

Jurij Murašov

**Russische Kunst und oligarchisches Geld
in der globalen Finanzökonomie.
Zu Vadim Zacharovs „Danaë“ in Venedig (2013)**

Abstract: On the Venice Biennale 2013 in the Russian pavilion the public was impressed by Vadim Zacharov's monumental installation *Danaë*. This official Russian contribution to the Venice art event is analysed in two steps. First, I will look at the different contexts and infrastructures Zacharov's art project is imbedded: the neoliberal finance economy, the Russian oligarch's engagement in the global trading of art and luxury, and the identity and cultural politics of Moscow's presidential administration. In a second step, I examine the poetics and pragmatics of Zacharov's *Danaë*: the narrative about art and power told by the motif of money, the verdict against art as critical or renitent statement, the depoliticisation of art, and the immanent aesthetics of the "ornamental".

Keywords: art, art market, finance economy, Russian oligarchs, Putin's cultural politics

Wenn Kunstwerke von Geld handeln, dann geht es dabei stets um zwei miteinander verflochtene Erzählungen: Zum einen um die Mediengeschichte des Geldes als gegenständlichem Zeichen mit historisch jeweils unterschiedlichen semiologischen Möglichkeiten, materielle Güter und humane Leistungen zu tauschen, Übersetzungen differenter (semantischer) Qualitäten zu bewerkstelligen und dabei geographische, kulturelle oder soziale Räume zu integrieren und/oder zu zersetzen. Zum anderen erzählen Motive und Sujets des Geldes in Literatur und Kunst auch von den künstlerischen Artefakten selbst und davon, was mit dem Ästhetischen passiert, wenn dieses auf dem Buch- oder Kunstmarkt mit der Semiotik des Geldes in Kontakt gerät.

Eine solche doppelte Geschichte vom Geld liegt auch in Vadim Zacharovs Installation *Danaë* vor, die der Künstler im Auftrag des Moskauer Kulturministeriums für den russischen Pavillon auf der Biennale in Venedig 2013 realisiert hat. In einer Reihe mit vielen anderen literarischen, filmischen oder künstlerischen Arbeiten der 2000er Jahre handelt das Projekt vom „entfesselten Geld“ (Iselin 2022, 3–4) der Finanzwirtschaft und seinen kulturellen, politischen und sozialen Effekten. Gleichzeitig bezieht Zacharovs *Danaë*-Projekt aber auch Stellung zu dem globalen Auktionsmarkt für zeitgenössische Kunst, auf dem sich das postsowjetische Russland seit den 2000er Jahren im Zusammenwirken von Kunst, Ökonomie und Politik Reputation zu verschaffen versucht.

Die folgende Auseinandersetzung mit Zacharovs Projekt erfolgt in zwei Teilen. In einem ersten Teil wird der geldsemiologische, ökonomische und politische Bedingungs Zusammenhang skizziert, in dem Zacharovs *Danaë*-Projekt eingebunden ist: Die Achronotopie des neoliberalen Finanzgeldes (1), die Konvergenz ökonomischer und identitätspolitischer Interessen an Gegenwartskunst (2), Russlands Einstieg in den globalen Kunsthandel in der Sowjetzeit (3) und die Entdeckung des Moskauer Konzeptualismus durch die russische Finanzoligarchie und Politik zu Beginn der 2000er Jahre (4). Der zweite Teil analysiert in vier Schritten Pragmatik und Poetik der *Danaë*-Installation: das oligarchische Finanzgeld als metaphysische Bezugsinstanz für Macht und Kunst (1), die Transzendenzästhetik der Macht (2), die Verbanung einer Kunst renitenter Taten und Gedanken (3) und ihre Depolitisierung durch die kunsthistorisch-immanente Poetik des „Ornaments“ (4).

1.1. Die Achronotopie des postindustriellen Geldes

Seit jeher ist es das Medium des Geldes, das – zusammen mit der Sprache – Menschen, Dinge und Ideen in Bewegung setzt. Betrachtet man die historische Entwicklung des monetären Mediums vom Waren- und Münzgold zum Papiergeld und schließlich zum postindustriellen Geld unter elektronischen und digitalen Bedingungen, so lässt sich feststellen, dass die physischen und phantasmagorischen Mobilisierungsenergien des Geldes (und der Sprache) in dem Maße zunehmen, in dem monetäre (und sprachliche) Zeichen schneller und widerstandsfreier Raum und Zeit durchmessen. Die quantitative, materielle Zunahme der globalen Migrationsströme wie auch der weltweiten Warentransporte korreliert unmittelbar mit dem epochalen Wandel des Geldmediums selbst – seiner Entgegenständlichung und Abstraktion von Raum und Zeit.

Dieser semiologische Wandel in der Struktur des Geldes hat ein historisches Datum – den 15. August 1971, als Richard Nixon massenwirksam im Fernsehen die Abkopplung der nationalen Währungen und namentlich des Dollars als Leitwährung vom Goldstandard verkündigt. Damit verlieren Währungen ihre materielle Bindung an nationale Wirtschaftsräume, um nun als volatile Größen und Spekulationsobjekte auf dem globalen Finanzmarkt zu kursieren (Vogl 2010: 86–87; Iselin 2022: 8). Hinzu kommen neue technologische Möglichkeiten wahrscheinlichkeitstheoretischer und digital prozessierter Formalisierung, die das Ökonomische in ein sich selbst stabilisierendes System mathematischer Isomorphie transformieren, das keine semantische Unterscheidung von Alter – Ego, Gegenwart – Zukunft, Wissen – Nichtwissen, Zeichen – Bedeutung mehr zulässt (Vogl 2010: 98–108). Das finanzökonomisch abstrahierte Geld funktioniert als eine Übersetzungsmaschine, die alles Semantische und Qualitative in mathematisierbare Quantitäten überführt, die allwissend die Zukunft in jederzeit optimierbare Gegenwart transformiert und – zugleich überall und nirgendwo – lokale Narrative und Semantiken in universelle Gültigkeit beanspruchende Algorithmen verwandelt (Sedláček 2013: 253–368). Eben dies bringt in Don DeLillos Roman *Cosmopolis* (2003) eine versierte Finanzexpertin gegenüber dem Protagonisten, dem Börsenmakler Packer, zum Ausdruck, wenn sie feststellt: „Geld hat seine narrativen Qualitäten verloren, so wie einst die Malerei. Geld führt nur noch Selbstgespräche“ (DeLillo 2003: 82).

Unter den zahlreichen ästhetischen Einlassungen auf die Finanzökonomie seit den 2000er Jahren in Literatur, Theater, Film und bildender Kunst gehört Don DeLillos Roman *Cosmopolis* zu jenen Texten, die sich mit der spezifischen Semiotik der neuen Finanzökonomie und ihrer wesentlichen Nichterzählbarkeit auseinandersetzen. Mit Bezug auf Michail Bachtins Begriff des Chronotopos ließe sich hier davon sprechen, dass diese Texte von der Achronotopie, der Ort- und Zeitlosigkeit des postindustriellen Geldes handeln, in der sich semantische Qualitäten in numerische Quantitäten auflösen.

Im Einzelnen lassen sich hier drei Momente ausmachen.¹ Das *erste* Moment betrifft die Zeitstruktur der Texte, die durch Regressionen in vor- bzw. geschichtslose Zustände gekennzeichnet sind. Aktuelle Handlungen werden in mythische Zeitlosigkeit zurückversetzt. Beispiele dafür sind Elfriede

1 Die folgenden Ausführungen zu den drei Momenten basieren auf einer ausführlichen Beschäftigung mit der „Nichterzählbarkeit“ unter den Bedingungen der Finanzökonomie: Murašov 2020: 1–12.

Jelineks bittere Wirtschaftskomödie *Die Kontrakte des Kaufmanns* (2006), in der der Anlageskandal der österreichischen Meindl-Bank in den Herkules-Mythos hineinprojiziert wird; oder Natan Dubovickijs Roman *Okolonolja* (2009; dt. Übers. *Nahe Null*, 2010), in dem der Protagonist, ein für russische Wirtschaftsoligarchen arbeitender Literaturagent, durch mysteriöse Umstände im Reich der sagenhaften Chasaren landet; oder auch Vladimir Sorokins Drama *Kapital* (2006), in dem die Handlung ein atavistisches Narbenritual darstellt. Gleichzeitig endet Sorokins Drama mit einer enthusiastischen Hymne auf das Vergessen und auf die zeitlos-totale Gegenwärtigkeit.

So wie die (aktuellen) finanzökonomischen Sujets aus der Zeit fallen, so entfalten sie sich – *zweitens* – auch in diffusen, schwachstrukturierten Räumen, die mit keinerlei semantischer Ordnung korrelieren. Beispielsweise ist der Weg des Börsenmaklers Packer durch New York City nicht zielstrebig, sondern stellt sich als eine Art *random walk* dar und ist ebenso zufällig wie die Bewegungen der Diagramme von globalen Devisenkursen, die Packer auf dem Bildschirm verfolgt, während er in seiner Limousine durch New York kutschiert wird. Ähnlich beliebig streuen auch die Protagonisten bei Dubovickij oder in Sergej Minaevs *Duchless. Povest' o nenastojaščem čeloveke* (2006; dt. Übers. *Seelenkalt*, 2010) durch urbane Zentren und russische periphere Regionen. Dabei erscheinen die jeweils partikularen Orte des augenblicklichen Befindens diskursiv und medial auf globale Horizonte entgrenzt. Dieses Ineinandergreifen von partikularer Verdichtung und Entgrenzung gilt auch für die genannten dramatischen Texte, für Jelineks *Die Kontrakte des Kaufmanns* und Sorokins *Kapital*.

Mit dem Ineinander von räumlicher Verdichtung und Entgrenzung hängt ein *drittes* Moment zusammen – die Komplimentarität von Somatisierung einerseits und De-Semantisierung bzw. De-Semiotisierung andererseits. Neben den vielfachen körperlichen Vorfällen und Grausamkeiten, in denen die *plots* bei Don DeLillo, Dubovickij oder Minaev eskalieren, stellt Sorokins *Kapital* ein besonders markantes Beispiel für Somatisierung dar. Beide Akte des Dramas gipfeln jeweils in einer drastischen Körperszene. Im ersten Akt ist es ein atavistisches Ritual, bei dem der Chef des Finanzunternehmens den Erfolg des Geschäftsjahrs damit dokumentiert, dass er sich von einem Chirurgenteam feierlich eine weitere Gesichtsnarbe setzen lässt. Im zweiten Akt findet ein groteskes, schmerzhaftes Quetschspiel statt, bei dem die *corporate identity* wörtlich genommen und in die Tat umgesetzt wird. Diese tätige Rea-

lisierung metaphorischer Bedeutung und das Changieren zwischen Wörtlichkeit und Bedeutungsübertragung bilden – zusammen mit der Auflösung personaler Sprecherperspektiven – auch das zentrale Bauprinzip der Textflut in Jelineks *Die Kontrakte des Kaufmanns*. Alles im Drama Gesagte und Gemeinte wird immer wieder in einen Strudel des Nichts hineingezogen:

Unser Wert ist nichts, unser Wert ist nicht unser, wir haben unseren Wert abgegeben und gegen nichts eingelöst, wir haben nichts erlöst, wir haben keine Erlösung, wir haben keinen Wert, und wir haben keine Werte, unsere Werte sind nichts wert und unser Wert ist erst recht keiner [...].

(Jelinek 2012: 218)

So wie sich das finanzökonomische, mathematisierte Geld der Versprachlichung entzieht, so führt Jelinek vor, wie die Sprache ihrerseits versagen muss, wenn sie versucht, von der globalen Dynamik der Finanzökonomie zu erzählen. Auch in den anderen finanzökonomischen Texten erleben und goutieren die Protagonisten im Raum der Sprache Szenarien des Nichts oder der Leere. So Don DeLillos Protagonist Packer als Lyrikliebhaber, der seine Gefühle in dem leeren, weißen Raum herumschweben lässt, der die Sprachzeichen umgibt. Oder der Held bei Dubovickij mit seiner literarischen Vorliebe für referenzlose, leere Formen und „wunderbare Muster“:

Тема сочинения, его сюжетная колея, описываемые предметы и существа не занимали Егора. Напротив, слова, отделенные от предметов, знаки, отлетевшие от одеревеневших тел, и символы, отвязавшиеся от так называемой реальности, были для него аттракционом и радостью. [...] Бытовое оборудование жизни [...] тщательно отслаивалось Егором от глубокой высоты мироздания, где в ослепительной бездне играли бесплотные, беспилотные, беспутные слова, свободные, сочетались, разбегались и сливались в чудесные иногда узоры.

(Dubovickij 2009)

Das Thema des Werks, sein Sujet, die beschriebenen Gegenstände und Wesen interessierten Jegor nicht. Im Gegenteil, Wörter, abgetrennt von Gegenständen, Zeichen, entrückt von den erstarrten Körpern, und Symbole, losgelöst von der sogenannten Realität, waren für ihn die Attraktion und Freude.

[...] Die praktische Ausstattung des Lebens [...] trennte Jegor sorgfältig von der tiefen Erhabenheit des Weltgebäudes, wo in einem blendenden Abgrund fleischlose, steuerlose, sittenlose Wörter spielten, sich frei miteinander verbanden, auseinander liefen und mitunter zu wunderbaren Mustern verschmolzen. (Dubovickij 2010: 45)

Die angeführten Beispiele von Don DeLillo, Sorokin, Jelinek oder Dubovickij beziehen ihre analytische Kraft ebenso wie ihre grotesken, parodistischen, komischen und ironischen Effekte daraus, dass sie auf verschiedenen Ebenen die Achronotopie des finanzökonomischen Geldes nachbilden, gleichzeitig aber als nationalsprachlich basierte literarische Texte auf der prinzipiellen Unauflösbarkeit und Unübersetzbarkeit semantischer Qualitäten in zeit- und ortlose Algorithmen des Monetären insistieren.

1.2. Postmoderne Finanzökonomie, Gegenwartskunst und Identitätspolitik

Wie in der Literatur, so überlagern sich auch in der Kunst monetäre Semio-logie und ästhetische Semiose, wenn Geld zur Darstellung kommt.² Wie ästhetische und monetär-ökonomische Wertbildung in der späten Moderne der 1960er bis 1980er Jahre ineinandergreifen, lässt sich beispielhaft an Andy Warhols *Dollar-Serien* und Joseph Beuys' 10-DM-Scheinen *Kunst = Kapital* demonstrieren (Abb. 1, 2).

Aus zwei unterschiedlichen Perspektiven wird hier der Warencharakter von Kunst zum „künstlerischen Material“ – wie dies Isabelle Graw (2008: 186–191)

2 Dieser Reflexionsmechanismus lässt sich in gleichsam klassischen Geldbildern wie Quentin Massys *Der Geldwechsler und seine Frau* (1514) oder Jan Vermeers *Die Kupplerin* (1656) beobachten. In beiden Bildern fungiert das Geld in Gestalt von unscheinbaren und sich dem Betrachter:innenblick fast entziehenden Münzen als ein Vermittlungs- und Abstraktionsmedium, das Gegenstände und humane Subjekte, Begierden und Bedürfnisse, bildliche und graphische Darstellungsmodi zueinander in Beziehung setzt und durch eine solche immanente, mithin ökonomische Zweckmäßigkeit auch den ästhetischen Wert des künstlerischen Artefakts hervorbringt (dazu ausführlich s.: Murašov 2020: 24–26); grundlegend zum Verhältnis Geld und Kunst, vgl. das Kapitel „Geld zwischen Geist und Gefühl. Kunst als Währung“ in: Braun 2012: 277–299.

mit Blick auf Andy Warhol feststellt.³ Während bei Warhol das ästhetische Artefakt durch serielle Reproduktion und graphische Abstraktion den Mechanismus des Monetären nachvollzieht, wird – umgekehrt – bei Beuys durch Handschrift und Signatur des Künstlers der abstrakte, quantitative Geldwert des 10-DM-Scheins wieder an eine individuelle Körperlichkeit rückgebunden und damit abermals um ein Vielfaches gesteigert.⁴ Gleichzeitig machen beide Beispiele deutlich, wie die Ökonomisierung von Kunst zwei sich wechselseitig verstärkende Effekte erzeugt, die unmittelbar mit der Dynamik des Finanzgeldes korrespondieren.



Abb. 1: Andy Warhol, *Eight Two-Dollar Bills, Front and Rear*, 1962. Siebdruck auf Leinwand, 210 × 96 cm

Abb. 2: Joseph Beuys, *Kunst = Kapital*, 1979, 6,5 × 13 cm

3 Mit den Mechanismen des Kunstmarktes setzen sich u. a. auseinander Hans Haacke (*Der Pralinenmeister*, 1981; *Manet-Projekt* '74), Aleksandr Brener (*Malevič Dollar*, 1997), Andreas Gursky (*Stock-Exchange-Bilder*, 1999–2007), Thomas Locher (*Geld: no gift*, 2006), Felix Droese (*Das Aldi Multiple / Aktion Grundversorgung*, 2004).

4 So betrug der Auktionspreis von einem der zahlreichen von Beuys signierten 10-DM-Schein am 23. Januar 2023 2200 € auf der Website: <https://www.catawiki.com/de/l/47806373-joseph-beuys-10dm-kunst-ist-kapital> (8.01.2025).

Der erste Effekt betrifft die Tendenz zur Ortlosigkeit von bildender Kunst. Während literarische Texte durch Sprache – auch wenn sie von globalen Sujets handeln und mit mehrsprachigen Schreibverfahren operieren – ihre Bindungen an regionale kulturelle Räume nur schwer lösen können, bietet die bildende Kunst als ein wesentlich visuelles Medium Möglichkeiten, von trägen lokalen Semantiken zu abstrahieren. Sprachkulturell gebundene Verständnisschwellen werden herabgesenkt und diskursive Anschlüsse an beliebige lokale Diskurse ermöglicht. Dies prädestiniert Objekte der bildenden Kunst zum Eintritt in ein überregionales, globales Marktgeschehen, wo diese dann unter den Bedingungen neoliberaler Finanzwirtschaft als Spekulationsobjekte Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Diese risikobasierte Spekulation ist es auch, die die Ausweitung des lange Zeit konservativ auf traditionell bewährte Objekte konzentrierten Kunstmarkts auf Gegenwartskunst bedingt (Braun 2012: 290). Andy Warhols *Pop Art* bietet für diese Tendenz zur ästhetischen wie ökonomischen Abstraktion und zu der daraus resultierenden Ortlosigkeit künstlerischer Objekte in einem ausgreifenden Welt-Kunst-Marktgeschehen ein aufschlussreiches Beispiel.

Der zweite Effekt betrifft den identitätspolitischen Prestigegewinn, welcher der Materialität von werthafter Kunst anhaftet. Davon erzählen Beuys' 10-DM-Scheine. Mit ihrer individuellen Beschriftung führen sie von Augen, wie die Wiederkehr von Leiblichkeit im künstlerischen Artefakt ästhetischen und damit auch ökonomischen Mehrwert generiert. Sie stellen ein Sinnbild dafür dar, wie in der postmodernen, neoliberalen Ökonomie „Kunstschaffende zum ‚Idealtyp des unternehmerischen Selbst‘“ (Braun 2012: 294)⁵ erhoben werden und „umgekehrt [...] das kreative Geld auch zum ‚Analogon künstlerischer Kreativität‘“ wird (ebd.). „In jedem Fall“ – so argumentiert Christina von Braun in ihrer Studie *Der Preis des Geldes* – „macht die Nähe zur Leiblichkeit die Kunst zu einer Währung, die sicherer erscheint als das reine Zeichengeld“ (ebd.: 296).⁶ Gerade unter den Bedingung der digitali-

5 Vgl. auch Reckwitz 2019: 140.

6 Ein Beispiel für die imaginäre, nicht zerstörbare Leiblichkeit und die damit verbundene Garantie der Wertsteigerung stellt eine spektakuläre Aktion des Künstlers Banksy dar, bei der wurde sein in der Street-Art populär gewordenes Bild *Girl with Balloon*, das als Druck auf einer Auktion in London im Herbst 2018 versteigert wurde, im Augenblick, als der Zuschlag bei 1,1 Millionen Pfund erfolgte, durch einen im Bilderrahmen eingebauten Mechanismus fast vollständig geschreddert. Der Wertsteigerung konnte die Bildzerstörung aber nichts anhaben.

sierten und mathematisierten Finanzwirtschaft kommt so den wertsteigernden Kunst- und Kulturgütern eine immense identitätspolitische Relevanz zu, die vielfältig für staatliche, urbane oder regional-geographische Imagepflege ebenso wie für die Prestigesicherung von Unternehmen, Konzernen oder von oligarchischen Akteuren in Anspruch genommen werden kann.

Dieser neoliberale Mechanismus, mit den ihm eigenen gegenläufigen Dynamiken von globaler Ortlosigkeit und Achronotopie einerseits und regionaler, personaler identitätspolitischer Prestigesicherung andererseits prägt auch die Entwicklung des russischen Markts für Gegenwartskunst seit den 1980er Jahren.

1.3. Globalisierter Handel mit Gegenwartskunst und die sowjetische (in)offizielle Kunst

Ein prägendes Ereignis für den von Finanz- und Investitionsinteressen getriebenen und sich globalisierenden Auktionshandel mit Gegenwartskunst findet noch im sowjetischen Moskau im Juli 1988 statt. Hier veranstaltet Sotheby's in einem *Joint-Venture* mit dem sowjetischen Ministerium für Kultur eine Auktion für russische Avantgarde und Gegenwartskunst, zu der ein geladenes internationales, westliches *Celebrity*-Publikum aus Show- und Musikbusiness, Sport und Kunsthandel, Diplomatie und Politik in die sowjetische Hauptstadt geflogen wird. Die Auktion mit über 100 Losen wird in Pfund Sterling durchgeführt. Damit bleiben sowjetische Bürger, denen der Besitz ausländischer Währung untersagt ist, vom Bieten ausgeschlossen. Die von Sotheby's und sowjetischen Kunstinstitutionen ausgewählten Künstler bekommen allerdings 60% des Zuschlags, 10% davon in konvertierbaren „Goldrubeln“. 30% gehen an das Ministerium für Kultur, 8% an das Auktionshaus und die restlichen 2% an den Sowjetischen Kulturfond (Lee 1988: 4).

Sotheby's Moskauer Auktion hat zwei weitreichende Konsequenzen.⁷ Die erste betrifft die offizielle wie die inoffizielle sowjetische Kunstwelt der Peres-

Auf der Auktion bei Sotheby's 2021 erzielte das geschredderte Bild *Love is in the Bin* 16 Millionen Pfund (Vgl. *Süddeutsche Zeitung* vom 3. September 2021: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/banksy-girl-with-balloon-geschreddert-versteigerung-1.5400313> (31. Januar 2023).

7 Wie prägend – gerade aus der Perspektive des russischen Kunstmarkts der 2000er Jahre – Sotheby's Moskauer Auktion war, zeigt sich an der vom Moskauer Museum für zeitgenössische Kunst „Garazh“ („Garage“) 2018 organisierten Ausstellung „Bidding for Glasnost: Sotheby's

trojka-Zeit. Auf beiden Seiten gleichermaßen umstritten, wird sie für viele russische Künstler:innen, aber auch für die staatlichen Kunstinstitutionen zur Chance und zum Anlass, sich verstärkt auf die westliche Kunstszene und ihre Marktmechanismen einzulassen. In einer zweiten Konsequenz trägt Sotheby's Moskauer Auktion zur Formierung eines bis dahin in dieser Weise nicht virulenten globalisierten Auktionshandels mit Gegenwartskunst bei. Eine entscheidende Rolle kommt dabei dem Schweizer Kunsthändler Simon de Pury zu, der seit 1974 für Sotheby's in London, Monte Carlo und Genf und später dann als Vorsitzender von Sotheby's Europa tätig ist. Er lenkt das Interesse des traditionellen englischen Auktionshauses auf den bislang nur schwach vertretenen Handel mit Gegenwartskunst. Hinweisen von Diplomaten und akademischen Experten folgend, bereist de Pury während der 1980er Jahre Russland und sondiert russische Gegenwartskunst. Auf de Purys Initiative hin und unter seiner Leitung veranstaltet Sotheby's die Moskauer Auktion. 1997 verlässt de Pury Sotheby's und baut zusammen mit Daniella Luxembourg eine Kunsthandlung und -Beratung auf. Diese fusioniert 2001 mit dem traditionsreichen Londoner Auktionshaus Phillips Auctioneers Limited. Seit 2003 firmiert das nun vornehmlich auf Gegenwartskunst, Uhren und Schmuck spezialisierte Unternehmen als Phillips, de Pury & Company, mit Simon de Pury als Vorsitzendem und obersten Auktionator, um dann in dieser Form die Investitionsinteressen der russischen Finanzoligarchie auf sich zu ziehen.⁸

1.4. Russische Finanzoligarchie, Politik und der Moskauer Konzeptualismus

Das massive Interesse russischer Oligarchen an Gegenwartskunst tritt erstmals auf der Biennale in Venedig 2007 international sichtbar in Erscheinung.

1988 Auction in Moskau“. Anhand von Archivmaterial und Interviews mit teilnehmenden Künstlern sowie Organisatoren und auch mit einigen damals gehandelten Werken setzt sich die Ausstellung mit dem sowjetischen Einstieg in den globalisierten Auktionshandel auseinander. Vgl.: <https://www.sothebys.com/en/articles/garage-museum-steps-back-in-time>; <https://www.russianartandculture.com/bidding-glasnost-sothebys-1988-auction-moscow-moscow-garage-museum-23-january-28-february/>; <https://garagemca.org/en/exhibition/bidding-for-glasnost-sotheby-s-1988-auction-in-moscow> (jeweils 5. Februar 1923).

⁸ Vgl. dazu Wikipedia-Artikel: https://de.wikipedia.org/wiki/Phillips_Auctioneers; sowie die Homepage von Phillips unter der Rubrik “Our History”: <https://www.phillips.com/about> (23. Februar 2023)

Für die Kunstwissenschaftlerin und Kuratorin Ekaterina Degot' markiert dieses Jahr den Beginn der Verschränkung von Finanzoligarchie und Moskauer Kultur- und Identitätspolitik auf dem Terrain der Kunst (Degot' 2013: 90). Als Sponsor des russischen Pavillons figuriert das seit 2002 zu Igor' Kesaevs Mercury Group gehörende Moskauer Luxuswarenhaus CUM (Central'nyj universal'nyj magazin). Entsprechend glamourös wird der Pavillon in Anwesenheit von Oligarchen und politischer Elite aus Moskauer Ministerien und der Präsidentschaftsadministration eröffnet. Im gleichen Jahr verkünden Roman Abramovič und Dar'ja Žukova die Gründung des Museums für zeitgenössische Kunst „Garage“ in Moskau; der Kandinskij-Preis (Premija Kandinskogo) für zeitgenössische russische Kunst wird ins Leben gerufen, der neben russischen Oligarchengeldern auch von der zu der Zeit in Russland sehr aktiven Deutschen Bank gesponsert wird. Für das Jahr 2007 konstatiert Degot' einen entsprechenden Wandel der organisatorischen Bewirtschaftung des russischen Pavillons. Die Verbindung mit „grassroot-Initiativen“ („nizovye iniciativy“) der 1990er Jahre wird aufgelöst, und „der Pavillon wird Institutionen übergeben, die nach der Logik des Museums, und zwar des neokapitalistischen Museums funktionieren, dessen Ziel nicht die wissenschaftliche Arbeit an einem historischen Narrativ ist, sondern das Akkumulieren von spektakulären Werken in Ausstellungen, und dessen Arbeit (der Effizienz, in der neuen Terminologie) nach dem Kriterium der Besucherzahlen bemessen wird“.⁹

Einen Höhepunkt findet das Engagement russischer Oligarchen auf dem globalen Markt der Gegenwartskunst mit einem finanzökonomischen Coup: Im Oktober 2008 erwirbt Igor' Kesaevs Mercury Group unter der Federführung von Leonid Fridljand und Leonid Strunin für eine geschätzte Summe von 60 Millionen US-Dollar die Aktienmehrheit an dem renommierten und weltweit operierenden Auktionshaus Phillips, de Pury & Company. Simon de Pury, der 1988 erstmals russische Gegenwartskunst auf einem globalisierten Auktionsmarkt präsentiert hatte, verkauft 2012 seine restlichen Aktienanteile und verlässt das Unternehmen. Mit Abschluss der Transaktion und einem nun durch die russische Mercury Group erhöhten Finanzvolumen setzt eine

9 «Павильон был передан институциям, работающим в логике музея, причем музея неокapиталистического, цель которого не научная работа над историческим нарративом, но аккумуляция зрелищных произведений в выставках, и критерий его работы (эффективности, в новой терминологии) – посещаемость» (Degot' 2013: 90–91). – Falls nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen von mir. – Ju. M.

auf den schnell wachsenden asiatischen Auktionsmarkt orientierte Neuausrichtung des Unternehmens ein.¹⁰

Während sich Kesaevs¹¹ Mercury Group mit der Übernahme von Phillips, de Pury & Company auf dem globalen Auktionsmarkt für Gegenwartskunst und Luxusgüter etabliert, ernennt das russische Kulturministerium Kesaevs Ehefrau Stella zur Kommissarin für den russischen Pavillon auf der Biennale von Venedig für die Jahre 2011, 2013 und 2015 und würdigt damit deren kometenhaften und in der internationalen Kunstszene beachteten Aufstieg in die Reihe „der ganz großen Pioniere auf dem Terrain des Sammelns russischer Kunst“ – so die Kunstzeitschrift *KUNSTFORUM international* (Kesaeva 2011: 85).

Auf diesem „Terrain“ haben sich seit den 2000er Jahren oligarchisches Interesse an Gegenwartskunst und staatliche russische Kultur- und Identitätspolitik wechselseitig befördert. Während mit Putins Präsidentschaft in allen Bereichen der Gesellschaft – Verwaltung, Medien, Politik, Ökonomie, Wissenschaft, Kultur und Kunst – eine systematische und konsequente Autokratisierung einsetzt¹², widmet sich Stella Kesaeva der Aufgabe, in Russland „einen den internationalen Standards entsprechenden Raum für zeitgenössische

10 Von Sotheby's wird nach 27 Jahren der CEO Edward Dolman abgeworben, und das nun als Phillips firmierende Unternehmen fusioniert mit Bacs & Russo, dem globalen Marktführer für den Auktionshandel mit Luxusuhren, um so mit einer breiten Palette von moderner und Gegenwartskunst, Design, Fotografie, Schmuck und Uhren seine zentrale Position auf dem Weltmarkt zu festigen.

11 Wie Roman A. Abramovič oder auch Viktor F. Veksel'berg, gehört auch Igor' Kesaev zu den der Präsidialverwaltung Vladimir Putins nahestehenden Oligarchen, gegen die nach Russlands militärischem Überfall auf die Ukraine die EU, Amerika, Kanada, Großbritannien u. a. Sanktionen verhängt haben. In der Begründung durch die EU wird auf Igor' Kesaevs Stiftung Monolit hingewiesen, die sich der finanziellen Unterstützung vom ehemaligen Mitarbeiter der russischen Geheimdienste verschrieben hat: "Igor Albertovich Kesaev is the owner and President of the Mercury Group, which owns Megapolis Group, the leading tobacco distributor in Russia. He has links with the Government of the Russian Federation and its security forces through the Monolit Fund, run by former officers of Russian security services, which provides financial assistance to retired security service officers and military personnel. Moreover, he is the major shareholder of Degtyarev Plant, a Russian company which produces weapons used by the Russian armed forces. He is a leading businessperson involved in economic sectors providing a substantial source of revenue to the Government of the Russian Federation, which is responsible for the annexation of Crimea and the destabilisation of Ukraine. Moreover, he supports materially and benefits from the Government of the Russian Federation" (Official Journal of the European Union 2022).

12 Für den Bereich von Ökonomie, Politik und Medien zeigt Catherine Beltons umfangreiche Studie *Putins's People* (2020; dt. Übersetzung 2022), wie die internationalen finanzstrategischen

Kunst zu schaffen“ (ebd.: 88). Mit ihrer 2003 gegründeten und von ihr seither als Präsidentin geführten „non-profit organization“¹³ Stella Art Foundation baut sie eine beachtliche Sammlung internationaler, aber vor allem russischer Gegenwartskunst auf, die in zahlreichen Ausstellungen in den Moskauer Räumen der Foundation sowie in Kooperation mit staatlichen Museen in Russland und auch in anderen europäischen Staaten gezeigt wird. Die Aktivitäten der Stella Art Foundation finden Beachtung im internationalen Kunstdiskurs und Kunsthandel sowie Anerkennung durch die russische Politik, die sich fortschrittlich, modern, innovativ und liberal zeigen kann, wenn die Stella Art Foundation in Museen und Institutionen attraktive zeitgenössische Kunst ausstellt. Gleichzeitig leisten die staatlichen Museen und Institutionen ihrerseits einen Beitrag zur Wertsteigerung der im Besitz der Foundation befindlichen (russischen) Gegenwartskunst.

Dieses Ineinandergreifen von (kultur)politischer Prestigesicherung und Imagepflege einerseits und oligarchischem Sammeln von und Handeln mit zeitgenössischer Kunst andererseits konzentriert sich dabei vornehmlich auf einen Sektor der russischen Gegenwartskunst – den Moskauer Konzeptualismus. Diese vormals, in der sowjetischen Zeit, inoffizielle, verfemte und in ihrem Selbstverständnis regimekritische, dekonstruktive Kunst der „subversiven Affirmation“ (Sasse/Schramm 1997: 306) wird jetzt durch die Stella Art Foundation auf breiter Front in die Museen und auf den Kunstmarkt gebracht.¹⁴ So entscheidet sich auch Stella Kesaeva, als sie vom russischen Kulturministerium zur Kommissarin für den Russischen Pavillon auf der Biennale von Venedig ernannt wird, für eine Präsentation des Moskauer Konzeptualisten Andrej Monastyrskij mit seinen *Kollektiven Aktionen* und lässt

Verflechtungen die Wahrnehmung der offensichtlichen Autokratisierung des Systems blockieren. Zur repressiven Kultur- und Kunstpolitik vgl. Frimmel 2015; Murašov 2016: 285–303.

13 Vgl. die Website der Stiftung: “One of the Stella Art Foundation’s basic objectives is promoting the works of young artists in Russia and abroad by arranging major exhibitions. Many of them are collaborations between the Foundation and governmental, civil society and private cultural institutions” (https://en.safmuseum.org/about_us/; 19. Feb. 2023).

14 Zu einem nationalen, kulturpolitischen Triumph geriet die von der Stella Art Foundation organisierte und finanzierte Ausstellung von Ilja und Emilia Kabakov unter dem Titel “The Incident in the Museum and Other Installations” in der Staatlichen Eremitage in Sankt Petersburg 2004, auf der – seit der Ausreise von Ilja Kabakov 1987 – erstmals wieder Werke des Künstlers in Russland zu sehen waren.

die Ausstellung durch den dafür maßgeblichen Theoretiker, den Kunst- und Medienphilosophen Boris Groys kuratieren.

Dieses besondere Interesse der russischen Oligarchie für den Moskauer Konzeptualismus erklärt Degot' zum einen durch deren sozial-kulturelle Herkunft aus „den Kreisen der mittleren Klasse der sowjetischen technischen und wissenschaftlichen Intelligenz“ und deren Bereitschaft zur Identifikation „mit der intellektuellen Künstler-Elite ebenso wie mit einem theoretischen Konzeptualismus“ («с интеллектуальной элитой искусства <как и со> столь же теоретичным концептуализмом», Degot' 2013, 94). Zum anderen stellt Degot' eine ideologische Konvergenz fest. Im Konzeptualismus – so Degot' – entdeckte die russische Oligarchie „[...] das System an Werten, zu dem sie sich selbst bekennt: Werte des Individualismus, die gegen den sowjetischen Kommunitarismus Widerstand leisten. Liberales Westlertum und Antikommunismus, welche der sowjetischen Intelligenz schon ab den 1970er Jahren zu eigen waren, werden zu jener Ideologie, auf deren Boden sich die damaligen inoffiziellen Künstler und die jetzigen Agenten der kapitalistischen Ökonomie gegenseitig verstehen können. Das Apolitische des Moskauer Konzeptualismus, sein Eskapismus, seine betonte Privatheit, die der repressiven, monolithischen Kultur entgegengehalten wird, bewahren ihren Zauber und ihre Aktualität (oder gewinnen sogar eine neue Aktualität) in der zeitgenössischen politischen Realität. Die Selbstbezüglichkeit der Projekte wird zur Garantie ihrer politischen Unabhängigkeit, dieses Mal gewährleistet durch privates Geld, dem gerade der Staat seine internationale Repräsentation in einem so speziellen Gebiet wie die zeitgenössische Kunst überantwortet“.¹⁵ Der gestalt – so Degot' abschließend – fungiert der Moskauer Konzeptualismus

15 «[...] ту же систему ценностей, что исповедуют сами: ценностей индивидуализма, противостоящих советскому коммунизму. Либеральное западничество и антикоммунизм, присущие советской интеллигенции еще с 1970-х годов, становятся той идеологией, на почве которой бывшие неофициальные художники и нынешние агенты капиталистической экономики могут понять друг друга. Аполитичность московского концептуализма, его эскапизм, его подчеркнутая приватность, противопоставленная репрессивной монолитной культуре, сохраняет свое обаяние и актуальность (или даже приобретает новую актуальность) в современной политической реальности. Самореперентность проектов становится гарантией их политической независимости, обеспеченной на сей раз частными деньгами, которым государство сейчас делегирует свою международную репрезентацию в такой специфической области, как современное искусство».

zunehmend als „Vorläufer und Gleichgesinnter der neuen, kulturellen Marktökonomie in Russland“ («предшественник и единомышленник новой, культурной рыночной экономики», Degot' 2013: 95).

Allerdings konnte der Moskauer Konzeptualismus diese seine Attraktivität für die russische Finanzoligarchie und Politik erst ab den 2000er Jahren entwickeln und steigern, indem er, aus seinem historischen Entstehungskontext in der sowjetischen, totalitären Kultur herausgelöst und von seinen ideologisch kritischen, nonkonformen und dekonstruktiven Funktionen befreit, zu einem rein ästhetisch werthaltigen Kunstphänomen der „Selbstbezüglichkeit“ stilisiert worden ist. Einen maßgeblichen Beitrag zu diesem Stilisierungsprozess leistet Vadim Zacharovs *Danaë*-Projekt.

2. Vadim Zacharovs Installation *Danaë* (2013)

Auch für die Biennale in Venedig 2013 entscheidet sich die vom Kulturministerium bestellte Kommissarin Stella Kasaeva mit Zacharov für einen Künstler aus dem Kreis der Moskauer Konzeptualisten.¹⁶ Dass sich dieser mit seinem Installationsprojekt *Danaë* dem Thema des Geldes zuwendet, ist in vierfacher Hinsicht bemerkenswert.

Zacharov greift – *erstens* – ein Thema auf, das im Zug der turbulenten Dynamik der neoliberalen Finanzwirtschaft seit den 1990er Jahren in öffentlichen Debatten, in der Wissenschaft und ebenfalls in Literatur, Kunst und

16 Der Maler, Fotograf, Installations- und Videokünstler gehört zusammen mit Jurij Al'bert zu den jüngeren Vertretern des Moskauer Konzeptualismus. Er gilt er als Archivar und Sammler dieser Kunstbewegung. Auch seine eigenen künstlerischen Arbeiten sind bestimmt vom Prinzip des Zusammentragens und Archivierens (vgl. dazu Zacharov 2004: 3–12). Zacharovs archivarische Praxis entspricht den Ambitionen der Stella Art Foundation. 2004 realisiert er in den Räumen der Foundation (zusammen mit Andrej Monastyrskij) das Ausstellungsprojekt „Jagd auf die Maus“ („Ochota na myš“), zwei Jahre später am gleichen Ort sein Projekt „Unterrichtsstunden im Boudoir“ („Uroki v buduare“). Wohl über die Vermittlung der mit staatlichen Institutionen strategisch kooperierenden Stella Art Foundation finden im gleichen Jahr zwei Ausstellungen Zacharovs in renommierten staatlichen Museen statt: „Vadim Zacharov. 25 Jahre auf einer Seite“ („Vadim Zacharov. 25 let na odnoj stranice“) in der Moskauer Tret'jakov-Galerie und „Das Monument der Utopie (Eine Hommage an Pavel Filonovs Ausstellung ‚Der Augenzeuge des Unsichtbaren‘)“ („Monument utopii (omnaž k vystavke Pavla Filonova ‚Očevidec Nezrimogo‘)“ im Russischen Museum in St. Petersburg. 2009 erhält Zacharov als erster aus dem Kreis der Moskauer Konzeptualisten den Kandinskij-Preis für zeitgenössische Kunst.

auch Ausstellungsprojekten¹⁷ höchst virulent ist. Auf dieser Linie beschreibt Zacharov durchaus ähnlich zu DeLillo, Sorokin oder Jelinek in einem Kommentar zu seinem *Danaë*-Projekt die inhumane Geschichts- und Zeitlosigkeit des aktuellen (finanzökonomischen) Geldes:

Тема денег, коррупции активно присутствует в этом проекте. Денежные потоки продолжают литься в индивидуальные карманы, минуя здравый смысл. Человек не задумывается ни на секунду о том, что оставляет будущему поколению, с чем мы столкнемся завтра. Мы становимся все больше варварами, для которых деньги единственная возможность самоощущения, самореализации, самовывживания.

(Zacharov 2013: 6)

Das Thema des Geldes, die Korruption, ist in diesem Projekt aktiv gegenwärtig. Die Geldströme fließen beständig und ohne Verstand in private Taschen. Keinen Augenblick besinnt sich der Mensch darauf, was er der zukünftigen Generation hinterlassen wird, mit was wir morgen konfrontiert sein werden. Wir werden immer mehr zu Barbaren, für die das Geld die einzige Möglichkeit des Selbstgefühls, der Selbstverwirklichung und Selbsterhaltung ist.

Zweitens betrifft das Thema des Geldes auch die institutionellen Arbeitszusammenhänge des Künstlers. Zacharov gehört zu jener russischen Künstlergeneration, die die Ökonomisierung der sowjetischen inoffiziellen und offiziellen Kunst und deren Übergang in einen kapitalistischen Kunstmarkt zu Beginn der 1990er Jahre und schließlich deren Transformation zu einem globalen Auktionsgeschäft mit Gegenwartskunst miterlebt. Zacharov hat daran insofern unmittelbar teil, als er zu den Künstler:innen gehört, die 1988 von Simon de Pury und der sowjetischen Kunstadministration für Sotheby's Moskauer Auktion ausgewählt werden. 1990 verlegt Zacharov seinen Lebens- und Arbeitsschwerpunkt in die deutsche Kunstmetropole Köln, wo seit Ende der 1970er Jahre das Interesse an osteuropäischer Gegenwartskunst mit der Sammlungs- und Ausstellungstätigkeit von Irene und Peter Ludwig maßgeblich beflügelt wird. Betreut durch Galerien in Köln, Zürich, Wien, Berlin, und

¹⁷ Vgl. dazu die mit einem ausführlichen Katalog dokumentierte Ausstellung „Das fünfte Element – Geld oder Kunst“ in der Kunsthalle Düsseldorf, 28. Januar bis 14. Mai 2000 (Harten 2020).

für Ausstellungen in öffentlichen Kunstvereinen in Köln und Bonn, entwickelt und realisiert Zacharov konzeptuelle Projekte, in denen er mit nichtrussischen, französischen oder deutschen, literarischen und philosophischen Motiven arbeitet; dazu zählt auch das Adorno-Denkmal in Frankfurt am Main, dessen öffentliche Ausschreibung Zacharov 2003 gewinnt. Als „Archivar“ des Moskauer Konzeptualismus tritt Zacharov ab den frühen 2000er Jahren in eine intensive Zusammenarbeit mit der durch russisches Oligarchengeld finanzierten und international operierenden Stella Art Foundation.

In dem Maße, wie Zacharovs künstlerische Arbeit in einen epochalen Umbau ökonomischer Infrastrukturen involviert ist, wundert es nicht, dass Zacharov – *drittens* – das Geldsujet in Beziehung zur Entwicklung seines eigenen Oeuvres setzt. Im Gespräch mit dem Kurator seines Projekts, Udo Kittelmann, beschreibt Zacharov das Bild der antiken Danaë als Resultat und Summe, das aus seiner früheren Arbeit hervorgegangen ist:

Думаю, в глубине, на пересечении всех этих работ, возник образ Данаи. [...] «Даная» – ключ к моей собственной, выстраивавшейся годами «саморазвивающейся системе в культуре» и одновременно замок, к которому подходят ВСЕ ключи.

Этот необычный, знакомый всем образ описывает мои методы работы в искусстве и удивительным образом является чуть ли не самым главным знаком нашего времени.

(Zacharov 2013: 71)

Ich glaube, in der Tiefe, in der Überschneidung all dieser <früheren, Ju. M.> Arbeiten, tauchte das Bild der Danaë auf. [...]

„Danaë“ ist der Schlüssel zu meinem eigenen, mit den Jahren sich herausbildenden „selbstentwickelnden System in der Kultur“ und gleichzeitig auch ein Schloss, zu dem ALLE Schlüssel passen. Dieses ungewöhnliche, allen bekannte Bild beschreibt meine Arbeitsmethoden in der Kunst und erscheint auf erstaunliche Weise als nahezu allerwichtigstes Zeichen unserer Zeit.

Viertens zählt Vadim Zacharov zu den ganz wenigen Künstlern, die sich bereits in der inoffiziellen Kultur der Sowjetzeit in ihren Projekten mit dem

Motiv des Geldes beschäftigen.¹⁸ In seiner Performance *Stimulation* aus dem Jahr 1980 regt der Künstler Zacharov durch Bezahlung die Aktionsbesucher und -teilnehmer an, für eine bestimmte Zeitdauer ihr Gesicht in Falten zu legen, die Ohren lang zu ziehen oder sich selbst mit dem Zeigefinger leichte Schläge auf die Nase zu verpassen. In diesem Arrangement verkehrt Zacharov die Logik des Kunstmarktes, um damit die „Absurdität des Geldsystems“ («абсурдность денежной системы», ebd.: 74) aufzuzeigen: Es zahlt nicht der Rezipient für ein durch den Künstler hervorgebrachtes ästhetisches Produkt, vielmehr ist es der Künstler, der mit der Verfügungsgewalt über Geldmittel die Rezipienten zur Produktion „stimuliert“. Gerade diese Identifikation des Künstlers mit der Macht des Geldes, auf der diese frühe Performance basiert, bildet auch in dem mehr als 30 Jahre später entwickelten Installationsprojekt *Danaë* einen zentralen Bezugspunkt.

2.1. Der Künstler als „Münze“ im Fluss des oligarchischen Geldes

Der griechische Mythos, den Zacharov für die aktuelle Thematik des finanzökonomischen Geldes wählt, erzählt von Danaë, die von ihrem Vater, Akrisios, in ein mit Bronzetüren gesichertes und von wilden Hunden bewachtes Verlies gesperrt wird, nachdem diesem prophezeit worden war, dass er keine Söhne haben und sein Enkel ihn töten werde. Doch Zeus begehrt die eingesperrte Danaë und findet – in goldenen Regen verwandelt – durch das Dach Zugang zu ihr (Abb. 3).

Danaë gebiert ihm den Sohn Perseus, der später heldenhaft die Gorgone Medusa besiegt und zum Begründer des Geschlechts der Persiden wird. Doch erfüllt sich auch das Orakel: Perseus' Diskus, den dieser bei einem Wettkampf schleudert, wird durch Götterwillen abgelenkt und erschlägt Akrisios.

18 «В интеллигентских творческих кругах говорить о деньгах было моветоном. Поэтому использование непосредственно денег в работах современного художника было тогда вызывающим, и некоторые высказали мне свое раздражение» (Zacharov 2013: 74; „In den Kreisen der künstlerischen Intelligenz über Geld zu sprechen, war verpöht. Deshalb war damals das direkte Verwenden von Geld in Arbeiten zeitgenössischer Künstler provozierend, und manche brachten mir gegenüber ihren Unmut zum Ausdruck“).



Abb. 3: Danaë und der Goldregen



Abb. 4: Vadim Zacharov, *Danaë* (Teilansicht), 2013

So wie Zacharov die Geldproblematik mit der Danaë-Geschichte in eine mythische Zeitlosigkeit entrückt, versetzt er sie gleichfalls in ein räumliches Dazwischen des Globalen und Lokalen (Abb. 4). Diese Spannung zwischen Bezugnahmen auf nationalkulturelle „faits sociaux“ (Durkheim) einerseits und deren achronotopische Auflösung und Abstraktion im Globalen ande-

rerseits bestimmt auch die Poetik und Pragmatik der Installation als Ganze. Eine beim Eingang in den russischen Pavillon in den Giardini della Biennale markant installierte Parabolantenne und eine weitere auf dem Dach des Pavillons machen unmissverständlich deutlich, dass ein Bezugshorizont des *Danaë*-Projekts die medial vermittelte globale Gegenwart ist. Dieser räumlichen Extension steht eine Konzentration auf das Räumlich-Regionale und Partikulare gegenüber, in Gestalt des mit „RUSSIA“ bezeichneten Pavillons, eines eigentümlichen *oikos*, den die Ausstellungsbesucher:innen betreten.

Im Inneren des Gebäudes erleben die Besucher:innen, wie der Zeus'sche Gold- und Geldsamen von oben, von der durchsichtigen Glaskuppel aus, in die Tiefe der „Uterus-Höhle“ («пещера-утроба», Zacharov 2013: 7) des Gebäudes herabregnet (Abb. 5, 6).



Abb. 5: Vadim Zacharov, *Danaë* (Teilansicht), 2013



Abb. 6: Vadim Zacharov, *Danaë* (Teilansicht), 2013

Bemerkenswert ist zunächst die hierarchische, metaphysische Machtstruktur, mit der hier die Semiologie des Geldes verbunden wird. Indem Zacharov vom Geld in Form des Danaë-Mythos erzählt, wird jener dem Geldmedium inhärente emanzipatorische Effekt der Individuation ausgeschaltet, von dem in einer langen historischen Linie und in verschiedenen diskursiven Kontexten bei Aristoteles, Dostoevskij oder Georg Simmel die Rede ist (vgl. Simmel 1996: 591–616). Diesen Effekt reklamieren 1992 auch Michail Chodorkovskij und Leonid Nevzlin für sich in ihrem antisowjetischen, liberal-kapitalistischen

Traktat *Der Mensch mit dem Rubel* (*Čelovek c rublem*).¹⁹ Hingegen wird bei Zacharov – ebenso wie in den oben genannten Texten von Don DeLillo, Jelinek oder Sorokin – in der neoliberalen Finanzökonomie eine Wiederkehr von hierarchischen Machtstrukturen registriert.

Für diese Spezifik der finanzökonomische Machtvertikale ist Jeffrey McDonald Chandors Film *Margin Call* (USA 2010) aufschlussreich. Der Film erzählt von den inneren Vorgängen in einem New Yorker Finanzunternehmen am Vorabend der Finanzkrise von 2007. Diese vollziehen sich entlang einer Machtvertikale, an deren Spitze der CEO John Tuld steht, der von einer olympisch entrückten Position aus das dramatische Geschehen steuert und schließlich zum Vorteil des Unternehmens wendet. Während sich auf dem Boden der sozialen Realität der unteren und mittleren Angestellten sowie der Kunden existenzielle Katastrophen ereignen, diniert der CEO im obersten, sonnendurchfluteten Stockwerk des Wolkenkratzers weit über den Dächern von New York City, um von hier aus über die Volatilität der Finanzökonomie als metaphysische, der Geschichte enthobene Konfiguration von Jahreszahlen überwindener und kommender Krisen zu schwadronieren.

Aber während sich Macht in *Margin Call* durch die mathematisierende Abstraktionsleistung des Geldes konstituiert, bringen Zacharovs „Geldströme“ des Danaë-Mythos eine biologisch basierte Machtkonstellation hervor: Ein göttlich-männliches Machtprinzip begründet Geschichte, indem es seine Geld-Spermien“ («монеты символизируют и сперму», Zacharov 2013: 74) in den weiblichen, menschlich-irdischen Leib einfließen lässt. Nicht als Abstraktion durch Zahlen, sondern als körperlich-biologische Verfügungsgewalt funktioniert hier die durch die neoliberale Finanzökonomie hervorgebrachte Machtvertikale.

In dieser Perspektive öffnet sich ein sinnbildlicher Bezug im „Gedankenraum“ («пространство мысли», ebd.: 72) des Danaë-Projekts. Entspricht doch der Geldstrom, den Zacharov von der männlichen Machtinstanz zum weiblichen Frauenkörper hinab prasseln lässt, exakt jener realen familialen Konstellation oligarchischer Kunstförderung, bei der Igor' Kesaev als Eigner des global operierenden Mercury-Konzern mit monetären Samen die Stella

19 Der Titel des Traktats stellt eine parodistische Verkehrung des Titels des populären sowjetischen Films *Der Mensch mit dem Gewehr* dar (*Čelovek c ruž'em* – Regie: Sergej Jutkevič, 1938; nach einer gleichnamigen Erzählung von Nikolaj Pogodin).

Art Foundation seiner Ehefrau Stella Kesaeva befruchtet, damit diese Kunstprojekte initiieren und in die Welt setzen kann – eine Konstellation, die in der internationalen Kunstszene auch offensiv als beidseitiger Prestigegewinn von oligarchischem Finanzkapital und russischem Kunstmarkt kommuniziert wird.²⁰ In diese Konstellation ist das *Danaë*-Projekt durch das Sponsoring selbst eingebunden.²¹ So setzt denn Zacharov sein *Danaë*-Projekt auch *expressis verbis* in Beziehung zum oligarchischen Geldfluss, wenn er sich als „Autor“ und Urheber des Kunstprojekts in der Rolle begreift, selbst „lediglich eine Münze“ zu sein, „die von der pyramidenförmigen Glasdecke fällt“ («лишь монета, падающая с пирамидального стеклянного потолка», Zacharov 2013: 76). Diese Autorenrolle besteht aus zwei gegensinnigen Tendenzen: Einerseits wird die künstlerische Urheberschaft *sui generis* depotenziert, wenn der Künstler sich selbst als „Münze“ und somit als Medium begreift, das einen übergeordneten Sinn lediglich transportiert – ganz analog zum Künstlerverständnis in der ostkirchlich-orthodoxen Tradition (vgl. Murašov 2016: 17). Andererseits aber erscheint und operiert der Künstler mit dem Selbstbild als Samen-„Münze“ nun als *pars pro toto* einer übermächtigen, männlichen, oligarchischen Finanzpotenz. Diese dergestalt zu einem metaphysischen Machtprinzip entrückte, männliche Finanzpotenz bildet letztlich den Bezugs- und Angelpunkt, von dem aus und auf den hin Zacharov in seinem Projekt von Geld und Kunst erzählt.

Für diese auf der Seite der oligarchischen Finanzmacht etablierte Erzählerposition ist das der Installation eigene Rezeptionskonzept aufschlussreich, das zwei Haltungen vorsieht: Zum einen eine sakrale Haltung der Bewunde-

20 So wird in einer redaktionellen Vorbemerkung zum Gespräch Heinz-Norbert Jocks mit Stella Kesaeva im Rahmen der mehrteiligen Serie „Die heilige Macht der Sammler“ in der Zeitschrift *KUNSTFORUM international* (211/2011) nicht nur Bezug genommen auf Stella Kesaevas Ehemann Igor' Kesaev, „de<n> Industriemagnaten und Besitzer der Mercury Group, Russlands grösstem Luxus-Unternehmen“ (ebd.: 85), sondern auch auf Kesaevs Erwerb des Auktionshauses Phillips de Pury & Company, der in einer direkten Beziehung zur Stella Art Foundation und Stella Kesaevas persönlichem Bemühen gesehen wird, „Künstlern zu helfen, indem sie Kunst zur Ware werden lässt“ (ebd.). Entsprechende Pressefotos der Eheleute Kesaev/Kesaeva, beispielsweise auf der Biennale in Venedig 2009, unterstreichen diese familiäre Kooperation von Geld und Kunst (Kesaeva 2011: 91).

21 So enthält der aufwendig gestaltete Begleitband zu Zacharov *Danaë*-Projekt nicht nur einen Hinweis auf die Förderung durch die Mercury Group, sondern eine explizite „im Namen“ („ot imeni“) Stella Kesaevas ausgesprochene Danksagung an Igor' Kesaev (vgl. Zacharov 2013: 102).

rung, wenn die Besucher:innen den von der Glaskuppel niederprasselnden Geld- und Goldregen im mittleren Stockwerk des Pavillons an einer Balustrade bestaunen, die, als Altarumfassung gestaltet und mit einer Gebetsstuhlpolsterung versehen, Sakralität suggeriert (Abb. 7).



Abb. 7: Vadim Zacharov, *Danaë* (Teilansicht), 2013

Zum anderen ist da das uterusartige Untergeschoss des Pavillons, das nur den Besucherinnen vorbehalten ist, die sich hier mit Regenschirmen vor der Macht der herabfallenden Münzen schützen müssen, dafür aber berechtigt sind, eine Münze als Geschenk zu behalten (vgl. Abb. 6). Einmal durch Sakralisierung und einmal in Form einer rituellen Gabe von künstlerischem Sinn modelliert die Installation zwei Rezeptionshaltungen, die die affirmative Position des Künstlers als *pars pro toto* des männlich-oligarchischen Machtprinzips auf zwei unterschiedliche Weisen reproduzieren und bestätigen.

2.2. Transzendenzästhetik der Macht

In einer langen von der Antike bis zur Moderne reichenden Tradition wird in der bildenden Kunst die mythische Episode vom zeus'schen Goldregen, der Danaë überrascht und beglückt, als erotische Szene gestaltet. Geld fungiert als Medium erotischer Imaginationen. Danaë-Darstellungen bei Correggio, Tiziano, Rembrandt oder Fragonard bis hin zu Klimt und Schiele geben hierfür

anschauliche Beispiele ab. Aus der Beschäftigung mit dieser ikonographischen Tradition wählt Zacharov als konzeptuelle Referenz für seine Installation Rembrandts *Danaë* (1636) aus der Eremitage in St. Petersburg (Abb. 8).



Abb. 8: Rembrandt, *Danaë*, 1636

Nach Zacharov handelt es sich bei diesem Gemälde um eine der „besten Darstellungen des Mythos“ («одно из лучших <...> изображений этого мифа»), da sie „die einzige Darstellung <sei>, auf der keine goldenen Münzen zu sehen sind“ («единственное изображение, где не видно золотых монет», hier und weiter Zacharov 2013: 73). Mit dieser Beobachtung deutet Zacharov die Erotik der Szene zu einem mystischen Augenblick einer Transzendenzerfahrung um: „Es wird der Moment der Ankunft des Gottes gezeigt, der noch nicht in Erscheinung getreten ist, aber bereits gegenwärtig ist.“²² Seine Auslegung von Rembrandts *Danaë* sieht Zacharov zudem durch den dramatischen Vorfall bestätigt, bei dem der litauische Sowjetbürger Bronius Maigys im Juni 1985 mit Schwefelsäure und Messerstichen einen Anschlag auf Rembrandts *Danaë* verübt hatte. Den Anschlag, der nachweislich nicht dem Sujet, son-

22 «Показан момент появления бога еще не появленно, но уже присутствующего». Bei dieser religiös-metaphysischen Deutung übersieht Zacharov die im oberen, rechten Bildviertel markant leuchtende Amor-Figur als einen offensichtlichen ikonographischen Hinweis auf die Erotik der Szene.

dern lediglich dem teuersten Kunstobjekt im Saal gegolten hat²³, interpretiert Zacharov als Ikonoklasmus, der durch eine „ekstatische Rebellion des Menschen gegen das Göttliche“ («бoгoбopчecкий экcтaз чeлoвeкa») motiviert worden sei: „Gerade dieser Moment der unglaublichen Suggestion, und nicht der der Erotik, war es, der zum Anlass des Anschlags eines Wahnsinnigen wurde [...]“.²⁴ Zacharov zufolge haben zwar Säure und Messerstiche „das Bild fast zerstört, doch konnten sie das Allerwichtigste nicht zerstören: Die Begegnung von Gott und Mensch. Die Intensität des Bildes wurde noch weiter verstärkt“.²⁵

Ausgehend von diesen Überlegungen fixiert Zacharov im Untergeschoss des russischen Pavillons in einem Seitenraum zum Atrium, wo der Geldregen von der Glaskuppel niederprasselt, auf dem Boden eine originalgroße Kopie der Röntgenaufnahme des beschädigten Gemäldes, um die darin gebannte und gesteigerte Intensität des Transzendentalen, der „Begegnung von Gott und Mensch“ in seine eigene *Danaë*-Installation einzuspeisen. Dies geschieht nicht nur durch die vermeintlich transzendente Aura des beschädigten Gemäldes, sondern wird auch direkt mechanisch ins Werk gesetzt: In einem auf der Kopie des Gemäldes postierten Eimer – gleichsam im Schoss der lädierten Danaë – werden die herabgefallenen Münzen gesammelt, um dann über einen Fördermechanismus wieder zur Glaskuppel transportiert zu werden, von wo sie dann abermals als fruchtbare Samen des männlichen Prinzips in die irdisch-weiblichen Niederungen herabregnen können (Abb. 9, 10).

Als „Begegnung von Gott und Mensch“ erfährt damit die oligarchische Vertikale der russischen Finanzmacht ihre aller Geschichtlichkeit entthobene, transzendente Legitimation. In diesem Kreislauf erweist sich der oligarchisch-zeus'sche Geld-Samen-Regen mit der lädierten rembrandt'schen *Danaë* als ein Akt, der gerade durch seine Spuren von Gewalt die Bindung an die transzendente Instanz des Göttlichen festigt.

23 Vgl. die Ermittlungsergebnisse zum Anschlag auf: https://ru.wikipedia.org/wiki/Майгис,_Бронюс_Антонович (2. Februar 2023). Rembrandts beschädigte *Danaë* wurde restauriert und kehrte 1997 in die Eremitage zurück.

24 «Именно этот момент невероятной суггестии, а не эротики, стал причиной нападения на нее сумасшедшего».

25 «[...] почти уничтожили образ, но не смогли уничтожить самое главное: встречу бога и человека. Напряжение картины только усилилось».



Abb. 9, 10: Vadim Zacharov, *Danaë* (Teilansicht)

2.3. Gegen eine Kunst renitenter Gedanken und Taten

Der Rücktransport der aus dem lädierten Schoss der rembrandt'schen Danaë hervorgebrachten Geld-Samen zur Glaskuppel des Pavillons vollzieht sich in einem der beiden Seitenflügel, die die zentrale Vertikale des Geldregens flankieren (auf Abb. 11: rechter Seitenflügel).



Abb. 11: Vadim Zacharov, *Danaë* (Teilansicht), 2013

In diesen beiden Seitenflügeln wird der über den Geld- und Goldregen stauende (männliche) Besucher mit einer in großen, sauberen Lettern an dezenten, grauen Wänden gefassten, moralischen Losung konfrontiert, die auf der einen Seite mit "Gentlemen, time has come to confess our Rudeness, Lust, Narcissim, Demagoguery, Falshood, Banality and" beginnt und sich im anderen Seitenraum fortsetzt mit "Greed, Cynism, Robbery, Speculation, Waste-fulness, Gluttony, Seduction, Envy and Stupidity".

Signifikanterweise richtet sich dieser moralische Appell nicht an die oligarchische Instanz der Finanzakkumulation und -potenz, sondern an die männlichen Betrachter und Bewunderer des oligarchisch-zeus'schen Geldregens, um eben jener „ekstatischen Rebellion des Menschen gegen das Göttliche“, die bereits zur Beschädigung der rembrandt'schen *Danaë* geführt hatte, moralisch entgegenzuwirken. Diese von einem aktionistischen Aufbegehren gegen die oligarchisch-göttliche Machtinstanz ablenkende moralische Losung wird unterstützt durch zwei in den Seitenflügeln inszenierte Episoden, die von gegensätzlichen Strategien erzählen, die Transzendenzerfahrung der „Begegnung des Menschen mit Gott“ zu bewältigen, die Zacharov in Rembrandts *Danaë*-Gemälde auszumachen glaubt.

Die erste Strategie besteht in einer dienstwilligen Teilnahme am Kreislauf des Geldes und an der Reproduktion der oligarchischen Finanzmacht und -potenz, wenn die Münzen aus dem Untergeschoss des Pavillons und dort gleichsam aus dem Schoss der lädierten Danaë heraus in einem Eimer emporgehievt und durch einen adrett gekleideten Mann in eine Förderapparatur umgeladen werden, zum weiteren Transport hinauf zur Glaskuppel (Abb. 12, 13).



Abb. 12, 13: Vadim Zacharov, *Danaë* (Teilansicht), 2013

Dieser tätigen, dienenden Mitwirkung an der Reproduktion der oligarchischen Finanzmacht- und -potenz wird im linken Seitentrakt eine in einem Sattel auf einem erhöhten Balken installierte Gestalt gegenübergestellt, die Erdnüsse knackt, die Kerne verspeist und die Schalen herabfallen lässt, die sich auf dem Boden zu einem wertlosen Haufen Abfall türmen – offensichtlich eine Persiflage auf die Figur des Philosophen und dessen unproduktive, bodenlos arrogante *in-nuce*-Denkarbeit (Abb. 14, 15).



Abb. 14, 15: Vadim Zacharov, *Danaë* (Teilansicht), 2013

Drei Momente zeichnen diese Persiflage aus. *Zunächst* korrespondiert sie durchaus mit einer in der postmodern-neoliberalen Finanzkultur zu beobachtenden Tendenz der Depotenziierung von Theorie und der (philosophischen) Kategorie des Allgemeinen. Durch die konsequente Mathematisierung der Finanzökonomie verliert das Geld seine vormalige semiologische Bindung an den philosophischen Abstraktionsmechanismus des Denkens, wie dies als “money of the mind” (Shell 1982: 131–155) bei Aristoteles ebenso wie bei Hegel und Marx und bis hin zu Georg Simmels *Philosophie des Geldes* (1900) konzeptualisiert worden war. Das Singuläre verdrängt das (philosophisch) Allgemeine (Reckwitz 2021: 11). Eben diese Zersetzung einer kompakten, über die Instanz des Allgemeinen versicherten Identität beschreibt auch Zacharov,

wenn er seine Persiflage des (auf August Rodins prominente Darstellung verweisenden) Denkers kommentiert:

В инсталляции отведено специальное место Мыслителю. Он сидит под потолком в ковбойском седле, грызет земляные орехи и бросает скорлупу на пол, пародируя сюжет Данаи, пародируя наш мир. Фигура Мыслителя всегда являет сосредоточение, разница лишь где и как он мыслит. Мыслитель 2013 года не может позволить себе просто сидеть на камне и думать, он пытается удержаться в седле, под которым уже нет лошади (реальности). Он находится в эпицентре непонимания, что есть реальность. Он одновременно философ и эксгибиционист, тонкий ценитель красоты и гадающий на прекрасное, сильный заботливый муж и похотливый извращенный самец, уничижающий себя интеллигент и эпатирующий панк. Что есть мышление сегодня?
(Zacharov 2013: 7)

In der Installation wird dem *Denker* ein besonderer Platz eingeräumt. Er sitzt unterm Dach in einem Cowboysattel, kaut Erdnüsse und wirft die Schalen auf den Boden. Damit parodiert er das Sujet der Danaë, parodiert unsere Welt. Die Figur des *Denkers* drückt immer Konzentration aus; der Unterschied besteht lediglich darin, wo und wie er denkt. Der Denker des Jahres 2013 kann es sich nicht erlauben, einfach auf einem Stein zu sitzen und zu denken, vielmehr versucht er sich im Sattel zu halten, unter dem bereits kein Pferd (Realität) mehr ist. Er befindet sich im Epizentrum des Nichtverstehens, d. h. der Realität. Er ist gleichzeitig Philosoph und Exhibitionist, ein feinsinniger Liebhaber der Schönheit, der ebenso auf das Schöne scheißt, ein überaus fürsorglicher Ehemann und ein lüsterner, perverser Bock, ein sich erniedrigender Intellektueller und provozierender Punk. Was ist das Denken heute?

Zweitens ist diese Persiflage des Denkers signifikant in ihrem Gegensatz zur aktiven, dienstwilligen Partizipation am Reproduktionsmechanismus der oligarchischen Finanzmachtvertikale. Denn in dem Maße wie sich auch Zacharov selbst als „eine Münze“ des zeus'schen Geldregens in diese ökonomische Reproduktion eingebunden sieht, etabliert die Installation einen apodiktischen Gegensatz von produktiver und transzendental versicherter Kunst auf der einen Seite und unproduktivem und zur Karikatur seiner selbst verzerrtem (philoso-

phischem) Denken auf der anderen. Damit entzieht Zacharov sein *Danaë*-Projekt explizit und programmatisch einer reflexiv-analytischen, philosophischen Rezeption, um so auch jene beiden in der Dramaturgie der Installation angelegten Rezeptionshaltungen abermals zu bekräftigen: das (männliche) Staunen ob der oligarchischen Finanzmacht und das weibliche Empfangen einer durch eine Münze symbolisierten ästhetisch-sakralen Sinn-Gabe.

Drittens korrespondiert dieses Verdikt über eine reflexiv-philosophische Welt- und Kunsthaltung mit Zacharovs im Kontext des Anschlags auf Rembrandts *Danaë* formulierten Kritik an einem darin vermeintlich zu beobachtenden Aufstand gegen eine transzendental begründete Macht. Bedenkt man Zacharovs direkte Hinweise auf die Verklammerung von oligarchischem Geldfluss und Kunstproduktion, so öffnet dieses doppelte Verdikt gegen Reflexion und Aktionismus auch die Perspektive auf die Vorgeschichte eben jener Kunstformation, der Zacharov selbst entstammt – nämlich des Moskauer Konzeptualismus. Mit ihren „kollektiven Aktionen“ und „Fahrten aufs Land“ («Поездки за город») operierte diese Kunstformation seit den späten 1970er und den 1980er Jahren einerseits als eine gegen die totale, gleichsam transzendente offizielle Macht der sowjetischen Ideologie gerichtete Praxis, die andererseits durch anschließende dokumentarische Nachbereitung mit einem maximalen Bemühen um analytisch-philosophische Arbeit verbunden war (vgl. Murašov 2023: 112). In dieser Doppelstrategie von Aktion und Theorie liegt die implizit politische, ideologiekritische Dimension des Moskauer Konzeptualismus, die Zacharov aus seiner Auseinandersetzung mit dem Sujet des Geldes konsequent eliminiert, zugunsten eines durch den Danaë-Mythos in das Transzendente verschobenen Kunstgenusses von Bewundern und Sinn-Gabe.

Gleichfalls unverkennbar in Zacharovs doppeltem Verdikt gegen Aktionismus und Reflexion ist jedoch auch eine *polemische* Wendung gegen jene sich politisch definierenden, aktionistischen und theoretischen Kunstgruppierungen, die sich in der Putin-Ära formieren – namentlich gegen die 2003 in Sankt Petersburg gegründete, marxistisch orientierte Gruppierung *Čto Delat'* (*Was tun?*) mit ihren international wahrgenommenen künstlerisch-politischen Aktionen und Interventionen, Publikationen, Filmen, kunstpädagogischen und politischen Seminaren auf der einen Seite – und gegen die 2007

entstandene aktionistische Formation *Vojna (Krieg)* mit ihren spektakulären Straßenaktionen und institutionellen Interventionen auf der anderen.²⁶

Zacharovs *Danaë*-Projekt auf der Biennale in Venedig 2013 führt an dem machtpolitisch höchst brisanten Thema des Geldes anschaulich vor Augen, wie das durch die Stella Art Foundation koordinierte gemeinsame Interesse der russischen Finanzoligarchie und der Kulturbehörden der Putin-Administration am Moskauer Konzeptualismus von dem Bestreben hervorgebracht und geleitet wird, Gegenwartskunst aus den konkreten regionalen, historischen, gesellschaftlichen und ideologischen Entstehungskontexten herauszulösen, sie in transzendente Erfahrung von Sinn und Bewunderung zu übersetzen und sie so der philosophischen, analytischen Reflexion ebenso wie dem politischen Diskurs zu entziehen.

2.4. Kunsthistorische Ornamente und die „Valuta des Künstlers“

Wie aus unterschiedlichen Theorieperspektiven von Roman Jakobson bis Theodor W. Adorno beschrieben, basieren ästhetische Artefakte auf zwei gegenstrebigen, sich überlagernden Bewegungen: Zum einen lässt sich eine Dynamik der Selektion von Motiven, Sujets, Konzepten und Verfahren beobachten, durch die Kunstwerke semantisch auf signifikante Weise Ort und Zeit ihrer Hervorbringung als „fait social“ Rechnung tragen. Zum anderen werden Kunstwerke durch formale Prozeduren nach innen hin als autonome, geschlossene und immanent zweckmäßige Entitäten strukturiert.

Im Hinblick auf den „fait social“ stellt Zacharovs Wahl, das Sujet vom russischen oligarchischen Gelds im russischen Pavillon als Geschichte von Danaë zu entwickeln, zunächst in dreierlei Hinsicht einen konzeptuellen Coup dar: Zum einen wird von der Macht des russischen, oligarchischen Geldes erzählt, die nicht rechtsstaatlich, sondern durch physische Gewaltverhältnisse poli-

26 Dazu zählen Aktionen wie *Das Gericht der Kakerlaken* (2010), bei der aus Protest gegen die von der Kreml-Administration betriebene gerichtliche Verfolgung von Künstlern und Kuratoren der Ausstellung „Zapretnoe iskusstvo“ („Verbotene Kunst“) im Gerichtsgebäude Tausende von Kakerlaken freigesetzt worden waren, oder die der feministischen Punk-Rock-Gruppe Pussy Riot mit ihrer im November 2011 in der Moskauer Erlöserkirche aufgeführte und als YouTube-Video publizierte Punk-Fürbitte, Russland von Putin zu erlösen. Zum Gesamtkomplex des Aktionismus in der russischen Kunst der 2000er Jahre vgl. die umfangreiche und präzise Studie von Matthias Meindl (2018).

tisch fundiert ist; zweitens wird eben in diesem physischen und mithin familialen Machtzusammenhang auch der Kunstmarkt, die Kunstförderung und die Kunstproduktion selbst situiert; drittens vermag die Identifikation des Künstlers mit der vom zeus'schen Finanzhimmel fallenden Geld-Münze deutlich zu machen, wie unter diesen machtökonomischen Bedingungen die (alt-) russisch-orthodoxe Vorstellung vom Künstler als Medium transzendentalen Sinns wiederkehrt (vgl. Murašov 2016: 293–296).

Allerdings wird diese im Danaë-Mythos verdichtete Verklammerung von Macht, Geld und Kunst in Zacharovs Installation nicht in den Raum der russischen Kultur hinein in ihrer immanenten, syntagmatischen Logik verfolgt und spezifiziert, sondern im Gegenteil zeitlich und räumlich und – wie es die in den Himmel weisende Parabolantenne auf dem Dach des russischen Pavillons anzeigt – in einer globalen, jegliche empirische Realität transzendierenden Sphäre des Bedeutenst entgrenzt.

Diese Anreicherung mit rein ästhetischem Sinn erfolgt dabei durch eine spezifische Poetik der Akkumulation von kunsthistorisch immanenten, wertschaffenden Bezügen, um damit die – von Zacharov diagnostizierte – „Entwertung stabiler Bilder“ («девальвация устойчивых образов», Zacharov 2013: 6) in der globalen Zirkulation von Geld und Information zu kompensieren. Das *Danaë*-Projekt soll so einen Beitrag leisten zur Restitution von bildlichen „Ding-Bedeutungen“ («вещи-смысла») in einer sich „aufschließenden Unendlichkeit“ («вскрытая бесконечность») der Kunstgeschichte, als deren Teil schließlich auch Zacharovs eigenes Werk erscheint:

Здесь, в залах русского павильона, происходит процесс *самореализации истории искусства*. Даная – дверь в *архив* образов. Перед нами всплывают без задержки великолепные образы, выполненные блестящими мастерами: Рембрандтом, Тицианом, Корреджо, Тинторетто, Джентилески, Караччи, Климтом, Роденом и др. Здесь недалеко и до аллюзий к Малевичу (черная квадратная дыра), Дюшану (взгляд через круглое отверстие на обнаженную Даная, как на его последней работе *Etant donnés*) и к его «Фонтану», Родену («Мыслитель») и даже Хансу Хааке с его работой «Германия» (мы также разрушили пол павильона и сделали в нем большое отверстие). Конечно, здесь присутствуют и многочисленные «комментарии» к работам Вадима Захарова, начиная с ранних, 1980-х годов, и до работ последних лет. Не все они столь явно

просматриваются, но их ассоциативное присутствие создает авторитет художника.

(Zacharov 2013: 6–7; Hervorh. Ju. M.)

Hier, in den Räumen des russischen Pavillons, vollzieht sich die *Selbstrealisierung der Kunstgeschichte*. Danaë – ist das Tor zu einem *Archiv* von Bildern. Vor uns steigen ohne Unterbrechung prächtige, von exzellenten Meistern vollbrachte Bilder auf: Rembrandt, Tizian, Correggio, Tintoretto, Gentileschi, Carracci, Klimt, Rodin u. a. Hier ist es auch nicht weit zu einer Allusion auf Malevič (das schwarze Loch), zu Duchamp (der Blick durch die runde Öffnung auf die enthüllte Danaë wie auf seine letzte Arbeit *Etant donnés*) und zu seinem „Brunnen“, zu Rodin („Der Denker“) und sogar zu Hans Haake und seiner Arbeit „Germania“ (wir haben ebenfalls den Boden des Pavillons aufgebrochen und darin große Öffnungen gemacht). Natürlich sind hier auch zahlreiche „Kommentare“ zu den Arbeiten des Künstlers Vadim Zacharov gegenwärtig, angefangen von den frühen der 1980er Jahre bis zu den Arbeiten der letzten Jahre. Nicht alle von ihnen werden so offensichtlich registriert, doch ihre assoziative Gegenwart begründet die Autorität des Künstlers.

In verschiedenen Wendungen insistiert Zacharov auf dieser Unabschließbarkeit des (kunstgeschichtlichen) Bildparadigmas, in das sein *Danaë*-Projekt ebenso eingelassen ist wie seine eigenen Arbeiten wiederum im *Danaë*-Projekt komprimiert sind. Diese Präsenz der eigenen Arbeiten im aktuellen Projekt folgt dabei keiner Auswahl unter semantischen oder funktionalen Aspekten, sondern stellt eine umfassende Anhäufung und Verdichtung dar, bei der es darum geht „die gesamte dreißigjährige Arbeitsmenge in einem Projekt zusammenzupressen“ («сжать все мои тридцатилетние наработки в один проект», ebd.: 76).

Diese paradigmatische Verdichtung sowohl der kunstgeschichtlichen Tradition wie auch des eigenen Werkes zielt darauf, eine abstrakte, formalästhetische Konfiguration des „Musters“ oder des „Ornaments“ hervorzubringen. Die in das *Danaë*-Projekt eingegangenen Arbeiten Zacharovs sind dem „Betrachter fast nicht sichtbar [...], jedoch dort aktiv gegenwärtig, indem sie sich in das *allgemeine Muster* der Danaë einflechten“ («почти не видны зрителю, но они там активно присутствуют, вплетаясь в *общий узор* Данаи», Zacharov 2013: 76; Hervorh. Ju. M.) Statt einer „Struktur der Mythen“ (Lévi-Strauss

1978) resp. einer spezifischen Strukturlogik der Danaë-Geschichte, geht es Zacharov um ein „konzeptuelles Ornament“ («концептуальный орнамент», Zacharov 2013: 76), zu dem die Geschichte seines eigenen Oeuvres als Teil der „Selbstrealisierung der Kunstgeschichte“ im *Danaë*-Projekt zu einer ästhetisch wertgewinnenden Figuration arrangiert wird.

An diesem Punkt schließt sich abermals der Kreislauf von Kunst und Geld. Der künstlerische Wert des *Danaë*-Projekts resultiert aus einer Akkumulation von Bezügen auf das eigene Oeuvre ebenso wie auf die sicheren Werte prominenter Werke der Kunstgeschichte. So wie Zacharovs Projekt im paradigmatischen Fluss kunstgeschichtlicher Referenzen an Bedeutung und Wert gewinnt, fügt es sich in den Reproduktionsmechanismus der russischen Finanzoligarchie ein als eine – wie Zacharov es formuliert – „dekorative Matrix“, in der „der Autor lediglich eine Münze <ist>, die vom pyramidenartigen Glasdach fällt“.²⁷

Das Hervorbringen eines solchen aus der Kunstgeschichte Bedeutung und Wert geschöpften „Ornaments“ oder einer „dekorativen Matrix“ begründet „die Valuta des Künstlers“ («валюта художника», Zacharov 2013: 74), von der Zacharov spricht und dies mit „der Überzeugung <verbindet>, dass der Künstler heute seine Präsenz in der Kunstszene dadurch versichern muss, dass er eine persönliche Verantwortung, die von niemanden abhängt, auf sich nimmt“.²⁸

Worin diese „Verantwortung“ des Künstlers besteht, macht Zacharov mit seinem *Danaë*-Projekt auf der Biennale in Venedig unmissverständlich klar: Es geht darum, Kunst zu schaffen, die als spezifisch präpariertes, sich selbst genügendes „Ornament“ ihre materiale Verankerung in den „faits sociaux“ ihrer Hervorbringung in einem Universum kunstgeschichtlicher und kinstimmanenter Bezüge auflöst und sublimiert – ganz analog zur Achronotopie des finanzökonomischen Geldes. Indem dieses Kunst-„Ornament“ Bedeutung und Wert auf der globalen Ausstellungsszene und auf dem Kunstmarkt generiert, leistet es seinen Beitrag zur symbolischen wie auch ökonomischen Reproduktion der russischen Finanzoligarchie und der sie tragenden politischen Strukturen.

27 «В этой „декоративной матрице“ автор лишь монета, падающая с пирамидального стеклянного потолка» (ebd.: 76).

28 «[...] уверенность в том, что художник сегодня должен гарантировать свое присутствие на художественной сцене, неся личную ответственность, не зависящую ни от кого» (ebd.).

Literatur

- Belton, Catherine (2020): *Putins's People. How the KGB Took Back Russia and Then Took On the West*. London: William Collins. – Dt. Übersetzung: Belton, Catherine (2022): *Putins Netz. Wie sich der KGB Russland zurückholte und dann den Westen ins Auge fasste*. Hamburg: HarperCollins.
- Braun, Christina von (2012): *Der Preis des Geldes. Eine Kulturgeschichte*. Berlin: Aufbau Verlag.
- Chodorkovskij, Michail / Nevzlin, Leonid (1992): *Čelovek c rublem*. Moskva: Menatep-Inform.
- Degot', Ekaterina (2013): „Russkoe iskusstvo na rendez-vous. Postsovetskaja Rossija na Venecianskoj biennale“, in: Stella Art Foundation (Hg.): *Russkie chudožniki na Venecianskoj biennale, 1895–2013*. Zusammengestellt von Nikolaj Molok. Moskva: Stella Art Foundation.
- DeLillo, Don (2003): *Cosmopolis*. Aus dem Amerikanischen von Frank Herbert. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Dubovickij, Natan (2009): *Okolonolja*. Moskva: Russkij Pioner, 2009. – Zit. nach Online-Ausgabe: https://royallib.com/book/dubovitskiy_natan/okolonolja_gangsta_fiction.html (11.01.2025)
- Dubovickij, Natan (2010): *Nahe Null*. Berlin: Berlin Verlag.
- Frimmel, Sandra (2015): *Kunsturteile. Gerichtsprozesse gegen Kunst in Russland nach der Perestroika*. Köln: Böhlau Verlag.
- Graw, Isabelle (2008): *Der Große Preis. Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur*. Köln: DuMont Verlag.
- Harten, Jürgen (2000) (Hg.): *Das fünfte Element – Geld oder Kunst. Kunsthalle Düsseldorf 28. Januar bis 14. Mai 2000*. Köln: DuMont Verlag.
- Iselin, David (2022): *Das entfesselte Geld. Transformationen einer Bewegungstechnologie. Essay*. Bern: Bernisches Historisches Museum.
- Jelinek, Elfriede (2012): „Die Kontrakte des Kaufmanns. Eine Wirtschaftskomödie“, in: dies.: *Drei Theaterstücke*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 207–349
- Kesaeva, Stella (2011): „Ringens um das westliche Auge“, in: *KUNSTFORUM International* 211, 84–99.
- Lee, Gary (1988): „Sotheby's Goes To Moscow“, in: *Washington Post*, 7. Juli. <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1988/07/07/sothebys-goes-to-moscow/3903b8c4-06fa-4f42-91ae-6317a825e0b8/> (5. Februar 2023).

- Lévi-Strauss, Claude (1978), „Die Struktur der Mythen“, in: *Strukturelle Anthropologie I*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 226–254.
- Meindl, Matthias (2018): *Reiner Aktionismus? Politisierung von Literatur und Kunst im postsowjetischen Russland*. Köln/Weimar: Böhlau Verlag.
- Minaev, Sergej (2010): *Seelenkalt*. Aus dem Russischen von Olga Kouvchinnikova. München: Heyne Verlag. – Russ. Original: *Duchless. Povest o nena-stojaščem čeloveke* (2006).
- Murašov, Jurij (2016): *Das Unheimliche Auge der Schrift. Mediologische Analysen zu Literatur, Film und Kunst in Russland*. Frankfurt a. M.: Fink.
- Murašov, Jurij (2020): „Jenseits der Erzählbarkeit. Die Finanzwirtschaft in der Literatur der 2000er Jahre (Don DeLillo, Elfriede Jelinek, Vladimir Sorokin)“, in: *Rechtsgeschichte. Legal History. Zeitschrift des Max-Planck-Instituts für Europäische Rechtsgeschichte* 28, 232–243.
- Murašov, Jurij (2023): „Dekonstruktionen der sowjetischen Akusmatik in der bildenden und performativen Kunst sowie im Film (Erik Bulatov, Kollektive Aktionen, Aleksandr Sokurov“, in: Asef, Mario / Spieker, Sven (Hgg.): *Akusmatik als Labor*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 97–120.
- Official Journal of the European Union L 110/10 (8. April 2022), in: <https://web.archive.org/web/20230104002016/https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/PDF/?uri=OJ:L:2022:110:FULL&from=EN> (3. Februar 2023).
- Reckwitz, Andreas (2019): *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Reckwitz, Andreas (2021): *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Sasse, Sylvia / Schramm Caroline (1997): „Totalitäre Literatur und subversive Affirmation“, in: *Die Welt der Slaven* 42, 306–327.
- Sedláček, Tomáš (2013): *Die Ökonomie von Gut und Böse*. München: Wilhelm Goldmann Verlag.
- Shell, Marc (1982): *Money, Language, and Thought. Literary and Philosophical Economies from the Medieval to the Modern Era*. Baltimore/London: The John Hopkins University Press.
- Simmel, Georg (1996): *Philosophie des Geldes* [1900]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Sorokin, Vladimir (2008): *Das Kapital. Ein Stück in zwei Akten*. Aus dem Russischen von Dorothea Trottenberg. In: *Theater Theater. Aktuelle Stücke* 18, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 579–610.

- Vogl, Joseph (2010): *Das Gespenst des Kapitals*. Zürich: diaphanes.
- Zacharov, Vadim (2004): „Das Archiv“, in: Schulze Altcappenberg, Hein-Thomas (Hg.): *Moskauer Konzeptualismus. Sammlung Haralampi G. Oroschakoff. Sammlung, Verlag und Archiv Vadim Zakharov*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 3–12.
- Zacharov, Vadim (2013): *Danaë. Pavil'on Rossii. 55-ja Meždunarodnaja chudožestvennaja vystavka – La Biennale di Venezia*. Ostfildern/Moskau: Hatje Cantz.

Abbildungen

- Abb. 1: Andy Warhol, Eight Two-Dollar Bills, Front and Rear, 1962. Siebdruck auf Leinwand, 210 × 96 cm. In: McShine, Kynaston (1989) (Hg.): *Andy Warhol. Retrospektive*. Museum Ludwig, Köln 20 November 1989 bis 11. Februar 1990. München: Prestel-Verlag, 161.
- Abb. 2: Joseph Beuys, Kunst = Kapital, 1979, 6,5 × 13 cm. <https://www.artnet.de/Künstler/joseph-beuys/kunst-kapital-OCmnnss009LeO6ea7EdhwA2> (31. März 2023)
- Abb. 3: Danaë und der Goldregen (Detail aus einem rotfigurigen Glockenkrater aus Böotien), 450–425 v. Chr., Höhe 23 cm. Louvre, Paris. https://en.wikipedia.org/wiki/Danaë#/media/File:Danae_gold_shower_Louvre_CA_925.jpg (31. März 2023)
- Abb. 4: Vadim Zacharov, Danaë (Teilansicht), 2013. In: Zacharov 2013: 12–13.
- Abb. 5: Vadim Zacharov, Danaë (Teilansicht), 2013. In: Zacharov 2013: 39.
- Abb. 6: Vadim Zacharov, Danaë (Teilansicht), 2013. In: Zacharov 2013: 18–19.
- Abb. 7: Vadim Zacharov, Danaë (Teilansicht), 2013. In: Zacharov 2013: 16–17.
- Abb. 8: Rembrandt, Danaë, 1636. Öl auf Leinwand, 185 × 203, Ermitage, St. Petersburg. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_Har_menz._van_Rijn_026.jpg. (31. März 2023)
- Abb. 9: Vadim Zacharov, Danaë (Teilansicht), 2013. In: Zacharov 2013: 28–29.
- Abb. 10: Vadim Zacharov, Danaë (Teilansicht), 2013. In: Zacharov 2013: 27.
- Abb. 11: Vadim Zacharov, Danaë (Teilansicht), 2013. In: Zacharov 2013: 38.
- Abb. 12: Vadim Zacharov, Danaë (Teilansicht), 2013. In: Zacharov 2013: 32–33.
- Abb. 13: Vadim Zacharov, Danaë (Teilansicht), 2013. In: Zacharov 2013: 35.
- Abb. 14: Vadim Zacharov, Danaë (Teilansicht), 2013. In: Zacharov 2013: 14.
- Abb. 15: Vadim Zacharov, Danaë (Teilansicht), 2013. In: Zacharov 2013: 15.