, Tatlin im Westen erneut bekannt zu machen.*

Zur Ausstellung erschien ein Katalog mit Beiträgen von Simon Baier, Gian Casper Bott, Dmitrii Dimakov, Jürgen Harten, Yevgraf Kipatop, Nathalie Leleu, Maria Lipatova, Anna Szech, David Walsh, Roland Wetzel. Museum Tinguely Basel (Hrsg.): Tatlin – neue Kunst für eine neue Welt. Ostfildern (Hatje Cantz Verlag) 240 Seiten, CHF 52.00





Verblüffende Ähnlichkeit: Obrists Denkmal-Modell

Vorraum und indirekt – mit dem verblüffend ähnlichen «Modell eines Denkmals» des Schweizer Jugendstil-Künstlers Hermann Obrist (1862-1927) konfrontiert, das um 1900 entstanden war.

Und allen, die sich an das erste Modell eines über 150 Meter hohen Büro-Turms der Architekten Herzog & de Meuron für den Basler Pharma-Konzern Roche erinnert, wird die [nach Höherem strebende Spirale bekannt vorkommen](#).

Der Erste, der das längst verschollene «Turm»-Modell für eine Tatlin-Retrospektive rekonstruieren liess, war Pontus Hultén, damals Direktor des Moderna Museet in Stockholm. 1967 beauftragte er den Historiker Ulf Linde und den Künstler Per Olof Ultvedt (1926-2006) – der im Jahr zuvor in Stockholm seinen Freunden Jean Tinguely und Niki de Saint Phalle beim Aufbau der begehbaren Monumentalplastik «Hon» zur Hand gegangen war – mit der fast unmöglichen Aufgabe. Als Vorlagen standen zunächst nur zwei Skizzen und drei Fotos zusammen mit einem Bericht von Tatlins Mitarbeiter Tevel Shapiro zur Verfügung. Linde, der mit Rekonstruktionen einiger Readymades von Marcel Duchamp Erfah-



Aufstrebende Spirale: Tatlins Turm-Projekt

rung hatte, und Utveldt fühlten sich «wie Mechaniker, die einen Motor untersuchen sollen, ohne die Haube zu öffnen».

Nur dank neu aufgetauchter Dokumente gelang es ihnen schliesslich, Tatlins Konstruktionsidee zu verstehen. Bis das Modell schliesslich durch zwei Zimmerleute und einen Kunstschmied vollendet werden konnte, dauerte es anderthalb Jahre, wie Nathalie Leleu im Katalog berichtet.

Pontus Hultén (1924-2006) und sein junger dänischer Kollege Troels Andersen (\*1940) waren schwer enttäuscht, als das sowjetische Kulturministerium alle Anfragen für Leihgaben radikal ablehnte. Am Schluss bestand die Schau «Kunst und Politik» aus dem Turm und drei von Martyn Chalk nachgebauten Konterreliefs, sowie einer Rekonstruktion der Flugmaschine «Letatlin», sowie Kostümen für die Theaterdichtung «Zangezi» und einem Stuhl-Modell. Ergänzt wurden die Exponate von Agitprop-Plakaten, Fotos und Filmen.

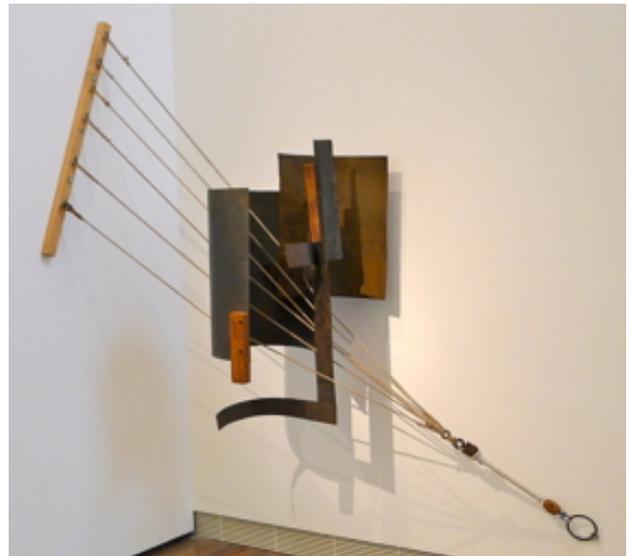
So enttäuschend die Präsentation für die Macher auch war, sie weckte das Interesse am vielfältigen Schaffen des russischen Avantgardisten: «Die Bedeutung von Tatlins Werk»,

zogen Hultén und Andersen im Katalog Bilanz, «liegt weniger in den Projekten, die er konkret verwirklicht, als in den Initiativen, die er ergriffen hat.»

Auch beim Nachbau für das Centre Pompidou, einer verbesserten Fassung nach dem Stockholmer Muster, der jetzt in der Ausstellung zu sehen ist, trat Pontus Hultén als Besteller auf. Er erreichte zudem einen Neubau der Stockholmer Version, nachdem diese beim Transport beschädigt worden war. Und er war es schliesslich auch, der die Versicherung, an die das beschädigte Stück übergegangen war, ermunterte, es bei Longépé reparieren zu lassen, so dass es am Schluss im Westen drei Exemplare gab.

Die Ausstellung im Museum Tinguely zeigt auf eindrückliche Weise, wie konsequent Tatlin sein gesamtes Schaffen auf seiner Malerei aufbaute. Ab 1913 erweiterte er sie systematisch in die dritte Dimension, bis er die Reliefs, die er als «Materialkombinationen» verstand, in die Form der «Konterreliefs» steigerte. Seine dreidimensionalen Kompositionen, die – im Gegensatz zu Werken seines Vorbilds Picasso – keinerlei Hinweise auf reale Gegenstände mehr enthalten, wirken als regelrechte «Raum-Attacken». «Dem Dreimensionalen ist es zu eng auf der Bildfläche», bemerkte 1920 der Kunstkritiker Konstantin Umansky in seiner Schrift «Neue Kunst in Russland 1914-1919», die auch in Deutschland publiziert wurde. Und selbst der alte Kunsthistoriker Karl Woermann (1844-1933) kam 1923 gönnerhaft zum Schluss, den «Contrereliefs» sei ein «gewisser Augenreiz» nicht abzusprechen.

Die Ausstellung gibt einen guten Überblick über die bahnbrechenden Versuche Tatlins, Ecken und Mauerkanten mit Konterreliefs zu beleben, als ob es sich dabei um eine Bühne handelte. Die meisten dieser Arbeiten sind Rekonstruktionen, die aufgrund von Fotografien angefertigt wurden. Die langwierigen Recherchen, die dem Nachbau vorangehen, sind im Katalog als spannende Forschungsberichte dokumentiert. Nicht überraschend, dass sich die Resultate oft unterscheiden, da weder die verwendeten Materialien noch die



Seltenes Original: Eck-Konterrelief 1914

Proportionen der Arbeiten festgehalten wurden.

Es ist deshalb ein besonderer Glücksfall, dass es dem Museum Tinguely gelang, eines der ganz wenigen noch vorhandenen Originale auszuleihen. Das «Eck-Konterrelief von 1914» aus dem Staatlichen Russischen Museum in St. Petersburg zeigt eine höchst gewagte Konstruktion aus Blech und Holz, die frei in einer Konstruktion aus sechs gespannten Seilen hängt.

Gian Casper Bott sieht Tatlin nach 1914 als «revolutionären Künstler», der vom «Enthusiasmus des Neubeginns» geprägt war, «die Gesetze der Malerei aus den Angeln» hob und «ein neues Verständnis für das ins Werk gesetzte Material» schuf. Zusammen mit seinen Mitarbeitern bekannte sich Tatlin 1920 zum Versuchscharakter seiner «Materialmodelle», die «Bewegung, Spannung und deren gegenseitiges Verhältnis» erfahrbar machen sollten.

Wer will, darf aus solchen Äusserungen eine Rechtfertigung seines künstlerischen Schaffens interpretieren. Der Kunstkritiker David Walsh, Mitarbeiter der trotzkistischen Website [WSWS](http://www.wsws.ch), erinnert in seinem kenntnisreichen Katalog-Beitrag an die Schwierigkeiten, mit denen sich die linken Künstler nach der Oktoberrevolution konfrontiert sahen. Sie, die in den ersten Jahren «unter extrem schwierigen, mitunter beinahe unerträglichen wirtschaftli-

chen Bedingungen ... Mut, Engagement und Offenheit» gezeigt hätten, seien mit der Forderung konfrontiert worden, die «Malerei aufzugeben», da sie keinen Beitrag zum Aufbau des Landes leistete.

Unterstützung, schreibt Walsh, erfuhren die Kunstschaffenden von Leo Trotzki, weil er die Kunst als Instrument betrachtete, «mit dem man über das Leben reflektieren und es darstellen kann». Aber auch Trotzki verlangte von den Künstlern konkrete Leistungen. In einem kritischen Kommentar zu Tatlins Turm machte er in seinem Aufsatz «Literatur und Revolution» von 1923 klar, dass «die Bautätigkeit grossen Stils» warten müsse.

Walsh ist überzeugt, dass Trotzki's Schrift «Fragen des Alltagslebens» aus demselben Jahr Einfluss auf Tatlins Hinwendung zu handfesteren Projekten hatte. Und seine Biografin weist darauf hin, dass er 1924 mehrmals Vorträge zum Thema «Die materielle Kultur und ihre Rolle im Leben und in der Industrie der Sowjetunion» gehalten habe. Wie ernst es ihm damit war, illustrierte er mit Mustern und Entwurfszeichnungen.

In dieser Zeit der Unsicherheit – am 21. Januar 1924 starb Lenin und Stalin übernahm (zusammen mit Lev Kamenev und Grigori Zinoviev) die Macht – wandte sich Tatlins künstlerisches Interesse wieder vermehrt dem Theater zu, dem er als Bühnenbildner und Kostümzeichner seit seiner Jugend zugetan war.

Aber auch in diesem Bereich blieb Vieles im Projektstadium stecken, darunter 1915 die grandiose Ausstattung für Richard Wagners «Fliegenden Holländer», der den Seemann Tatlin besonders faszinierte – zumal das Schulschiff «Grossfürstin Maria Nikolaevna», auf dem er sein Metier gelernt hatte, zu Beginn des Ersten Weltkriegs auf der Reise von England nach Russland spurlos verschwunden war.

Ein Höhepunkt dieses Engagements war im Mai 1923 die Aufführung von «Zangezi», eines dramatischen Poems seines im Jahr zuvor verstorbenen Freundes, des Futuristen Velimir



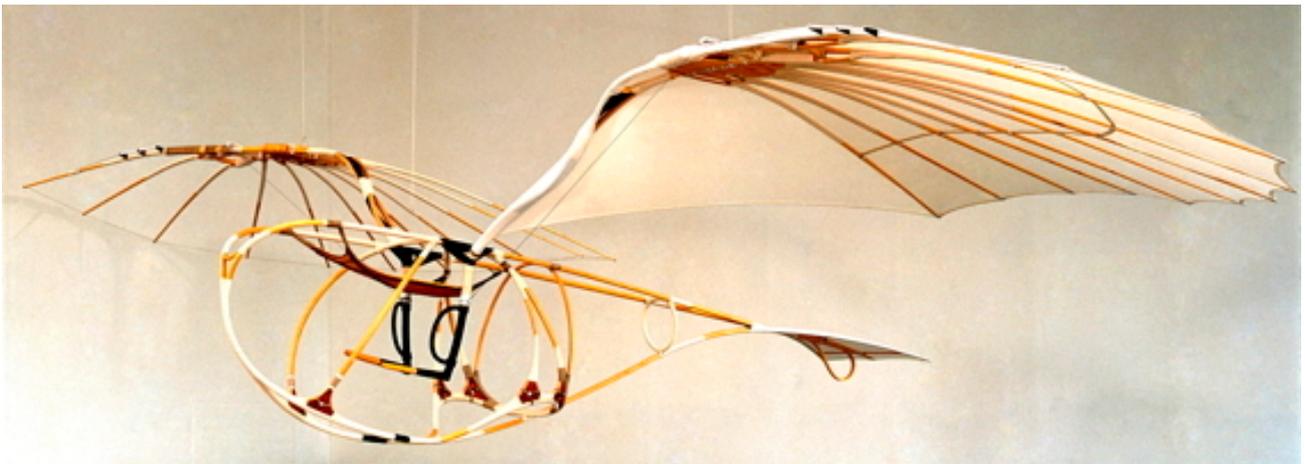
Grosses Aufsehen: Kostüme für «Zangezi»

Chlebnikov. Tatlin entwarf dafür nicht bloss das Bühnenbild und die Kostüme, er führte auch Regie und spielte die Hauptrolle.

Die zwei Aufführungen im Museum für künstlerische Kultur in Petrograd erregten in Künstlerkreisen grosses Aufsehen. Eine Breitenwirkung, die Voraussetzung für ähnliche Vorhaben gewesen wäre, blieb aber aus. Offensichtlich hatte die Avantgarde ihre revolutionäre Schuldigkeit getan...

Gleichwohl blieb die Resonanz nach Lenins Tod noch kurze Zeit erhalten. 1925 fuhr ein einfaches Modell seines «Turms» im Lenin-grader Umzug zum 1. Mai mit. Und im gleichen Monat war eine eigens angefertigte, drei Meter hohe Variante seines Turm-Modells in Paris im Aufgang zum Pavillon der UdSSR auf der Internationalen Kunstgewerbe- und Industrieausstellung zu sehen.

Seinem Antrag, ihn zum Aufbau seines Werks die Reise an die Seine fahren zu lassen, wurde aber nicht stattgegeben. Zudem musste er nach einem Krach mit seinem Rivalen Kazimir Malevich, dem Direktor der Staatlichen Kunstschule (GINKHUK), Petrograd verlassen. Er ging deshalb für zwei Jahre als Leiter der Abteilung Theater-, Film- und Fotokunst an die Kunsthochschule nach Kiev.



Künstlerische Vision stärker als technische Ratio: Rekonstruktion des Flugapparats «Letatlin»

Zurück in Moskau begann er 1927 an der Keramikfakultät (später: Institut für Silikate und Baumaterialien) des Höheren künstlerisch-technischen Instituts (VKHUTEIN), einer russischen Version des Bauhauses, die Arbeit an seinem zweiten sagenhaften Projekt, dem Luftfahrrad «Letatlin».

Die ersten Vorarbeiten für seinen kühnen Plan, den neuen Sowjetmenschen die Lüfte erobern zu lassen, begannen 1924, als seine Lebensgefährtin, die Ärztin Maria Gejnca, in Leningrad anatomische Studien an Vögeln unternahm. Ob sie und Tatlin es tatsächlich für möglich hielten, dass die menschliche Muskelkraft zum Fliegen genügte, steht dahin. Es ist jedenfalls nicht auszuschliessen, dass die Arbeit an einem Phantasie-Projekt, bewusst oder unbewusst, einen Fluchtversuch aus dem tristen realsozialistischen Alltag darstellte.

In seinem Katalogbeitrag vermutet Roland Wetzl, dass Tatlin der Meinung war, seine künstlerische Vision sei der technischen Ratio überlegen. Seinen Flugapparat baute er der Natur nach, und bei der Konstruktion setzte er auf eine «scharfsinnige Materialauswahl», wie er betonte.

So wie sein Freund Chlebnikov die Sprache als Material der Literatur verstand, so diente Tatlin das Material als Grundlage der Kunst. Und, kein Zweifel, er sah sich in der Nachfolge von Leonardo da Vinci – obwohl dieser schon zu Beginn des 16. Jahrhunderts nachwies, dass der Mensch zu schwach ist, um es den Vögeln gleich zu tun.

Zwei Wochen lang durfte Tatlin noch im Mai 1932 im heutigen Puschkin-Museum in Moskau sein künstlerisches Schaffen präsentieren. Im Zentrum standen die drei Versionen seines Letatlin. Ein Jahr später hingen zwei seiner kubistischen Bilder von 1917 in der Moskauer Ausstellung «15 Jahre Künstler der RFSR» als abschreckende Beispiele in einem Raum, der «formalistischen Exzessen» gewidmet war.

In den bleiernen Jahren des Stalinismus kehrte Tatlin zu seinen Anfängen zurück: Er malte – ohne auszustellen, und er wirkte als Bühnen- und Kostümbildner, um ein minimales Auskommen zu haben. 1953 starb er, nahezu vergessen, in Moskau.

«Die Niederlage, die Tatlin und mit ihm eine ganze Generation revolutionärer Künstler und Intellektueller erlitt», schreibt David Walsh, «war Teil einer allgemeinen Niederlage. Das ist keine Schande. Im Gegenteil, es ist sogar eine Auszeichnung. Und die Zahl seiner erhaltenen Werke ist in jedem Fall gross genug, um erkennen zu können, was für ein grosser Künstler er war.»

© 2012 Jürg Bürgi (Text und Bilder S. 2, 3, 4). Bild S. 2 li: Museum für Gestaltung, Zürich. Bild Seite 5: Jürgen Steger, Zeppelin Museum Friedrichshafen. Abdruck und alle anderen Publikationsformen honorarpflichtig.

<http://www.juerg-buergi.ch>

Wenn Sie unsere Arbeit fördern wollen, freuen wir uns über jeden Beitrag:

PC-Konto 40-32963-0; Jürg Bürgi, Basel

IBAN CH75 0900 0000 4003 2963