

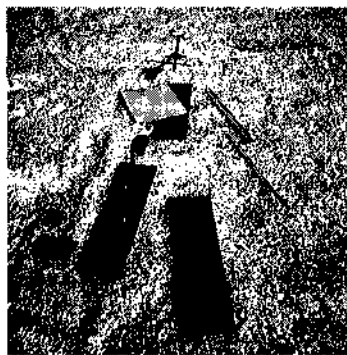
Wolfgang Weitlaner

**ANEIGNUNGEN DES UNEIGENTLICHEN.
APPROPRIATIONISTISCHE VERFAHREN
IN DER RUSSISCHEN KUNST DER POSTMODERNE.
(TEIL II)***

„Я не Пригов“

Ю. Альберт

Obwohl der Sozialismus für die inoffizielle Kunst der 70er und 80er Jahre den Hauptbezugspunkt und somit die wichtigste Zitat-Quelle darstellte,¹ finden sich – abgesehen von deren durchaus noch ernsthafter Reflexion in den mittlerweile recht bekannten Arbeiten von Konzeptualisten wie I. Kabakov oder È. Bulatov² – gerade bei jüngeren KünstlerInnen häufig ironische (und nicht selten sehr plakative) Verweise auf die russische Avantgarde. Vor allem Malevičs suprematistische Quadrate, die als Ikonen der Moderne konzipiert waren, reizen seine Nachfahren zu einer Art der Weiterverwendung, welche in ironisch-sakrilegischer Weise der die gesamte (auch westliche) nach- und neosuprematistische Kunst dominierenden Quadratästhetik³ ein weiteres Mal (k)ein Ende setzt, zumindest aber jenem ehrfurchtsvollen Umgang mit dem bisher sakrosankten Gehalt dieser Ikonen eine Absage erteilt, wie er für die erste Generation der nachstalinistischen inoffi-



F. Infanté: Suprematičeskie igry: posvjaščajetsja Maleviču, 1969

* Teil I siehe Wiener Slawistischer Almanach 41 (1998), S. 147-202.

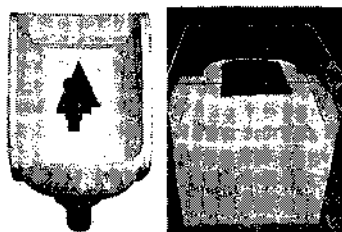
¹ Vgl. dazu Hansen-Löve, A.: „Wir wußten nicht, daß wir Prosa sprechen...“. Die Konzeptualisierung Rußlands im Russischen Konzeptualismus“, in: ders. (Hg.): „Mein Rußland“. Literarische Konzeptualisierungen und kulturelle Projektionen, Wiener Slawistischer Almanach – Sonderband 44 (1997), S. 463ff.: „Der ‚Sozialismus‘ als Prätext des Konzeptualismus“.

² Vgl. Grojs, B.: „Kartina kak tekst: Ideologičeskoe iskusstvo Bulatova i Kabakova“, in: Wiener Slawistischer Almanach 17, 1986, S. 329-336; ders.: „Kunst nach der Utopie“, S. 208; Bulatov, È.: „Ob otnošenii Maleviča k prostranstvu“, in: A-Ja, 5/1983, S. 26-31.

³ Wir denken u. a. an J. Albers berühmte Werkserie „Homage to the Square“, die minimalistisch-monochrome Malerei Y. Kleins, A. Reinhardts oder R. Rymans, F. Stellas „Black Paintings“, bis



A. Kosolapov: Malevič, 1989



A. Kosolapov: Russisches revolutionäres Porzellan, 1990

M. Konstantinova: M.K.K.M., 1990

ziellen russischen Künstler (Nemuchin, Štejnberg u. a.) in ihrem Versuch, den unterbrochenen Höhenflug der Avantgarde fortzusetzen, noch charakteristisch war.⁴ Das finalistisch-apokalyptische Pathos des Suprematismus, Malevičs Proklamation des 'Endes der Kunst' wird dabei zum Generator des postmodernen 'Trotzdem', jener vielzitierten 'Kunst nach dem Ende der Kunst',⁵ die das „Rote Quadrat“ gewissermaßen als modernistisches 'Stop-Schild' versteht, das es nun zu mißachten gilt.⁶ So verwundert es nicht, wenn heute ein junger Künstler wie V. Volkov in seinem Malevič gewidmeten „Rozarij Kazimira“ (1991) im erklärt melancholischen Versuch einer Überwindung der Kulturkrise vorgibt, die Kunst wieder zu ihren sinnlichen Wurzeln zurückführen zu wollen, indem er auf der weißen Akrylglas-Fläche (s)eines Quadrates rote Seidenröschen wachsen läßt, damit

hin zu A. McCollums bereits sehr ironischer Serie „Surrogates“ usw. Zur Figur des Quadrats in der modernen Kunst von Malevič bis Albers siehe Albrecht, H. J.: *Farbe als Sprache*, Köln, 1976; dazu auch die diesem Problem gewidmete Ausgabe der Zeitschrift *Kunstforum International*, B. 105 (1990) – „Das gequälte Quadrat“. Siehe weiters Groys, B.: „Das leidende Bild“, in: Weibel, P./Meyer, Ch. (Hg.): *Das Bild nach dem letzten Bild*, Köln, 1991 (Russisch als: „Stradažuščaja kartina, ili kartina stradanija“, in: ders.: *Utopija i obmen. Stil' Stalin. O novom. Stat'i*, Moskva, 1993, S. 337-346), sowie speziell zur russischen (Kunst)Geschichte ders.: „Russkij avangard po obe storony černogo kvadrata“, in: *Voprosy filosofii*, 11/1990, S. 67-73. Zur Rezeption Malevičs in der zeitgenössischen bildenden Kunst und Literatur siehe u. a. Judd, D.: „Malevič: Independent Form, Color, Surface“, in: *Art in America*, March/April 1974, S. 52-58; Bochner, M.: „Sur Malévitch. Entretien avec John Coplans“, in: *Change*, 26-27/1976, S. 257-263; Helms, D.: *Schwarze Quadrate*, Hannover, 1979; Rakuša, I.: „Genadij Ajgis lyrischer Suprematismus“, in: *Schweizerische Beiträge zum IX. Internationalen Slavistenkongress. Slavica Helvetica 22*, Bern, 1983.

⁴ Zu Štejnberg siehe beispielsweise Gjunter (Günther), G.: „Ot konstrukcii k sozercatel'nosti – Eduard Štejnberg i russkij avangard“, in: Manevič, G. (sost.): *Eduard Štejnberg. Opyt monografii*, Moskva, 1992, S. 82-84; M. Hüttel hingegen bezeichnet diesen Künstler bereits als einen Grenzgänger „Zwischen Moderne und Postmoderne“, in: *Eduard Štejnberg. Meine Zeit, mein Raubtier* (Katalog), Düsseldorf, 1988.

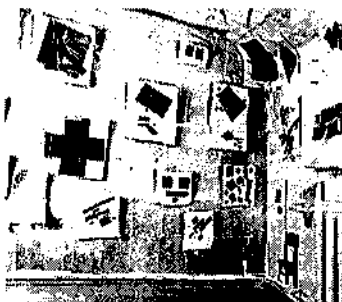
⁵ Vgl. Meinhardt, J.: „Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei“, in: *Kunstforum Bd. 131* (1995) S. 202-246. 'Trotzdem' wird im übrigen auch weiterhin geschrieben, so etwa von Prigov, D.: *Javlenie sticha posle ego smerti*, Moskva, 1995. Bereits 1913, im selben Jahr, als Malevič mit seinem „Schwarzen Quadrat auf weißem Grund“ der Kunst ein Ende setzen wollte, verfaßte V. Gnedov sein legendäres „Poema konca“ als leere (letzte) Seite in einem Gedichtband, der mit dem programmatischen Titel „Smert' iskusstvu“ überschrieben war.

⁶ Vgl. dazu auch Günther, H.: „Die These vom Ende der Kunst in der sowjetischen Avantgarde der 20er Jahre“, in: *Referate und Beiträge zum VIII. Internationalen Slavistenkongreß*. Zagreb 1978, München, 1978, S. 77-94.

aber letztlich nur um so mehr auf die unüberwindbare Künstlichkeit seiner Kunst verweisen kann. Obwohl selbst F. Infante in seinen bekannten, die suprematistische Bildsprache (hier farbige Papierelemente auf Schnee) variierenden Fotoarbeiten für seine „Hommage an Malevič“ bereits 1969 den (Unter-)Titel „Suprematistische Spiele“ verwendet, steht doch sein Werk noch eindeutig in jener spirituellen Tradition der Moderne, die zuletzt M. Épštejn in seinem Buch als das „Religiöse Unbewusste in der russischen Kultur des 20. Jh.“ dargestellt hat.⁷ F. Bogdalov hingegen zerschneidet Malevičs Quadrate lediglich, um unter dem wenig seriösen Motto „Es gibt noch etwas zu sagen in der Kunst“ aus den so gewonnenen geometrischen Formen – vergleichbar dem japanischen Tangram-Spiel – neue Bilder zu legen. Eine ähnlich leichtfertige Umschichtung schwerwiegender suprematistischer Bildinhalte vollführen A. Žigalov und N. Abalakova in ihrer Arbeit „Černyj kvadrat“ (1983), die nur aus einem transparenten, mit Schwarzerde gefüllten sowie mit der entsprechenden Aufschrift versehenen Plastikbeutel besteht.⁸ Der ihr als Frau in der Kunst zugeordneten Bestimmung folgt M. Konstantinova, indem sie das Schwarze Quadrat als unter einem Glassturz präsentierten, mit der anagrammatischen Widmung „M. K. K. M.“ (1990) versehenen Polster gestaltet und damit dessen Schöpfer auch gleich in den konzeptualistischen Diskurs von „Mjagkost' i pokoj“ einbettet.⁹ Bereits Anfang der 80er Jahre ersetzte A. Kosolapov den auf rot-weißem Hintergrund prangenden Schriftzug der bekannten Zigarettenmarke „Marlboro“ durch „Malevich“ und



D. Prigov: Kvadrat Maleviča, 1989



A. Ter-Ogan'jan, K. Revnöv, P. Aksenov: 0,10 (1992)



A. Žigalov/N. Abalakova: Černyj kvadrat, 1983

⁷ Épštejn, M.: Vera i obraz: Religioznoe bessoznatel'noe v russkoj kul'ture 20-go veka, Tenafty (N. Y.), 1994; in geraffter Form bereits früher erschienen als: „Iskusstvo avangarda i religioznoe soznanie“, in: Novyj Mir, 12/1989, S. 222-235. Dazu auch Hilton, A.: „Icons of the inner world: The spiritual tradition in the new Russian art“, in: Dodge, N. (ed.): Nonconformist Art: The Soviet Experience 1956-86, London, 1995, S. 260-271.

⁸ Erhalten in einer von K. Zvezdočtov rekonstruierten Fassung (vgl. Abb.).

⁹ Vgl. Isaak, J. A.: „Reflections of Resistance: Women Artists on Both Sides of the Mir“, in: Heresies No. 26 (IdiomA. Bilingual Russian/English Issue), 1992, S. 8-37.



A. Ter-Ogan'jan: „Diverse appropriationistische Arbeiten des Künstlers, Anfang 90er Jahre“



A. Ter-Ogan'jan: „Komplekt chudožestvennych trafaretoev, 1991“

verwies damit in ironischer Weise auf den Warencharakter (nicht nur) der westlichen Kunst, wobei allgemein anzumerken ist, daß suprema-tistische Bildparadigmen sich tatsächlich bis heute in Typografie und Werbung anhaltend großer Beliebtheit erfreuen.¹⁰ Einen eher kon-junktionalen Bezug zum Werk Malevičs gene-riert S. Volkov in seinem 1989 in der Berliner Galerie Skulima gezeigten Diptichon „Ambiva-lenzen der Kunst“: die in monochrom-pastosem Schwarz bzw. Weiß bemalten (fast quadrati-schen) Leinwände tragen die jeweils in der Kon-trastfarbe gehaltenen Aufschriften „Èta kartina mogla byt' černoj/beloj.“¹¹

Eine Malevič-Kopie im weitesten Sinne schufen 1992 auch drei Künstler aus der Ateliergemein-schaft in der Moskauer Trechprudnyj-Gasse für ihre Ausstellung „0,10“ – eine (Xero) Kopie der berühmten 'letzten futuristischen Ausstellung' selben Namens, die 1915 in Moskau gezeigt

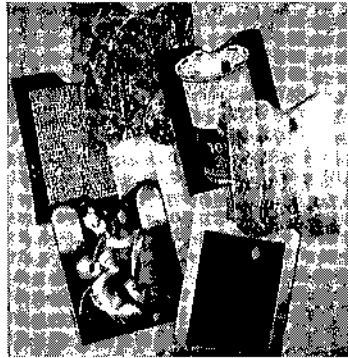
wurde. Dafür wurde der aus Kunstbänden bekannte fotografische Blick in Malevičs suprema-tistischen Raum (in dem sein „Schwarzes Quadrat“ erstmals und dazu an jener Stelle des Raumes präsentiert wurde, die bis dahin der Ikone vorbehalten war) mit Hilfe eines Kopiergerätes auf Raumgröße aufgeblasen und als Tapete unter Wiederherstellung der räumlichen Illusion auf die Wände der ansonsten leeren Galerie aufgezogen.¹² A. Ter-Ogan'jan, einer der drei an dieser

¹⁰ Vgl. auch Hansen-Löve, A.: „Wörter und/oder Bilder. Probleme der Intermedialität mit Bei-spielen aus der russischen Avantgarde“, in: Eikon 4/1992, S. 37. Sehr nett dargestellt hat der österreichische Künstler A. Holzknicht diesen Umstand in seinem Bild „Fahrschule Malewitsch“ (1995), wo er die suprema-tistisch abstrahierte Darstellung einer Straßenkreuzung im Stil diver-ser Fahrschul-Lernbehelfe mit der entsprechenden Aufschrift kombinierte.

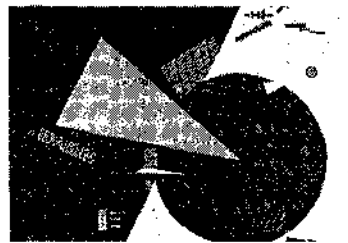
¹¹ Vgl. Simmen, J.: „Das Quadrat von Malewitsch. Schweben und Sonnen-Finsternis“, in: Wyss, B.: Bildfälle. Die Moderne im Zwielficht, München, 1990, S. 88-97.

¹² P. Aksenov/K. Reunov/A. Ter-Ogan'jan. „0,10“ (Nol' – desjat'), Moskva, Trechprudnyj pereulok 1/14, 20.02.1992; vgl. auch die Ausstellung der Moskauer Künstler Martynčiki: Černyj kvadrat, Moskva, Galereja Gel'mana, 1993. Ein analoges Projekt führte der seit Ende der 80er Jahre in New York lebende Belgrader Physiker und Mathematiker G. Đorđević durch, der bereits in den 80er Jahren in Belgrad und Ljubljana als Kazimir Malevič auftrat und die „Letzte Futuristische Ausstellung 0,10“ in Aufbau und Inhalt reproduzierte. 1986 hielt er als Walter Benjamin in der Moderna Galerija Ljubljana einen Vortrag über „Piet Mondrian“, dessen Bilder auch in der Galerie (datiert 1936-96) ausgestellt waren (Dank an Inke Arns, Berlin, für die wert-vollen Hinweise). Zur Rolle Malevičs in der Neuen Slowenischen Kunst siehe beispielsweise die am 30. Mai 1992 von der Laibacher Gruppe NSK am Moskauer Roten Platz durchgeführte Aktion, wo unter dem Titel „The Black Square on the Red Square“ ein riesiges schwarzes Tuch ausgebreitet wurde (abgebildet in: Bredichina, L. (sost.): Galereja Ridžina. Chronika. Sentjabr'

Ausstellung beteiligten Künstler, ehemaliges Mitglied der anarcho-eklektizistischen Gruppe „Iskusstvo ili smert“¹³ und Vertreter der sogenannten Rostovschen Welle (nach den Odessaer Künstlern Anfang und Ende der 80er Jahre die dritte wichtige Erscheinung von Künstlern aus der Provinz in der Moskauer Szene), beschränkt sich jedoch in seiner Serie „Fälschungen großer Meister“ [Poddelki pod velikich masterov] keineswegs auf Klassiker der russischen Kunst: Ganz im Sinne der vom Moskauer Konzeptualismus entwickelten Strategie der 'Personage' schuf Ter-Ogan'jan die Figur eines provinziellen Künstlers, dem er seine Arbeiten zuschreibt, eines – so die Legende – glühenden Verehrers des Modernismus, der aber die westliche Kunst nur aus schlechten Reproduktionen kennt und diese als Vorlagen für seine ebenso schlechten Kopien der Malerei Mondrians, Pollocks, der Objekte Duchamps (dessen Urinoir-Ready-Made er bewußt als ein Gemälde fehlinterpretiert), Manzonis („Merda d'artista“) oder Warhols (ebenfalls an sich schon simulativen, reproduktionistischen „Campbell's soup“-Dosen) usw. verwendet, wobei er allerdings – im Unterschied zum klassischen Kopisten – nicht die Ähnlichkeit, sondern die Divergenz zum Original betont.¹⁴ Letzteres erreichte Ter-Ogan'jan beispielsweise durch die originelle Rückführung des erwähnten Ready-Mades von Duchamp (Fountain, 1917) in seinen ursprünglichen Alltagskontext, indem er 1992 im Rahmen einer Vernissage das in der Galerietoilette sich befindende Pissoir mit dem konsequenten Titel „Ne fontan“ versah, das Publikum hingegen im eigentlichen leeren Ausstellungsraum lediglich mit entsprechend harntreibenden Getränken versorgte, wobei die solcherart erzwungene aktive Rezeption aus



F. Bogdalov: Trofei postmodernizma

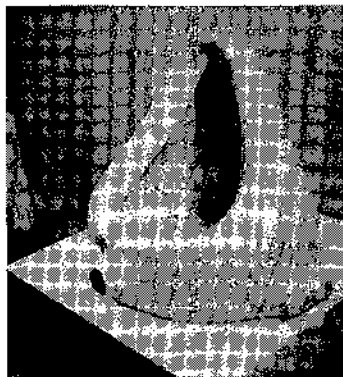


S. Bugaev Afrika: Aus der Serie 'Anti-Lisickij', 1991

1990 – ijun' 1992, Moskva, 1993, S. 196.). Vgl. dazu auch Arns, I.: „Retrogarde und Appropriation: Ästhetische Strategien der Neuen Slowenischen Kunst (NSK) im Kontext der 80er Jahre“ (Beitrag zur Verhandlung „Avantgarde Now?“, Depot: Kunst und Diskussion, Wien, 5. Juni 1997, <<http://berlin.icf.de/~inke/Lecture/nsk-wien.htm>>).

¹³ Vgl. den Katalog zur Ausstellung *Tovariščestvo nezavisimych chudožnikov* „Iskusstvo ili smert“: Vystavka, kotoraja ne sčitaetsja, potomu čto vse očen' plocho, Moskva, Art-salon Konec XX veka, 1989.

¹⁴ Erofeev, A./Martin, J.-H. (Hg.): *Kunst im Verborgenen. Nonkonformisten Rußland 1957-1995*. Sammlung des Staatlichen Zarizino-Museums Moskau (Katalog), München, 1995, S. 264; vgl. auch Ter-Ogan'jans Arbeit „Avangard. Komplekt chudožestvennych trafaretov“ [Avantgarde. Satz künstlerischer Schablonen] aus dem Jahr 1991.



A. Ter-Ogan'jan: *Nekotorye problemy restavracii proizvedenij sovremennogo iskusstva*, 1993

technischen Gründen dem männlichen Teil des Publikums vorbehalten blieb. Ter-Ogan'jans besondere Beziehung zu Duchamp bzw. zu dessen paradoxerweise trotz seiner ursprünglichen Anonymität heute bekanntestem Werk zeigt sich dann auch in einer etwas später entstandenen Arbeit, die aus einem zerschlagenen und wenig kunstvoll wieder zusammengeklebten Pissoirbecken besteht.¹⁵ Wie die (Ende der 70er Jahre in die USA emigrierte) Kunstkritikerin M. Tupicyna betont, ist jedoch Ter-Ogan'jans simulierte Uninformiertheit bezüglich diverser Ismen des Hochmodernismus durchaus mit seiner tatsächlichen Unkenntnis eben dieser Strategien identisch, wie sie beispielsweise schon zu

Beginn der achtziger Jahre in ähnlichen Arbeiten des New Yorker Künstlers M. Bidlo¹⁶ zu beobachten gewesen seien – wir denken aber auch an die bekannten Arbeiten E. Sturtevant's aus den siebziger Jahren, ihre Ready-Made-Verdopplungen wie „Fahrrad-Rad von Duchamp“ (1973) etc.¹⁷ Abgesehen von dem auch in dieser Kritik verpackten Innovationspostulat, scheint uns angesichts des verschwindend geringen Wissens und Interesses der westlichen Kunst/Kritik über bzw. an den Praktiken der russischen Gegenwartskunst ein derartiger Vorwurf nicht unbedingt berechtigt zu sein, selbst wenn nicht zu leugnen ist, daß auch in der Moskauer Szene zweifellos gut bekannte westliche Künstler sich bereits Ende der 70er Jahre ähnlicher simulativer Strategien bedienten, wie beispielsweise die Gruppe Art & Language in ihrer Serie von „Leninporträts im Stil

¹⁵ Als wandelnde Verkörperung dieses vielzitierten Artefakts will sich auch Groys nach eigenen Worten immer verstanden haben: „Lično ja vseгда vosprinimal sebja kak chodjaščij pissuar Džušana...“ – Groys, B.: „Opišem prošloe nastojaščim: Fragmenty besedy, stavšej monologom“, S. 64. Siehe auch Kuricyn, Vj.: „Antifontan“, in: ders.: *Kniga o postmodernizme*, S. 21-42.

¹⁶ Über M. Bidlo siehe u. a.: Bohnen, U.: „Homage-Demontage“, in: dies. (Hg.): *Homage-Demontage*, Köln, 1988, S. 37ff. Als Uninformiertheit könnte auch Al'terts Doppelung diverser Warhol-Gags (fehl)interpretiert werden, so etwa seine Arbeit „Malen nach Zahlen“, die eindeutig an dessen „Do It Yourself“-Serie aus dem Jahr 1962 angelehnt ist – siehe Ratcliff, C.: Warhol, New York, 1983, S. 33.

¹⁷ Tupitsyn, V. u. M.: „Eine Reise von St. Petersburg nach Moskau“, in: Becker, K./Straka, B. (Hg.): *Selbstidentifikation*, S. 126. Zur Strategie von Sturtevant siehe u. a. Perrén, F.: „Moment Sturtevant. 10 zamečanij o stanovlenii sovremennym“, in: *Chudožestvennyj žurnal*, 2/1993, S. 32-35, bzw. ihre Selbstdarstellung in Sturtevant, E.: „Die gleitenden Parameter der Originalität“, in: Salzburger Kunstverein (Hg.): *Original. Symposium Salzburger Kunstverein, Ostfildern*, 1995, S. 146-151, wo sich die Künstlerin jedoch strikt gegen eine Einordnung ihres Werkes in einen platten postmodernistischen Appropriationismus verwehrt. Ihre Absicht sei es lediglich, „unsere gegenwärtige Vorstellung von Ästhetik zu erweitern <...>, Originalität zu erforschen und die Beziehungen von Original zu Originalität zu erkunden <...> Die als Quellen benutzten Werke werden nur als Katalysatoren verwendet.“ (S. 133).

von Jackson Pollock“, in der sie die offizielle Ikone des Sozialismus mit den abstrakten Farbdrippings von Pollocks Action Painting verbanden.

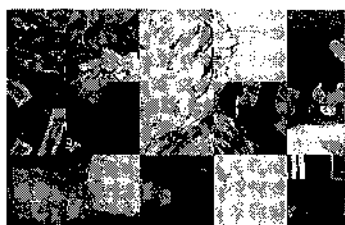
Anders als Ter-Ogan'jan verwendet – der bedeutend ältere – I. Kopystjanskij für seine jeweils aus verschiedenen Bildern zusammengesetzten Installationen keine zeitgenössischen und besonders keine konzeptuellen Werke als Vorlagen. Diese seien durch ihre immanente Autoreflexivität für ihn unbrauchbar, da er „die Reinheit des Genres – Porträts, Landschaften, Stilleben“ benötige. Ansonsten kopiere er aber jenseits aller Epochen-, Qualitäts- und Geschmackskriterien alles, was ihm in die Hände



1. Kopystjanskij: Konstrukcija-1, 1986

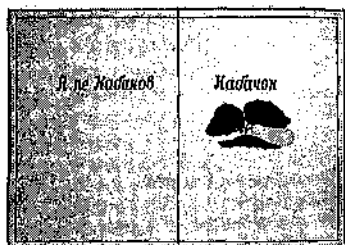
falle, betreibe ein „bewußtes Parasitentum an der Kunst als solcher. <...> Ich wiederhole einfach rein mechanisch diese Dinge. <...> Es ist dies der natürliche Verzicht auf einen eigenen Stil und jeglichen Anspruch auf Originalität“.¹⁸ Prinzipiell wichtig ist ihm dabei jedoch das im Grunde sogar hinter die Collagetechnik der Avantgarde zurückfallende anachronistische Moment der eigenhändigen Ausführung; es handelt sich daher nicht um Ready-Mades im eigentlichen Sinn, sondern um die Manipulation zuvor in aufwendiger Kopiertätigkeit selbst hergestellten „malerischen Rohmaterials“ [živopisnoe syr'e]. Aus diesem entwickelt Kopystjanskij seit Mitte der 80er Jahre verschiedene Serien wie „Isporučennye kartiny“, „Vosstanovlennye kartiny“ oder jene der „Inter'ery“, in der die bemalten Leinwände, gleichsam als Antwort auf die sowjetische Forderung nach der gesellschaftlichen Nützlichkeit der Kunst, unter anderem als Tischdecken und Möbelbezüge dienen. Angesichts der wichtigen Rolle der Architektur für die Popularisierung der Postmoderne besonders interessant erscheint die Serie „Konstrukcii“, in der aus malerischem Baumaterial beispielsweise in Form säulenartig zusammengerollter Leinwände eklektisch-(de)konstruktive Strukturen errichtet werden, wobei sich durch das Nebeneinander unterschiedlichster Elemente, ihr gegenseitiges Sich-Verdecken, Stützen usw. völlig neue intertextuelle Bezüge ergeben. War hier aber selbst von einer Leinwand-Rolle noch ein Teil der bemalten Oberfläche zu sehen, so ist es in der Serie „Kompakte Ausstellungen“ oft nur mehr die Stirnseite der Spannrahmen von bis zu 60 übereinandergestapelten Bildern, eine Idee, die laut Kopystjanskij

¹⁸ Hier und im folgenden zit. nach Tupicyn, M./V.: „Interv'ju so Svetlanoj i Igorem Kopystjanskimi“, in: *Flëš Art* (russkoe izdanie), 1/1989, S. 119ff.; siehe auch Kopystjanskij's erläuterten Beitrag bzw. die Reproduktionen im Katalog: *Szene MOSKVA 1988. Vier Künstler, vier Positionen*, Galerie Eva Poll, Berlin, 1988, S. 38-46.



I. Čujkov: *Služajnyj vybor*, 1987

eines bestimmten Volumens, Gewichtes usw. wahrnahm. Als Masse mit rein physischen Eigenschaften, nicht als Kunstobjekt.¹⁹ Ähnlich wie Kopystjanskij begann auch I. Čujkov schon früh aus Werken anderer Künstler zu zitieren; in seiner Mitte der achtziger Jahre entwickelten Zyklus „Fragmente“ werden diese Zitate dann zum Hauptinhalt: Čujkov verwendete dafür „alle möglichen Materialien, von politischen Tableaus über eigene Arbeiten bis hin zu den Fresken Masaccios“, wobei es ihm wichtig gewesen sei, „alles so anzuordnen, daß keine Hierarchie entstand, kein Vorwand zur Wertung“.²⁰



Ju. Al'bert: *Ja ne Kabakov*, 1988

– dem wohl M. Broodthaers ebenfalls aus 22 gestapelten Leinwänden bestehende Arbeit „Pyramide des toiles“ (1973) nicht bekannt gewesen sein dürfte – ursprünglich auf die reale Raumsituation seines inoffiziellen Künstlerlebens zurückgeht, als sich aufgrund nicht möglicher Ausstellungs- und Verkaufstätigkeit „Berge von Bildern“ im Atelier türmten: „Das führte dazu, daß ich sie als bloße physische Masse

Ein Eklektiker besonderer Art ist Ju. Al'bert, – ein Künstler, der nach eigenen Worten „zwar schlecht zeichnen kann, aber die zeitgenössische Kunst kennt und liebt, zwei Tatsachen, die einige Besonderheiten seiner Arbeiten erklären, nämlich seine Hinwendung zum Text, zum Photo usw., seine häufigen Anleihen bei anderen Künstlern und den Umstand, daß er fast alle seine Bilder Zeitungen, Kinderbüchern usw. entlehnt, d. h. sie aus solchen abzeichnet“.²¹ In

seiner um 1980 begonnenen Serie „Ich bin nicht...“ [Ja ne...] verzichtet er ebenfalls auf jede eigenständige künstlerische Handschrift und malt Bilder im Gestus verschiedener Klassiker der Moderne. Die so entstandenen 'Fälschungen' werden im Sinne eines negativen Simulationismus mit entsprechenden Aufschriften wie „Ja ne Džasper Džons“ [Ich bin nicht Jasper Johns, 1981]²² usw. versehen;

¹⁹ Szene MOSKVA, ebda, S. 38.

²⁰ Tschuikow, I. – in: Peschler, E.: Künstler in Moskau. Die neue Avantgarde, Schaffhausen, 1988, S. 132; Barabanov bezeichnet Čujkov überhaupt als den ersten russischen Maler „der sich aktiv mit der Postmoderne auseinandersetzte“ (Barabanow, J.: „Ivan Čujkov“, in: Ivan Čujkov (Katalog), Köln, 1989, S. 8-17).

²¹ Albert, J. – in: Peschler, Eric: Künstler in Moskau, S. 139.

²² Siehe Taylor, ebda, S. 102f. V. Tupicyn bezeichnet diese Arbeit als beachtenswerte Vorwegnahme der internationalen AppropriationArt „vošedšee v modu na Zapade v seredine 80-ch godov“ (Tupicyn, V.: Kommunal'nyj (post-)modernizm. Russkoe iskusstvo vtoroj poloviny 20 v., Moskva, 1998, S. 93).

spätere Arbeiten machen selbst vor den eigenen Künstlerfreunden nicht halt („Ja ne Kabakov“). Die für die Postmoderne der 80er so bezeichnende Absage an die Authentizität des Kunstwerkes durch die Strategie der Appropriation (appropriation art)²³ findet bei Al'bert ihren Höhepunkt in einer 1990 in Köln gezeigten Arbeit: eine Reihe originalverpackter Kunst-Sammelbände, wie sie im Buchdiskont angeboten werden, gerät – vom Künstler signiert – zum hypereklektischen Ready-Made.²⁴

Anders als Duchamp, der als erster großer Designator den Künstler von der manuellen Herstellung entlastete und mit der „poetischen Qualität des Benennens“²⁵ ausstattete, indem er bereits 1913 ein Fahrrad-Rad zum Kunstwerk erklärt hatte (oder später Warhol) ernennt jedoch Al'bert hier nicht einen Alltags- zum Kunstgegenstand, sondern fremde Kunst zur eigenen, was Anfang der 90er Jahre weder neu ist, noch sein soll, in seiner die gesamte Weltkunst erfassenden Aneignungsgeste allerdings einen einigermaßen radikalen Schritt darstellt; eine jeden-



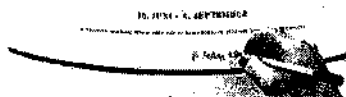
Ju. Al'bert: *I am not J. Johns*, 1990

²³ Allgemein zur Theorie und Kunst der Appropriation siehe den Sammelband von Bohnen, U. (Hg.): *Hommage-Demontage*, Köln, 1988; vgl. auch Ryklin, M.: „Apropraciija apropiatorov“, in: ders.: *Terrorologiki*, Tartu-Moskva, 1992, S. 131-137 (wobei der Titel dieses Beitrages auf die marxistische bzw. Leninsche Forderung nach der „Enteignung der Enteigner“ [Ekspropriacija ekspropriatorov] anspielt), sowie D. Kuspišs eher polemischen Beitrag „Die Dekadenz oder Vom Klonen und Kodieren der Avantgarde. Appropriationismus“, in: ders.: *Der Kult vom Avantgarde-Künstler*, Klagenfurt, 1995, S. 210-238. Eine ausführliche und sehr informative Darstellung liefert auch der anonym über das Internet verbreitete Text: „Was ist Appropriation-Art? Eine kunsttheoretische Einordnung“, der natürlich ebenfalls ausschließlich der Westkunst gewidmet ist <http://www.ubic.com/trance-art/AP-art_1.html>.

²⁴ Vgl. auch Al'berts Aneignung der 'Nicht-Kunst' durch die Signatur des Plakates zu seiner (fiktiven) Ausstellung „Neue Entartete Kunst“ an einer Rostocker Litfaßsäule am 30.06.1996), dokumentiert in *Chudožestvennyj žurnal*, 16/1997, S. 22 und 30. Eine Appropriation der innerhalb der westlichen Rezeption kanonisierten russischen inoffiziellen Kunst erzielt Al'bert durch die – unleserliche – Reproduktion des entsprechenden Namensverzeichnisses aus A. Solomons „The Irony Tower: Soviet Artists in a Time of Glasnost, New York, 1991“ – „Imennoj ukazatel' iz knigi Endriju Solomona“, ein Projekt für die Samizdatzeitschrift *Pastor* 1/1992, S. 70-76.

²⁵ Hofmann, W.: *Die Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen*, Stuttgart, 1987, S. 502; ausführlich zu Duchamps Ready-Made-Strategie vgl. Daniels, D.: *Duchamp und die anderen: Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne*, Köln, 1992, S. 166-232, wobei hier darauf verwiesen sei, daß Duchamp die Nicht-Autorschaft im Falle seines Fountain-Ready-Mades durch dessen Einreichung zu einer Ausstellung unter dem Pseudonym Richard Mutt noch zusätzlich unterstrich (so auch die

Neue Entartete Kunst



Ju. Al'bert: Signatur des Ausstellungspaketes 'Neue Entartete Kunst' an einer Rostocker Lifßsäule, 30.6.1996

НАША ЦЕЛЬ - КОМУНИЗМ!

Signatur als subversive Affirmation – Komar & Melamid: Naša cel' – komunizmi!, 1972



I. Čujkov: Ausschnitt aus dem Bild 'Landschaft II', 1987.

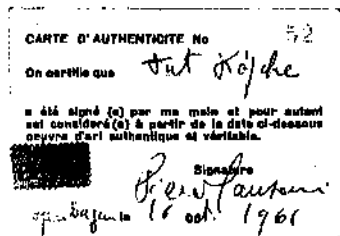
„SFOR“ wieder, wo es heißt: „Sfor – das ist eine eigene Formel... dieses Zeichen (die Signatur) erlaubt es, sich in alles Beliebige einzuschreiben, es geschieht nicht nur eine <verstandesmäßige> Erschließung <ne tol'ko osvoenie>, sondern auch eine <besitzergreifende> Aneignung <no i prisvoenie>. Ich kann meine Signatur (Sfor) in jeden beliebigen Gegenstand, jedes Bild, jedes System einschreiben...“²⁷ Daß es dabei nicht immer, wie bei Al'bert, um die Unterhöhnung

falls (noch) ironische(re) Distanzierung vom Mythos der schöpferischen Kraft des Künstlers, die sich dennoch keineswegs in ihrer Ironie erschöpft. Vielmehr reflektiert Al'bert, wie in allen seinen Arbeiten, auch hier die kontextabhängigen Entstehungs- und Rezeptionsbedingungen von Kunst allgemein, konkret in Hinblick auf die nominale Macht der Signatur, um deren Gesetz zu erschüttern, es nach R. Barthes etwas idealistischer Ansicht nicht nötig sei, diese abzuschaffen oder gar eine anonyme Kunst zu entwerfen, da es genüge, ihr Objekt zu verlagern: „Wer signiert was? Wo hört die Signatur auf? <...> Je weiter sich die Unterlage erstreckt, um so mehr setzt sich die Signatur vom Subjekt ab: <...> Die Signatur ist nur mehr das Aufblitzen, das Einschreiben des Begehrens: die utopische und zärtliche Vorstellung einer Gesellschaft ohne Künstler <...>, in der jedoch jeder die Objekte seiner Lust signieren würde.“²⁶ Eine ähnliche Vorstellung findet sich in Sigejs bereits Ende der siebziger Jahre entwickelter appropriationistischer Konzeption des

Signatur auf dem längst verschollenen 'Original') und dieses trotz der Ablehnung des Werkes durch das Direktorium (dem Duchamp selbst angehörte) auch nicht bereit war preiszugeben. Wie sehr jedoch Duchamps anti-originelle Geste des Ready-Mades im Kontext der Kunstentwicklung trotz allem der modernistischen Innovationslogik unterworfen ist, zeigt Groys in seinem Versuch „Über das Neue“, S. 73-84.

²⁶ Barthes, R.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III, Frankfurt a. M., 1990, S. 246 (Kap. „Réquichot und sein Körper“, S. 219-246). Vgl. dazu M. Ryklins Anmerkungen zur appropriationistischen Macht der Signatur in ders.: „Rekapituljacija“, in: Mesto pečati 5/1995, S. 140-147 (dt. in: Via Regia 48-49/1997, S. 37-40): „K 9 maja 1945 goda Rejchstag byl ves' pokryt podpisjami i nadpisjami, što pozvoljaet dat' takoe opredelenie pobedy – što pravo na podpis', ne predostavljaemoj nikem. Nastuplenie epochi grafitti.“ (S. 147). Besondere Bedeutung kommt der Signatur natürlich im totalitären Kontext zu, wo die aufgezwungene fremde Rede in der Textsorte „Geständnis“ durch den Akt der Unterschrift in eine 'eigene' transformiert wird – siehe dazu die Verarbeitung dieses Phänomens in Sorokins „Mesjac v Dachau“ (Zellen 2, 9 und 12), bzw. Deutschmann, P.: „Dialog der Text und Folter.“, S. 335.

der künstlerischen Autonomie ging, sondern – im Gegenteil – um die radikale Ausweitung der schöpferischen Omnipotenz, zeigen jedoch nicht nur die durchaus noch in der Tradition der demiurgischen Avantgarde-Intentionen stehenden Versuche Duchamps,²⁸ sondern auch die nur beschränkt selbstironischen Projekte der unmittelbaren Vorfahren des Konzeptualismus selbst: so hielt noch Anfang der 60er Jahre P. Manzoni die künstlerische Signatur und seinen Fingerabdruck für hinreichend, um jeden beliebigen Gegenstand – in seinen „Living Sculptures“ waren es (nackte) Frauen – zu 'imprägnieren' und ihm damit die nötige Aura zu verleihen,²⁹ während Y. Klein zur selben Zeit



P. Manzoni: Echtheitszertifikat, 1961



S. Bugaev Afrika: Ne Popova, 1989

²⁷ Sigej, S.: „Fragmenty polnoj formy“, in: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 16/1995, S. 297. Vgl. auch zur Praxis der Signatur bei Sergej Bugaev Afrika – Ryklin, M.: „Der Künstler in der Kunstkammer und in der Welt“, in: Noever, P. (Hg.): Sergej Bugaev Afrika: Krimania. Ikonen, Monumente, Mazafaka (Katalog), Wien, 1995, S. 164f: „Häufig signiert Afrika zufällig gefundene Objekte und verändert den Sinn der Autorschaft somit radikal. Bei seiner Methode des Sammelns fehlt das Diktat des Originals, sie löscht jedes 'so war das', jede Zugehörigkeit zu einem lokalisierbaren Ereignis aus.“ Ryklin stellt zudem Afrikas „schizoides Sammeln“ dem Archivbegriff des Moskauer Konzeptualismus gegenüber, wobei es sich vor allem durch seine Nichtnarrativität auszeichne; Afrika sei der „vielleicht eindeutigste Vertreter der Kultur der Postmoderne auf der postsowjetischen Bühne“ (ebda, S. 161).

²⁸ Vgl. Klinger, C.: Flucht, Trost, Revolte: Die Moderne und ihre ästhetischen Gegenwelten, München, 1995, S. 152: „Die Kritik am auratischen Charakter des Kunstwerks, wie sie etwa in Marcel Duchamps 'ready-mades' Ausdruck findet, setzt, um ihren Effekt erzielen zu können, einen starken Begriff von der 'auctoritas' des Künstlers voraus, indem sie auf der Signierung eines Gegenstandes als Kunstwerk bzw. geradezu zum Kunstwerk basiert. <...> Indem Joseph Beuys alle Menschen zu Künstlern erklärt, intendiert er eine Demokratisierung schöpferischer Fähigkeit, die ähnlich wie Novalis' Forderung, daß alle Menschen thronfähig werden sollen, die tradierten Herrschafts- und Hierarchievorstellungen zwar quantitativ aus den Angeln hebt, ohne sie jedoch qualitativ zu kritisieren.“

²⁹ Manzoni stellte dazu entsprechende Echtheitszertifikate aus, in denen er bestätigte, daß „<...> a été signé(e) par ma main et pour autant est considéré(e) à partir de la date ci-dessous oeuvre d'art authentique et véritable.“ (vgl. Sauerbier, S. D.: Gegen Darstellung. Ästhetische Handlungen und Demonstrationen: Die zur Schau gestellte Wirklichkeit in den zeitgenössischen Künsten, Köln, 1976, Kap. „Die Welt als Kunstwerk. Deklaration von vorgefundenen Ereignissen und Objekten“, S. 187ff.). Zur (kunst)historischen Bedeutung der Signatur vgl. auch Fraenkel, B.: „La signature et le rébus du nom propre“, in: Heusser, M. (ed.): Word & Image Interactions. A Selection of Papers Given at the Second International Conference on Word and Image, Universität Zürich, August 27-31, 1990, Basel, 1993, S. 35-40.



G. Puzenkov: *Ne bojs(j)a*, 1986

im blauen Dunst seiner kosmologischen Phantasien davon träumte, den Himmel als sein Werk zu signieren, und P. Manzoni gleich die ganze Welt durch seinen umgekehrten „Socle du Monde“ (1961) zum Kunstwerk ernannte.³⁰ R. Rauschenberg verzichtet ebenfalls auf die Signatur und treibt die nominalistische Tradition Duchamps in einer konzeptuellen Geste der wortmagischen Setzung auf die Spitze, wenn er 1962 in einem Telegramm an eine Pariser Galeristin schreibt: „Dies ist ein Porträt von Iris Clert, wenn ich es sage“.³¹ I. Čujkov reduziert hingegen in einem seiner Bilder mit dem Titel „Ausschnitt aus dem Bild ‘Landschaft II’ von I. Čujkov“ (1987) das Werk auf die Kopie der eigenen (ins Gigantische aufgeblasenen) Signatur, die so letztlich wieder rein malerische Quali-

täten erlangt und folgedessen auch als ‘Gemälde’ im klassischen Sinn vom Künstler nochmals signiert wurde.³²

Ziel der Reflexion (der Kritik oder des melancholischen Bedauerns?) in derartigen Verdoppelungs- und Designationsstrategien ist oft wohl auch die offenbar unvermeidbare Systemimmanenz, wie sie die affirmative Rückbindung der ursprünglich auf die Überwindung verbindlicher Bezugssysteme gerichteten Werke beispielsweise Warhols innerhalb des kapitalistischen Kunstbetriebes beweisen, denn, so W. Hofmann, „die Entgrenzungsimpulse werden nicht nur von den Vermarktungspraktiken eingeholt und immunisiert, sie werden von ihnen geradezu herausgefordert, auf immer neue Bereiche gelockt.“³³ Diese für Avantgarde-Helden noch bedauerliche Tatsache läßt jedoch Künstler wie Al’bert nicht im theorieüberfrachteten Kritizismus enden, wurde doch dieser ebenfalls schon als Teil der normativen Avantgarde-Ästhetik entlarvt: vielmehr sei seine „ganze Aktivität nichts als rituelle Geste, Metapher, Hinweis und ein gegenseit-

³⁰ Kellein, T.: Sputnik-Schock und Mondlandung: Künstlerische Großprojekte von Yves Klein zu Christo, Stuttgart, 1989, S. 33, 70.

³¹ Decker, E.: „Boten und Botschaften einer telematischen Kultur“, in: Decker, E./Weibel, P. (Hg.): Vom Verschwinden der Ferne: Telekommunikation und Kunst, Köln, 1990, S. 97.

³² Im Gegensatz dazu signiert Prigov gelegentlich seine Grafiken mit den Namen großer Vorgänger der Kunstgeschichte: Miro, Matisse, Kandinskij, Repin, Warhol – macht sich dabei jedoch nicht einmal die Mühe, diese gemäß ihrer korrekten Schreibweise aus dem Russischen zu übertragen, wozu auch, werden sie doch schon bald durch die Signatur eines anonymen „Duševnol’noj“ abgelöst (Prigov, D.: Javlenie sticha posle ego smerti, Moskva, 1995).

³³ Hofmann, W.: Die Grundlagen der modernen Kunst, S. 502; zum Warencharakter der Kunst vgl. auch Holz, H. H.: Vom Kunstwerk zur Ware: Studien zur Funktion des ästhetischen Gegenstands im Spätkapitalismus, Neuwied/Berlin, 1972.

ges Zuzwinkern über Kunst, <wobei> dies als Emanzipation der Kunst betrachtet werden könnte – wenn man will, als deren Befreiung von Ursache und Wirkung – so wie der Mensch in der säkularisierten Welt eine ethische Entscheidung trifft und weder Vergebung noch Bestrafung erwartet.“³⁴ Al'bert betrachtet nach eigenen Worten Kunst als ein Koordinatensystem von Punkten im dreidimensionalen Raum, dem er kanonische Arbeiten (wie jene von Johns) zuordnet. Als Traditionen, Analogien und Einflußbeziehungen versteht er – unter Hinweis auf Tynjanovs Begriff der „Funktion“ und ganz im Sinne des Inter- und Kontextualismus – die zahlreichen verbindenden Linien zwischen diesen Punkten, wobei gerade die Verbindungen weitaus wichtiger seien als die Arbeiten selbst: Daher versuche er, „sofort Verbindungen zu ziehen und nicht noch mehr Punkte hervorzubringen. Meine letzten Arbeiten sind lediglich ein Positionieren im künstlerischen Raum; außerhalb davon haben sie keinerlei Wert.“³⁵ Nach V. Levašov zeigt Al'bert damit die prinzipielle Unmöglichkeit im 'Katalog' der zeitgenössischen Kultur irgendwelche positiven Äußerungen zu treffen: „(tipa 'ja est' takoj-to, to-to'), <...> a možno tol'ko soveršat' negativnye žesty otnošenija. Klassičeskaja postmodernistskaja apropiacijacija tut prosto nevozmožno. <...> Nevozmožen akt samovyraženijsa, avtoeksplikacii, suščnostnoj avtodeskripcii, no vozmožno mesto-, roleopisanie čerez drugoe.“³⁶ Wie sehr kontextabhängig die Rezeption zeitgenössischer Kunst seit Duchamp tatsächlich ist, führte ja gerade dieser einst deutlich vor Augen, als er – nachdem er ursprünglich Leonardos „Mona Lisa“ mit einem Schnurrbart und dem vieldeutigen Titel „L.H.O.O.Q.“ (1919) versehen hatte – Jahrzehnte später eine kleine, nicht bearbeitete Reproduktion der Mona Lisa als „rasiert“ bezeichnete („rasée L.H.O.O.Q.“, 1965): So kann also seither selbst Leonardo ohne Duchamp nicht mehr adäquat verstanden werden, wurde doch auch dessen 'Original' für immer um das *Supplément des fehlenden Baries* erweitert.³⁷

³⁴ Taylor, ebda, S. 102f.

³⁵ Im Katalog 10 + 10. Contemporary Soviet and American Painters, New York, 1989, S. 44. Zur Rolle des Zitates in der zeitgenössischen russischen Kunst vgl. auch Groys, B.: „Individualität als Zitat“, in: George Pusenkoff/Georgij Puzenkov (Katalog), Galerie Hans Mayer, Düsseldorf/Tret'jakovskaja Galereja, Moskau, 1993, S. 3-7 (vgl. auch ders.: „Die künstlerische Individualität als Kunsterzeugnis“, in: Über die Wahrheit in der Malerei, Wien, Akademie der bildenden Künste, 1990), sowie Miziano, V.: „Die Ausstellung als Zitat“, ebda, S. 8-11. Ein der Al'bertschen 'Ich bin nicht...' -Strategie verwandtes Verfahren verwendet Puzenkov in einem seiner bekanntesten Bilder aus dem Jahr 1986, das neben anderen fragmentarischen Zitat-Elementen ein Porträt des deutschen Konzeptkünstlers J. Beuys sowie die – möglicherweise an der umgangssprachlichen Phonetik orientierte – Aufschrift (= Titel) „Ne bojs(ja)!“ trägt, eine doppeldeutige Verschmelzung der (fast) homophonen Konstruktionen „Ne bojsja!“ [Fürchte dich nicht!] und „Ne Bojsa!“ [Nicht von Beuys!].

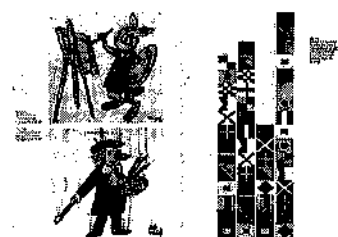
³⁶ Levašov, V.: „K pol'zovaniju katalogom. Instrukcija“, in: Katalog (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung), Moskau, 1990, o. S.

³⁷ Zum fundamentalen Einfluß Duchamps auf das Kunstsystem des 20. Jahrhunderts vgl. u. a. Buskirk, M./Nixon, M. (eds.): The Duchamp Effect, Cambridge/Mass., 1996.



M. Duchamp: L.H.O.O.Q., 1919

Die postmoderne Popularisierung der Avantgarde: Weihnachtskarte, 1997



B. Groys, Ju. Al'bert: Doppelseite aus Groys, B.: Zeitgenössische Kunst aus Moskau, München, 1991

rechts: Daß auch diese Flaggen falsch herum 'stehen' (anstatt zu hängen), ist ebenfalls unübersehbar.



Beweis Nr. 1: Ju. Al'berts 'Ja ne Bazelic' (1986) – reproduziert im Ausstellungskatalog 'Ich lebe – ich sehe', Bern, 1988

Selbst Al'berts plakative Umstülpung des Appropriationismus mittels deklarerierter Herkunftsangabe der – eben nicht – angeeigneten Autorschaft fordert somit von den RezipientInnen ein gewisses Maß an spezifischem Wissen, dessen Fehlen fallweise aber auch zu einer unerwartet produktiven Erweiterung des kontextuellen Rahmens führen kann. Hätte Al'bert sich nicht auch an G. Baselitz vergriffen, so wäre das mehr als verwunderlich, bietet doch dessen auf den Kopf gestellte Porträtmalerei nicht zuletzt durch ihren hohen Wiedererkennungswert ein ideales Motiv für eine derartige Negativstrategie. Wenn dann in einem Kunstband (pikanterweise von Groys) Al'berts Arbeit „Ja ne Bazelic“ (1986) verkehrt – das heißt „richtig“ – abgebildet wird,³⁸ so kommt es zu einem Überschuß an Sinn, der zwar nicht unbedingt der Intention des Künstlers entspringt, nichtsdestoweniger seine Verfahren aber um so deutlicher offenlegt. Der/die des Russischen vermutlich ebensowenig wie der deutschen Kunstgeschichte mächtige SetzerIn war offenbar – da weder der übersetzte Bildtitel mit seinem Verweis auf Baselitz noch die russische Aufschrift Abhilfe leisten konnten – gezwungen, sich auf eine Orientierung an der Signatur als (ein gerade in der abstrakten Malerei) gewöhnlich letzter Garant für die Authentizität und 'Richtigkeit' ihrer Positionierung im Raum zu verlassen.³⁹ Die ungeachtet der figurativen Darstellung offensichtlichen, selbstverständlich im Nachhinein vorgetäuschten Farbspuren in Al'berts Bild

³⁸ Groys, B.: Zeitgenössische Kunst aus Moskau. Von der Neo-Avantgarde zum Post-Stalinismus, München, 1991, Abb. 160, S. 238.

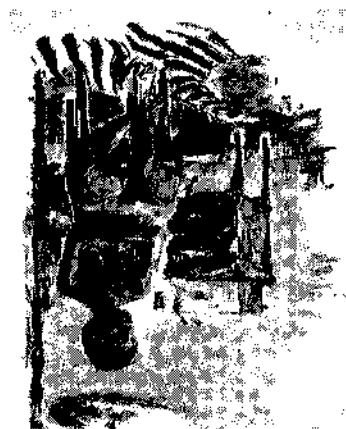
³⁹ Tatsächlich führt die Unkenntnis der kyrillischen Zeichen bei der Publikation russischsprachiger Vorlagen im Ausland häufig zu (meist nur spiegel)verkehrten Reproduktionen. Die Zeichen selbst sind jedoch innerhalb der westlichen 'lateinischen' Typografie mit dem typisch Russischen bzw. Sowjetischen konnotiert: als verkehrtes R verstanden, muß das Я dem österreichischen KEFJA den richtigen Geschmack verleihen; eine Handelsfirma wirbt mit dem Schriftzug ЯEVOLUTION für ihre innovative Preispolitik, begleitet von einem Radiospot mit russischem Akzent.

werden dabei als einziger evidenter malerischer Indikator ignoriert; sie rinnen nach 'oben' und verwandeln die aus dem Kinderbuch entlehnte Personnage des „Karandaš“ in einen lächerlichen Pinocchio, eine Marionette fehlgeleiteter deutscher Korrektheit.⁴⁰

Was uns hier speziell interessiert, ist die bei dieser Entdeckung am eigenen Leib erfahrene Verunsicherung über die 'wahre' Ausrichtung eines an sich nicht gerade anspruchsvollen oder gar bedeutsamen Werkes, die fieberhafte – und erfolgreiche – Suche nach möglichem Beweismaterial, die Initiation einer anachronistischen, ansonsten wenig attraktiven klassisch-kunsthistorischen Forschungstätigkeit. Warum überhaupt beschäftigt uns die korrekte oder eben nicht korrekte Abbildung einer banalen, dilettantisch gezeichneten Witzfigur? Die Konfrontation mit dem 'Andersrum-Syndrom', wie wir es nennen wollen, scheint genau jenen wunden Punkt anzusprechen, den das umstürzlerische Pathos der Moderne mit seiner „Umwertung aller Werte“, seinem revolutionären Projekt der Dehierarchisierung auch im ästhetischen Bewußtsein der Menschheit bis heute hinterlassen hat⁴¹ – eine immense Verstörung, die nur durch permanente Profanisierungen zu bewältigen ist? Das in den verschiedensten Formen der Populärkultur geradezu rituell wiederholte Verwirr-



Beweis Nr. 2: Ju. Al'berts 'Ja ne Bazelic' (1986) – fotografiert vom Verfasser im Rahmen der Ausstellung 'Katalog' im Moskauer Dvorec molodeži, September 1990. Zu beachten sind die zur Hängung notwendigen Seile.



G. Baselitz: Akt Elke, 1974

⁴⁰ Denkbar wären auch ganz andere Szenarien: die entsprechende Person kannte Baselitz, verstand Russisch, nahm Al'berts Behauptung, er sei nicht Baselitz, ernst und positionierte das Bild demgemäß. Auch möglich: Al'bert treibt wieder einmal sein böses Spiel mit uns und hat diese Mystifikation mit Groys ohnehin abgesprochen; – sind wir die ersten, die das überhaupt genießen können?

⁴¹ So begann auch Baselitz seine Motive auf dem Kopf zu malen, um „von allem Ballast, von der Tradition befreit zu sein.“ Abgesehen von der ohnehin evidenten Verfremdungsästhetik der Avantgarde, gilt dies im Fall diverser russischer futuristischer Projekte – wie etwa Chlebnikovs/Kručenyčs „Mirskonca“ –, wo das Andersrum auch in zeitlicher Hinsicht mit utopischem Potential aufgeladen ist; so etwa in der Auferstehungsutopie Fedorovs bis hin zur Faszination der Futuristen für die Möglichkeiten des Films durch seine Rückwärtsprojektion: „mertvye oživali“ (Civ'jan, Ju.: „K genezisu russkogo stilja v kinematografe“, in: Wiener Slawistischer Almanach 14 (1984), S. 273f.). Slapstickmäßig und mit einer feinen antiutopischen Ironie eingesetzt wird dieses Verfahren bereits in A. Medvedkins Film „Novaja Moskva“ (1939), wo die aus einem technischen und/oder menschlichen Versagen resultierende Rückwärtsprojektion im Rahmen



G. Kelly: *On the Town, USA, 1949*



S. Bugaev *Afrika: Formy distrucii*.
Installation im Russischen Museum
Leningrad, 1990 (Detail)

spiel um das Oben und Unten der abstrakten Kunst kann andererseits auch als subversive Entlarvung eines bereits zur Norm gewordenen elitären Avantgardismus im Sinne eines 'umgekehrten Erhabenen' verstanden werden.⁴² So findet G. Kelly als einfacher Matrose in „On the Town“ (USA, 1949) im Rahmen einer turbulenten Verfolgungsjagd durch ein New Yorker „Museum of Surrealist Art“ mit seinen Freunden noch Zeit, vor den Augen eines verblüfften Vernissagenpublikums ein abstraktes Gemälde von der Wand zu nehmen und andersherum wieder aufzuhängen. P. Falk als Inspektor Colombo führt diese Geste ad absurdum, wenn er auf den Spuren eines tatverdächtigen Malers dessen ohnehin offensichtlich figurative Arbeiten in einem Katalogbuch auf den Kopf gestellt betrachtet (Murder, a Self-Portrait, 1989). Die kolportierte Anekdote aus dem Leben Malevičs „Master, kak vešať kartinu? – Da, vse ravno!“ läßt sich darüber hinaus in dessen theoretischen Schriften glaubhaft belegen, wo es heißt, auch die Natur kenne kein 'Woher' und 'Wohin', weshalb auch der neue malerische Aufbau nicht die Vorstellung von 'Oben' und 'Unten' kenne.⁴³ Der allein schon in der Bezeichnung des „Suprematismus“ anklingende programmati-

sche Hierarchieanspruch seiner Kunst war hier scheinbar nicht Gegenstand der Reflexion. S. Bugaev *Afrika* stellt in seinem „Posobie dlja sotrudnikov muzeev – Formy distrucii“⁴⁴ anhand von Reproduktionen eines bekannten Gemäldes

einer Filmvorführung über die architektonische Neugestaltung Moskaus, das Sprengen und Abtragen von Gebäuden, zur ungewollten Wieder(auf)erstehung des alten Moskau gerät. Die Rufe des vorwiegend belustigten Publikums vermischen sich mit dem verzweifelten „Ostanovite!“ der Propagandisten, lassen beinahe ein „Vosstanovite!“ anklängen.

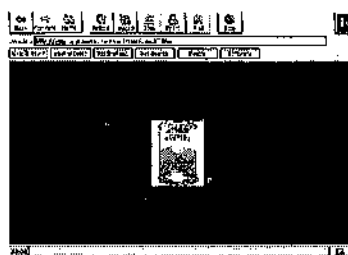
⁴² Vgl. dazu Weitlaner, W.: „Private Umsturzversuche. Zur Strategie des Umgekehrten Erhabenen im Werk des Moskauer Künstlers und Schriftstellers Konstantin Zvezdočëtov“, in: Götz, Ch./Otto, A./Vogt, R. (Hg.): *Romantik, Moderne, Postmoderne. Beiträge zum ersten Kolloquium des Jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft*, Hamburg 1996, Frankfurt, 1998, S. 352-390.

⁴³ Malewitsch, K.: *Suprematismus. Die gegenstandslose Welt*, Köln, 1962, S. 123f. Vgl. dazu Ingold, F. Ph.: „Welt und Bild. Zur Begründung der suprematistischen Aesthetik bei Kazimir Malevič“, in: *Wiener Slavistischer Almanach* 12 (1983), S. 113-162, bzw. in: Boehm, G. (Hg.): *Was ist ein Bild?*, München, 1995, S. 367-410, hier S. 372.

des berühmten Puškin-Porträtisten A. Tropinin („Kaznačejša“) die gängigsten Formen der Kunstzerstörung unseres Jahrhunderts vor: „1. nožom, 2. kraskoj, 3. ognem, 4. perevoračivanie, 5. kislotoj, 6. sigaretoj, 7. podmena, 8. zana-ve-sočka.“ Die jeweiligen Kategorien sind zudem mit einem Hinweis versehen, mit den Bildern welcher zeitgenössischer Künstler bzw. deren charakteristischen Verfahren die auf solche Weise verunstalteten Werke nicht verwechselt werden dürften – darunter, versteht sich, L. Fontana und G. Baselitz.

A. Šul'gin, schließlich, läßt Warhols „Campbell's soup“ in seinem hyperaktiven Internet-Projekt „Remedy for Information Disease“ (1997) am Bildschirm sich im Kreis drehen: der ewige Prozeß von Verfremdung und Kanonisierung, De- und Rehierarchisierung erstarrt hier im 'rasenden Stillstand' – von der Revolution zur (permanenten) Rotation.

Wenn Al'bert – quasi als literarischer 'Lžedmitrij' auftretend – seine kongeniale Parodie auf Prigovs Alphabet-Genre schließlich doch mit den für ihn typischen Worten „Ja ne Prigov“⁴⁵ enden läßt, so wird aus diesem Doppelsalto deutlich, was auch Prigovs, an dieser Stelle des Alphabets gewöhnlich wiederkehrende Behauptung „Ja – Prigov“, der nicht selten völlig andere Behauptungen vorangehen („Ja Puškin“, „Ja Lermontov“, usw.),⁴⁶ suggeriert: die Beliebigkeit der Zuordnung von Identitäten, verstanden als eine prinzipielle Nicht-Identität, die zugleich zu einer Nicht-Unterscheidbarkeit des Eigenen und des Anderen führt. Das bereits in der Moderne angelegte Leiden am Zwang zur Identität hatte Borges bekanntlich noch mit den schönen Worten ausgedrückt „Leider bin ich



A. Šul'gin: Aus dem Internetprojekt 'Remedy for Information Disease' (Campbell's soup)

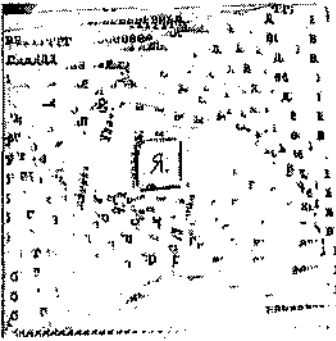


P. Manzoni: *Socle du Monde*, 1961

⁴⁴ Im Rahmen des Ausstellungsprojektes „Territorija iskusstva“, Sankt-Peterburg, Gosudarstvennyj Russkij Muzej, 1990.

⁴⁵ Katalog (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung), Moskva, 1990, vgl. Prigow, D.: Der Milizionär und die anderen. Gedichte und Alphabete, Leipzig, 1992; zu Prigovs Alphabet-Genre siehe ausführlich: Obermayr, B.: Der Macht des Wortes auf der Spur, S. 111-134, sowie Witte, G.: „Katalogkatastrophen – Das Alphabet in der russischen Literatur“, in: Kotzinger, S./Rippl, G. (Hg.): Zeichen zwischen Klartext und Arabeske, Amsterdam, 1994, S. 35-56.

⁴⁶ Vgl. Prigovs „Neunundvierzigstes Alphabet (Za-Za)“, in: D. Prigow: Der Milizionär und die anderen, Leipzig, 1992, S. 150-157 (deutsch/russisch) – nachzuhören auf der von G. Hirt und S. Wonders hrsg. Tonkassette Dmitrij A. Prigow: Azbuki/Alphabete, Wuppertal, 1989, Seite 2. Siehe dazu auch die zur imaginierten Diaschau verkommene Selbstbehauptung in Rubinštejns „Éto ja“ (1995), deren erste Einträge den lapidaren Text tragen: „1. Éto ja. 2. Éto tože ja. 3. I éto ja.“ (Rubinštejn, L.: Reguljarmoe pis'mo, Sankt-Peterburg, 1996, S. 140).



D. Prigov: *Dvadcat' vtoraja azbuka – vint*

Borges“, eine ähnliche Aussage bezüglich der nationalen Identität wird Duchamp zugeschrieben, der 1919 auf die Frage, ob er eine Nationalität habe, meinte: „Leider“. ⁴⁷ Die russische Übersetzung des ursprünglich von Fichte im Rahmen seiner idealistischen Subjektphilosophie entwickelten Terminus des „Nicht-Ich“ [ne-Ja] bietet zudem aufgrund der fehlenden Kopula ideale Voraussetzungen für seine Umkehr [Ja (–) ne], allerdings nicht mehr im Sinne einer indirekten romantischen Selbstfindung à la Lermontov „Net, ja ne Bajron, ja drugoj...“, als vielmehr zum Zweck einer auto-subversiven Selbstbehauptung mittels mehrfacher Verneinung des kulturellen Alter ego: „Net, ja ne Lermontov, ne Puškin...“ (Prigov, 1983). So wird auch die in das (absichtlich?) falsch zitierte Fremdmaterial – „V poldnevnyj znoj v doline Dagestana <...>“ ⁴⁸ – eingeschleuste Ich-Behauptung „Ja! Ja! Ja! Ne on!“ allein schon dadurch entkräftet, daß sie sich wiederum nur der Worte eines ‘anderen’ bedient: jener des Solov’evschen Antichristen. ⁴⁹ Diese, wie I. Smirnov es formuliert, für die postmoderne Literatur charakteristische „schizonarzißtische“ Haltung manifestiert sich also in einer doppelten Negation: „Das ‘Nicht-Ich’ spricht hier über das Nicht-Andere“, ⁵⁰ wobei sich die (vielleicht nur rhetorische?)

⁴⁷ Zitiert nach Weibel, P.: „Digitale Doubles: Von der Kopie zum Klon. Zweiter Entwurf“, in: Salzburger Kunstverein (Hg.): Original, S. 173.

⁴⁸ Prigov, D. A.: „V doline Dagestana“ (1974), in: ders. *Sobranie stichov*, t. 1, S. 149. Im Lermontovschen Originaltext (Son, 1841) heißt es hingegen „V poldnevnyj ŽAR v doline Dagestana“. Zur Selbstfiktionalisierung des Autors in E. Popovs „Duša patriota“ mit Hilfe eines insistierenden „ja – ne on“ [ich bin nicht er] vgl. Tchouboukov-Pianca, F.: Die Konzeptualisierung der Graphomanie in der russischsprachigen Postmodernen Literatur, S. 47.

⁴⁹ Vgl. Solov’ev, Vl.: „Povest’ ob Antichriste“, in: ders.: *Soč. v 2 tt.*, Moskva, 1990, t. 2, S. 742: „Ja, ja, ja, a ne On! Net Ego v živych, net i ne budet. He voskres, ne voskres, ne voskres!“ Zur Ich-Problematik in der zeitgenössischen russischen Literatur siehe auch Tupicyn, V.: „Gospodin Nomer Ja“, in: *Gnosis. Anthology: Contemporary American and Russian Literature and Art*, vol. 2, New York, 1982, S. 241–253; Tupicyn stellt seinem Gedichtzyklus ein Motto Bal’monts voran: „Ja – izyskannost’ russkoj medlitel’noj reči.“

⁵⁰ Smirnov, I.: *Psichodiachronologija. Psichistorija russkoj literatury ot romantizma do našich dnej*, Moskva, 1994, S. 364; zu Smirnovs Begriff der schizonarzißtischen Postmoderne siehe ders.: *Sein und Kreativität oder Das Ende der Postmoderne*, Ostfildern, 1997, S. 14ff. (russ. dars.: *Bytie i tvorčestvo*, Marburg, 1990 / SPb, 1996). Vgl. auch den Begriff des „Maximalistischen Subjekts in der Postmoderne“ bei Ešel’man, ebda, sowie allgemein zu Smirnovs Konzept einer russischen Literatur der Postmoderne – Smirnov, I.: „Geschichte der Nachgeschichte. Zur russisch-sprachigen Prosa der Postmoderne“, in: Titzmann, M. (Hg.): *Modelle des literarischen Strukturwandels*, Tübingen, 1991, S. 205–219. Auf die zentrale Bedeutung des Schizo-Diskurses für den Moskauer Konzeptualismus, speziell bei A. Monastyrskiy und der Gruppe „Medizinische Hermeneutik“ kann an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden (siehe dazu u. a. Tchouboukov-Pianca, F.: *Die Konzeptualisierung der Graphomanie*).

Strategie der Verneinung im Falle Prigovs gelegentlich sowohl auf den eigenen Status als Dichter („očevidno, ja ne poét“),⁵¹ als auch auf jenen seiner Texte ausweiten kann, die er eben nicht als Gedichte, sondern lediglich als „Imitation von Gedichten“ verstanden wissen will („oni – imitacija stichov“).⁵² Das gilt um so mehr, als diese, wie S. Romaško feststellt, keinen richtigen Autor haben, da sie „nicht von einer Person, sondern von einem ideologischen System produziert“ werden;⁵³ – eine Tendenz, die M. Foucault bekanntlich bereits 1966 in „Les mots et les choses“ konstatierte, als er meinte, unsere Zeit kenne – nach dessen später ‘Erfindung’ um 1800 – kein Subjekt und daher auch keinen Autor mehr, da es sich dabei immer nur um die Funktion des einen oder des anderen Diskurses handle.⁵⁴ A. Spiegl spricht vom zeitgenössischen Subjekt als „Ex-ject“; dieses habe „den Gesellschaftsvertrag des Subjekts aufgekündigt und an dessen Stelle ein Pasticcio aus temporären und partikulären Sozialisationen gesetzt“.⁵⁵ Dementsprechend bedient sich die konzeptualistische Technik der Appropriation weniger bereits vorhandener Artefakte, als vielmehr des (theoretischen Meta-) Diskurses über die Kunst selbst. In ähnlicher Weise arbeitet Prigov auch auf bildnerischer Ebene nicht nur mit einer Form der Polystilistik im klassischen Sinn, sondern „führt Bildsetzungen vor Augen und schlüpft selbst in die Rolle von unterschiedlichen Charakteren von Künstlern“, betreibt also in der Verwendung irgendeines bestimmten Stils „keine Stilisierung, sondern reproduziert gleichsam die Struktur dieses Stils“, was sich besonders deutlich anhand seiner in mittelal-

⁵¹ Zorin, A./Prigov, D.: „Prigov kak Puškin“, in: *Teatr*, 1/1993, S. 121.

⁵² Zorin/Prigov, ebda.

⁵³ Romaschko, S.: „Der Große Sieg und Schwanensee. Prigovs Dekonstruktion der sowjetischen Mythologie“, in: *Časnyj vzgljad na vojnu*, Moskva, 1995, o. S.

⁵⁴ Smimov, ebda, S. 325. So zeichnet sich speziell in der französischen Philosophie seit Sartre eine fortschreitende Unterhöhung des klassisch-metaphysischen cartesianischen Subjektbegriffes ab. B. Taureck hat diese Entwicklung anhand des Denkens von Merleau-Ponty, Lacan, Foucault (Subjekt als Wirkung, nicht als Ursache), Deleuze (Nomadische Entsubjektivierung), Derrida (Verabschiedung von Subjekt und Substanz), Lyotard (Subjektivität zwischen Linguismus und Mentalismus) bis hin zu Levinas und Baudrillard anschaulich zusammengefasst und kommentiert in: Taureck, B.: *Französische Philosophie im 20. Jahrhundert. Analysen, Texte, Kommentare*, Reinbek, 1988, S. 95–180; Einen schönen Abriss mit Blick auf die bildende Kunst und Literatur liefert Weibel, P.: „Digitale Doubles: Von der Kopie zum Klon. Zweiter Entwurf“, in: *Salzburger Kunstverein* (Hg.): *Original*, S. 157–186; siehe dazu auch die Beiträge in Frank, M./Raulet, G./Rejen, W. (Hg.): *Die Frage nach dem Subjekt*, Frankfurt a. M., 1988, sowie Greiner-Kempner, U.: „Subjekt und Fragment: Aspekte einer Literatur der Postmoderne“, in: Berger, A./Moser, G. (Hg.): *Jenseits des Diskurses: Literatur und Sprache in der Postmoderne*, Wien, 1994, S. 251–273. Einen verzweifelten Rettungsversuch gegen die „politische, technische und intellektuelle Liquidation des Subjekts“ unternimmt Ebeling, H.: *Das Subjekt in der Moderne: Rekonstruktion der Philosophie im Zeitalter der Zerstörung*, Reinbek, 1993. Im historischen Rückblick rekonstruiert hat diesen Diskurs Bürger, P.: *Das Verschwinden des Subjekts. Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes*, Frankfurt a. M., 1998.

⁵⁵ Spiegl, A.: „Das Ex-ject oder das Subjekt als Gast zu Besuch bei sich selbst“, in: Balkenhol, B. (Hg.): *Surfing Systems. Die Kunst der 90er – Positionen zeitgenössischer Art*, Basel/Frankfurt, 1996, S. 25.

terlicher Manier akribisch gezeichneten, äußerlich – so Prigov – fast kitschigen „Bestien“ nachvollziehen läßt, die den/die auf konzeptuelle Werke hoffende/n BetrachterIn äußerst irritieren.⁵⁶

Was sich beim Poeten Prigov am Beispiel seiner bildnerischen Produktion verdeutlichen läßt, gilt umgekehrt für die literarische Produktion der vorwiegend als bildende Künstler bekannten Mitglieder der Gruppe „Medizinische Hermeneutik“. Ziel ihrer literarischen Produktion ist nach Pepperstejn die Übersetzung der medhermeneutischen kultur-schizoiden und theoretisch-paranoiden Inhalte in die „kalte und banale Sprache der Literatur, durch die Verwendung entleerter, kanonischer literarischer Genres in ihren konventionellsten Erscheinungsformen“.⁵⁷ Die Neutralisierung und Denaturalisierung der Texte werde dabei durch ein gegenwärtig in der Malerei weitverbreitetes „postmodernes Verfahren“ erreicht, das man als Reproduktion des Stils mittels Reproduktion (Imitation) seiner Form beschreiben könne, d. h. der Stil entsteht nicht aus eigener Kraft in der Darstellung, sondern wird selbst zum Gegenstand der Darstellung von außen, wobei seine inneren technologischen, (kunst)historischen usw. Aspekte vernachlässigt werden: „Der Stil wird auf diese Weise durch eine Anhäufung von Stereotypen und Defekten [čerez nasloenija stereotipov i defektov] wiedergegeben“. Für die Literatur gelte somit (in bezug auf die medhermeneutischen Texte), daß nicht ein Stil, sondern „die Literatur selbst durch die Reproduktion der literarischen Form“ dargestellt werde.⁵⁸ Wie Groys betont, geht es dabei aber nicht so sehr um eine ‘Dekonstruktion’, als vielmehr um eine ‘Rekonstruktion des symbolischen Tausches’ im Kontext der (post)sowjetischen Kulturökonomie, allerdings eben nicht auf der Ebene auktorialer Subjektivität, sondern – wie im Falle Prigovs oder Sorokins – „durch ihre völlige Auslöschung“ – verstanden als ‘absolutes Opfer’ im Sinne Derridas, denn: „Das einzige, was ein Künstler heute noch opfern kann, ist sein Talent.“⁵⁹ Dennoch muß gerade in Hinblick auf Prigov

⁵⁶ Vgl. Uelsberg, G.: „Bestien und Worte“, in: D. Prigow. Arbeiten 1975-1995 (Katalog), Mülheim a. d. Ruhr, 1995, S. 13-15, sowie die im Katalog reproduzierten Beispiele aus dieser Serie.

⁵⁷ Hier und im weiteren nach Pepperstejn, P.: „Zajčik, ili estetičeskie intencii ‘novogo dekadansa’“, o. S. Zur Readymade-Praxis der Medhermeneuten zwischen Text und (illustrierendem) visuellem Objekt vgl. Monastyrskij, A.: „Ekspozicionnyj redi-mejd medgermenevtiki“, in: Anufriew, S./Leiderman, Ju./Pepperstein, P.: Inspektion „Medhermeneutik“. Auf sechs Büchern, Kunsthalle Düsseldorf, 1990, S. 19-24 (deutsch/russisch).

⁵⁸ Als Beispiel für einen ‘rein literarischen’ medhermeneutischen Text vgl. beispielsweise den Romanauszug: Inspekcija Medicinskaja germenevtika: „Dve glavy iz romana ‘Mifogennaja ljubov’ kast’“, in: Mesto pečati, 4/1994, S. 29-45. Siehe auch Sasse, S.: „Patient Text. Zu Besuch in der diskursiven Poliklinik der Inspektion Medhermeneutik“, in: Via Regia, 42-43/1996, S. 39-43.

⁵⁹ Groys, B.: „Naš krug“, vgl. dazu Ryklin, M.: „Terrorologischen II“, S. 164f.: „Deshalb beharrt Sorokin zu Recht darauf, daß er kein Literat sei. Zwischen ihm und der Literatur liegt ein divergentes Verhältnis zum Zeichen, <...> eine andere Ethik des Zeichens. Eben aufgrund der asignifikativen Beziehung zum Zeichen ‘sehen wir in Sorokins Werken absolut keine Figur des Autors’“ (Ryklín zitiert hier ein Gespräch über Sorokins Werk zwischen Monastyrskij, Bakštejn und Ryklin selbst, publiziert in der Samizdat-Zeitschrift: Épsilon-Salon, 9/1988, S. 5-40).

und seine nicht weniger unerwartete ekstatisch-expressive Interpretation der eigenen Texte an eine Tatsache erinnert werden, die den Moskauer Konzeptualismus trotz zahlreicher Parallelen vom allgemeinen Strom der (oft beliebigen) Postmodernität abhebt, und die einerseits auf seine Verwurzelung im (post)totalitären Umfeld verweist, andererseits die von Groys geprägte Formel vom „Romantischen Konzeptualismus“ ein weiteres Mal bestätigt: Hirt/Wonders haben ausdrücklich darauf hingewiesen, daß „der Mensch Prigov hinter den facettenhaften Oberflächen des sprachlichen Simulationsmediums <nicht> restlos verschwindet“, denn die „unaufhörliche Assimilation fremder Stimmen ist kein ‘neutralisierender’ Prozeß, sondern sie klingt wie das vielfache, gebrochene, abstrus verstellte und instabile Echo eines persönlichen Tons, der nur auf diese Weise einen Resonanzkörper findet.“ So sei auch Prigovs graphomanische Herstellung von Texten ‘am Fließband’ weit mehr als eine parodistische Imitation gesellschaftlicher Produktionsmechanismen: „Es ist ein existenzieller Akt, eine Überlebensstrategie, ein Zuschütten des riesigen, bedrohlichen Abgrunds metaphysischer Leere mit immer neuen Textmassen.“⁶⁰

Erwähnt sei in diesem Zusammenhang auch das Werk des dem Moskauer Konzeptualismus nahestehenden ukrainischen Fotografen B. Michailov, insbesondere auf den programmatischen Titel seiner Serie „I am not I“ (1992), in welcher der Künstler, wie V. Tupitsyn unter Verwendung der bekannten Lacanschen Ich-Dichotomie feststellt, auf theatralische Weise „das autorische *moi* mit dem autoritären *je* von Napoleon, Hitler oder Stalin <identifiziert>, als die er sich *verkennt*“.⁶¹ Hinsichtlich ähnlich gearteter Verfahren der Depersonalisierung in der westlichen bildenden Kunst, wäre beispielsweise auf C. Shermans fotografische ‘Rollenspiele’ zu verweisen, die W. Welsch unter dem Schlagwort „Multiple Identität“⁶² zu beschreiben versuchte, was angesichts des seit einiger Zeit im

⁶⁰ Hirt, G./Wonders, S.: Nachwort zu: Prigov, D.: Der Milizionär und die anderen, Leipzig, 1992, S. 196. Wer hier wen zitiert, ist allerdings unklar, meint doch Prigov selbst in einem seiner Interviews: „Bei meiner Schreibweise nach Planerfüllung – und –übererfüllung geht es letztlich darum, diesen Abgrund, den ich immer vor mir spüre, auf irgendeine Weise mit Textmassen zu füllen.“ – Mahlberg, G.: „Total verdichtet: Über die Textmassen des poetischen Serienproduzenten Dmitri Prigow“, in: Neue Literatur. Zeitschrift für Querverbindungen, 2/1994, S. 103.

⁶¹ Tupitsyn, V.: „Barriere aus Quecksilber: Boris Michajlov im Kontext des russischen Photographie-Diskurses“, in: Kölle, B. (Hg.): Boris Michajlov/Boris Mikhaylov, Stuttgart, 1995, S. 130. Das besondere Interesse an der Identitätsproblematik innerhalb der zeitgenössischen Fotografie manifestierte sich dann auch (mit entsprechender Verspätung) in thematischen Ausstellungsprojekten, so etwa im Rahmen des Steirischen Herbstes 97 im Kulturhaus der Stadt Graz: „Ich ist ein ANDERER: Körper – Identität – Gesellschaft. Beispiele österreichischer Fotografie aus der Sammlung der Österreichischen Fotogalerie“.

⁶² Welsch, W.: „Identität im Übergang: Philosophische Überlegungen zur aktuellen Affinität von Kunst, Psychiatrie und Gesellschaft“, in: Benkert, O./Gorsen, P. (Hg.): Von Chaos und Ordnung der Seele: Ein interdisziplinärer Dialog über Psychiatrie und moderne Kunst, Berlin/Heidelberg, 1990, S. 95f. Ausführlicher zur künstlerischen Strategie von C. Sherman siehe u. a. die Sherman/Baldessari gewidmete Ausgabe der Kunstzeitschrift Parkett, No. 29, 1991, hier z. B. Jauch, U.: „Ich bin immer die andere. Von den Selbst-Auslöschungen der Cindy Sherman“, S. 74-77; Cindy

Bereich der klinischen Psychologie geradezu in Mode geratenen – vorwiegend bei Frauen diagnostizierten – Syndroms der multiplen Persönlichkeit (MPS)⁶³ besondere Aktualität erlangt, so etwa in der künstlerischen Praxis der neu auflebten neoistischen Bewegung.⁶⁴ Vom bereits das gesamte 19. Jh. – speziell auch die russische Literatur – durchziehenden Motiv des Doppelgängers⁶⁵ unterscheidet sich MPS, so Ch. von Braun, dadurch, daß es beim Doppelgänger ein Ich in zwei Körpern gibt, während die multiple Persönlichkeit viele Ichs in einem Körper vereint. „Während das literarische Motiv des Doppelgängers mit dem Aufkommen des Films allmählich verschwindet, (weil das Double, wie Friedrich Kittler schreibt, im Medium selbst aufgeht),⁶⁶ gewinnt das Krankheitsbild der multiplen Persönlichkeit mit der Durchsetzung der technischen Bilder an

Sherman im Gespräch mit W. Dickhoff, in: Kunst Heute Nr. 14, Köln, 1995; Foster, H.: „The Expressive Fallacy“, in: ders.: Recordings. Art, Spectacle, Cultural Politics, Seattle, 1985, S. 59-78; Schade, S.: „Cindy Sherman oder die Kunst der Verkleidung“, in: Conrad, J./Konertz, U.: (Hg.): Weiblichkeit in der Moderne. Ansätze feministischer Vernunftkritik, Tübingen, 1986; Eiblmayr, S.: Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin, 1993 (Kap.: „Der Aufstand des Zeichens Frau“ im Werk von Cindy Sherman. Eine Inszenierung des Verschwindens“, S. 189-196). Zur Frage der Appropriation in Shermans 'tableaux vivants' siehe auch Danto, A.: „Alte Meister und Postmoderne: Cindy Shermans History Portraits“, in: Cindy Sherman. History Portraits, München, 1991, S. 5-14. Allgemein dazu auch bei Kellner, D.: „Populäre Kultur und die Konstruktion postmoderner Identitäten“, in: Kuhlmann, A. (Hg.): Philosophische Ansichten der Kultur der Moderne, Frankfurt, 1994, S. 214-238. Die artistische Ich-Vermehrung ist innerhalb der bildenden Kunst – wie so vieles – ebenfalls eng mit dem Werk Duchamps verbunden, so auch das Spiel mit der wechselnden Geschlechtsidentität, wovon beispielsweise eine Fotografie von Man Ray zeugt, die Duchamp als Transvestit in Pelz gehüllt zeigt: „I wanted to change my identity“, so dessen Kommentar. Die Idee des fiktiven, multiplen und mediatisierten Ichs wurde dann von der Pop-art wieder aufgenommen (vgl. Trummer, T.: „Über das Hinwegsetzen vom Sich-ins-Werk-Setzen“, in: Selfmade (Katalog), Graz, Grazer Kunstverein, 1995, S. 10-19).

⁶³ Laut Ch. v. Braun taucht taucht MPS im „US-Handbuch der Diagnose und Statistik psychischer Störungen“ erstmals 1980 auf. Es wird definiert als „Existenz im Individuum von einer oder mehreren verschiedenen Persönlichkeiten, von denen eine jeweils dominant ist. Jede der Persönlichkeiten verfüge über eigene Erinnerungen, Verhaltensmuster und soziale Beziehungen, wobei diese Alter-Egos unterschiedlichen Alters, Geschlechts oder Rasse sein können, sich also nicht durch die Vorgaben ihres Körpers festlegen lassen. Die Fassung des Handbuchs von 1994 spricht hingegen nicht mehr von multipler Persönlichkeitsstörung sondern von „Dissociative Identity Disorder“ (Braun, Ch.: „Frauenkörper und medialer Leib“, Typoskript, S. 13). Vgl. Hacking, J.: Multiple Persönlichkeit. Zur Geschichte der Seele in der Moderne, München, 1996, wo von einer bereits 1982 von Psychiatern konstatierten „Epidemie der multiplen Persönlichkeit“ die Rede ist (S. 15), sowie Schneider, P.: Ich bin Wir. Die multiple Persönlichkeit: Zur Geschichte, Theorie und Therapie eines verkannten Leidens, Neuried, 1994.

⁶⁴ Die Vertreter des Neoismus – eine seit den siebziger Jahren agierende „letzte Avantgarde-Bewegung“ – ziehen dem Modell des Einzelindividuums jenes der multiplen Persönlichkeit vor, weshalb ihre Werke und Manifeste vorwiegend mit zwei kollektiven Pseudonymen als „multiple Signatur“ unterzeichnet sind (Karen Eliot/Monty Cantsin); vgl. Machart, O.: Neoismus. Avantgarde und Selbsthistorisierung, Klagenfurt/Wien, 1997, hier v. a. das Kap. „Plagiarismus, Kunstverweigerung und multiple Identitäten“.

⁶⁵ Zur Geschichte der höchstproduktiven Figur des „Doppelgängers“, wie sie auch in der anglo-amerikanischen Literatur genannt werden, bis in die Gegenwart vgl. Schwartz, H.: The Culture of the Copy: striking likenesses, unreasonable facsimiles, New York, 1996.

Bedeutung.⁶⁷ Der bedeutende Einfluß feministisch-konzeptueller Foto-Kunst in den frühen 80er Jahren für die Entwicklung des Appropriationismus wird in diesem Zusammenhang ebenfalls verständlich; so bestanden etwa S. Levines Arbeiten dieser Zeit aus abfotografierten oder abgemalten bekannten Bildern männlicher Künstler, was allerdings nach C. Owens aus feministischer Sicht vielleicht nicht so sehr als 'Aneignung', im Sinne eines Heideggerschen „vor sich hin und zu sich her stellen“, sondern als 'Enteignung' im Sinne der marxistischen 'Expropriation der Expropriateure' verstanden werden könne.⁶⁸ Der im philosophisch-ästhetischen Umfeld unter anderem auf Adornos utopische Konzeption des Begriffs vom „Nichtidentischen“⁶⁹ rekurrierende, im feministischen Umfeld besonders präsenste Diskurs der 'Nicht-Identität',⁷⁰ welcher sich zur Zeit in Form aktueller gender-shift-Theorien wieder verstärkt der alten, nun aber oft medien-utopisch bedingten Idee von der Auflösung der Geschlechter-Dualität in cyber-technologische 'virtual identities'⁷¹ zuwendet, manifestiert sich wiederum, wie

⁶⁶ Braun zitiert hier Kittler, F.: „Romantik – Psychoanalyse – Film: eine Doppelgänger-geschichte“, in: Kittler, F.: *Draculas Vermächtnis*. Technische Schriften, Leipzig, 1993.

⁶⁷ Braun, ebda, S. 14.

⁶⁸ Owens, C.: „Der Diskurs der Anderen – Feministinnen und Postmoderne“, in: Huyssen, A./Scherpe, K. (Hg.): *Postmoderne*, S. 188ff.; vgl. dazu auch Taylor, B.: *Kunst heute*, S. 74ff., bzw. die Selbstdarstellung bei Levine, S.: „Born Again“, in: Salzburger Kunstverein (Hg.): *Original*, S. 121-125. Levines Fotoarbeiten trugen jeweils Titel wie „After Cézanne“ (1993), „After Mondrian“ (1983) usw.

⁶⁹ Zu Adornos Begriff der „Nichtidentität“ im Kontext der Russischen Gegenwartskunst vgl. auch Tupitsyn, V.: „Nonidentity within Identity: Moscow communal modernism, 1950s-1980s“, in: Dodge, N. (ed.): *Nonconformist Art*, S. 64-100; bezüglich des (in der „Dialektik der Aufklärung“ kritisierten neuzeitlichen) Subjektbegriffes bei Adorno konstatiert jedoch Lyotard, daß dieser den Verlust des Subjektes noch beklage – während es jedoch heute angebracht sei, seine Legitimation zu hinterfragen: vgl. Lyotard, J.-F.: *Intensitäten*, Berlin, 1978. Siehe dazu auch Jameson, F.: *Spätmarxismus: Adorno oder die Beharrlichkeit der Dialektik*, Hamburg/Berlin, 1991, Teil. I: „Düstere Beschwörungen des Begriffs: Identität und Anti-Identität“, sowie Füllsack, M.: *Politische Kunst. Adorno im post-sowjetischen Kontext*, Wien, 1995, Kap.: 2 „Adorno und das 'Nichtidentische'“, „Die Bedeutung des 'Nichtidentischen' für die Kunst“, S. 61-70. Subversiv besetzt ist der Begriff des Nicht-Identischen auch bei Lotman, wo er als ver-fremdende „Abweichung“ dem affirmativen Prinzip der Identität gegenübergestellt wird, in dem der Wert eines 'Textes' nur von der Erfüllung seiner Regeln abhängt.

⁷⁰ Siehe dazu auch Ch. v. Brauns grundlegende Revision des Hysterie-Begriffs – NICHT ICH: *Logik, Lüge, Libido*, Frankfurt a. M., 1985; sowie dies.: „Ceci n'est pas une femme. Betrachten, Begreifen, Berühren – von der Macht des Blicks“, in: *Lettre internationale*, Sommer 94, S. 80-84.

⁷¹ Vgl. beispielsweise Stahl, S.: „Body Surf & Meat Sport: Intimacy beyond Biology“, in: <<http://www.heise.de/tp/fco.htm>>; allgemein zur technologisch bedingten Identitätskrise in der Gegenwartskunst siehe Tomas, D.: „An Identity in Crisis: The Artist and New Technologies“, in: Berland, J. et al. (eds.): *Theory Rules: Art as Theory/Theory and Art*, Toronto, 1996, S. 195-222. Dazu kritisch Buchmann, S.: „Nur soviel: Das Medium ist nicht die Botschaft. Kritik der Medien-theorie“, in: Babias, M. (Hg.): *Im Zentrum der Peripherie. Kunstvermittlung und Vermittlungskunst in den 90er Jahren*, Dresden/Basel, 1995, S. 79-102. Auch die aktuelle Realisierung der intertextuellen Metaphorik im elektronischen Gewebe der (Hyper)Texte kann von ihren langjährigen PopagandistInnen eigentlich nur mit Genugtuung beobachtet werden – vgl.: Schahadat, S.: „Lost in Space: Vom Buch ins Netz“, in: *Du. Die Zeitschrift der Kultur*, 1/1998,

J. Döring-Smimov behauptet, gelegentlich auch in der postmodernen russischen Prosa beispielsweise Sokolovs oder Sorokins.⁷² Ähnliches gilt für die Lyrik Prigovs, konkret dessen Werkzyklus „Ženskaja lirika“ (1989),⁷³ wobei dieser betont, er täusche hier zwar nicht vor, eine Frau zu sein, „schreibe aber in den entsprechenden Images“.⁷⁴ Folgen wir Foucaults Untersuchungen zum historischen Wandel der Sexualität, so verlangt der von ihm konstatierte bzw. als subversiv affirmierte gegenwärtige Zerfall des Machtdiskurses zugunsten seiner Pluralisierung auch neue proteistische Strategien des (verschwindenden) Subjekts, wie sie ja gerade in der Personage-Technik des Moskauer Konzeptualismus künstlerisch konsequent aktualisiert wurden: denn der unendliche Wandel des 'Diskurskörpers' fordert zugleich, so Foucault, unendlich plastische Reaktionen, darunter die Bereitschaft, „ständig sein Geschlecht zu wechseln“⁷⁵ – eine für J. Butler frei verfügbare Option, die geradezu zur Grundvoraussetzung einer feministischen „subversion of identity“⁷⁶ gehört. Eine noch radikalere Umsetzung der hier postulierten Strategien als in den fotografischen Selbstinszenierungen Shermans vollzieht die französische Künstlerin Orlan, die sich unter dem Titel: „The Reincarnation of Saint Orlan“ seit 1990 einer Reihe von

S. 74-76; dies.: „Truth or Illusion? Auf der Suche nach virtuellen Realitäten in der russischen Literatur“ <<http://www.uni-konstanz.de/FuF/Philo/LitWiss/Gra-Ko/dissense/schahadat.htm>>; Sasse, S.: „Texte aus der Softmoderne oder – Was macht der analoge Leser im digitalen Raum?“, in: *Via Regia* 44-45/1996, S. 63-67; dies.: „‘Anna Karenina goes to Paradise’ neben anderen Illusionen von der ‘Elektrifizierung des ganzen Landes’“ <<http://www.uni-konstanz.de/FuF/Philo/LitWiss/Gra-Ko/dissense/sasse.htm>>. Schahadat stellt im erstgenannten Essay zudem eine interessante Verbindung zum Werk N. Fodorovs her.

⁷² Döring-Smimov, J.: „Gender shifts in der russischen Postmoderne“, in: Hansen-Löve, A. (Hg.): *Psychopoetik. Wiener Slawistischer Almanach – Sonderband 31*, Wien, 1992, S. 557-563; dazu auch Pratt, S.: „The observe of self: gender shifts in poems by Tjutčev and Axmatova“, in: Rancour-Laferrrière, D. (ed.): *Russian literature and psychoanalysis*, Amsterdam, 1989, S. 225-244.

⁷³ Der Zyklus besteht aus den fünf Teilen „Ženskaja lirika“, „Sverchženskaja lirika“, „Ženskaja sverchženskaja lirika“, „Staraja kommunistka“ und „Nevesta gitlera“; „Die Braut Hitlers“ findet sich in der dt. Übersetzung von Hirt/Wonders in Prigow, D.: *Der Milizionär und die anderen*, S. 67-98.

⁷⁴ Obermayr, B.: „Das Treffen mit dem Milizionär“.

⁷⁵ Foucault, M.: *Les possessions*, Paris, 1979, S. 74f.; zur postmodernen Krise der Geschlechtsidentität vgl. auch Kuricyn, V.: „K situacii postmodernizma“, S. 206ff., bzw. ebda, S. 215ff. zum von Kuricyn in diesem Zusammenhang als allgemein typisch für die Postmoderne beschriebenen Phänomen der 'Transformation'.

⁷⁶ Butler, J.: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York, 1990 (dt.: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt a. M., 1991); – siehe u. a. zum Begriff der Travestie: „Der hier verteidigte Begriff der Geschlechter-Parodie (gender parody) setzt nicht voraus, daß es ein Original gibt, das diese parodistischen Identitäten imitieren. Vielmehr geht es gerade um die Parodie des Begriffs des Originals als solchen.“ (S. 203). Beachte dazu jedoch die teilweise Relativierung dieser Thesen durch dies.: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Frankfurt a. M., 1997. Eine umfassende und kritische Analyse der zentralen Ideen in Butlers „Gender Trouble“ zur diskursiven Konstruktion von Subjekten liefert Lorey, I.: *Immer Ärger mit dem Subjekt: Theoretische und politische Konsequenzen eines juristischen Machtmodells*, Judith Butler, Tübingen, 1996.

fotografisch/videotechnisch dokumentierten kosmetischen Operationen unterzog, um sich jeweils verschiedenen weiblichen Körperidealen anzupassen, wie sie nicht zuletzt durch die bildende Kunst geprägt wurden: Venus, Diana, Europa oder Mona Lisa.

Weitaus häufiger als im Falle der zwangsläufig selbst in ihren subversiven Erscheinungsformen phallozentristischen und erklärt heterosexuell orientierten Kultur der Machtmetropole Moskau sind ähnliche Phänomene allerdings in der peripheren, homoerotisch (und damit trotz der verstärkt spürbaren Präsenz eines feministischen Bewußtseins ebenso männlich) dominierten St. Petersburger Kunstszenen zu beobachten,⁷⁷ was ebenfalls im Lichte von Foucaults These verständlich wird, die besagt, daß sich im aktuellen Kampf der Diskurse eine Inversion eingestellt habe, die jenen zum 'Sieger' mache, der das Zentrum zugunsten der Peripherie verlasse, insofern die (auch im Moskauer Konzeptualismus so häufig thematisierte) Peripherisierung der Welt vor allem die sexuellen Praktiken betreffe, denn: „gerade an den Rändern des Feldes können Punkte entdeckt werden, deren sexuelles Potential bedeutend mächtiger ist, als jenes der ausgepumpten zentralen Bohrlöcher.“⁷⁸ Besonders hervorzuheben ist hier – neben der neoklassizistischen Ästhetisierung des 'Gay-Diskurses' durch die Vertreter der „Neuen Akademie“ rund um den Künstler T. Novikov⁷⁹ – der Name von Vladislav Mamyšev-Monro, welcher, wie das Pseudonym-Suffix bereits erahnen läßt, vor allem durch seine transvestitischen Auftritte – real oder in inszenierten Fotos – als Marilyn Monroe bekannt wurde (vgl. ähnliche Fotoarbeiten des Japaners Y. Morimura),⁸⁰ gelegentlich aber auch in der Gestalt eines russischen Märchen-Recken, eines senilen Professors aus der Akademie der Wissenschaften, oder als weiblicher Hitler in Erscheinung tritt.⁸¹ Indem Mamyšev

⁷⁷ Vgl. dazu Tupitsyn, M.: „After Perestroika: Kitchenmaids or Stateswomen“, in: dies. (red.): *After Perestroika: Kitchenmaids or Stateswomen* (Katalog), New York, 1993, S. 9-20 (russ. in dies: *Kritičeskoe optičeskoe: Stat'i o sovremennom russkom iskusstve*, Moskva, 1997, S. 143-165); O. Turkina: „Sich versenkend. Weibliche Erinnerung und materielle Bildlichkeit“, in: Baumgart, S. (Hg.): *Denkräume zwischen Kunst und Wissenschaft. 5. Kunsthistorikerinnen-tagung in Hamburg 1991*, Berlin, 1993, S. 71-84. Siehe dazu auch Anufriev, S.: „O problemach psicho-seksual'noj orientacii v leningradskoj chudožestvennoj sredě“, in: *Kabinet 6*, SPb, 1993, S. 63-64; Tupitsyn, V.: „Feminism in Russia: Apocalyptic circus“, 1991 (Typoskript).

⁷⁸ Foucault, ebda, S. 106.

⁷⁹ Vgl. etwa Novikov, T.: „New Russian Classicism“, in: *Kabinet. A contemporary artists' magazine from St. Petersburg* (Katalog), Amsterdam, Stedelijk Museum, 1997, S. 27-29.

⁸⁰ Wie Mamyšev verwendet auch Morimura Monroes berühmtestes Aktfoto als Vorlage für sein im Rahmen der Frankfurter Ausstellung „Prospect 96“ gezeigtes 'Selbstporträt' und unterstreicht zudem (wie auch Monro in einer anderen Variante dieser Darstellung) den Aspekt der Inszenierung durch die Verwendung von Plastikbrüsten, also einer Körper-Maske, wie wir sie in den späten Arbeiten Shermans häufig antreffen.

⁸¹ Zur für westliche Rezipienten oft schockierend hemmungslosen Verarbeitung national-sozialistischer Motive bis hin zur pseudoaffirmativen Identifikation mit der Figur des Führers bei vielen russischen Gegenwartskünstlern (V. Sal'nikov, B. Michailov, der Gruppe „Medhermeneutik“ oder im Werk Sorokins) siehe auch Von der Heiden, A.: „Das Paradox des Ikonischen.



Vl. Mamyšev-Monro: Marilyn Monroe in Moskau, 1992

Ya. Morimuras Selbstporträt in der Manier der Monroe, 1995

Monroes 'Charakter' nicht als ein Objekt der Begierde, sondern als eine Metapher für die Schwäche seiner männlichen Identität benutzte, waren seine Aktivitäten, so M. Tupitsyn, „der radikalste Angriff auf konventionelle Bilder von Weiblichkeit und Männlichkeit in der Sowjetkultur“.⁸² Der von Seiten des Moskauer Konzeptualismus gelegentlich kritisierte, lange Zeit tatsächlich relativ geringe (dafür aber durch Offenheit und eine progressive Haltung gegenüber bestimmten Fragen kompensierte) Reflexions-

grad der Petersburger Kunst mag dabei angesichts des im Westen gerade im Bereich marginaler Praktiken wie Feminismus und Homosexualität üblicherweise hohen diskursiv-theoretischen Niveaus paradox erscheinen, erklärt sich jedoch nach V. Tupitsyn aus dem doppelten 'Anderssein' des/der homosexuellen alternativen KünstlerIn: „It's a kind of nightmare of multiple alienation (polycastration) constituting a psychedelic ghetto inhabited by obsessive and emotionally charged visions and/or narratives which makes it very problematic to transgress to discursive levels.“⁸³

Was allgemein die postmoderne Dispersion bzw. Dispensierung des Subjekts betrifft, so erlangt diese, wie schon angedeutet, im Kontext verschiedenster – so auch literarischer – russisch-sowjetischer Kollektivisierungsbemühungen besondere Bedeutung, etwa wenn schon Esenins Dichterfigur in „Anna Snegina“ auf die Frage „Kto takoj Lenin“ antwortet: „Er – das seid Ihr“ [Ja ticho otvetil: On – vý].⁸⁴ In diesem Zusammenhang sei auch an A. Voznesenskis bekanntes

Nationalsozialistische Motive in der russischen Gegenwartskunst“, in: Bolz, N. (Hg.): *Riskante Bilder: Kunst, Literatur, Medien*, München, 1996, S. 47-66, sowie Djogot, J.: „Die totalitäre Droge. Nationalsozialistische Motive in der jungen russischen Kunst“, in: FAZ, 01.08.1995.

⁸² Tupitsyn, V. u. M.: „Eine Reise von St. Petersburg nach Moskau“, S. 127f; vgl. u. a. Andreeva, E.: „Rossijskaja Merlin“, in: *Mesto pečati*, 6/1994, S. 68-77, S. 71f.; Mamyšev, Vl. (Monro): „Monro“, in: *Ptjuč*, 2/1995, sowie Mamyšev, Vl.: „Kuda ja popal? Gde moi veščiči?“, in: *Kabinet* 5/1993 (ein autobiografischer Essay über das Selbstverständnis Mamyševs und seine Identifikation mit M. Monroe und A. Hitler), bzw. die zur Gänze dem Problem des Subjektbegriffs gewidmete Nummer 5 der oben zitierten Petersburger Zeitschrift *Kabinet* (1993), wo sich u. a. die erste russische Übersetzungen von K. Levins „Crisis of Identity“ findet. Mit Monroe identifizierte sich zuallererst wie so oft bereits das lyrische Ich Voznesenskis – „Ja Merlin, Merlin. Ja geroinja <...>“ (Monolog Merlin Monro, 1963).

⁸³ Tupitsyn, V.: „East-West Exchange: Ecstasy of (Mis)Communication“, S. 104; vgl. dazu auch Tupitsyn, V./M.: „Timur and Afrika“, in: *Flash Art*, No. 151, S. 21-125 (russ. als „Beseda s Timurom i Afrikoj“, in: *Kabinet* 6, Sankt Peterburg, 1993, S. 53-60).

⁸⁴ Esenin, S.: *Sobranie sočinenij v 5 tomach*, t. 3, S. 193 (hier zit. nach Döring, J.: „Episurungstendenzen im Poem der zwanziger Jahre“, in: Erler, G./Grübel, R. (Hg.): *Von der Revolution zum Schriftstellerkongreß*, Berlin, 1979, S. 322; vgl. dazu auch A. Flakers Begriff der „Depersonalisierung“ in ders.: „Das Problem der russischen Avantgarde, ebda, S. 181ff). Zu „Personification and Depersonalization“ bei Majakovskij sowie allgemein zum – modernen –

Gedicht „Goya“ aus dem Jahr 1959 erinnert, das mit den Worten „Ja – Gojja“⁸⁵ beginnt bzw. endet und so, um – unter Verweis auf die zentrale Stellung dieses Satzes in der Lacanschen Psychoanalyse – A. Rimbauds bekannte Worte „Je est un autre“⁸⁶ ein weiteres Mal zu zitieren, als ein Schlüsseltext des russischen postmodernen ‘Ich ist ein anderer’-Diskurses gelesen werden könnte.⁸⁷ G. Witte stellt dem jedoch entgegen, daß Voznesenskij den Namen „Goya“ in erster Linie als einen semantischen Komplex verwendet, als eine Metonymie für eine Konzeption von Kunst bzw. vom Künstler, die lediglich auf die eigene Situation projiziert werde: „Die mythische ‘Identifikation’ Vosnessenskis mit Goya ist eine scheinbare: Sie ist ein Verfahren der Selbstbehauptung des Ich, das sich selbst semantisiert im Paradigma der kulturellen Tradition.“⁸⁸ Vs. Nekrasovs lapidarer, die oben zitierte Byronsche Formel ebenfalls paraphrasierender ‘Stich’ „Net/Ty ne Gojja/Ty – drugoe.“⁸⁹ lasse dieses „aufgeblähte semantische System Vosnessenskis“ in sich zusammenfallen wie einen zerplatzenden Luftballon.⁹⁰

Tod des Autors mit speziellem Bezug zur russischen Literatur siehe auch Boym, S.: *Death in Quotation Marks. Cultural Myths of the Modern Poet*, Cambridge/London, 1991.

⁸⁵ Eine Behauptung, die natürlich auch Prigov im erwähnten „49. Alphabet“ nicht vergißt, an entsprechender Stelle aufzuzählen: „<...> ja – Gete, ja – Gojja...“.

⁸⁶ A. Rimbaud: „*Lettres du Voyant*“, 1871 (dt.: *Seherbriefe*, 1975); zur Bedeutung des „Ich ist ein anderer“ bei Lacan siehe u. a. Pagel, G.: *Lacan zur Einführung*, Hamburg, 1989, S. 23-38; vgl. dazu auch Ry Nikonovas nur aus einem Satz bestehendes „Mini-Proto-Drama“ aus den 70er Jahren „JA – ETO NE JA“ – Nikonova-Taršis, A.: „Uktusskaja škola“, S. 237, eine Feststellung zu der schon die resignierte ‘Staruška’ aus dem bekannten gleichnamigen Utesov-Schlager der 30er Jahre kommt: „Nu, značit ne ja!“. A. Slapovskij machte diese Behauptung zu einem Roman, für den ihm sogar der Booker-Preis verliehen worden sein soll: „Ja – ne ja“, erschienen im Sammelband selben Titels – Slapovskij, A.: *Ja – ne ja. Avantjurno-filosofskij roman i pr.*, Saratov, 1994. Interessanterweise geht selbst der engagierteste aller Antikonzeptualisten, A. Brener, mit der Rimbaudschen Lösung unablässig hausieren – er vermutet darin wohl eine speziell subversive Variante der Authentizität (im Anderen); verwirrend, wenn unzulänglich vorbereitete DolmetscherInnen diesen Satz im Rahmen von (Breners zahlreichen) Pressekonferenzen aus dem Russischen [ja – éto drugoj] mit „Ich BIN ein anderer“ wiedergeben.

⁸⁷ Zur Bedeutung von Voznesenskij's „Goya“ in der Herausbildung des russischen postmodernen Paradigmas vgl. Ešel'man, R.: „Postmodernizm v sovetskoj lirike 50-ch i 60-ch godov (Maksimalistiskij sub'ekt v 'Bab'em Jare' E. Evtušenko i 'Goje' A. Voznesenskogo)“, in: *Wiener Slavistischer Almanach* 32 (1993), S. 265-296, sowie allgemein Birjukov, S.: *Zevgma. Russkaja poëzija ot man'erizma do postmodernizma*, Moskva, 1994.

⁸⁸ Witte, G.: „Ein und der andere Goya. Für einen neuen Blick auf die russische Dichtung“, in: Cheauré, E. (Hg.): *Jenseits des Kommunismus: Sowjetisches Erbe in Literatur und Film*, Berlin, 1996, S. 180. Vgl. auch ders.: „...ja! Vy...“, Überlegungen zum Zerfall des lyrischen Subjekts am Beispiel Lermontovs“, in: Eimermacher, K./Grzybek, P./Witte, G. (eds.): *Issues in Slavic Literary and Cultural Theory*, Bochum, 1989, S. 463-490.

⁸⁹ A-Ja. *Literaturnoe izdanie*, 1/1985, S. 45.

⁹⁰ Vgl. dazu eine weitere Allusion an Voznesenskij aus dem ‘Hause Lianozovo’ – J. Satunovskij jüdische Variante aus dem Jahr 1963 gegen das heroisch-offizielle Pathos des Prätextes: „Ja Mojša iz Berdyčeva. / Ja Mojzber. / A možet byt', Rajzman. / Gincburg, možet byt'. / <...> Ja Vajnberg ...“, zit. nach *Vestnik Novoj Literatury* 6/1993, S. 210. Vgl. dazu Kulakov, Vl.: „Jan Satunovskij: 'Ja – ne poet'“, ebda, S. 201-204).



D. Prigov – Der Poet mit der Maske

V. Bachčanjan: Stalin with the Face of Lenin, 1976



G. Bruskin: *Fundamental'nyj leksikon*, 1987

Kovskij wurden von mir geschrieben; die Symphonien Šostakovičs – ebenfalls von mir komponiert...“ – und das, wo doch bekanntlich sogar leninpreisgekrönte Klassiker der Sowjetliteratur wie L. Brežnevs „Celina“ *nicht* von ihrem Autor verfaßt wurden.⁹¹

Einigermassen amüsant erscheinen auch – vor allem durch die Prigovsche Hornbrille betrachtet – jene Stellen in R. Bradburys Science-fiction-Klassiker „Fahrenheit 451“ (1953), wo – ganz im Sinne der Lotmanschen Auffassung von der russischen Kultur als ein ‘Speicher von Texten’ – in phonozentristischer Apotheose der (hier im totalitären Bücherverbot begründeten) oralen Gedächtniskultur menschliche Medien mit dem Autor der von ihnen memorierten Texte derart identifiziert werden, daß sie sich bei geheimen nächtlichen Treffen mit den Worten „Ich bin Shakespeare“, „Ich bin Dante“ usw. vorstellen – selbst dann, wenn A. Sinjavskij diese Stellen in Hinblick auf entsprechende Überlebensstrategien in der Realität der sowjetischen Lagerkultur zitiert.⁹¹ Interessant auch, wenn in einem sowjetischen Anti-Alkohol-Aufklärungsfilm gerade die – offensichtlich der Macht vorbehaltene – Aneignung fremder Autorschaft als abschreckendes Beispiel für den Verfall eines Sowjetmenschen im Delirium tremens präsentiert wird: „Die Gedichte Majakovskij wurden von mir geschrieben; die Symphonien Šostakovičs – ebenfalls von mir komponiert...“ – und das, wo doch bekanntlich sogar leninpreisgekrönte Klassiker der Sowjetliteratur wie L. Brežnevs „Celina“ *nicht* von ihrem Autor verfaßt wurden.⁹²

⁹¹ Sinjavskij, A.: Iwan der Dumme. Vom russischen Volksglauben, Frankfurt a. M., 1990, S. 422f; Sinjavskij, der an Bradburys Roman während seines Aufenthaltes im Lager erinnert wurde, als er der kapitelweisen Memorierung der Heiligen Schrift durch Strafgefangene bewohnte, schreibt: „Die Bauern im Lager, die sich im Heizungskeller versammelten, hätten ebenso gut sagen können: ‘Ich bin die Offenbarung des Johannes, 22. Kapitel.’ Der andere: ‘Ich bin das Evangelium des Matthäus.’“ (ebda, S. 423). Vgl. dazu auch V. P’ecuchs Erzählung „Bilet“ (1989) um einen Arbeiter, der nach seinem autodidaktischen Studium in der Gefängnis-Bibliothek zum ikonoklastischen Philosophen mutiert, „who identifies himself with a motley group from the past – Khlebnikov, Gorky, Aleksandr Grin, and Jesus Christ.“ (Brown, Deming: *The Last Years of Soviet Russian Literature. Prose Fiction 1975-1991*, Cambridge, 1993, S. 164). Die in der strukturalistischen Selbstbeschreibung der russischen Kultur als ‘Zitatkultur’ (vgl. die Rolle Mandel’stams als großes Vorbild der Kulturologie) postulierte Vorstellung einer spezifisch russischen Textorientiertheit scheint tatsächlich eine große Affinität zum in der Postmoderne praktizierten ‘Flottieren der Texte’ zu besitzen und ließ sich bis vor einiger Zeit anhand des erstaunlichen ‘russischen’ Hanges zum Auswendiglernen immer wieder leicht bestätigen; – der postsowjetische Culture-Crash dürfte dies jedoch radikal verändern. Dazu auch Ingold, F. Ph./Steiger, B.: Unter sich, Graz, 1996, S. 186, über den sterbenden Mandel’stam, „der zuletzt noch, als er die dünne Lagergrütze nicht mehr schlucken konnte, von seinem Petrarca zehrte, den er in Form eines Taschenbuches als Notration auf sich trug, den er ... um ‘Petrarca’ zu werden ... zer-

Arbeitet Prigov – neben seiner bedeutenden Tätigkeit als bildender Künstler – am Aufbau verschiedener Images und Masken durch die Manipulation „diskursiver ready-mades“⁹³ vorwiegend im Bereich der Lyrik, so praktiziert (der ebenfalls auch als bildender Künstler tätig) Sorokin in vielen seiner Texte die perfekte Mimikry vor allem an den Stil der sozialistischen Prosa (von der Pseudo-Folklore bis zum Produktions-Roman), aber auch an den Romanstil des 19. Jh. wie in seinem Roman „Roman“ (1985/89), der gleichsam in der Sprache Turgenjews verfaßt ist [kvaziturgenjevskim jazykom],⁹⁴ – und erzeugt damit „die Illusion der völligen Übereinstimmung mit dem Original, der Anonymität des Textes, der absoluten Autonomie der Sprache“. Die Einmischung des Autors wird erst offensichtlich, wenn sich die Sprache brüsk ändert, und an ihre Stelle die obszöne Rede tritt, während die Erzählung, die bislang einem ausgetretenen Klischee folgte, „sich plötzlich in sado-masochistische, anal-erotische, homosexuelle, kopro- und nekrophile Abgründe begibt“.⁹⁵ Es handelt sich also bei Rubinstein, Prigov oder Sorokin um Autoren, „die sich zu Personagen stilisieren, sich im tautologischen Nachsprechen den massenkulturellen Stereotypen unterwerfen und ohne eine Eigenheit zu behaupten – im Lärm des kollektiven Sprechens aufgehen“.⁹⁶ F. Tchouboukov-Pianca spricht in diesem Zusammen-

las, den er buchstäblich in sich hineinfräß wie Johannes, der Apokalyptiker, sein Himmel-blaubuch“. Zu erwähnen sind in diesem Zusammenhang auch die Praktiken des Moskauer Hypnose-Arztes und Zeichenlehrers V. Rajkov, der in den 60er Jahren die SchülerInnen seines Studios in Raffaels und Repins verwandelte: „Ty – Repin. Ty – Repin... Il'ja Efimovič!... Risujte!“ (Zit. nach dem Dokumentarfilm von E. Zagdanskij: „Sem' šagov za gorizont“).

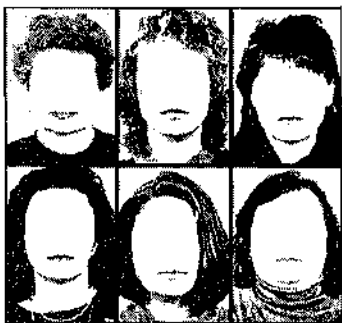
⁹² Hier zitieren wir aus dem – lückenhaften – Gedächtnis; das besagte Material begegnete uns als Teil eines um 1990 entstandenen, ausschließlich aus Archivmaterialien zusammengestellten Filmes mit dem vermutlichen Titel „Sad Skorpiona“, dessen Autor(in) uns namentlich nicht bekannt ist; Brežnevs literarische Werke, die in Wahrheit von Autorenkollektiven verfaßt wurden (deren Namen die Öffentlichkeit erst 1991 erfahren durfte), erschienen in Millionenauflagen und wurden als politisch und literarisch richtungsweisende Werke gepriesen, ja sogar in Form von Oper, Theaterstück und Film propagiert.

⁹³ Tchouboukov-Pianca, F.: Die Konzeptualisierung der Graphomanie in der russischsprachigen postmodernen Literatur, München, 1995, S. 74. Siehe dazu ausführlich bei Groys, B.: „Der Text als Readymade“. Vgl. weiters Janeček, Dž.: „Teorija i praktika konceptualizma u Vsevoloda Nekrasova“, in: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 5/1993, S. 196–201, wo ebenfalls von „sprachlichen Readymades“ [jazykovye redimejdy] die Rede ist.

⁹⁴ Sorokin, V.: „Tekst kak narkotik. Vladimir Sorokin otvečae na voprosy žurnalista Tat'jany Rasskazovoj“, in: Vladimir Sorokin, Moskva, 1992, S. 124. Vgl. auch Bechen, G.: „Das macht die Kultur ein bißchen lustiger: Ein Gespräch mit dem russischen Schriftsteller Vladimir Sorokin“, in: Ästhetik und Kommunikation, Heft 83, September 1993, S. 26–29.

⁹⁵ Erofeev, A./Martin, J.-H. (Hg.): Kunst im Verborgenen. Nonkonformisten Rußland 1957–1995. Sammlung des Staatlichen Zarizino-Museums Moskau, München, 1995, S. 259.

⁹⁶ Rubinstein, L./Meyr, H.: „Über die post-sowjetische Sprache“, in: Schreibheft Nr. 40, November 1992, S. 124 (russ. als „Jazyk – pole bor'by i svobody. Lev Rubinstein besedet s Chol'tom Majerom“, in: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2/1993, S. 306–311); Auch hinsichtlich der hier skizzierten Problematik einer russischen literarischen Postmoderne verweisen wir im gegebenen Rahmen vorwiegend auf die bekannten Autoren des Konzeptualismus. Ein frühes Beispiel für das bewußte Einsetzen tautologischer Verfahren liefert I. Cholins Anfang der 60er

A. Čežin: *Mušskoe i ženskoe*, 1995V. Zacharov: *'So wird es wohl gewesen sein'*, Mitte der 80er Jahre

hang (in Hinblick auf Prigov) auch von einer „Ästhetik des Plagiats“ sowie – unter Hinweis auf das für die russische Geschichte und Kultur wichtige Phänomen des *'samožvanstvo'* – von der „Usurpation“ der Autorschaft (fremder Texte) durch den konzeptualistischen Dichter, welche sie unter anderem als „Parodie der graphomanisch-totalitären Aneignung (appropriation) der Klassiker in der Sowjetliteratur, verbunden mit einer allgemeinen Kritik am Prinzip der Autorschaft“⁹⁷ versteht. V. Tupicyn verweist diesbezüglich auch auf die bereits im Sozialismus anzutreffende „Apotheose der Nichtoriginalität“, wenn nämlich „die Kategorie der schöpferischen Individualität zu einer nominalen wird, und der Staat den Autorenstatus usurpiert“.⁹⁸ Das in diesem Kontext wichtige Phänomen der Personagenhaftigkeit [*Personažnost'*] soll im folgenden hinsichtlich ähnlicher Strategien im Werk K. Zvezdočetovs noch kurz angesprochen werden, vorwegnehmend sei lediglich daran erinnert, daß zwischen Prigovs Auftreten als „Poet ohne Persönlichkeit“⁹⁹ und seinem

Image als bzw. „Dichter mit der Maske“¹⁰⁰ nicht zuletzt jener einfache etymologische Zusammenhang besteht, der die 'Person' wieder an ihr wahres Gesicht als

Jahre entstandenen Roman „Katz und Maus“, der, so Hirt/Wonders, als ein Schlüsselroman der Epoche zu entdecken sei: „Das Frappierende an Cholins Blick ist das in diesem Kontext fast undenkbbare multiperspektivische Spiel der Ironie und der Parodien. <...> Die berühmte Pyrjewsche Filmkomödie 'Die Schweinezüchterin und der Hirte' aus dem Jahr 1941 wird ebenso tautologisch nacherzählt wie Solschenizyns 'Iwan Denissowitsch'. In beiden Fällen versetzt sich der Erzähler in die Rolle eines aus der Logik der jeweiligen Ästhetiken gewissermaßen 'idealen' Rezipienten.“ – Hirt, G./Wonders, S.: „Igor Cholin, Stillsator“, in: Schreibheft 49/1997, S. 123 (Fragmente aus Cholins Roman ebda, S. 124-145).

⁹⁷ Tchouboukov-Pianca, ebda, S. 78. Vgl. dazu H. Meyers Anmerkungen über den Zusammenhang von Kanonbildung und Namen-Aneignung: Meyer, H.: „(Ich) meine Rußland: Inbesitznahme des Namens als Kreditaufnahme (Kjučel'beker plus/minus Tynjanov)“, in: Hansen-Löve, Aage (Hg.): 'Mein Rußland'. Literarische Konzeptualisierungen und kulturelle Projektionen, S. 35-86.

⁹⁸ Tupicyn, M./V.: „Interv'ju so Svetlanoj i Igorem Kopystjanskimi“, in: Fléš Art (russkoe izdanie), 1/1989, S. 119.

⁹⁹ Prigov, D.: Poet ohne Persönlichkeit. Text und Porträt, Berlin, 1991. Vgl. dazu die häufig angesprochene Bedeutung von Musils „Mann ohne Eigenschaften“ im Kontext der postmodernen Desidentifizierung des Subjektbegriffs.

¹⁰⁰ Vgl. auch Obermayr: Der Macht des Wortes auf der Spur, S. 135ff.

'persona' (= Maske) erinnert,¹⁰¹ wie dies etwa auch J. Baudrillard in der Erläuterung seines Begriffs vom „fraktalen Subjekt“¹⁰² tut, oder wie es in verschiedenen Alben-Zyklen Kabakovs der Fall ist, die ja in ihrer Gesamtheit ebenfalls nur als ein Diskurs der multiplen Identität zu verstehen sind.¹⁰³ In Anspielung auf den sprichwörtlich sowjetischen Personenkult [kul't ličnosti] als pervertierte Form des Kollektivismus könnten wir daher gerade im spätsowjetischen Kontext von einer neuen kul'tura bezičnosti sprechen, in dem die überflüssig gewordene – lišnjaja – ličnost' von der ličina abgelöst wurde.

Der von Groys angesprochene Opfer-Charakter aktueller Autorenpositionen fügt sich dabei im russischen Kontext besonders gut in jenen oft konstatierten Akt einer kollektiven Psychoanalyse, den das konzeptualistische 'Aufgehen im kollektiven Sprechen' impliziert.

An die Stelle der aufgegebenen Autorschaft tritt, wie schon angedeutet, die fiktive Figur des „personažnyj avtor“, wie sie S. Gundlach in seiner vielzitierten, 1985 veröffentlichten Kurzannotation zum Werk V. Sorokins als eine Form der „mentalischen Pop-Art“ charakterisierte, die im Rahmen der rein literaturwissenschaftlichen Konzeptualismusrezeption zumeist auch als einzige Referenz für dieses Phänomen dienen muß.¹⁰⁴ Als bildender Künstler (ehemaliges Mitglied



Die postmoderne Popularisierung der Moderne: Seidenmalen im Stil der großen Künstler

¹⁰¹ Begriffe, die im Russischen besonders nahe beieinander liegen: lico – ličnost' – ličina. Vgl. dazu die zahlreichen Untersuchungen zum Werk des portugiesischen Autors F. Pessoa, dessen Name bezeichnender Weise sowohl Maske, als auch Person bedeutet.

¹⁰² Baudrillard, J.: „Das fraktale Subjekt“, in: Ästhetik und Kommunikation, Heft 67/68, 1987, S. 35-38.

¹⁰³ V. Tupitsyn bezeichnet dieses 'Splitting' des Autoren-Ich als eine spezifische soziokulturell bedingte Eigentümlichkeit der inoffiziellen sowjetischen KünstlerInnen, die ihr Überleben in der Zeit vor der Perestrojka mit dem Preis der Selbstverleugnung bezahlten, und verweist auf Sloterdijks Begriff der „Spaltungszwänge“ – Tupitsyn, V.: „Institutionell vs. kontraktuell: Formen der Kommunalität in alternativer russischer Kunst“, in: Texte zur Kunst, November 1995, S. 152. Zur multiplen Autorschaft vgl. auch diverse Projekte der Gruppe „Medizinische Hermeneutik“ sowie – eher als Kuriosum – Mierau, F. (Hg.): Die großen Brände. 25 russische Autoren schreiben einen Roman, Berlin, 1997 (1927 erschien im Ogonek ein von 25 Autoren kollektiv verfaßter Feuilleton-Roman, darunter Babel', Soščenko, A. Tolstoj). A. Voznesenskij empfindet sich bereits 1962 als ganze Familie: „Ja – sem'ja / vo mne kak v spektre živet sem' 'ja'“.

¹⁰⁴ Gundlach, S.: „Personažnyj avtor“, in: A-Ja. Literaturnoe izdanie, 1/1985, S. 76-77. Vgl. Witte, G.: Appell – Spiel – Ritual: Textpraktiken in der russischen Literatur der sechziger bis achtziger Jahre, Wiesbaden, 1990; S. 167; Küpper, S.: „Zum Werk Lev Rubinštejns“, in: Zeitschrift für Slavistik, 4/1995, S. 436-450; Hansen-Löve, A.: „Wir wußten nicht, daß wir Prosa sprechen...“, S. 484ff. Schön dargestellt auch bei Tchouboukov-Pianca, F.: Die Konzeptualisierung der Graphomanie in der russischsprachigen Postmodernen Literatur, hier v. a. anhand der Prosa E. Popovs (Duša patriota, 1991) S. 39ff. Vgl. dazu auch die diversen Prota-

der Gruppe „Muchomor“) bezieht sich Gundlach hier jedoch auf eine innerhalb der Moskauer inoffiziellen Kunst bereits seit den 70er Jahren intensiv geführte Diskussion um die Rolle des „chudožnik-personaž“;¹⁰⁵ – in einem gleichnamigen Essay schreibt Kabakov: „Sam avtor-chudožnik vydumyvaet etogo personaža, a uže proizvedenija, kak 'vešč'i' izgotavlivajutsja etim v svoj čered sozdannym personažem.“¹⁰⁶ In seinem bekanntesten, 10 Alben umfassenden Zyklus „Desjat' personažej“ (1973-75)¹⁰⁷ erzählt Kabakov jeweils die Geschichte eines „kleinen Mannes, der von einer großen Idee besessen ist“;¹⁰⁸ besessen nicht von sozialen oder religiösen Idealen, sondern von „sozusagen rein visuellen Ideen im ursprünglichen Sinne des Wortes (eidos = Urbild)“.¹⁰⁹ Die zehn Alben spiegeln gewissermaßen auch die gesamte Geschichte der modernen Kunst wider, wobei aber deren formale Entdeckungen, so Groys, als „paranoide Ideen isolierter Einzelgänger“ erscheinen.¹¹⁰ Ein ähnliches Splitting der eigenen Künstlerpersönlichkeit betreibt V. Pivovarov in seiner Mitte der 80er Jahre „mit mir allein“ gegründeten Künstlergruppe „JAUZA“. Wenn es möglich sei, so seine Überlegung, daß – wie Komar & Melamid – zwei oder sogar drei Künstler zusammen ein Bild malen, „warum sollte dann nicht ein Künstler sich drei- oder

gonisten in Popovs Roman, die reale Vertreter der Moskauer literarischen Szene zur Vorlage haben: Achmadulina, Erofeev, Charitonov usw., aber auch Čechov, Gogol', Joyce und Schwitters; im Falle Prigovs handelt es sich bereits wieder um einen Doppelleffekt: die durch den Autor selbst zur Personage stilisierte Figur der eigenen Person (des Dmitrij Aleksanyč) gewinnt hier zusätzlich Eigenleben auf den Seiten eines fremden Textes.

¹⁰⁵ Vgl. Monastyrskij, A./Bredichina, L.: „O mehanizme personažnosti“, in: Dekorativnoe Iskusstvo, 9-10/1991, S. 24-25.

¹⁰⁶ Kabakov, I.: „Chudožnik-personaž“ (Typoskript); vgl. dazu ausführlich bei Kabakov, I./Groys, B.: Die Kunst des Fliehens: Dialoge über Angst, das heilige Weiß und den sowjetischen Müll, München, 1991, Kap. „Personen/Personaži“, S. 33-50, wo Kabakov auch auf die soziokulturellen und ideologischen Voraussetzungen für dieses verbreitete Verfahren eingeht. Siehe weiters Bakštejn, I./Monastyrskij, A.: „Dialog dīja žurnala 'Iskusstvo'“, in: Iskusstvo, 10/1989, S. 30-32; Groys, B.: „Die neue russische Kunst: der Künstler als Figur eines humoristischen Romans“, in: Kunstforum 121/1993, S. 122-135 (Russisch als „Novoe russkoe iskusstvo: chudožnik kak personaž jumorističeskogo romana“, in: ders.: Utopija i obmen. Stil' Stalin. O novom. Stat'i, Moskva, 1993, S. 292-297; ders.: „Die klammheimliche Freude über die eigene Uneigentlichkeit“, in: Schreibheft Nr. 35, Mai 1990, S. 86-88.

¹⁰⁷ In Buchform erschienen als Kabakov, I.: Ten Characters, London/New York, 1989; ders.: The Untalented Artist and Other Characters, London, 1989, sowie auszugsweise in ders.: Okno. Das Fenster. The Window, Bern, 1985 (Reproduktion des Albums „Voknogljadaščij Archipov“). Jede der zehn Personagen wurde von Kabakov auch in einzelnen Kurzcharakteristiken beschrieben.

¹⁰⁸ Zu Kabakovs „klassisch-literarischen“ Praktiken vgl. auch Martin, J.-H.: „Ilya Kabakov dans la tradition du roman russe“, in: Art Press, 103/1986, S. 26.

¹⁰⁹ Groys, B.: „Ilja Kabakov – Der Künstler als Erzähler“, in: Ilya Kabakov. Am Rande (Katalog), Bern, 1985, S. 8.

¹¹⁰ Groys, ebda; So wird beispielsweise das erste Album des genannten Zyklus „Všakafusidjaščij Primakov“ von einigen Seiten eröffnet, auf denen das „Schwarze Quadrat“ von Malevič, „Jenes Symbol der Befreiung von jeder Narrativität und Alltäglichkeit, als Schauspiel für den im dunklen Schrank sitzenden Knaben interpretiert wird“.

vierteilen können und wie drei oder vier verschiedene Maler in unterschiedlicher Manier arbeiten?“¹¹¹ Im Falle V. Zacharovs führt das oben beschriebene Verfahren zu einer Situation „voll Zwang und Diktatur, die mich Autor-Papi dazu brachte, Arbeiten auszuführen, welche der Logik der Struktur folgen, die aber für mich als Künstler uninteressant und ermüdend sind. Diese Situation zerstört mich als schöpferische Persönlichkeit, weil sie mich in ein blindes Werkzeug verwandelt.“¹¹² Bei der Zuschreibung eigener Werke an einen fremden Autor handelt es sich also um eine in seiner Komplexität weit über die Problematik des Pseudonyms hinausreichende Variante des negativen Appropriationismus, so etwa in Komar & Melamids legendärem Entwurf der fiktiven Künstlerpersönlichkeit A. Zjablov (1973), wo im Stil einer (typisch sowjetischen) kunstwissenschaftlichen Dokumentation das Schicksal eines im 18. Jh. tätigen – selbstverständlich unverstandenen – Begründers der abstrakten Malerei inkl. einiger zeitgemäß gerahmter Werkbeispiele (spezialbehandelte Kandinskij-Reproduktionen) präsentiert werden.¹¹³ Ähnlich inszenierte auch Kabakov in seiner Installation „Incident at the Museum, or Water Music“ (New York, 1992) die Retrospektivausstellung des fiktiven Künstlers S. Ja. Košelev, „a hypothetical early twentieth-century painter credited with adapting Cézannes’s divisionism to the demands of Stalinist populism.“¹¹⁴

Neben der Erfindung fiktiver Persönlichkeiten ist die Stilisierung der eigenen zur Personage von besonderer Bedeutung. Was Prigov als „Dmitrij Aleksanyč“ für den Bereich der Literatur adaptierte, findet sich beispielsweise auch in Zacharovs Malerei wieder, wo die entsprechenden Figuren deutlich die Gesichtszüge des Künstlers tragen. Speziell ausgearbeitet wurde dieses Verfahren von K. Zvezdočotov, der in seiner Mitte der 80er Jahre entstandenen Serie „Mal’čiš-

¹¹¹ Piwowarow, W.: „Wiktor Piwowarow“, in: Peschler, E.: Künstler in Moskau. Die neue Avantgarde, Schaffhausen/Zürich etc., 1988, S. 125f. Dazu auch Ermen, R.: „Viktor Piwowarow: Die Bilder müssen gemacht werden“, in: Kunstforum 132/1996, S. 259. Pivovarov entwirft für die vier fiktiven Künstlerpersönlichkeiten – darunter auch eine, die seinen Namen trägt – eigene Biografien, so etwa für das älteste Gruppenmitglied der „Jauza“, V. Morosejkin: „Er ist Autodidakt. In seiner Jugend nahm er einige Stunden Malunterricht bei R. Falk und W. Wejsberg. Morosejkin leitet einen Zeichenkurs im Haus der Pioniere.“

¹¹² Zacharov, V.: „Elefanten stören das Leben“, in: Durch 2, Graz, 1987, S. 47. Seine Selbstdarstellungen mit Elefantenrüssel und Augenbinde bezeichnet er hier als „die einzigen Personagen des Mythos, <...> in dem zeichenhaft die globale Potenz zur Selbstorganisation enthalten ist“. Bekannt wurde Zacharov später durch sein Wirken als „Kel’nskij Pastor“ (anonymer Herausgeber der seit 1992 unregelmäßig in Köln erscheinenden Samizdat-Zeitschrift „Pastor“). Vgl. Mogilevskaja, T.: „Vadim Zacharov. Knigoizdatel’ Aleksandr Puškin“, in: L-Galereja (Katalog), Moskva, 1993, S. 5-10 (deutsch in Zacharov, V.: Der letzte Spaziergang durch die Elysischen Felder. Retrospektive 1978-95, Köln, 1995).

¹¹³ Vgl. Groys, B.: Gesamtkunstwerk Stalin, S. 98ff.; Zinik, Z.: „Sots-Art“, in: Efimova, A./Manovich, L. (eds.): Tekstura. Russian Essays on Visual Culture, Oxford, 1994, S. 86ff.

¹¹⁴ Wallach, A.: Ilya Kabakov. The Man Who Never Threw Anything Away, New York, 1996, S. 9.



K. Zvezdočotov: *Mal' čiš i anakonda*, 1984



K. Zvezdočotov: *Aus der Serie 'Perdo'*, 1986

Kibal'čiš¹¹⁵ bzw. seinem episch-pseudomythologischen Zyklus „Perdo“¹¹⁶ die Protagonisten des durchwegs narrativen Geschehens ebenfalls mit den karrikaturhaften Zügen seiner unverwechselbaren Physiognomie ausstattet und sich auf diese Weise gleichsam als 'Comic-Figur' in das eigene Werk einschleust. Kabakov bezeichnet im oben zitierten Essay das von Gundlach formulierte Modell für die künstlerische Strategie Zvezdočotovs als am meisten zutreffend; ähnlich spricht auch I. Bakštejn bereits in bezug auf die Aktivitäten der von Zvezdočotov gegründeten Gruppe „Čempiony mira“ von einem durch den Moskauer Konzeptualismus entwickelten „System der doppelten ästhetischen Sicht, das den Blick des Künstlers mit dem seiner Figuren verbindet“.¹¹⁷

Wir wollen an dieser Stelle jedoch nur auf einen speziellen Aspekt in Zvezdočotovs Arbeit besonders hinweisen, der einerseits in engem Zusammenhang zu den hier behandelten Aneignungsverfahren in der Moskauer Kunst der 80er Jahre steht, andererseits aber

¹¹⁵ Held einer in den 30er Jahren verfaßten Bürgerkriegs-Erzählung („Povest' o Mal'čiče-Kibal'čiče“) des sowjetischen Kinderbuch-Autors A. Gajdar, der allen Sowjetkindern als Vorbild dienen sollte. Die Figur des Mal'čič-Kibal'čič ist gekennzeichnet durch Vaterlandsliebe, Askese sowie selbstlosen und revolutionären Kampfgeist (er wird am Ende von Konterrevolutionären erschossen). Sein Erkennungszeichen ist die „Budenovka“ mit dem roten Stern, wie sie auch in Zvezdočotovs Werk-Zyklus auftaucht. Antagonist des M.-K. ist der Mal'čič-Plochiš, ein politisch unreifer Knabe, der durch seine Schwäche für Kuchen und Marmelade völlig auf revolutionäre Pflichten vergißt. Vgl. Gajdar, A.: *Skazka o voennoj tajne, o Mal'čiče-Kibal'čiče i ego tverdom slove* (1955).

¹¹⁶ Vgl. Peschler, E.: *Künstler in Moskau*, S. 195-201. Bereits 1984 hatte sich Zvezdočotov die Frage gestellt, wie es möglich wäre, mit Hilfe von 'Direktiven' (ähnlich wie die mexikanischen Monumentalkünstler) eine „lokale nationale Kunst“ zu schaffen. Ausschlaggebend dafür war nach den Worten des Künstlers die Einsicht gewesen, daß es in der „sowjetischen Kultur“ – sowohl auf dem Gebiet der Literatur wie auch der Malerei – weder ein großes „episches Gemälde“ wie die „Ilias“ noch einen Roman wie jenen über Gargantua und Pantagruel oder Don Quichote gebe. Die fatale Folge: „Jeder halbwegs gebildete Mensch weiß über Afrika und den Amazonas bescheid, weiß von Indianern, Belgien und Papuas <...> Von uns weiß man bloß, daß wir Kommunisten haben, byzantinische Ikonen und ein kaltes Klima. Das ist sehr kränkend.“ So beschloß Zvezdočotov „in die Fußstapfen Charles de Costers oder des Autors der Kalevala zu treten <...> und mit Hilfe einzelner Geschichten ein nationales Epos „zu fälschen bzw. zu erfinden und visuell festzuhalten.“ Die Form der visuellen Informationsvermittlung (an Stelle der verbalen) hatte er gewählt, um das Epos und die Mythologie seines „Subkontinentes“ (den er das „Weiße Afrika“ nannte) über alle Sprachbarrieren hinweg bekannt zu machen.

¹¹⁷ Bakstein, J.: „Über eine Ausstellung der Moskauer Avantgarde“, in: *Durch* 2/1987, S. 52-54.

auch wunderbar auf die allgemeine Appropriation der Weltgeschichte durch das sowjetische Bewußtsein anspielt, was ja bereits von verschiedenen Vertretern der Soz-art – so etwa in zahlreichen Arbeiten A. Kosolapovs – immer wieder deutlich gezeigt wurde.¹¹⁸ Wenn Zvezdočotov seinen Perdo-Helden Žora – abgesehen von den eigenen Gesichtszügen – als lächerliche Kreuzung eines russischen Don Quichote, Bylinen-Recken und Georgij Pobedonosec darstellt, so liegt es sicherlich nicht (nur) an der mangelnden zeichnerischen Begabung des Künstlers, daß dessen Pferd eindeutig (wie wir versuchten, digital zu rekonstruieren) aus V. Vasnecovs Monumentalgemälde „Bogatyri“ (1898) kopiert wurde;¹¹⁹ der postmoderne Pferdedieb bezieht sich hier zweifellos auf die Aneignung der heldenhaften russischen (Kunst-) Geschichte durch den Stalinismus, wie sie speziell im Rahmen der Kriegspropaganda zur anspornenden Rückbesinnung auf nationale Traditionen forciert wurde. G. Gorelov's Porträts von Stalin und Gor'kij in der Tret'jakovskaja galereja vor dem Hintergrund der Vasnecovschen „Bogatyri“ zeigen diesen Umstand deutlicher, als es jede Analyse könnte: Bringt die Darstellung Gor'kij's aus dem Jahr 1952 durch die perspektivisch bedingte Verzerrung des zitierten Werkes bereits eine gewisse Distanz zum Ausdruck, so wird Stalin 1940 durch die Parallelschaltung der Bildflächen geradezu in die historische Folie hineinprojiziert. Idealerweise (für unsere Beweisführung) nimmt er dort ausge-



V. Vasnecov: Bogatyri, 1898



Photoshop macht's möglich - die digitale Rekonstruktion einer Entführung



G. Gorelov: Stalin v Tret'jakovskoj Galereje, 1940



G. Gorelov: Maksim Gor'kij v Tret'jakovskoj Galereje, 1952

¹¹⁸ Siehe beispielsweise Kosolapovs Arbeiten wie „Prä-historischer Kommunismus“ (1975) oder „Ägyptisches Fresko“ (1983), wo die Übergabe von Schriftrollen durch einen altägyptischen Herrscher an Lenin dargestellt wird.

¹¹⁹ Vasnecovs Bild zeigt, auf Pferden sitzend, drei der bekanntesten Bylinenhelden – Dobrynja, Il'ja Muromec und Aleša Popovič. Sein Werk gilt als der erste Versuch in der Geschichte der russischen Malerei „najti živopisno-izobrazitel'nye ékvivalenty charakternym poétičeskim oborotam bylinogo skaza“. (Allenov, M.: „Russkoe iskusstvo XIX-načala XX veka“, in: Russkoe iskusstvo X-načala XX veka, Moskva, 1989, S. 401).



A. Filippov: *Tri bogotyja*, 1981-1984



R. Lebedev: *Tri bogatyja*, 1989



N. Ovčinnikov: *Installation in der Moskauer Tret'jakovskaja galereja*

rechnet den Platz jenes Helden ein, dessen Pferd Zvezdočetov später auf seine Weise 'entführen' sollte, um es dann an anderer Stelle in seiner „živopis' v kavyčkach“ als offensichtlichen intertextuellen Bezug wieder 'anzuführen'.¹²⁰

Spielte Zvezdočetov auch innerhalb des Moskauer Kunst-Lebens die Rolle einer Personage „gleichsam wie ein Revolutionär“, so möchte beispielsweise heute A. Osmolovskij – ein wesentlicher Unterschied – als Revolutionär schlechthin verstanden werden, und zwar ohne 'Anführungsstriche', die als Zeichen für die typisch konzeptualistische Figurenhaftigkeit stehen. Zvezdočetovs unbekümmertem Postkonzeptualismus wird hier also ein deklarierter Antikonzeptualismus entgegengestellt; daß dabei für Osmolovskij gerade die Anführungszeichen unter allen Satzzeichen zu Zeichen des Anstoßes – d. h. zu tatsächlichen „znaki prepinanija“ – werden, ist zudem nicht nur höchst symptomatisch für die negative Beziehung des aktuellen Neoutopismus zur konzeptualistischen Ironie, sondern verweist nebenbei mit überraschendem Rußlandbezug auf Adorno, der den Anführungszeichen nicht weniger kritisch gegenüberstand. Diese seien vor allem als Mittel der Ironie zu verschmähen: „Dummschlau und

selbstzufrieden lecken die Anführungszeichen sich die Lippen. <...> Die gehäuften ironischen Anführungszeichen bei Marx und Engels sind Schatten, welche das totalitäre Verfahren vorauswirft über ihre Schriften, die das Gegenteil meinten: der Samen, aus dem schließlich wurde, was Karl Kraus das Moskauderwelsch nannte.“¹²¹

Der oben mit Tchouboukov-Pianca angesprochene Aspekt der Parodie bezieht sich dabei jedoch nur mehr auf strategische Aspekte im Umgang mit dem Diskurs der Macht, keineswegs – zumindest in seiner klassischen Form – auf

¹²⁰ Tupicyn, V.: „Razmyšlenija u paradnogo pod'ezda“, in: A-Ja, 6/1984, S. 4.

¹²¹ Adorno, Th. W.: *Noten zur Literatur I*, Frankfurt a. M., 1980, S. 163, 169 (Kap. 8: „Satzzeichen“). Siehe dazu auch Eisenberg, M.: „Die Macht der Finsternis Anführungszeichen oder: Was ist Konzeptualismus“, in: *Metropole Moskau. Wespennest 107* (1997), S. 62-67. In M. Épštejns apophatischer Abhandlung zur Ökologie des Textes bleiben schließlich zur Spezifizierung des Nichts nur noch die das Schweigen rahmenden Anführungszeichen übrig: « » („Nabroski k ékologii teksta“, in: *Kommentarii*, 13/1997).

jenen des Stils. So hat F. Jameson, obwohl mit Blick auf die Situation des Spätkapitalismus, den Begriff des „Pastiche“ der durch dieses zum Verschwinden gebrachten Parodie gegenübergestellt, welche in der heutigen Situation (der horrenden Wucherung gesellschaftlicher Codes), verstanden als parodistischer Umgang mit dem Original, kein Betätigungsfeld mehr finde: „Sie hat sich überlebt, und die seltsam neue Erscheinung des Pastiche, die Imitationskunst, nimmt langsam ihren Platz ein. Pastiche und Parodie sind Imitationen einer eigentümlichen Maske,



A. Osmolovskij: *Posle postmodernizma ostaetsja tol'ko ora'*, 1992

Sprechen in einer toten Sprache. Pastiche ist die neutrale Praxis dieser Mimikry ohne die an ein Original gebundenen tieferliegenden Beweggründe der Parodie, ohne satirischen Impuls, ohne Gelächter und ohne Überzeugung, daß außerhalb der vorübergehend angenommenen mißgestalteten Rede noch so etwas wie eine gesunde linguistische Normalität existiert. Das Pastiche ist ausdruckslose Parodie, eine Statue mit leeren Augenhöhlen: Es verhält sich zur Parodie, wie sich jenes andere interessante und historisch einmalige Phänomen der Moderne, die Praxis einer leer und ausdruckslos gewordenen Ironie, zur 'wertbeständigen Ironie' des achtzehnten Jahrhunderts <...> verhält.¹²² Jamesons Pastichebegriff gewinnt zudem, abgesehen von seiner durchaus exakten Beschreibung auch in Hinblick auf die hier behandelten Autoren, für die (erklärt dilettantische) künstlerische Praxis des Moskauer (Post)Konzeptualismus gerade im Bereich der bildenden Kunst an zusätzlicher Bedeutung, insofern er doch mit dem des 'Pasticcio'¹²³ eng verbunden ist – jener in diesem Wort ursprünglich verborgenen 'Pfuscherei' [russ. chaltura], die dann gerade in der uns interessierenden Strömung nicht selten auf lustvolle Weise Oberhand gewinnt bzw. in der Konstruktion von Identität als „Bastelei“ zum Ausdruck kommt.¹²⁴

¹²² Jameson, F.: „Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus“, S. 62; Jameson zitiert hier den Ironiebegriff von W. Booth in dessen Buch: *A Rhetoric of Irony*, Chicago/London, 1974.

¹²³ Pasticcio, ital., auch: Pfuscherei, über das Vlat. zu spätlat. pasta (vgl. engl. pasting = Kleistern, Leimen); 1. (bild. Kunst) Bild, das [in betrügerischer Absicht] in der Manier eines berühmten Künstlers gemalt wurde; 2. (Musik) a) (bes. im 18./19. Jh.) Zusammenstellung von Teilen aus Opern eines od. mehrerer Komponisten zu einem neuen Werk mit eigenem Titel u. Libretto; b) originäres, von verschiedenen Komponisten geschaffenes Bühnenwerk od. Instrumentalstück.

¹²⁴ Vgl. dazu die dementsprechende Charakterisierung der postmodernen Mentalität durch Beck, U.: *Die Erfindung des Politischen. Zu einer Theorie reflexiver Modernisierung*, Frankfurt, 1993, S. 152: „'Individualisierung' heißt also: Die Normalbiographie wird zur Wahlbiographie, zur 'Bastelbiographie'.“ Bereits 1972 meint H. Holz, „diese Bastelei an der Erscheinungsweise des Selbst wird von vielen Autoren als Inszenierung – des Ego allgemein, der eigenen Statuszuschreibung, kultureller Attitüden oder auch fluider und oft wechselnder Gruppenzugehörig-

Um aber von dem oben eingeschlagenen 'psychoanalytischen' Exkurs zum philosophischen Problem der 'Nicht/Identität'¹²⁵ wieder auf die Frage der Bedeutung der hier dargestellten postmodernen Aneignungs-Strategien bzw. des seit Duchamp neudefinierten Verhältnisses von Original und Reproduktion im kulturhistorischen Kontext zurückzukommen, sei nochmals an den bereits konstatierten Zusammenhang zwischen der (durch die idealistische Kunstauffassung geprägten) modernen Ästhetik und dem romantischen Geniekult verwiesen und daran erinnert, daß der die gesamte Postmoderne-Diskussion durchziehende Gedanke von der Auflösung des Subjekts gerade im neuzeitlichen – als Bedingung für diesen Genialitätsbegriff verstandenen – Erstarken des Subjektivitätskonzepts seinen wichtigsten Bezugs- und Abstoßungspunkt findet.¹²⁶ So führte nach Benjamin eben dieser Prozeß der Säkularisierung zu einem entscheidenden Paradigmenwechsel in der Kunst, nämlich zur Ersetzung des im rituellen Gebrauchswert begründeten Kultwertes (als Grundlage des Auratischen) eines – der Autorschaft nach ursprünglich bedeutungslosen weil in jedem Fall auf die höhere Autorschaft Gottes zurückgehenden – Kunstwerkes durch seine Authentizität.¹²⁷ An diese und somit an die Person des genialen Schöpfers als des einzigen legitimen 'Besitzers' wird letztlich aber der gesamte Wahrheitsanspruch der Kunst geknüpft, eine Veränderung, die H. Blumenberg als paradigmatisch für die Neuzeit überhaupt bezeichnet;¹²⁸ R. Krauss hat diesen Zusammenhang von (heute nicht mehr möglichen) Ursprünglichkeits-Vorstellungen und modernistischem Geniekult in ihrem Buch „The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths“ ausführlich dargestellt.¹²⁹ Der Begriff der Originalität ist also unmittelbar mit der – auch juridisch und ökonomisch bedeutsamen – Vorstellung

keiten – vorgestellt und als wesentliche Dimension der Ästhetisierung begriffen.“ (Holz, H.: Vom Kunstwerk zur Ware: Studien zur Funktion des ästhetischen Gegenstands im Spätkapitalismus, Neuwied/Berlin, 1972, S. 86).

¹²⁵ Vgl. Barabanov, E.: „Russkaja filosofija i krizis identičnosti“, in: Voprosy filosofii, 8/1991; Etkind kritisiert Barabanovs „Psychoanalyse der russischen Philosophie“ als nicht ganz zulässig, obwohl dieser dabei eine ganze Reihe „klassischer Neurosen“ erdeckt habe; eine psychoanalytische Interpretation dürfe jedoch nicht innerhalb des philosophischen Diskurses verbleiben (Etkind, A.: Eros des Unmöglichen. Die Geschichte der Psychoanalyse in Rußland, Leipzig, 1996, S. 449).

¹²⁶ Siehe dazu u. a. Klinger, C.: Flucht, Trost, Revolte: Die Moderne und ihre ästhetischen Gegenwelten, München, 1995.

¹²⁷ Benjamin, W.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt, 1977, S. 17.

¹²⁸ Vgl. Blumenberg, H.: Die Legitimität der Neuzeit, Frankfurt, 1966; unsere Darstellung folgt hier weitgehend jener von Putz, C.: Kitsch – Phänomenologie eines dynamischen Kulturprinzips, Bochum, 1994, S. 44ff.

¹²⁹ Krauss, R.: The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths, Cambridge/Mass., 1986 (dt.: Berlin, 1997); vgl. dazu auch Schmidt-Wulffen, S.: „Ursprung“ – Über das Verschwinden einer Idee“, in: Salzburger Kunstverein (Hg.): Original. S. 29-37, bzw. ders.: „Vom Außenseiter zum Agenten“, in: Welsch, W. (Hg.): Die Aktualität des Ästhetischen, München, 1993, S. 342-354 (Originalität als Diskurs – Von der Originalität zum Diskurs).

des Eigentums bzw. der Eigentümlichkeit verbunden, wobei das Kunstwerk, so C. Putz, trotz seiner angeblichen Emanzipation vom Kult als verbürgtes Produkt des göttlichen Genies in der Sphäre des Religiösen verhaftet bleibt: „So hat sich in die ‘aufgeklärte’ Kunst-Welt das Metaphysische – wenn es überhaupt je eliminiert war – wieder eingeschlichen: Im Genie haben wir wieder einen Gott, den man verehren kann, das unberührbare, authentische Kunstwerk, das Original, behält im Grunde seine Eigenschaft, als Kultgegenstand zu fungieren, das Museum ersetzt den Tempel und erzwingt nicht-profane Verhaltensformen, die in die Nähe des Rituals rücken.“¹³⁰ Eine Verschmelzung von Sakralisierung und Säkularisierung, wie sie D. Prigov in seinem Manifest „Vtoraja sakro-kuljarizacija“ (1990) auch für die zeitgenössische Avantgarde-Kunst konstatiert, deren museale Wirkungsräume er als „chramy nekoj religii“ bezeichnet: Die Prestigehaftigkeit, diese zu besuchen, entspreche dabei der prinzipiellen, fast transzendentalen Unverständlichkeit sowohl ihrer Exponate, als auch der von den Museen verfolgten Ausstellungspolitik, ihrer Verstricktheit in die komplexe Problematik der zeitgenössischen Kunst und die immanenten Prozesse innerkultureller Reflexion sowie des hermetischen, fast sakralen Diskurses der zum ausgewählten Kreis zählenden Eingeweihten, d. h. „es werden gleichsam sakrale Gegenstände präsentiert, oder, bildhaft ausgedrückt, ‘Heiligen-Reliquien’ der zeitgenössischen Kunst, die Verehrung, nicht aber Verständnis und Teilnahme erfordern“.¹³¹

Wenn nun aber, wie bereits versucht wurde aufzuzeigen, die Subjekt-konzeption der Postmoderne das Individuum nur mehr als Konglomerat heterogener Einflüsse versteht, so ist die offensichtliche Konsequenz einer solchen Konzeption eines ‘in jeder Hinsicht fremdbestimmten’ Subjekts nicht zuletzt die Unmöglichkeit, weiterhin von der Vorstellung eines ‘in jeder Hinsicht autonomen’ Genies auszugehen: es kann daher keine Originalität im bisherigen Verständnis mehr geben. In diesem Sinne untergräbt auch das erwähnte Pluralitätsprinzip die Funktion des Innovationspostulates als Maßstab für die Frage ‘Kunst oder Nicht-Kunst’, was Postmoderne-Apologeten wie I. Hassan letztlich zum logischen Schluß kommen läßt, das Abbild, die Kopie, könne dieselbe Gültigkeit besitzen wie das Urbild,¹³² wobei letzteres wiederum in Hinblick auf die im Rahmen der postikonoklastischen byzantinisch-orthodoxen Theologie ausgearbeiteten Bildtheorie gerade im russischen Kontext nicht gerade abwegig er-

¹³⁰ Putz, ebda, S. 47f. Vgl. dazu die umfangreichen bibliografischen Ressourcen zum Studienprojekt der Colgate University „Talent, Society, and the State: Defining and Regulating Intellectual Property“ unter <<http://departments.colgate.edu/diw/GNED327bibs.html>> (authorship, copyright, plagiarism etc.).

¹³¹ Prigov, D.: „Vtoraja sakro-kuljarizacija“, in: *Novoe Literaturnoe obozrenie*, 11/1995, S. 228; vgl. dazu auch Grojs, B.: „Neosakral'nye mify rossijskogo avangarda“, in: *Dekorativnoe Iskusstvo*, 8/1991, S. 30-33.

¹³² Hassan, ebda, S. 52; Putz, ebda, S. 77.



K. Malevič: *Suprematism, frühes 20. Jh. (Zuschreibung durch die Tochter des Künstlers)*

scheint: „Wie das göttliche Wort die leibliche Anwesenheit des Herrn, so ersetzt hier das körperliche Bild das Original.“¹³³ In diesem Zusammenhang sei nochmals daran erinnert, daß der Begriff der Innovation ursprünglich gerade in der byzantinischen Tradition ausschließlich negativ besetzt war, jener der Nachahmung – im Sinne antiker Mimesis-Theorien – hingegen als wichtiges Element der kulturellen (literarischen, bildnerischen) und intellektuellen Aktivität betrachtet wurde.¹³⁴ Hinsichtlich des Fortwirkens obengenannter Einflüsse im russischen Mittelalter bzw. in der Renaissance und später im Klassizismus hat Ju. Lotman unter anderem auf die hier vorherrschende ikonische Zeicherkonzeption verwiesen, wobei die Beziehung zwischen Ausdruck und Inhalt weder als willkürlich noch konventionell, sondern als Ähnlichkeit beruhend verstanden wurden: „Sie sind ewig und von Gott festgelegt. Deshalb ist weder der Schriftsteller, der einen Text schafft, noch der Künstler, der ein Bild malt, Schöpfer seines Werkes. Sie sind nur Vermittler, durch sie

wird der Ausdruck, der im Inhalt selbst enthalten ist, sichtbar. Daraus folgt, daß in das Urteil über den Wert von Kunstwerken die Originalität als Kriterium nicht eingehen kann. <...> Deshalb wird die Möglichkeit, neue und gleichzeitig wahre Texte zu schaffen, im Prinzip verworfen. Ein neuer Text ist immer ein alter, der zugänglich gemacht wurde.“¹³⁵ Enge Bezüge zu aristotelischen oder platonischen

¹³³ Bauch, K.: „Imago“, in: Boehm, G. (Hg.): Was ist ein Bild?, München, Fink, 1995, S. 285.

¹³⁴ Oxford Dictionary of Byzantium, Oxford, 1991, vol. 2, S. 988f.

¹³⁵ Lotman, Ju.: „Das Problem des Zeichens und des Zeichensystems und die Typologie der russischen Kultur des 11.-19. Jahrhunderts“, in: ders.: Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur, Kronberg, 1974, S. 389; vgl. auch ders.: „Povtorjaemost' i unikal'nost' v mehanizme kul'tury“ im Sammelband: Klassicism i modernizm: sbornik statej, Tartu, 1994. So erinnert noch ein 1856 entstandenes Gedicht A. K. Tolstoj's in seinem programmatischen Titel den Künstler daran, daß es ein Irrtum sei, sich für den Schöpfer seiner Werke zu halten, denn: „Tšetno, chudožnik, ty mniš', čto tvorenij svoich ty sozdatel'!“ Einen ähnlichen Zusammenhang konstatiert A. Zwickl für die Malerei des Sozialrealismus: „Die Kunst schien in eine frühere Phase – etwa das Mittelalter – zurückgekehrt zu sein, da nicht Einmaligkeit und Neuartigkeit der schöpferischen Invention den Wert eines Werkes bestimmten. Nach diesen Auffassungen wurden in den fünfziger Jahren nicht nur die eigenen oder fremden Kopien beurteilt, sondern auch die 'eigenständigen' Schöpfungen. Begriffe wie Epigonentum oder Fälschung verloren ihren Sinn.“ (Zwickl, A.: „'Copyright'. Das Problem von Original und Kopie in der Malerei der fünfziger Jahre“, in: György, P./Turai, H. (Hg.): Staatskunstwerk. Kultur im Stalinismus, Budapest, 1992,

schen Mimesiskonzeptionen sollten nämlich selbst nach dem großen Bruch der Romantik mit dieser Tradition – Ausdruck vs. Nachahmung – in diversen Realismus-Theorien des 19. und 20. Jh. wieder zutage treten, wobei interessanterweise gerade in der russischen Diskussion (Belinskij, Černyševskij) die ursprüngliche 'Theorie der Nachahmung' [teorija podražanija] von jener der 'Reproduktion' [vosproizvedenie/vossozdanie] abgelöst wurde, die dann in der marxistischen Ästhetik weiter zu 'osvoenie' [Aneignung] und 'otraženie' [Widerspiegelung] mutieren sollte.¹³⁶

M. Tupitsyna verweist in diesem Zusammenhang auf das bereits angesprochene spezifische, im Grunde 'antifuturistische' Verhältnis eines wesentlichen Teiles der russischen Avantgarde (speziell der um Chlebnikov versammelten „Budetljane“) zum Problem des Ursprünglichen und seiner Auferstehung durch den Akt der Wiederholung, wie es sich etwa auch in Gončarovas Kopien russischer Ikonen oder Larionovs primitivistischer Appropriation des Lubok-Stils manifestierte. In ihrer Revolte gegen die petrinsche und postpetrinsche Praxis der Simulation ersetzten sie das, was Deleuze in seiner Definition der Simulacren als Ähnlichkeit „as an external correspondence“ beschrieben habe, durch „an internal or derived resemblance“, wobei der einzige Unterschied zwischen diesen beiden Formen darin liege, daß „only the second one 'passes through the Idea' and produces images endowed with internal essence.“¹³⁷ So heißt es im Manifest der „Lučisty i Budušniki“: „We declare that there has never been such a thing as a copy and recommend painting from pictures painted before the present day <...> We acknowledge all styles as suitable for the expression of our art, styles existing both yesterday and today.“¹³⁸ Mit ihrem Konzept der Wiederkehr künstlerischer Modelle unterminierten diese Vertreter der Avantgarde, so Tupitsyn, bereits die modernistische Vorstellung von Originalität, Autorschaft und Einmaligkeit und ersetzten diese durch eine Strategie des freien Kopierens, „an example of what Larionov referred to as *vseochestvo* (everythingism) – that is,

S. 63). A. Hansen-Löve spricht von einem mit dem Raskol verbundenen 'semiotischen Schisma', dem die im orthodoxen Zeichenverständnis wurzelnde Vorstellung zugrunde liege, die Signifikanten dürften nicht verändert werden, da sich sonst die Signifikate ebenfalls verändern. Vgl. dazu auch Truchanov, M.: *Pravoslavnyj vzgljad na tvorčestvo*, Moskva, 1997; Lossky, Vl.: *The Mystical Theology of the Eastern Church*, New York, Crestwood, 1976, Kap. 6: „Image and Likeness“.

¹³⁶ Vgl. dazu auch Eisenstein, S.: „Nachahmung als Beherrschung“, in: *Film und Fernsehen*, 1/1988, S. 34-37. Zur marxistisch-leninistischen Widerspiegelungstheorie siehe u. a. Füllsack, M.: *Politische Kunst. Adorno im post-sowjetischen Kontext*, S. 85-90. Eine umfassende historische Rekonstruktion des Mimesisbegriffes von den Anfängen bis hin zu Adorno und Derrida liefern Gebauer, G./Wulf, Ch.: *Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft*, Reinbek, 1992.

¹³⁷ Tupitsyn, M.: „Collaborating on the Paradigm of the Future“, in: *Art Journal*, Vol. 52, No. 4, 1993, S. 21.

¹³⁸ Zitiert nach Bowlt, J. (ed.): *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism. 1902-1935*, New York, 1976, S. 90.

'all possible combinations and graftings of styles'.¹³⁹ In dieser Auffassung von Stil sieht Tupitsyn diese beiden Künstler „closely to the whole structure of post-modernism“ herankommen, ohne jedoch deren schon erwähnte antiwestlich-kollektivistische Intentionen zu übersehen: (Zitat Gončarova) „In the age of the flowering of individualism, I destroy this holy of holies and refuge of the hidebound as being inappropriate to our contemporary and future way of life.“¹⁴⁰

War oben vom bedeutenden Einfluß konzeptuell-feministischer Strategien auf die Entstehung der (Foto)Appropriationskunst die Rede – wir erinnern uns an die häufige Verwendung anonymer Amateurfotografie in der post/sowjetischen konzeptuellen Fotografie, wie beispielsweise in A. Šul'gins Serie „Čužie fotografii“ –, ¹⁴¹ so muß gerade auch W. Benjamins maßgebliche postume Beteiligung an dieser Entwicklung betont werden, dessen 1936 entstandener 'antiauratischer' (oder zumindest als solcher interpretierter) Essay über „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ zu dieser Zeit intensiv neu rezipiert wurde. Einen noch wesentlicheren theoretischen Impuls liefern Anfang der 80er Jahre jedoch die Schriften J. Baudrillards, der nach der Veröffentlichung einiger vorwiegend im politisch-philosophischen Kontext rezipierter Arbeiten mit dem Erscheinen von „Simulacres et Simulation“ (1981) direkt in das Zentrum der New Yorker Kunstwelt katapultiert wurde und dabei nicht zuletzt auf seine eigene Erfahrung als Fotograf zurückgreifen konnte.¹⁴² Der besondere Status der

¹³⁹ Tupitsyn, ebda, S. 22; vgl. Chardžiev, N.: K istorii russkogo avantgarda, Stockholm, 1976, S. 45.

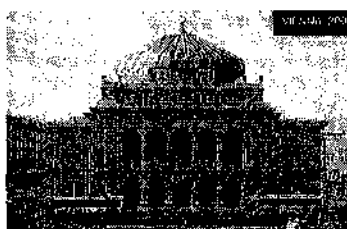
¹⁴⁰ Zit. nach Bowlit, ebda, S. 58.

¹⁴¹ Entstanden 1988; Šul'gin verzichtete dabei völlig auf die Fotokamera und beschränkte sich auf die Entwicklung gefundener Negative. Šul'gin gilt darüber hinaus mittlerweile als einer der wichtigsten russischen Künstler im Internet (das Medium der Simulation schlechthin); wir weisen hier nochmals auf seine Arbeit „Remedy for Information Disease“ (1997), wo verschiedene visuelle Ready-Mades interaktive Manipulierbarkeit vortäuschen. Vgl. dazu das Gespräch Šul'gins mit V. Levašov, in: Nazad k fotografii. Stat'i, razgovory o fotografii, katalog vystavki, Moskva, 1996, S. 280-299 (bzw. die anderen Beiträge in diesem Buch). Siehe auch Straka, B.: „Zur Erinnerung... Vom persönlichen Umgang mit gefundener Fotografie“, in: Becker, K./Straka, B. (Hg.): Selbstidentifikation, S. 236-245. Einige von Šul'gins „Fremden Fotografien“ finden sich in Misiano, W. (Hg.): Die zeitgenössische Photographie in der Sowjetunion. Reportagen sozialer Wirklichkeit, Schaffhausen, 1988, S. 217ff. Siehe dazu auch Tupitsyn, V.: „Neofotografie. Zum aktuellen Stand der Fotografie-Diskussion in Rußland“, in: neue bildende kunst, 3/1994, S. 31-35, sowie ders.: „Solnce bez namordnika“, in: Tupitsyn, V.: Kommunal'nyj (post-)modernizm. Russkoe iskusstvo vtoroj poloviny 20 v., Moskva, 1998, S. 140-159.

¹⁴² Vgl. Taylor, Kunst heute, S. 82, sowie den russischsprachigen Auszug – Bodrijar, Ž.: „Simuljaki i simuljacija (fragment)“, in: Reprodukciya Mon Amour (Katalog), Moskva, 1994, S. 10-13; auf Deutsch nachzuverfolgen auch in Baudrillard, J.: Agonie des Realen, Berlin, 1978, sowie kurzgefaßt bei Baudrillard, J.: „Die Simulation“, in: Welsch, W. (Hg.): Wege aus der Moderne, S. 153-161. Ausführlich zur Bedeutung der künstlerischen Rezeption und Adaption europäischer philosophischer Theorien durch den amerikanischen Neo-Konzeptualismus der 80er Jahre siehe Cameron, D.: „Die Kunst und ihre Wiederholung“, in: Bohn, V. (Hg.): Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik, Frankfurt a. M., 1990, S. 269-323. Zur Aneignung Baudrillards in Rußland vgl. Kuricyn, Vj.: „Bodrijak“, in: Segodnja, 06.08.1994, bzw. ders.: Žurnalistika 1993-1997, Sankt-Peterburg, 1998, S. 46-48; Clowes, E.: „Simulacrum as S(t)imu-

Fotografie als „Kunstwerk im Zeitalter seiner digitalen Manipulierbarkeit“¹⁴³ wird heute in diesem Kontext zunehmend verständlich, könnte er doch jene entgültige Verdrängung der klassischen Malerei tatsächlich einleiten, die bereits um die Jahrhundertwende durch dieses neue Medium der Bildproduktion befürchtet wurde. Ende der 70er Jahre entwickelte Baudrillard noch in Hinblick auf die Strategien der modernen Massenmedien die apokalyptische – im übrigen eher kulturpessimistische als, wie ihm oft vorgehalten wurde, lediglich zynische – ¹⁴⁴ These von der 'Präzession der Simulacra', einer implodierenden Realität, einer Erosion der Wechselbeziehung von Original und Kopie – beruhend auf der Idee eines 'Hyperrealen', welches das nicht mehr reale Reale kaschiert: „Heutzutage funktioniert die Abstraktion nicht mehr nach dem Muster der Karte, des Spiegels und des Begriffs. Auch bezieht sich die Simulation nicht mehr auf ein Territorium, ein referentielles Wesen oder auf eine Substanz. Vielmehr bedient sie sich verschiedener Modelle eines Realen ohne Ursprung oder Realität, d. h. eines Hyperrealen <...> Zugelassen wird nur noch ein orbitaler Rücklauf von Modellen und die simulierte Entstehung von Differenzen.“¹⁴⁵ – ein Zustand, den E. Manzini etwas simpler charakterisierte, indem er unsere Epoche als „Pseudolithikum“ bezeichnete.¹⁴⁶

War Baudrillards Konzeption der Simulacren jedoch in erster Linie mit der Warenproblematik und der auch von P. Virilio unermüdlich kritisierten medialen Imitation der Wirklichkeit à la CNN verbunden (was vielleicht ihren besonderen



Gruppe AES: Die Wiener Staatsoper im Jahr 2006 nach dem Sieg des Islam in Europa, 1997



N. Ovčinnikov: Moskovskij Parfenon, 1997 – die russische Birke als identitätsstiftende Säule eines neoklassizistischen nationalen Überbaus

lation? Postmodernist Theory and Russian Cultural Criticism", in: SEEJ (Slavic and East European Journal), Vol. 39, No. 3 (1995), S. 333-343.

¹⁴³ Vgl. Coy, W. im Ausstellungskatalog „Fotografie nach der Fotografie“, Dresden 1995, S. 71.

¹⁴⁴ Zur Verteidigung Baudrillards gegen derartige Angriffe vgl. Jung, T.: „Jenseits der Geschichte – Jenseits des Humanen? Zur Kennzeichnung der Gegenwartsmoderne durch J. Baudrillard“, in: Müller-Doolin, S. (Hg.): Jenseits der Utopie: Theoriekritik der Gegenwart, Frankfurt a. M., 1992, S. 364-395.

¹⁴⁵ Zit. nach Taylor, ebda; vgl. dazu Baudrillard, J.: Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen, Berlin, 1978, sowie ders.: Agonie des Realen, Berlin, 1978.

¹⁴⁶ Matzer, U.: „Das Foto im Zeitalter seiner digitalen Manipulierbarkeit“, in: REFLÄX, 11/1996, S. 4.

Erfolg in den USA erklärt),¹⁴⁷ so lieferte G. Deleuze bereits Ende der 60er Jahre – also ungefähr zur selben Zeit wie Derrida, dessen 1967 in „De la grammatologie“¹⁴⁸ formulierte Kritik an der logozentristischen „Metaphysik der Präsenz“ ebenfalls auf die Desavouierung des hierarchischen Gefälles zwischen Ursprung und Kopie, der Idee und ihrer Verkörperung abzielte – in „Différence et répétition“¹⁴⁹ eine ähnliche, philosophisch jedoch tiefgreifendere Studie (als jene Baudrillards) zum Problem der Differenz, die er, ebenso mit Blick auf die moderne Welt der Simulacren, als eine 'freie' zu denken versuchte, um damit die Philosophie aus dem klassischen Bann von Identität und Negation zu befreien. Es handelt sich dabei – eine Vorstellung, die Deleuze später (gemeinsam mit F. Guattari) anhand der Metaphorik des „Rhizoms“ weiterentwickeln sollte – um Differenzen, die sich nicht mehr metaphysisch auf ein Identisches, sondern nur noch auf andere Differenzen beziehen. In konsequenter Nachfolge des Nietzscheanischen Antiplatonismus geht es Deleuze – wie er 1969 in seinem für das postmoderne Verständnis der Beziehung von Original und Kopie wegweisenden Essay „Platon und das Simulacrum“¹⁵⁰ dargelegt hat – um den Kampf gegen das philosophische Konzept der „Repräsentation“: „Das Problem betrifft nicht mehr die Unterscheidung Wesen-Erscheinung oder Urbild-Abbild. Diese Unterscheidung ist in der Welt der Repräsentation wirksam; es geht um die Einführung der Subversion in diese Welt, um 'Idoledämmerung' <...> Das Trugbild ist kein degradiertes Abbild, es birgt eine positive Macht, die sowohl das Original wie das Abbild, das Modell wie die Reproduktion verneint. <...> Künstliches und Trugbild sind nicht dasselbe. Sie stehen sogar im Gegensatz. Das Künstliche ist stets Kopie der Kopie, das bis zu jenem Punkt vorangetrieben werden muß, an dem es seine Natur verändert und sich ins Trugbild verkehrt“ – eben das sei das Moment der Pop-Art.¹⁵¹

¹⁴⁷ Vgl. dazu auch die bereits 1956 entstandene scharfsichtige Analyse der Medienkultur in G. Anders „Die Welt als Phantom und Matrise. Philosophische Betrachtungen über Rundfunk und Fernsehen“, in: ders.: Die Antiquiertheit des Menschen, München, 1992, Bd. 2, S. 97-212, welche die Medienkritik Baudrillards und Virlios in vielem vorwegnimmt.

¹⁴⁸ Dt.: Derrida, J.: Grammatologie, Frankfurt a. M., 1974.

¹⁴⁹ Dt.: Deleuze, G.: Differenz und Wiederholung, München, 1992.

¹⁵⁰ Erstmals erschienen unter dem programmatischen Titel „Den Platonismus umkehren“, in: Revue de métaphysique et de morale, 1967, später publiziert als Teil von: Deleuze, G.: Logique du sens, Paris, 1969 (dt.: Logik des Sinns. Aesthetica, Frankfurt a. M., 1993; zur Frage der Simulacren siehe ebd., S. 311-340); vgl. dazu die mit einem Nachwort von M. Jampol'skij versehene russische Übersetzung dieses Essays – Delez, Ž.: „Platon i simuljaki“, in: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 5/1993, S. 45-56, sowie Derridas Dekonstruktion des Platonismus in seinem Text „La pharmacie de Platon“, in: ders.: La Dissémination, Paris, 1972. Eine ausführliche Analyse der letztgenannten Arbeit liefert Vajnsštejn, O.: „Derrida i Platon: dekonstrukcija Logosa“, in: Arbor Mundi, 1/1992, S. 50-72.

¹⁵¹ Deleuze: Logik des Sinns, S. 320, 324. Zur Simulacrenfrage siehe weiters Bolz, N.: Eine kurze Geschichte des Scheins, München, 1991; Gantzert-Castrillo, E.: „Vom langsamen Verschwinden des Originals“, in: Eikon, 18/19/20 (1996), S. 99-104. In den Wirren marktwirt-

Eine schöne – wenn auch plakative – Illustration der oben dargestellten theoretischen Ansätze lieferte V. Volkov in einer 1995 unter dem Titel „Bad Painting“ gezeigten Installation, die zugleich ein anschauliches Beispiel dafür darstellt, daß die Behandlung kunsttheoretischer und kunstphilosophischer Problemstellungen mit Mitteln der zeitgenössischen bildenden Kunst auch angesichts eines hohen reflexiven Niveaus nicht unbedingt den völligen Verlust der sinnlich-visuellen, poetischen und sublimen Qualitäten eines Werkes mit sich bringen muß. Kernstück dieser Installation waren zwei im Supermarkt erstandene annähernd identische, von chinesischen FließbandarbeiterInnen sichtlich für den europäischen Durchschnittsgeschmack hergestellte Echt-Öl-Landschaftsbilder, die unverändert – lediglich durch die Entfernung des ursprünglich im Kaufpreis enthaltenen Rahmens mit einem neoavantgardistischen Flair versehen – an den gegenüberliegenden Stirnseiten des Ausstellungsraumes plaziert wurden, so daß die geringfügige malerische Differenz zwischen den beiden Leinwänden nur durch ein ständiges Hin- und Hergehen zu erfahren, niemals aber entgültig zu fixieren war. Auf diesen Aspekt des Entgleitens verwies auch das tautologisch-pseudoderridistische Zitat „Der Unterschied liegt in der Differenz“, welches in Form einer typisch konzeptualistischen Wandaufschrift zwischen den beiden Bildern (Bad Painting #1 und Bad Painting #2) angebracht war. Weiters befanden sich in den Vitrinen der Galerie je zwei verkleinerte S/W-Xerokopien der besagten Leinwände mit dem Titel „Bad Copy“ (#1-4). Damit noch nicht genug jener Tautologie, der laut Groys die Zukunft gehört:¹⁵² Im Rahmen der Ausstellungseröffnung wurde dem Publikum mitgeteilt, der – leider abwesende – Künstler habe angekündigt, zur Erläuterung der komplexen Installation per Fax einen Kommentar zu senden, der alle Unklarheiten beseitigen solle. Was daraufhin jedoch eintraf, war nichts anderes als unzählige weitere Kopien derselben Vorlage, die sich als telekommunikativ kodierter Text – Zeile für Zeile abgetastet und wieder zusammengesetzt – durch die Leitung quälten.

schaftlicher Zusammenhänge treffen wir jedoch gelegentlich auf weitaus paradoxere Phänomene, als es sich selbst die innovativsten PhilosophInnen auszudenken vermögen: So stellt beispielsweise die Anfang der 80er Jahre von D. Dondé in Cremona gegründete „Fondazione dei Falsi d'Arte“ 'täuschend echte', mittels spezieller chemikalischer Substanzen künstlich gealterte Kopien von Meisterwerken der jüngeren Kunstgeschichte her, um diese – mit einem Fälschungszertifikat („echt falsch“) versehen – zu erschwinglichen Preisen an Kunden wie A. Schwarzenegger oder Lady Di (†) zu verkaufen. Jeder Fälscher ist dabei auf einen Maler oder Stil spezialisiert, „ein zweiter Van Gogh oder Degas sozusagen“, wobei diese weltweit anonym agierende Kopier-Künstlergruppe auch mit Ausstellungen ihres sogenannten „Musée Imaginaire“ an die Öffentlichkeit tritt. Zu diesem in der Kunstgeschichte allerdings seit jeher weitverbreiteten Phänomen vgl. u. a. die anekdotische Aufbereitung dieses Themas bei Reitz, M.: Große Kunstfälschungen. Falsche Kunst und echte Fälscher, Frankfurt a. M., 1993; Fehr, M. (Hg.): Imitationen. Das Museum als Ort des Als-Ob, Köln, 1991.

¹⁵² Groys, B.: „Die Zukunft gehört der Tautologie“, in: Die Zukunft der Moderne. Kursbuch 122, Berlin, 1995, S. 11-20.



V. Volkov: *Bad Painting. Detail der Installation, 1995*

In diesem Zusammenhang ein weiteres Mal auf Benjamins bekannten Essay zu verweisen, erscheint mehr als müßig, wenn auch, wie H.-J. Seemann in seinem Buch „Copy. Auf dem Weg in die Repro-Kultur“ (1992) zeigt, diese Diskussion angesichts zeitgenössischer Reproduktionstechnologien innerhalb einer sich abzeichnenden Klon-Kultur durchaus nicht zum Abschluß gekommen ist.¹⁵³ So hat sich die Krise des Originals auf der Ebene des Objekts auf jene des Subjekts übertragen, was P. Weibel veranlaßt, Benjamins Titel zu paraphrasieren und zu sagen, es handle sich um eine Entwicklung „vom Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen <...> zum Künstler im Zeitalter seiner digitalen oder gentechnischen Reproduzierbarkeit“; die Krise der Aura interessiere hingegen nur noch akademische Streber.¹⁵⁴ Interessant ist aber doch der von Volkov zweifellos intendierte paradoxe Bezug zwischen Benjamins (neo-) marxistischen Hoffnungen, die er mit dem technologisch bedingten Auraverlust des Kunstwerkes für die Kultur der Arbeitermassen verband, und dem nach wie vor bestehenden Bedürfnis des zeitgenössischen postindustriellen Massenkonsumenten, dieser Aura für das eigene Wohnzimmer möglichst kostengünstig habhaft zu werden – beispielsweise eben durch die Anschaffung von im kommunistischen China unter im Grunde vorindustriellen Bedingungen in manufakturieller Serienfertigung hergestellten Originalkunstwerken, deren ‘Originalität’ letztlich aber nichts anderes mehr darstellt, als die Folge einer Schwachstelle im technisch noch nicht optimierten Produktionsablauf: der menschliche Produktionsfehler gerät hier zum (mehr)wertsteigernden Faktor des Hand-Made-Effekts, die Entfremdung der ProduzentInnen (als Entstehungsbedingung) – für Volkov zur rührend anachronistischen Verfremdung als Bedingung künstlerischer Rezeption. Vor dem Hintergrund diverser Mehr- und Marktwerttheorien wird dann auch Volkovs Festlegung der auf ihren reinen Symbolgehalt reduzierten Verkaufspreise für die Einzelkomponenten seiner Installation verständlich: diese

¹⁵³ Seemann, H.-J.: Copy. Auf dem Weg in die Repro-Kultur, Beltz, 1992: „Die Klon-Kultur ist das Endprodukt der expansiven und tabulosen Copy-Gesellschaft. Digitale Medientechnologie, Gentechnologie, Biokybernetik, Neurochirurgie und Nanotechnologie sind einige der (jetzt schon erkennbaren) Geburtshelfer und Leittechnologien der kommenden Klon-Kultur.“ (S. 235). Ganz im Sinne des sowjetischen Vitalitäts-Diskurses und dessen oft zitierter Manifestation im Kult um die Lenin-Mumie („Lenin lebte, lebt und wird leben...“) ist auch das vom Direktor des Russischen Instituts für biologische Forschungen bekundete Ansinnen, den Konstrukteur des sowjetischen Sozialismus genetisch zu rekonstruieren („Experte hält Lenin für klonierbar“, in: Der Standard, 23.04.1997).

¹⁵⁴ Weibel, P.: „Digitale Doubles: Von der Kopie zum Klon. Zweiter Entwurf“, S. 161; vgl. dazu dennoch Stoessel, M.: „Kurze Schatten. Zur Aura bei Walter Benjamin“, in: Sprache im technischen Zeitalter, 1984, S. 311-334.

entsprachen exakt dem ursprünglichem – ‘realen’ – Warenwert der Materialien (Ölbilder, Kopien), d. h. deren im kunstmarktspezifischen Kontext absurd, ja geradezu obszön niedrigen Anschaffungspreis. Anders als A. McCollum in seiner bekannten Werkreihe „Surrogates“ (1982-83),¹⁵⁵ versucht Volkov durch die Isolierung der Massenware im Ausstellungsraum eine Reauratisierung derselben im verführerischen Schein des institutionellen Rampenlichts jener berüchtigten Halogenleuchten, deren technische Bezeichnung zudem in falscher Etymologie den Aurabegriff ein weiteres Mal in seiner griechischen Variante (= halos) wachruft. Wie nah hier – in Abhängigkeit vom Betrachterstandpunkt – Kommerz und Kunst beinander liegen, machte Volkov zudem durch die Ankündigung zu seiner Ausstellung spürbar, wo ein im digitalen Blow-Up-Verfahren stark vergrößerter Ausschnitt der akkuraten chinesischen Pinselstruktur die in die Irre geleiteten BesucherInnen eher echt pastoses ‘Bad Painting’ im Stil eines antiquierten abstrakten Expressionismus erwarten ließ, – ein Verfahren der Maßstabverzerrung, welches in den bereits erwähnten ‘Fragmenten’ I. Čujkovs noch mit authentisch malerischen Mitteln umgesetzt wurde.¹⁵⁶

Was aber im gegebenen Zusammenhang besonders interessiert, und worauf die erwähnte Arbeit am deutlichsten abzielt, ist – um es abschließend noch einmal zu betonen – das Verhältnis von Original und Kopie. Durch die Verwendung zweier Fließband-Gemälde aus derselben Serie und ihre Gegenüberstellung im Galerieraum schuf Volkov unter gleichzeitigem Verweis auf die realen Herstellungsbedingungen eine überzeugende Metapher für den postmodernen Diskurs vom ‘auf immer verlorenen Urbild’ der Simulacren und hob zudem den in seiner eigenen kulturellen Tradition verwurzelten historisch-religiösen Diskurs der Konkurrenz zwischen Ur- und Abbild auch hinsichtlich eines der zentralen Probleme der klassischen europäischen Tafelmalerei auf eine neue Ebene: Die Kopie (die Fälschung) wird gleichsam zum ‘besseren Original’, denn selbst im schlechtesten Fall entspricht sie dem intendierten Gegenstand mehr, als es das Original – in bezug auf die dargestellte ‘Natur’ – jemals könnte.

¹⁵⁵ Einer zu jeweils verschiedenen Installationen verdichtete Anhäufung von durch bezahlte Mitarbeiter in serieller Abgußtechnik hergestellten Bildsurrogaten, welche in ihrer Malevič zitierenden Ästhetik – schwarze rechtwinkelige Flächen auf weißem Gips, die sich nur in ihren Formaten unterscheiden – gleichsam abwesende Bilder repräsentieren und eher auf den anonymen Massencharakter des zeitgenössischen elitären Kunstwerkes und seine Produktionsbedingungen anspielen. Siehe dazu Cooke, L.: „Auf der Spur des Originals. Allan McCollum und Katharina Fritsch in den neunziger Jahren“, in: Salzburger Kunstverein (Hg.): *Original*, S. 91-105.

¹⁵⁶ Vgl. Tschuikow, I. – in: Peschler, Eric (Hg.): *Künstler in Moskau*, S. 132.