

Rot und unverständlich?

Die totale Aufklärung. Moskauer Konzeptkunst. 1960-1990

Frankfurt/Main, Schirn Kunsthalle, 21. Juni-14. September 2008; Madrid, Fundación Juan March, 10. Oktober 2008-11. Januar 2009. Katalog hrsg. von Boris Groys, Max Hollein, Manuel Fantán del Junco, red. Martina Weinhart. Ostfildern, Hantje Cantz Verlag 2008. 423 S., Ill. ISBN 978-3-7757-2124-0

Die Schirn Kunsthalle zeigte die in Europa bisher größte Ausstellung Moskauer Konzeptkunst mit 130 Werken von 30 Künstlern. Kurator war der Philosoph und Medientheoretiker Boris Groys in Zusammenarbeit mit der Schirn-Kuratorin Martina Weinhart. Mit ihrer auffallenden Werbung war die Ausstellung in der Stadt sehr präsent: Die einfarbig roten Plakate mit wenigen weißen Buchstaben waren weithin sichtbar. Die Eintrittskarte gab, ebenfalls rot, die wortlose »Ideale Parole« (1972, hier Replik von 1984) von Vitaly Komar und Alexander Melamid wieder (Abb. 1). Flammend rot präsentierte sich auch der erste Raum mit der »roten« Pop-Art, genannt Soz-Art. Ob dieser rote Faden, der sich von der Öffentlichkeitspräsenz bis zum ersten Ausstellungsraum durchzieht, uns auf die Moskauer Konzeptkunst einstimmen sollte? Tatsächlich wurde im weiteren Verlauf dem Betrachter der Eindruck vermittelt, russische Kunst sei grundsätzlich ideologisch determiniert, wenn nicht engagiert, sei es in positiver oder negativer Weise. Diese Fixierung der Interpreten auf das Politische ist nur teilweise erhellend. Im folgenden soll an Beispielen gezeigt werden, daß die Situation entschieden facettenreicher war. Die Pionierleistung der Ausstellung wird dadurch nicht wesentlich geschmälert.

Die Soz-Art setzt sich mit der ideologisierten Massenkultur auseinander: zum Teil heiter, zum Teil akribisch und ernst. Über die Autorschaft des einfallsreichen Namens ‚Soz-Art‘, der »Pop« durch »Soz« (Abkürzung für »sozialistisch«) ersetzt und dazu das amerikanisierte »Art« verwendet, wurde gestritten. Er sei eine Erfindung des Kulturhistorikers

Vladimir Paperny oder aber des Soz-Artisten-Duos Vitaly Komar und Alexander Melamid. Heute wird jedoch weniger die Frage dieser Autorschaft diskutiert als vielmehr die verbitterte Überzeugung vieler russischer Künstler, daß die Soz-Art, wie sowjetische Undergroundkunst insgesamt, während des Kalten Krieges vom Westen gezielt gefördert, mit dem Dahinscheiden des Sowjetsystems jedoch an Attraktivität für den Westen verlor. Kritiker in Rußland weisen auf die wachsende Kommerzialisierung der Soz-Art und ihr Behagen an der postsowjetischen Retro-Mode hin. Gegen die Unterstellung, sie habe ihre Aktualität verloren, wehrt sich die Soz-Art. Zwei Arbeiten von Aleksandr Kosolapov, »Malevich« und »Lenin-Coca-Cola« (beide von 1993), nehmen die gegenwärtige Vermarktung der russischen Avantgarde und der sowjetischen Symbolik aufs Korn (Kat. S. 172/173). Damit aber stellen gerade diese Werke das generalisierende Konzept der Ausstellung bereits zu Beginn der Schau auf die Probe: Läßt sich die ausgestellte Kunst allein unter dem Dach der oppositionellen Aufklärung der sowjetischen Kultur unterbringen? Kosolapovs Werke aus den 1990er Jahren sind ja kein simultaner Kommentar, sondern ein Postskriptum zu einer nicht mehr existierenden Kultur, das mit clever gestylten und eklektisch ausgerichteten Assoziationen frei spielt.

Neben den Installationen »Nikolai Buchumov« und »Appeles Ziablov« (beide 1973, Kat. S. 156-161) von Komar und Melamid stehend, hörte die Berichterstatterin den emotionalen Ausruf eines Fachkollegen: »Der westliche Betrachter kann das nicht verstehen. Man hat uns nichts erklärt!« Bei der Suche nach einer

verständlicheren Alternative fiel sein Blick auf das Bild »Geprüft! (Bei der Parteisäuberung)« (1983) von Ilya Kabakov (Kat. S. 116/117), das er nachvollziehen zu können glaubte. Allerdings dürfte er sich getäuscht haben, falls er nämlich, wie viele andere Besucher, Kabakovs Werk für eine Anspielung auf die Geschichte des Stalinismus hielt. Vielmehr ist es ein »falsches« Zitat, das nicht auf ein historisches Ereignis, sondern auf die Spielregeln der Kunst aufmerksam zu machen versucht: Das Werk ist eine überdimensionierte kolorierte Kopie einer Seite aus dem Buch »Sowjetische Malerei« von 1938, mit der (ursprünglich schwarzweißen) Reproduktion eines realen Bildes des Malers Alechin. Die farbige große Kopie sollte das verlorengegangene Bild Alechins wiederherstellen und zu einem »ewig existierenden Bild« transzendieren. Das Ziel Kabakovs war dabei, eine Art der Darstellung bloßzustellen, die die künstlerische Eigenständigkeit einem verblendeten Dokumentarismus opfert und auf diese Weise die Kunst im Werk negiert (s. seinen Kommentar, Kat. S. 376-381).

Ähnlich wie Kabakovs »Rettungsunternehmen« sind auch die scheinbar »unverständlichen« Installationen »Nikolai Buchumov« und »Appelles Ziablov« von Komar und Melamid nicht sowjetisch-hermetisch, eher typisch konzeptualistisch. Komar und Melamid ließen sich vom spöttisch-mystifizierenden Gestus Duchamps inspirieren, der ein banales Alltagsobjekt ins auratische Kunstwerk verwandelt. Mit sarkastischer Phantasie inszenieren sie Leben und Werk zweier fiktiver Maler, von denen »Buchumov« in einer Schlägerei mit Futuristen ein Auge verlor; fortan konnte er nicht malen, ohne daß ihm seine Nase ins Bild geriet.

Das Erklärungsmodell einer Auseinandersetzung mit der Sowjetideologie, auf das der nicht vorinformierte Fachkollege zurückgriff, schickte ihn in erstem Fall auf einen irreführenden Interpretationsweg und machte im zweiten Fall das Kunstwerk für die Inter-

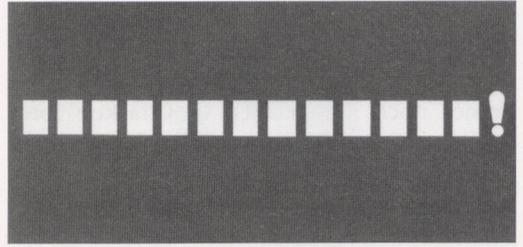


Abb. 1 Komar & Melamid, *Ideale Parole* (Kat. S. 164-165)

pretation unzugänglich. Doch eben dieses Modell halten viele spontan für das plausibelste: Unter dem Titel »Lenin im Cola-Rausch« wurde die Ausstellung in der *Kunstzeitung* angekündigt, und die Journalistin vom *Journal Frankfurt* wählte für den gleichen Zweck eines der Fotos von Boris Mikhailov (Serie »Luriki«, Kat. S. 208/209), die ihrer Meinung nach »den braven Sowjetbürger« inszenieren. Nicht, daß Mikhailovs Werk das nicht tut, doch seien hier ein paar Details angeführt, die das eintönige Rot der Vorstellung von »sowjetischer« Kunst auch hier auflockern.

Vor seiner Ausreise zu Ende der 1990er Jahre lebte Mikhailov in Charkov. Die Stadt hatte einst zu den kulturellen Zentren des russischen Imperiums gehört; in der sowjetischen Nachkriegszeit reichte das kulturelle Erbe gerade noch aus, um solche autonomen Künstlerpersönlichkeiten wie Mikhailov aufwachsen und sich entfalten zu lassen. Um so stärker bekam man hier den Gegensatz zu den echten kulturellen Metropolen wie Moskau zu spüren, wo die aktuelle Kultur pulsierte und nicht bloß als öffentliche Affirmation das Gesicht der Altstadt schmückte. Gegenüber dem Moskauer Konzeptualismus hat das Werk von Mikhailov einen mehr privaten Charakter. Das Grau der Provinz, die Aufdringlichkeit ihres Alltagslebens bestimmen seine »Fotokärtchen« – ein Ausdruck aus der Umgangssprache, den Mikhailov für seine Fotos gern verwendet. »Ich sah durch den Arsch der Frau auf die Welt« (B. Mikhailov. *Eine Retrospektive*. Winterthur 2005, S. 20):

Diese »Perspektive« scheint untypisch für einen Hauptstadtkonzeptualisten. Es ist vielleicht doch kein Zufall, daß der Künstler immer noch am liebsten in Charkov fotografiert: Offensichtlich wirkt auf ihn die lokale Idiomatik stärker als ihr ehemaliges sowjetisches Arrangement. Die Biographie Mikhailovs stellt des weiteren seine Zugehörigkeit zur Moskauer Konzeptkunst in Frage. Wohl ist bekannt, daß er mit der konzeptualistischen Szene in Moskau vertraut war. Doch muß dies seine künstlerische Eigenständigkeit ausschließen?

Eine differenziertere Lesart des Moskauer Konzeptualismus legt sich noch für so manches weitere Exponat nahe. Inzwischen dürfte aber hinreichend klar geworden sein, daß es dringend einer vertiefenden Diskussion bedürfte, die sich weder auf die »großen« Einzelnamen noch auf eine ideologische Lokalisierung der Künstler beschränkt. Das Ausbleiben dieser Diskussion ist schuld daran, daß immer noch ideologisch geprägte Vorurteile, nicht zuletzt eine Überschätzung des Nationalen im Selbstverständnis der Künstler, das Desinteresse der deutschen Kunstwissenschaft am Thema »russische Kunst« aufrechterhalten. Eben aus diesem Grund verbietet sich auch eine tiefere Auseinandersetzung mit dem Ausstellungskonzept: Am ehesten möchte man darin einen nicht ganz freiwilligen Kompromiß zwischen den Fakten und der Sorge vermuten, allenfalls das rote Klischee vermöge beim Publikum Interesse zu wecken.

Der Ausstellung und zuvorderst ihrem Hauptkurator Boris Groys kommt das große Verdienst zu, dem in Europa wie Amerika bei Präsentationen russischer Kunst noch immer vorherrschenden arbiträren Sammelschau-Typus ein Ausstellungsmodell entgegenzustellen, das ein klares kunsttheoretisches Profil hat. Um so bedauerlicher ist es, daß dies im Detail auf Kosten von anderen Richtungen Rußlands aus der Nachkriegszeit geschieht. Im Katalog wird die Moskauer Konzeptkunst

als wichtigste russische Kunstbewegung der 2. Hälfte des 20. Jh.s dargestellt (S. 8, 18), was die vielfältige und komplexe Geschichte der russischen Kunst dieser Zeit unangemessen vereinfacht.

Konzeptuell gelungen und räumlich gut integriert war der Lese- und Videomodul, in dem sich die Ausstellungsbesucher über die Moskauer Konzeptkunst aus den Primärquellen informieren konnten. Eine der schwierigsten Aufgaben war sicherlich die Übersetzung der russischen Texte, die Bestandteil der meisten Werke sind. Handliche Papptafeln mit deutschen oder englischen Übersetzungen lösten dieses Problem sehr geschickt.

Zu Recht wird in Ausstellung und Katalog den Textquellen viel Bedeutung beigemessen. Der Moskauer Konzeptualismus war von Beginn an eine Akkumulation aus Literatur und visueller Kunst, mit einem hohen Grad an Selbstreflexion und einem originellen kunstphilosophischen Ansatz. Außer dem ohne Zweifel wichtigen Text *Der Moskauer Romantische Konzeptualismus* (1979) von Groys (S. 308-315) sind im Katalog Texte von Andrei Monastyrski und Ilya Kabakov abgedruckt. Beide Künstler sind nicht nur die Gründungsväter der Bewegung, sondern auch ihre prominenten Theoretiker. Im Katalogteil »Historische Dokumente und Texte« (S. 307-387) finden sich jedoch unerklärlicherweise nur diese »Auserwählten« mit jeweils zwei Texten präsentiert, während die übrigen Theoretiker wie Dmitrij Prigov, Lev Rubinstejn, Jurij Lejderman oder der Vertreter der zweiten Generation des Moskauer Konzeptualismus, Pavel Pepperschtejn, nicht ein einziges Mal zu Wort kommen. Eine gut gegliederte chronologische Übersicht (S. 388-391) von Ekaterina Bobrinskaya bringt Beginn und Ende der Moskauer Konzeptkunst ausschließlich mit dem Namen Kabakov in Verbindung. Damit widerspricht sie ihrem eigenen Katalogbeitrag, in dem sie mehrere Generationen der Moskauer Konzeptkunst präsentiert (S. 36-47). Die verengte Perspektive geht wahrscheinlich auf den Wunsch von Groys zurück, den Moskauer Konzeptualismus als ein historisch abgeschlossenes und strukturell einheitliches

Phänomen festzuschreiben (Kat. S. 25). Durch die Begradigung der Geschichte werden Brüche und Diskontinuitäten ausgeklammert, ohne die das Entstehen der zweiten Generation des Moskauer Konzeptualismus nicht begriffen werden kann. Dabei ist ein Generationenkonflikt selbst in der Ausstellung gegenwärtig: Mit dem Werk »Inschriften auf der Hand/Ich habe mir Feinde gemacht« (1982, im Katalog nicht datiert) ironisiert der »jüngere« Konzeptualist Vadim Zakharov die »Alten«: »In Jankilewski und Kabakov ist etwas Wölfisches. Schaut genau hin – das ist wahr!«; »Klassiker Borya [= Boris Orlov], ich sage Ihnen ehrlich, Ihre Ansprüche sind zu hoch«; »Bulatov, es stellt sich heraus, daß Sie bluffen. Es ist gefährlich« (Abb. 2; Kat. S. 288/289) (hier meine eigene Übersetzung u. a. deswegen, weil die Übersetzung im Katalog alle »Sie«-Anreden mit »Du« wiedergibt, was dem Ausdruck des Originals nicht entspricht). Der Teil mit Künstlerbiographien enthielt eine Überraschung für Andrej Filippov. Der Moskauer Künstler reiste zur Ausstellungseröffnung nach Frankfurt, um hier aus dem Katalog zu erfahren, daß er bereits 2005 gestorben ist.

Der Aufsatzteil des Katalogs läßt drei thematische Schwerpunkte erkennen: Groys stellt den Moskauer Konzeptualismus als eine »Gegenöffentlichkeit« zur sowjetischen Kunstöffentlichkeit vor (S. 18-27); Bobrinskaya berichtet über die Ästhetik und Geschichte des Moskauer Konzeptualismus (S. 36-49); Weinhart (S. 62-69), Dorothea Zwirner (S. 76-85) und Manuel Fontán del Junco (S. 94-103) thematisieren Aspekte der Rezeption der Moskauer Konzeptkunst seitens westlicher Betrachter. Mit den zwei ersten Abhandlungen habe ich mich bereits punktuell auseinandergesetzt. Als roter Faden zieht sich durch die drei letzteren das Motiv, die Moskauer Konzeptkunst sei unverständlich. Weinhart zeigt, daß die »Unverständlichkeit« nicht nur für den westlichen Blick ein Problem darstellt, sondern auch ein geradezu mythischer

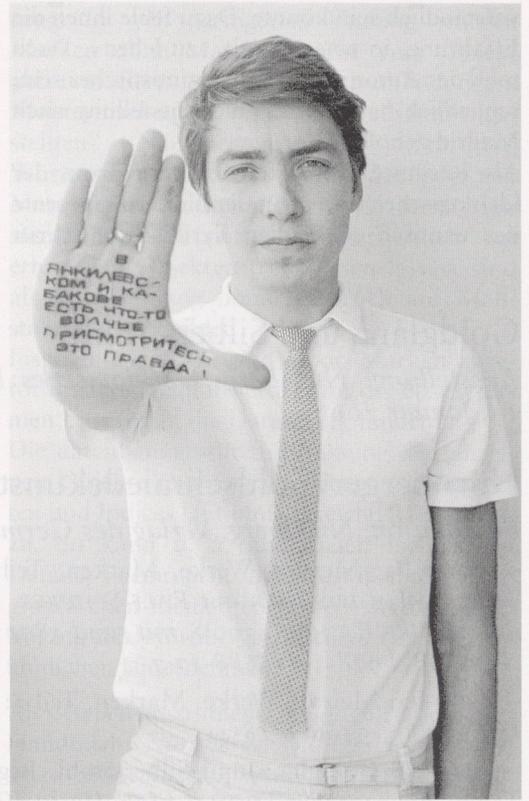


Abb. 2 Vadim Zakharov, aus: *Inschriften auf der Hand/Ich habe mir Feinde gemacht* (Kat. S. 289)

Topos des russischen Kunstdiskurses geworden ist. Das Bild der interkulturellen Undurchdringlichkeit relativiert sie im Sinne von Friedrich Schlegels *dictum*, Kunst sei nie ganz verständlich. Zwirner gesteht zu Beginn ein, daß ihr Voraussetzungen zum Beschreiben einer russischen Künstlergruppe fehlen: Russischkenntnisse und Vertrautheit mit der Moskauer Kulturszene der 1970er/80er Jahre. Dennoch wage sie es, über die jüngere Generation der Konzeptualisten zu schreiben, weil sie viele von ihnen persönlich kenne – und ihr gelingt ein lebendiger und umfassender Bericht. Fontán del Junco, Direktor der Fundación Juan March, bezweifelt zunächst, daß die Moskauer Konzeptkunst Westeuropäern

verständlich sein könnte. Dazu fehle ihnen die Erfahrung, in einer Utopie »zu leben«. Doch muß der Autor im Herzen optimistischer sein; schließlich hat er selbst die Ausstellung nach Madrid geholt.

Als Resümee bleibt festzuhalten: Trotz der ideologischen und mentalen Entfernung, trotz der exotisch wirkenden kyrillischen Schrift

kann russische Kunst einschließlich des Moskauer Konzeptualismus durchaus zu einem Feld der europäischen Forschung werden, wenn sie die Breite eines allgemeinen Interesses entlang der »West-Ost«-Achse mit der Tiefe eines wissenschaftlichen Ansatzes vereint.

Ljudmila Belkin

Goldglanz und Silberstrahl

Ausstellung: Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 20. September 2007 - 13. Januar 2008

Nürnberger Goldschmiedekunst 1541-1868

Publikation: Nürnberg, Verlag des Germanischen Nationalmuseums 2007

- Band I/1: Meister, Werke, Marken, Teil 1: Text. *Bearb. von KARIN TEBBE, URSULA TIMANN, THOMAS ESER mit RALF SCHÜRER, BIRGIT SCHÜBEL, PEGGY GROSSE, SAID HABIB und ULRIKE RATHJEN. 700 S. mit rund 1800 sw Abb. von Meistermarken und Beschauzeichen. ISBN 978-3-936688-17-7*

- Band I/2: Meister, Werke, Marken, Teil 2: Tafeln. *782 sw Abb. auf 291 S. (S. 701-996). ISBN 978-3-936688-18-4.*

- Band II: Goldglanz und Silberstrahl. Begleitband zur Ausstellung. *Bearb. von KARIN TEBBE. Beiträge von THOMAS ESER, URSULA TIMANN, RALF SCHÜRER, KARIN TEBBE, EDGAR LEIN, SVEN HAUSCHKE, JUTTA ZANDER-SEIDEL, BIRGIT SCHÜBEL, PEGGY GROSSE. 331 S. mit 182 sw und 182 farb. Abb. ISBN 978-3-936688-19-1.*

Zweiundzwanzig Jahre nach *Wenzel Jamnitzer und die Nürnberger Goldschmiedekunst 1500-1700* standen wieder die Goldschmiede der Stadt im Mittelpunkt einer Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums. *Goldglanz und Silberstrahl* präsentierte der Öffentlichkeit Material und Ergebnisse des Forschungsunternehmens *Archiv zur Nürnberger Goldschmiedekunst 1541-1868*: die datenbankgestützte Dokumentation aller Nürnberger Goldschmiedemarken und möglichst vieler Werke sowie der Biographien der in der Stadt tätigen Meister. Zu Ausstellungsbeginn erschienen ein Essayband (Band II) mit Katalogteil zur Ausstellung und im Januar 2008 das aus zwei Teilbänden bestehende eigentliche Handbuch *Nürnberger Goldschmiede-*

kunst 1541-1868: Meister, Werke, Marken, gewidmet Günther Schiedlausky (1907-2003), dessen dem Museum überlassene Materialsammlung den Anstoß für das Projekt bildete.

Der Zeitraum der Untersuchungen erklärt sich einerseits mit der im Jahr 1541 in Nürnberg offiziell eingeführten und ohne Unterbrechung fortdauernden Pflicht der doppelten Beschau: die Punzierung der Ware mit der Marke des ausführenden Meisters und dem städtischen Beschauzeichen – dem N für Nürnberg – als eine frühe Form der Qualitätskontrolle. Das Ende bezeichnet die Einführung der Gewerbe-freiheit im Jahre 1868, wodurch die Tätigkeit der Goldschmiede und die Qualität ihrer Werke nicht mehr der städtischen Aufsicht unterstanden. Waren Verarbeitung und Fein-