

Elisabeth Cheauré (Hrsg.)

Kultur und Krise

Rußland 1987–1997



BERLIN VERLAG
Arno Spitz GmbH

OSTEUROPAFORSCHUNG ist eine Schriftenreihe der Deutschen Gesellschaft für Osteuropakunde. In ihr erscheinen Sammelbände und Monographien über alle Forschungsbereiche Ost- und Südosteuropas, unter anderem über Geschichte, Recht, Gesellschaft und Literatur. Wie die Zeitschrift "Osteuropa" will diese Schriftenreihe der Wissenschaft und dem interessierten Publikum aktuelle Forschung vermitteln. Sie wird in Zusammenarbeit mit dem Vorstand der Deutschen Gesellschaft für Osteuropakunde herausgegeben. Die Verantwortung tragen die Verfasserinnen und Verfasser der einzelnen Beiträge.

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Kultur und Krise : Rußland 1987 - 1997 / Elisabeth Cheauré (Hrsg.) -
Berlin : Berlin Verl. A. Spitz, 1997
(Osteuropaforschung ; Bd. 39)
ISBN 3-87061-621-0

© 1997

BERLIN VERLAG Arno Spitz GmbH
Pacelliallee 5 • 14195 Berlin

Sabine Hänsgen

Die Installation als Gesamtkunstwerk

Zu einem Genre in der zeitgenössischen russischen Kunst

Auf den großen Ausstellungen mit zeitgenössischer russischer Kunst werden die Zuschauer immer seltener mit einzelnen graphischen Werken, Tafelbildern, Skulpturen oder Objekten konfrontiert, immer häufiger finden sie sich im Inneren von umfassenden künstlerischen Raumgestaltungen wieder. Das in den letzten Jahren vor allem in der Schule des Moskauer Konzeptualismus dominierende Genre der Installation erscheint als eine besonders attraktive Präsentationsform für russische Kunst im westlichen Museums- bzw. Galerienraum.

Von einer solchen aktuellen kunstkritischen Fragestellung möchte ich den Blick auf den historischen Hintergrund des Genres *Installation* lenken, und zwar auf die Tradition des Gesamtkunstwerks, die in diesem Zusammenhang unter einem doppelten Aspekt zu betrachten ist: Die post-utopische Kunst der Gegenwart reagiert mit der Aktivierung von Auge, Ohr, Tast- und Raumsinn auf die synästhetischen Experimente der Moderne (Verschmelzung der Künste, Suche nach neuen intermedialen Formen), zugleich aber auch auf die ideologisch bestimmte Kunst-Leben-Synthese im totalitären Staat als Gesamtkunstwerk.

Richard Wagners Ideen hatten bekanntermaßen einen großen Einfluß auf die Entwicklung der europäischen Kultur der Moderne. In seinen Überlegungen zum *musikalischen Drama* entwickelte Wagner den utopischen Entwurf eines Gesamtkunstwerks als Modell für eine zukünftige Kunst. Die Erfahrung der Vereinzelung, der Zersplitterung der Welt und des Zerfalls des Mythos, d. h. die Erfahrung einer kulturellen Krise sollte durch eine Synthese der spezialisierten Gattungen und Medien überwunden werden:

Das große Gesamtkunstwerk, das alle Gattungen der Kunst zu umfassen hat, um jede einzelne dieser Gattungen als Mittel gewissermaßen zu verbrauchen, zu vernichten zu Gunsten der Erreichung des Gesamtzweckes aller, nämlich der unbedingten, unmittelbaren Darstellung der vollendeten menschlichen Natur, – dieses große Gesamtkunstwerk erkennt er (der Geist – S. H.) nicht als die willkürlich mög-

liche That des Einzelnen, sondern als das nothwendig denkbare gemeinsame Werk der Menschen der Zukunft.¹

Die Spuren des Wagnerschen Einflusses lassen sich bis nach Rußland verfolgen. Die Konzeption des Gesamtkunstwerks initiierte hier nicht nur eine Reihe von inner-ästhetischen Experimenten, die sich mit dem Zusammenwirken verschiedener medialer Bereiche (etwa im Symbolismus) beschäftigten. In dieser Konzeption war bereits auch ein den eigentlichen Bereich der Kunst überschreitendes Entwicklungspotential angelegt, das schließlich von der totalitären Staatsmacht zu einer umfassenden Ästhetisierung der Wirklichkeit angeeignet wurde. In faszinierenden, alle Sinne ansprechenden Inszenierungen von Massenumzügen, Auftritten des Führers und in der baulichen Gestaltung der Metropole Moskau wurden die Einzelkünste – Wort, Bild, Musik, Skulptur, Architektur usw. – im *Staat als Gesamtkunstwerk* aufgehoben, wobei der ästhetische Schein über die bestehenden Widersprüche hinwegtäuschen sollte und eine harmonische Ganzheitlichkeit aller Lebensbereiche gewaltsam erzwungen wurde.²

Entgegen der staatlich erzwungenen Harmonie des Ganzen im Totalitarismus eröffnet sich dem Betrachter in den Installationen der zeitgenössischen Künstler eine Vielfalt von unterschiedlichen Interpretationsperspektiven, die es möglich machen, sich mit den Strukturen des ideologischen Denkens auseinanderzusetzen, das Verhältnis von Ideensystem, sinnlichem Erleben und faktischem Handeln zu überdenken.

Das Große Archiv (Il'ja Kabakov)

In verschiedenen Gesprächen mit anderen Künstlern und Kritikern³ sowie in seinem Lehrbuch *Über die "totale" Installation*⁴ hat Il'ja Kabakov wohl

¹ Richard Wagner: Das Kunstwerk der Zukunft. In: *Ders.: Gesammelte Schriften und Dichtungen*. Bd. 3. Leipzig 1887, S. 60 (Faksimiledruck Hildesheim 1976).

² Vgl. Hans Günther: Der totalitäre Staat als Gesamtkunstwerk. In: *Ders.: Der Sozialistische Übermensch*. Stuttgart/Weimar 1993, S. 184-197 und zur Wirkungsgeschichte des Wagnerschen Gesamtkunstwerks: Hans Günther (Hg.): *Gesamtkunstwerk. Zwischen Synästhesie und Mythos*. Bielefeld 1994.

³ Bekannt geworden sind bislang vor allem die Gespräche mit Boris Groys: Ilja Kabakow, Boris Groys: *Die Kunst der Installation*. München 1996. In den

am ausführlichsten theoretisch das Genre der Installation behandelt. Er beschreibt die "totale" Installation als einen völlig umgestalteten Raum, als ein vollständiges künstlerisches Universum, als ein in sich geschlossenes Modell der Welt, das den Betrachter in sich aufnimmt. Um die vom Gesamtkunstwerk beanspruchte Wirkungsabsicht zu realisieren, ist eine solche Einbeziehung des Publikums unabdingbar. Zugleich aber macht Kabakov den Unterschied zu totalitären Ästhetisierungsstrategien deutlich: Die Rolle des Betrachters in der Installation oszilliert – seiner Meinung nach – zwischen der Rolle von "Opfer" und "Täter". Der Betrachter ist dem Mechanismus einer "doppelten" Wirkung zwischen dem Erleben einer Illusion und der Möglichkeit der Reflexion darüber unterworfen:

Hier wird der Betrachter, der sich bis dahin in jeder Installation – wie vor einer Skulptur oder einem Bild – relativ frei fühlte, nun von der Installation gesteuert und in gewissem Sinne zu ihrem "Opfer". Jedoch ist er "Opfer" und zugleich "Täter", der einerseits die Installation betrachtet und bewertet, und andererseits jenen Assoziationen, Gedanken und Erinnerungen nachhängt, die sich bei ihm in der intensiven Atmosphäre der Installation einstellen.⁵

Die Installation *Das Große Archiv*, die bereits nach dem Ende des sowjetischen Reiches entstand (1993)⁶, ruft in einer künstlerisch-stilisierenden Rekonstruktion noch einmal eine untergehende Welt in Erinnerung. Kabakov inszeniert die Exotik des russischen Alltags (*byt*) in der lichten Welt eines westlichen Museums. Durch eine völlige Umgestaltung, durch den Einbau von Trennwänden, Abgrenzung von Nischen bzw. Kabinen

Samizdat-Archiven schlummern allerdings noch weitere Diskussionsdokumente: Iosif *Bakštejn*, Il'ja *Kabakov*, Andrej *Monastyrskij*: Trialog o komnatach. In: Komnaty. Moskau 1987, S. 71-119 (Samizdat-Typoskript eines Sammelbandes des MANI - Moskovskij archiv novogo iskusstva / Moskauer Archiv der neuen Kunst).

⁴ Ilya *Kabakov*: Über die "totale" Installation. Ostfildern 1995.

⁵ Ebd. S. 15. Zur Korrespondenz zwischen Il'ja Kabakovs "totaler" Installation und Bazon Brocks Konzept der "Totalkunst" vgl. Bazon *Brock*: Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Pathosformeln und Energiesymbole zur Einheit von Denken, Wollen und Können. In: Harald *Szeemann* (Hg.): Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800. Aarau und Frankfurt a. M. 1983, S. 22-39.

⁶ Il'ja *Kabakov*: Grand Archive/Het Grote Archief/Bol'soj Archiv. Amsterdam (Stedelijk Museum) 29.1. - 28.3. 1993 (Katalog).

und das Anlegen labyrinthischer Gänge verwandelt er das Museumsinterieur in ein kafkaesk anmutendes Universum der Bürokratie. Der Archivar erscheint dabei als Ethnograph.

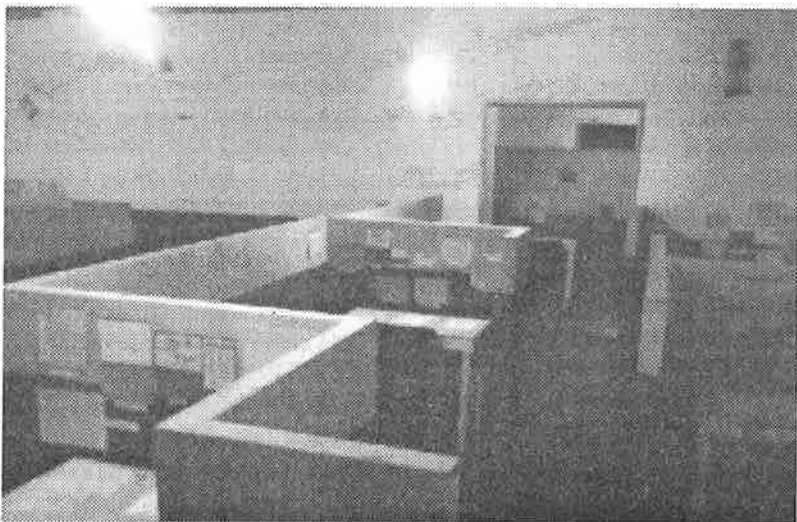


Abb. 1: Il'ja Kabakov: *Das Große Archiv* (1993)⁷

Der vom Künstler geschaffene bürokratische Komplex von Erfassung, Befragung, Klassifikation, unterschriftlicher Beglaubigung und administrativer Einschüchterung setzt sich aus neun Einzelräumen zusammen, die die Betrachter nach und nach zu durchschreiten haben, bis im letzten Raum die Wände bersten, und sie in den hell erleuchteten Museumsraum mit Werken der klassischen Moderne hinaustreten.

Die Rekonstruktion einer entfernten russischen Welt aus dem Gedächtnis läßt eine ausgeprägte Atmosphäre in der Installation entstehen; der Künstler legt ein besonderes Augenmerk auf die Ausarbeitung der Raumfaktur: auf Anstrichfarben, Baumaterialien, Lichtführung usw. Eine triste, schäbige, schmutzig-armselige Welt umgibt die Betrachter – auf dem Boden Abfälle, Besen in den Ecken, Wände mit dunkelgrünem Sockelan-

⁷ Reproduziert nach dem Ausstellungskatalog.

strich, niedrige Decken, abgenutztes Mobiliar und schlechte Beleuchtung durch nackte Glühbirnen.

Die Installation wirkt bei Kabakov als Gedächtnisraum, die russische Welt kehrt in dem *Großen Archiv* wieder.⁸ Das Archiv ist vor allem ein Speicher von Texten, die Dinge sind an den Rand, bis ins Verschwinden gedrängt. Der Raum ist von einer Flut von Papieren übersät, und der Mensch erscheint als Objekt einer unendlichen Verzettlung.

Aufschlußreich ist es, diese Formulare, Vorschriften, Fragebögen usw. genauer zu betrachten. Wir treffen in der bürokratischen Sphäre immer wieder auf schematisierende Klassifikationen der unterschiedlichsten Art. Die Bevölkerung wird in verschiedene Kategorien eingeteilt: nach dem Geschlecht, dem Alter, der Berufsgruppe, nach Stadt- und Landbewohnern. Der einzelne ist einer Entindividualisierung und Bevormundung durch die anonyme Gewalt des Schemas unterworfen.

Die Schriftstücke gehen allerdings nicht als Originaldokumente in das Archiv ein; für Kabakovs ästhetische Haltung bei der Realisierung dieser Installation ist entscheidend, daß er selbst die Text- und Bildwelten aus dem bürokratischen Alltag Rußlands künstlerisch nachschafft. All diese illustrierten Fragebögen sind mit Geduld und Hingabe in einem an sowjetische Kinderbücher erinnernden Stil nachgeschrieben und nachgezeichnet. Und wenn wir weiter in die Geschichte zurückblicken, entdecken wir, daß sich Kabakov auch in die Tradition der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts einschreibt. Er stilisiert sich als Nachfahre der kleinen Beamten, der Schreiber und Abschreiber à la Akakij Akakievič.⁹ In der Art und Weise wie die Blätter ausgefüllt werden, ist ein Bemühen um schöne kompositorische Gestaltung, ja geradezu um Kalligraphie zu verspüren, aber immer wieder stellen sich Fehler, Defekte, Unbeholfenheiten – individuel-

⁸ Zur Gedächtniskultur bei I. Kabakov vgl. Günter *Hirt*, Sascha *Wonders*: Nachwort. In: Ilja *Kabakov*: SHEK Nr. 8, Bauman-Bezirk, Stadt Moskau. Leipzig 1994, S. 185-203 und eine ausführliche Diskussion verschiedener Gedächtniskonzepte bei Georg *Witte*: Das verrückte Gedächtnis. Il'ja Kabakovs "V našem ŽEKE". In: Christa *Ebert* (Hg.): *Kulturauffassungen in der literarischen Welt Rußlands. Kontinuitäten und Wandlungen im 20. Jahrhundert*. Berlin 1995, S. 182-206.

⁹ Zur Problematik des Schreibers und Abschreibers in der russischen Literatur vgl. Renate *Lachmann*: »Cryptographic paperchase«: Dostoevskijs "Ein schwaches Herz". In: *Dies.*: *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt a. M. 1990, S. 404-439.

le Krümmungen im vorgegebenen Koordinatensystem von Geraden – ein. Wir haben es mit der Stilisierung eines dilettantischen, halbprofessionellen Schreibens und Abschreibens zu tun.

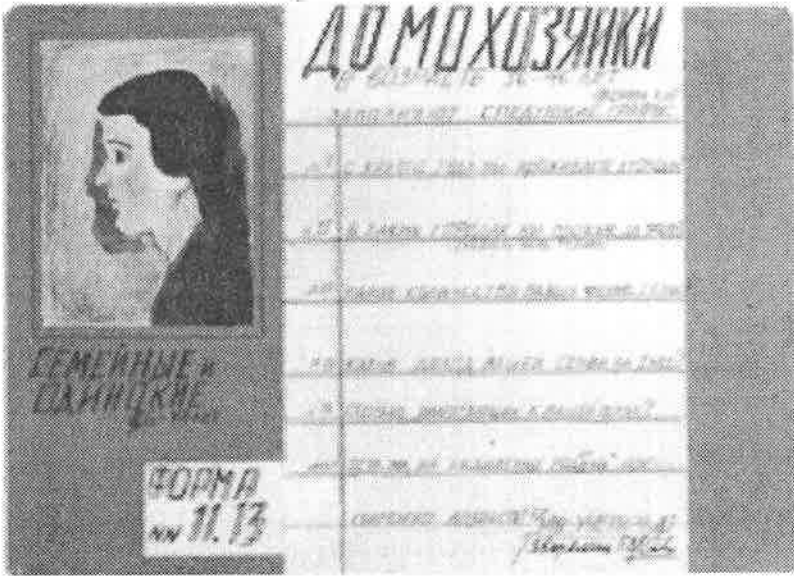


Abb. 2: Il'ja Kabakov: *Das Große Archiv* (1993; Detail)¹⁰

In seinem nachvollziehenden Schreiben und Zeichnen identifiziert sich Kabakov mit den kleinen Leuten, mit den gewöhnlichen Menschen. Es handelt sich nicht um eine rein äußerliche, technische Reproduktion (ein Verfahren, das wir aus der zeitgenössischen westlichen Welt kennen), sondern um ein Wiederholen all dieser Papiere aus der bürokratischen Welt von innen heraus. Aus Anlaß der kollektiven abzuschreibenden und abzuzeichnenden Muster vollzieht der Künstler eine individuelle, nostalgisch geprägte Erinnerungsarbeit. Und in der anachronistisch anmutenden *handwerklichen* Reproduktion findet noch eine weitere Verschiebung der Dimensionen statt: vom Alltagsdokument zum graphischen Blatt, zum Kunstwerk.

¹⁰ Reproduziert nach dem Ausstellungskatalog.

Die Geste des Nachschreibens, Nachzeichnens und Nachstellens der russischen Alltagserfahrung durch den Künstler korrespondiert bei den Betrachtern mit dem Nacherleben trostloser Monotonie und Entwertung des einzelnen durch die bürokratische Textmaschinerie im Labyrinth der Kabinette. Die von der antiken Mnemotechnik begründete Verbindung von Gedächtnis und Raum wirkt hier, wenn auch in verstellter Form, weiter.¹¹ Sich erinnern heißt in Kabakovs *Großem Archiv* ganz konkret, sich durch einen Raum bewegen. Im Rahmen des Distanz erzeugenden westlichen Museumsraums verliert jedoch der totalitäre Kosmos seinen realen Schrecken und wird zu einem Objekt ästhetischen Erlebens.

Die zweite Sakralisierung (Dmitrij Prigov)

Auch Dmitrij Prigov arbeitet als Dichter und Künstler im Netz universeller Vertextung der russisch-sowjetischen Welt. Sein Gesamtwerk bezeichnet er selbst als "räumlich-verbale Installation, ausgedehnt in der Zeit"¹².

Zunächst ebenfalls die Betrachtung eines für ihn charakteristischen graphischen Blattes: einer Zeitungsüberzeichnung.¹³ Solche künstlerisch bearbeiteten Zeitungsblätter stellen ein wichtiges Element in vielen seiner Raumszenierungen dar. Im Unterschied zu den stilisierten handschriftlichen Alltagspapieren im Kabakov'schen *Großen Archiv* benutzt Prigov als Untergrund für seine Zeichnungen die *Pravda*, einen technisch reproduzierten, massenhaft verbreiteten Text der offiziellen sowjetischen Ideologie. Auf diesen absolute Wahrheit beanspruchenden Text setzt er in einer Art von Wolkenform, wie einen Kommentar, andere Wörter oder Slogans, die an die Aufschriften (*nadpisi*) aus der russischen Sakralkunst des Mittelalters erinnern. Die Wörter bilden sich als Aussparungen aus den sie umgrenzenden zeichnerischen Schraffuren heraus. Dies führt zu dem Ef-

¹¹ Zur Tradition des Gedächtnisraums aus der antiken Mnemotechnik vgl. die wegweisenden Aufsätze: Aleida Assmann: Zur Metaphorik der Erinnerung (S. 16-46) und Renate Lachmann: Kultursemiotischer Prospekt (S. 47-64) in dem Sammelband: Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst. Hrsg. von Kai-Uwe Hemken. Leipzig 1996.

¹² Dmitrij Prigov: Arbeiten 1975-1995. Mülheim (Städtisches Museum) 1995, S. 82.

¹³ Siehe Abb. 3.

fekt, daß mehrere Textdimensionen gleichzeitig präsent sind. Auch die individuelle Überzeichnung kann einen absoluten Wahrheitsanspruch nicht einlösen, durch sie scheint paradoxerweise, wie in einem Palimpsest, die Zeitung als Subtext hindurch. Und wenn der eigene Name *Prigov* als Aufschrift zu lesen ist, dann wird etwas von dem ästhetischen Selbstverständnis des Autors sichtbar: Es gibt kein autonomes schöpferisches Subjekt jenseits des Soziums, der Autor artikuliert sich im Medium der umgebenden Texte und Sprachen.

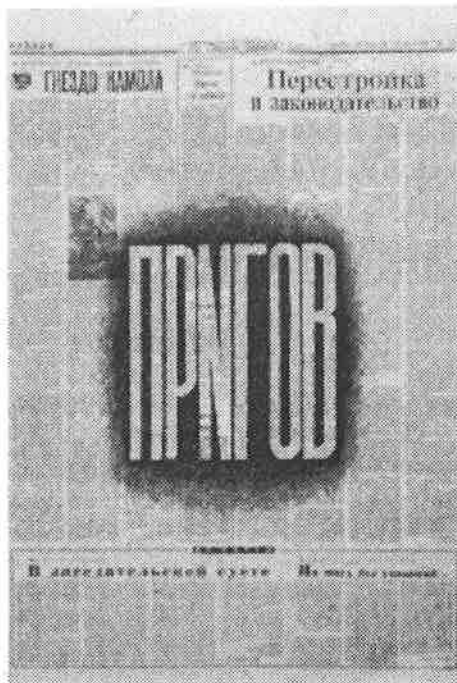


Abb. 3: Dmitrij Prigov: Zeitungüberzeichnung aus der Serie 'Glasnost' (1987/88)¹⁴

¹⁴ Reproduziert nach einer Originalvorlage des Künstlers.

In den Installationen überführt Prigov seine Text-Bild-Komplexe in die räumliche Dimension, wobei er immer wieder aus einem beinahe unveränderlichen Grundinventar von textuellen, bildlichen und figürlichen Elementen schöpft. Zu Beginn der neunziger Jahre realisierte Prigov ganze Serien von Installationen, die als zentrales Motiv eine weibliche oder männliche Figur zeigen. Häufig handelt es sich um eine Putzfrau oder einen Klempner, also Repräsentanten einer niedrigen sozialen Schicht, die vor einem großen, Blutstropfen weinenden Auge knien.

In der 1990 entstandenen Installation *Russischer Schnee*¹⁵ sind über dieses skizzierte Sujet hinaus weitere Sakralisierungsstrategien in der Raumorganisation aufzuweisen. Nach dem ersten Eindruck einer Theaterbühne, eines Guckkastens, einer Kulissenwelt mit ausgestopften Puppen stellen sich Reminiszenzen an den Kirchenraum ein, der eine symbolische Verbindung zwischen Gott und Mensch, Himmel und Erde, Zeit und Ewigkeit schafft. Der sinnliche Kosmos wird in einen übersinnlichen konvertierbar; eine besonders bedeutsame, heilige Zone ist durch einen Vorhang abgetrennt.¹⁶

Die präsentierte Szene kann als Anbetung des Göttlichen Auges, als Situation mystischer Offenbarung eines geheimen Wissens gedeutet werden. Aber diese Interpretation bleibt hybrid, es sind auch andere Auslegungen möglich: Die Körperhaltung der Figur kann auch als Kniefall vor der allgegenwärtigen Überwachungsinstanz des totalitären Staates à la Orwell gesehen werden. Von Prigov wird hier mit der Verquickung religiöser, moralischer und sozialer Motive ein Komplex russischer Mentalität vorgeführt und – an die Analyse Nikolaj Berdjajevs anschließend – die säkularisierende Aneignung des russischen Messianismus durch die kommunistische Heilslehre plakativ zur Schau gestellt.¹⁷ Weiter könnte man der Interpretation des Autors folgen, der in einem Gespräch in bezug auf die Perestrojka-Situation sagte, das Auge, das blutige Tränen weint, sei ein Hinweis auf den Verlust des Glaubens an Erlösung, an ein paradiesi-

¹⁵ Siehe Abb. 4

¹⁶ Zum Begriff der "sakralen Schaubühne" vgl. Konrad *Onasch*: Die Ikonomalerei. Grundzüge einer systematischen Darstellung. Leipzig 1968, insbesondere das Kapitel: Der Kirchenraum als "sakrale Schaubühne" (S. 32-36).

¹⁷ Vgl. Nikolaj *Berdjajev*: Die russische Idee. Grundprobleme des russischen Denkens im 19. Jahrhundert und zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Eingeleitet, übersetzt und erläutert von Dietrich *Kegler*. Sankt Augustin 1983, insbesondere S. 226f.

ches Glücksversprechen, es sei ein Abschiednehmen von jeglichen Heilslehren.¹⁸

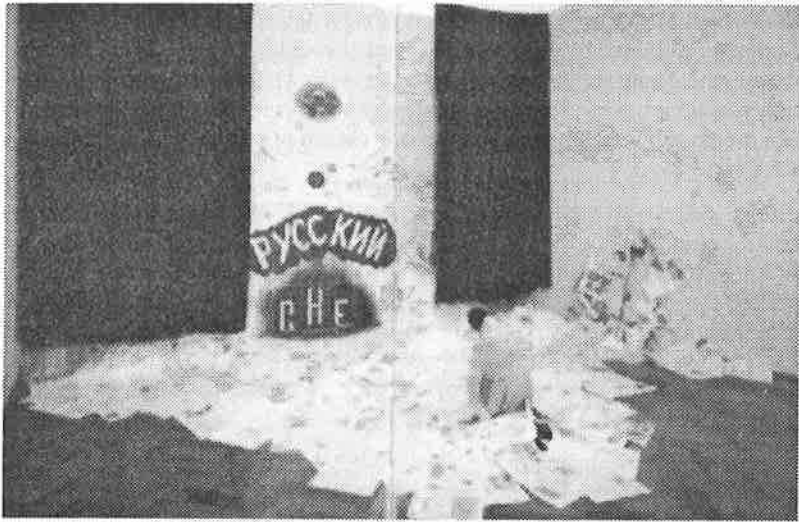


Abb. 4: D. Prigov: *Russischer Schnee* (1990)¹⁹

Die Aufschrift *Russischer Schnee* auf dem Arrangement von Pravda-Seiten eröffnet eine weitere Bedeutungsdimension: Jenseits ihres ideologischen Gehalts gewinnen die aufgeschütteten Textmassen in der plastischen Dimension eine metaphysische Qualität. Sie erinnern nicht nur an eine verschneite russische Winterlandschaft. In seinem Installationsalphabet gibt Prigov durch die Charakterisierung des Zeitungsschnees als "immateriell", "endlos" und "wortlos" einen Hinweis auf das suprematistische, gegenstandslose Weiß Malevičs:

Die Zeitungen, die alles ringsum bedecken wie der russische, der flimmernde, leuchtende, immaterielle, sanfte und körperlose Schnee, der mit seinen weichen plastischen Wehen alle horizontalen Oberflächen

¹⁸ Vgl. Ausstellungskatalog Mülheim 1995, S. 83.

¹⁹ Reproduziert nach dem Ausstellungskatalog.

überzieht, der von den Wänden, von der Decke, wer weiß woher herabfällt! Grenzenlos, endlos, wortlos, geschlechtslos!²⁰

Zusammenfassend läßt sich Prigovs Position, für die er selbst den Begriff der *zweiten Sakralisierung*²¹ prägte, etwa folgendermaßen kennzeichnen: Von der zeitgenössischen Kunst werden die in der Kultur vorgefundenen Sakralisierungsstrategien – die christliche Tradition und ihre Aneignung bzw. Umfunktionalisierung im totalitären Kult – aufgegriffen und so weit übersteigert, daß sie ad absurdum geführt werden. Die einzelnen verwendeten Bild- und Textelemente sind aus dem Zusammenhang verbindlicher weltanschaulicher Erklärungssysteme herausgelöst. Religiöse, ideologische und ästhetische Mythen treten in ein ironisches Verhältnis der wechselseitigen Relativierung. Mit dieser demonstrativ banalisierenden Geste wird dem Betrachter über das Nacherleben des Kultischen hinaus auch ein Weg zur Distanzierung, zur Selbstreflexion, zur Auseinandersetzung mit der totalitären Vergangenheit geboten.

Ein Archäologe der Ideologie (Andrej Monastyrskij)

Die Mittelposition, die Situierung Rußlands zwischen Okzident und Orient, reflektiert Andrej Monastyrskij auf andere Weise als Il'ja Kabakov, der mit seinem *Großen Archiv* russisch-sowjetischen Alltag im distanzschaffenden Rahmen eines westlichen Museums präsentierte.

In seiner Installation *Aus einem Buch*²² wendet sich Monastyrskij, nachdem in der Sowjetunion selbst im Zusammenhang mit der Perestrojka bereits ein Prozeß der Entideologisierung eingesetzt hat, als Archäologe ideologischer Strukturen dem nordkoreanischen Marxismus mit dem Personenkult um Kim Il-Sung, also einer letzten Bastion des Dogmas, zu. Als Ausgangsmaterial für seine Installation benutzt er fernöstliche

²⁰ Dmitri Prigow: *Der Milizionär und die anderen. Gedichte und Alphabete. Nachdichtungen* von Günter Hirt u. Sascha Wonders. Leipzig 1992, S. 187.

²¹ Vgl. den stilisierten Metatext "Die zweite Sakralisierung". In: *Dmitrij Prigow: Installationen für eine Putzfrau und einen Klempner*. Berlin (DAAD) 1991, o.S.

²² Die Installation ist dokumentiert in dem Katalog: *Conrad Atkinson, Andrej Monastyrsky: Osobennye istorii/Particular histories*. Moskau 1990.

ideologische Schriften, die zu jener Zeit in Moskau noch leicht zugänglich waren. Bis zum Ende der Sowjetunion fanden nämlich die Schriften politischer Führer, Sammel- und Kongreßbände, Rechenschaftsberichte, Zeitschriften u.ä. aus den anderen sozialistischen Ländern im Sinne des Blockdenkens eine nicht geringe Distribution.

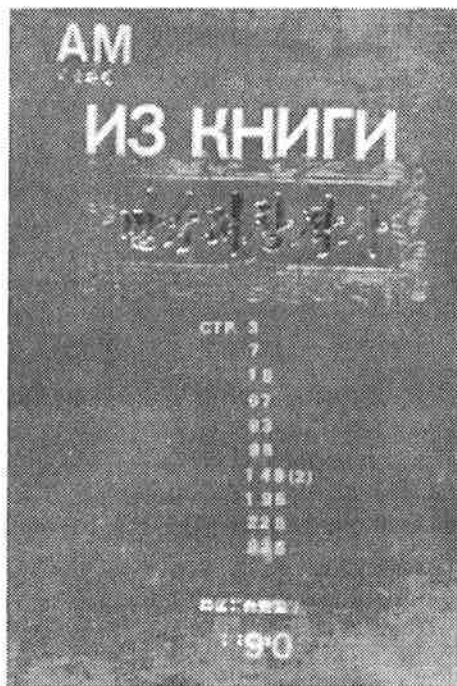


Abb. 5: Andrej Monastyrskij: *Aus einem Buch* (Detail; 1990)²³

Die Installation, so sagt es schon der Titel, ist aus einem Buch, einem solchen ideologischen Werk, einem Sammelband zur koreanischen Kunst aus dem Jahre 1985 gemacht. Dieses Album kann als ein typisches Beispiel für den totalitären Kult um das Buch als *heilige Schrift* betrachtet

²³ Reproduziert nach einer Originalvorlage des Künstlers.

werden. Eine Reihe von Sakralisierungsstrategien finden hier ihre Anwendung. Das Buch ist aufwendig in Leder eingebunden, mit Reliefprägung und einem Titeldruck in Goldlettern versehen; vorausgehende Transparentpapiere schaffen eine auratische Atmosphäre für die wichtigsten Abbildungen, insbesondere für das Bild des Führers.

Wie wird nun die Entfaltung dieses Buchs im Raum der Installation realisiert? Zunächst ein erster Schritt der Aneignung. Wir haben es wie bei Prigovs Zeitungsüberzeichnungen mit einem Palimpsest zu tun. Mit Letraset-Buchstaben setzt der Autor einen eigenen Titel auf das Buch, durch den der ideologische Titel weiter durchscheint: *AM/Aus einem Buch* – es folgen Seitenangaben, die bei der Entfaltung des Buchs in der Installation eine Rolle spielen, und die Datierung der künstlerischen Arbeit mit 1990. Die Aufschrift ist nicht handschriftlich, sondern in einem sachlich-neutralen typographischen Stil ausgeführt, was auf den analytischen Charakter des gesamten Werks hinweisen mag.

Das Buch findet als einer der zentralen Gegenstände Eingang in die Installation. Es liegt auf einem Schreibtisch, vor dem ein Stuhl steht, so daß sich die Betrachter hinsetzen und in dem Buch blättern können. Genau über dem Schreibtisch ist ein Kassettenrecorder aufgehängt. Die Seitenzahlen auf dem Titel zeigen im übrigen die Seiten des Buchs an, auf denen der Führer Kim Il-Sung bei irgendwelchen Redeauftritten in der Umgebung eines Kassettenrecorders bzw. Mikrofons zu sehen ist. Die Installation beschränkt sich also nicht nur auf schriftliche Texte, sondern bezieht eine ganz entscheidende mediale Dimension totalitärer Kulturen mit ein. Sie verweist auf die Allgegenwart der technisch übertragenen Führerstimme und thematisiert die Bedeutung rituelle Gemeinschaftlichkeit erzeugender, mündlicher Kommunikationsformen für den Totalitarismus. Marshall MacLuhan hat die archaisierende Wirkung dieser Art von sekundärer Oralität folgendermaßen beschrieben: "Die Macht des Radios, die Menschen in die Stammesgemeinschaft zurückzuführen, kommt einer fast augenblicklichen Verkehrung des Individualismus in den Kollektivismus gleich."²⁴

Allerdings treffen wir in der Installation auf ein Tonaufzeichnungsgerät statt auf den erwarteten Lautsprecher, um den sich ein hörendes Kollektiv versammeln könnte. Keine autoritäre Rede und auch keine Musik füllen den Raum. Durch den Effekt der leeren Botschaft, durch den Effekt des

²⁴ Marshall MacLuhan: Die magischen Kanäle. *Understanding Media*. 2., erweiterte Auflage. Basel (Verlag der Kunst Dresden) 1995, S. 460.

Schweigens²⁵ ist der Rezipient auf sich selbst zurückgeworfen, auf eine Reflexion seiner Wahrnehmungs- und Bewußtseinsprozesse.

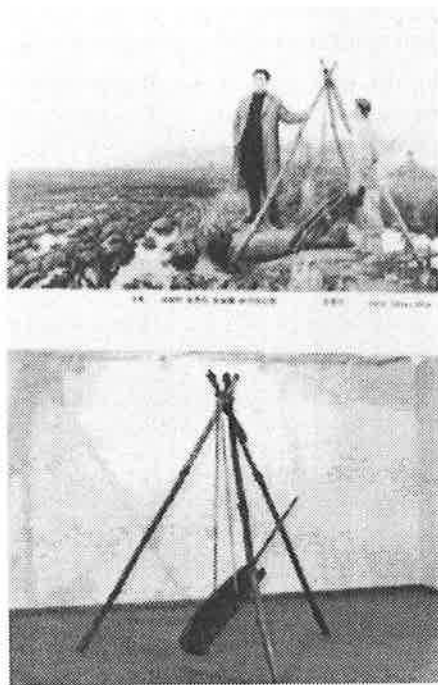


Abb. 6: Andrej Monastyrskij: *Aus einem Buch* (Detail)²⁶

Und der Betrachter wird in der Installation vor eine Rätselaufgabe gestellt. Er muß selbst die Verfahren der gegenständlichen Realisierung der Bilder

²⁵ Vgl. die vom Zenbuddhismus inspirierte ästhetische Position bei John Cage: *Silence*. Middletown (Connecticut) 1961 und zur Tradition des apophatischen Sprechens und der negativen Theologie in der russischen Kultur: Aage A. Hansen-Löve: *Zur Typologie des Erhabenen in der russischen Moderne*. In: *Poetica* 23 (1991), S. 166-216, darüber hinaus allgemein: Jacques Derrida: *Wie nicht sprechen. Verneinungen*. Wien 1989.

²⁶ Reproduziert nach einer Originalvorlage des Künstlers.

des Kultes aufdecken, die die Analyse des ideologischen Denkens in dieser Installation ausmachen. Sonst kann er nicht verstehen, warum ein Kassettenrecorder über dem Tisch hängt oder warum sich eine seltsam anmutende Holzkonstruktion im Ausstellungsraum befindet. Erst wenn der Betrachter im Buch nachblättert, vergleicht und kombiniert, findet er diese Konstruktion in einer kultischen Führerdarstellung wieder: Kim Il-Sung ist bei der Besichtigung von Errungenschaften der Landwirtschaft neben einer solchen Holzkonstruktion, einem agrarischen Gerät, wohl irgendeiner Schöpfapparatur, zu sehen.²⁷

Die tautologische Verdoppelung des ideologischen Bildes durch das nachgebaute Objekt führt zu einer Transzendierung vorgegebener symbolischer Systeme, deren Repräsentationsfunktion auf diese Weise aufgehoben scheint. Der Status von Utopien und Mythen wird durch die Aktivierung einer elementaren Wahrnehmungstätigkeit überprüft, oder wie es Andrej Monastyrskij formuliert: "Der Betrachter empfindet die Befreiung seiner Körperlichkeit vom Mythos".²⁸

In allen betrachteten Installationen vollzieht sich eine Art von Erinnerungsarbeit, die man auch als Trauerarbeit im Freudschen Sinne²⁹ bezeichnen könnte: ein Sich-Verabschieden von einem untergehenden kulturellen Kosmos mit dem nochmaligen Durcharbeiten ideologisch motivierter Ganzheitskonzepte in einer neuen Situation gesellschaftlicher Zersplitterung und Fragmentierung. Eine solche Trauerarbeit könnte notwendig sein, um zu vermeiden, daß bei den Entwicklungen der postsowjetischen Periode auch immer wieder nur eine alte Ideologie durch eine neue Ideologie ausgetauscht wird. Vielleicht ist es auch ein Abschiednehmen von einem jahrhundertlang die russische Mentalität determinierenden Dualismus³⁰ von Gott und Teufel, Eigenem und Fremdem, Osten und Westen.

²⁷ Siehe Abb. 6.

²⁸ I. Bakštejn, I. Kabakov, A. Monastyrskij: *Dialog o komnatach*, a.a.O., S. 99.

²⁹ Zu der für das Ich befreienden Funktion der Trauerarbeit vgl. Sigmund Freud: *Trauer und Melancholie*. In: *Ders.: Gesammelte Werke*. Bd. 10. Frankfurt a. M. 1946, S. 428-446.

³⁰ Vgl. Jurij Lotman, Boris Uspenskij: *Die Rolle dualistischer Modelle in der Dynamik der russischen Kultur*. In: *Poetica* 9 (1977), S. 1-40.