

Wolfgang Weitlaner

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

*Несчастные! Должны ли упреки несть
От подражательниц модисткам?
За то, что смели предпочтеть
оригиналы спискам?*

A. Грибоедов, Горе от ума

Gilt der Strukturalismus seit Mitte der sechziger Jahre als eigentliche Grundlage des intellektuellen Lebens in der Sowjetunion, so setzten sich doch im Gegensatz zu seiner westlichen Ausformung selbst die avanciertesten kultursemiotischen Untersuchungen kaum mit Fragen des Alltags bzw. den spezifisch sowjetischen Erscheinungen der Massenkultur auseinander; diese Aufgabe wurde – so die vielfach dargelegte These von B. Groys – lange Zeit ausschließlich vom Moskauer Konzeptualismus übernommen.¹ M. Tupicyna sieht in der Soz-art „die russische Variante des Dekonstruktions-Prinzips“ und somit das erste Eindringen des postmodernen Paradigmas in die russische Kunst: der Sozialistische Realismus sei hier erstmals – im Unterschied zu den früheren Vertretern der inoffiziellen Kunst – nicht einfach als Kitsch oder als ein Mittel der staatlichen Manipulation und Propaganda betrachtet worden, sondern als „Text voll von Stereotypen und Mythen“, den man nun in eine neue, zeitgemäße Sprache umwandeln konnte, welche in der Lage war, „die offiziellen Mythen mit Hilfe der Sprache eben dieser Mythen selbst zu dekonstruieren“.² Indem Komar & Melamid die klassische Rhetorik der sozialistischen Malerei dekonstruierten,

¹ Vgl. Grojs, B.: „Opišem prošloje nastrojaščim: Fragmenty besedy, stavšej monologom“, in: Itogi, 04.06.1996, S. 64, wo dieser das mangelnde Interesse der sowjetischen strukturalistischen Schule an der Erforschung der eigenen Kultur mit den Worten beschreibt: „Bylo čto ugodno – indijskaja kul'tura, inkskaja, prošlaja Rossija, – tol'ko ne samorefleksija. Požaluj, tol'ko u II'ji Kabakova ja uvidet kakuju-to popytku strukturnoj refleksii sobstvennoj kul'tury.“

² Tupicyna, M.: „Soz-art: russkij variant principa dekonstrukcii“, in: Rakurs 7 (Beilage zu: Dekorativnoe Iskusstvo SSSR, 7/1989), S. 26, bzw. Tupitsyn, M.: „Sots Art: The Russian Deconstructive Force“, in: Sots Art (Katalog), New York, The New Museum of Contemporary Art, 1986, S. 4-15.

I. Kahakov: *Proverena!*, 1983I. Alechin: *Proverena! (Na partinoj ēstike)*, 1936A. Kosolapov: *Ägyptisches Fresko*, 1983

ließen sie diese, so der Moskauer Philosoph M. Ryklin in seinem Aufsatz über das Prinzip der „De(kon)struktion (in) der Malerei“, im Grunde erstmals in reflektierter Form wiedererstehen und formulieren sie damit als Problem: „Komar und Melamid sind die Hauptdekonstruktoren der nicht unbedingt reflexiven Hülle totalitärer Darstellungen: Sie nehmen diese gleichsam ab, analysieren sie, stellen ihre chemische Zusammensetzung fest und resynthetisieren sie danach wieder auf der Oberfläche der Leinwand. Allerdings verschwindet dabei das chemische Grundelement dieser magischen Form – der Terror selbst <...> Dafür bleiben in reinster Form die Wasserzeichen des gewalttätigen Diskurses erhalten.“³ Es geht hier – wie R. Barthes bereits in Hinblick auf die Pop-art R. Lichtensteins feststellte – um die Herausarbeitung des Wesens eines Codes: „Die gesamte Arbeit der Kunst besteht, im Gegensatz zu früher, nicht darin, die stilistischen Tricks des Diskurses zu löschen, sondern ganz im Gegenteil, das Bild von all dem zu säubern, was in ihm nicht rhetorisch ist. <...> Der philosophische Sinn dieser Arbeit lautet, daß die modernen Dinge kein anderes Wesen haben als den sozialen Code, der sie zum Vorschein bringt.“⁴

Die Struktur der sowjetischen Ideologie wurde demnach als konventionelles System mit einem

exakt ausgearbeiteten kanonischen Inventar bildnerischer und verbaler Formen verstanden, – die Kunst des Sozrealismus somit erstmals einer künstlerischen und theoretischen Analyse unterzogen. Die eigentliche Leistung der Soz-art liegt daher in ihrem Beitrag zum Verständnis des Sozrealismus als künstlerisches

³ Ryklin, M.: „De(kon)strukcija (v) živopisi“, in: ders.: *Terrorologiki*, Tartu-Moskva, 1992, S. 80.

⁴ Barthes, R.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt a. M., 1990, S. 214. Umgelegt auf die dekonstruktiven Strategien des Moskauer Konzeptualismus beschreibt M. Epštejn diese Praxis in ähnlicher Weise: „Der konzeptualistische Dichter hingegen zerrt das Klischee ans Licht, indem er es alter ästhetischen und seine Form verhüllenden Verkleidungen entblößt und es als selbständiges Faktum der Wahrnehmung des Lesers darbietet <...> Unter der Oberfläche lyrischer Seelenhaftigkeit oder epischer Bildhaftigkeit <...> legt der Konzeptualismus das Gerüst eines ideentreibenden Konstrukt fre.“ (zit. nach Perloff, M.: „Russische Postmoderne: ein Oxymoron?“, in: *Neue Literatur. Zeitschrift für Querverbindungen*, 2/1994, S. 113).

System, wobei sie paradoixerweise gleichzeitig zu dessen musealer Erhaltung beitrag bzw., wie Groys es ausdrückt, eine kompensatorische Funktion in bezug auf die im Grunde undifferenzierte Ästhetik der Sowjetkultur leistete: „Sie versuchte, der Sowjetmacht jene Arbeit abzunehmen, die sie selbst nicht machte, <...> sie versuchte, ihr eine ästhetische Form zu geben.“⁵

Hinsichtlich ihrer Präsenz im öffentlichen Bereich unterschied sich die Soz-art natürlich wesentlich von ihrem westlichen Pendant, denn während die Vertreter der Pop-art ihre Kritik am Warencharakter der Kunst in der kapitalistischen Gesellschaft im repräsentativen Rahmen von Kunstmärkten inszenierten, trieben die Sozartisten ihr ironisches Spiel mit den Symbolen des sowjetischen Massenbewußtseins in fast völliger Isolation von der Außenwelt. Hieraus erklärt sich nach Groys auch der „literarische Anstrich und die gewisse Esoterik dieses Spiels, die im übrigen der Esoterik der sowjetischen Ideologie entspricht, deren rätselhafte Formeln auch durch häufiges Wiederholen nicht verständlicher werden“.⁶ Da die Wiederholung dieser Formeln nicht dem Verständnis, sondern der Formung des Unbewußten dienen sollte, gleicht der Akt des Zitierens, wie ihn die Soz-art nun auch auf die Kunst des Sozrealismus ausweitet, in gewissem Sinn einem Akt der sozialen Psychoanalyse. Die inoffiziellen Künstler dieser Generation, die im Gegensatz zu ihren Vorgängern meist das Leben durchschnittlicher Sowjetmenschen führten, reflektieren dabei – unter Hinweis auf die Gespaltenheit der eigenen Person – in ihren Werken die „universale Schizophrenie der sowjetischen Existenz“.⁷ Hatte die vorhergehende Generation die soziale Wirklichkeit noch verdrängen wollen, um zur ‘wahren’ Kunst zu gelangen, so führt die bewußte Strategie des Zitierens, des Nachvollziehens von Alltagsmythen zu einem „symbolischen Sieg über den in der sozialen Wirklichkeit allmächtigen Feind“.⁸ Das Aufzeigen der mythischen und sakralen Dimensionen der offiziellen Kultur stellt dabei in ideologischer Hinsicht wohl die stärkste Tabuverletzung dar.⁹

⁵ Kabakov, I./Groys, B.: „Der rote Waggon. Boris Groys im Gespräch mit Ilya Kabakov“, in: Tyrannie des Schönen. Architektur der Stalin-Zeit (Katalog), Wien, 1994, S. 199.

⁶ Groys, B.: „Kunst nach der Utopie“, in: Ich lebe – ich sehe. Künstler der achtziger Jahre in Moskau (Katalog), Bern, 1988, S. 207.

⁷ Groys, B.: „Paradigmenwechsel in der inoffiziellen Kultur der Sowjetunion“, in: Beyrau, D./Eichwede, W. (Hg.): Auf der Suche nach der Autonomie. Kultur und Gesellschaft in Osteuropa, Bremen, 1987, S. 62.

⁸ Groys, ebda.

⁹ Ein ähnlicher, wenn auch komplexerer Bezug zur sozrealistischen Ästhetik ist für die Werke È. Bulatovs kennzeichnend. Dieser kombiniert in seinen Gemälden das traditionelle illusionistische Bild (in Anlehnung an die Bildsprache des Sozrealismus) mit geometrischen und ‘suprematischen’ Elementen (die sich auf die Ästhetik der Avantgarde beziehen), wobei auch Texte eine wichtige konstruktive Aufgabe im Bild erfüllen. So „fördernt Bulatov die verborgene Semantik des sozrealistischen Bildes zutage, die in der Kultur trotz ihres scheinbaren mimetischen, illustrierten Charakters die Rolle eines ideologischen Textes spielt“, und verweist damit gleichzeitig

Abgesehen von Zitaten, die sich auf die Bildsprache des Sozrealismus beziehen, stellt allerdings die Soz-art auch in formaler Hinsicht keine homogene Erscheinung dar. Wie in den meisten zeitgenössischen Kunstströmungen dient hier der methodische Ansatz als verbindendes Element. Die Kultur- und textanalytische Dimension der sowjetischen inoffiziellen Kunst der siebziger Jahre findet dabei ihren Ausdruck in der Orientierung auch an anderen westlichen, vor allem konzeptuellen Kunstentwicklungen. Im Grunde lassen sich so betrachtet Soz-art und Moskauer Konzeptualismus als eine Richtung betrachten, mit dem einzigen Unterschied, daß der Schwerpunkt der Soz-art auf den – spezifisch sowjetischen – sozialen und politischen Aspekten liegt, der Konzeptualismus hingegen eher persönlich-psychologische Momente bzw. die im Umgang mit Zeichensystemen allgemein gemachten 'elementaren Erfahrungen' akzentuiert und somit nicht so sehr auf einen bestimmten soziokulturellen Bezugsrahmen festzulegen ist.¹⁰

Die Ende der sechziger Jahre entstandene amerikanische „Conceptual art“ verknüpfte die theoretischen und praktischen Erfahrungen beispielsweise Duchamps mit aktuellen wissenschaftlichen Theorien. Sie orientiert sich weitgehend am Strukturalismus, unterstreicht wie dieser den bedingten Zeichencharakter aller Arten von Information und gelangt so zu einer Art künstlerischen Metasprache. Als wichtigster Vertreter gilt J. Kosuth, der seine Arbeit als eine Untersuchung definierte, „vorgenommen von Künstlern, die verstehen, daß künstlerische Tätigkeit nicht allein auf die Artikulation von Kunstaussagen, sondern darüber hinaus in der Untersuchung sämtlicher (Kunst-)Aussagen und in

auf die hinter diesem Illusionismus sich verborgende ideologische Konstruktion der Avantgarde, vor allem Malevičs. Dabei geht es Bulatov, wie auch den anderen Künstlern der genannten Richtung, um die Struktur des sowjetischen ideologischen (darunter auch des künstlerischen) Textes und dessen 'Remytholisierung', was ebenfalls der bekannten These R. Barthes entspricht, die beste Waffe gegen den Mythos sei, diesen selbst zu mythifizieren – das heißt einen künstlichen Mythos zu schaffen. Bulatov hält die ideologische Perspektive für unüberwindlich, und so ist „alles, was der Künstler tun kann, <...> die innere Verwandtschaft der ideologischen Schemata <...> aufzuzeigen und auf diese Weise die Opposition zu ihnen und damit die eigene Abhängigkeit von ihrem Mythos zu überwinden.“ (Groys, ebda). Zur Arbeit Bulatovs siehe u. a. Erik Bulatov. Moskau (Katalog), Zürich, 1988, sowie Bulatov, É.: „O svoem tvorčestve“, in: Iskusstvo, 1/1990, S. 19-21. V. Miziano betont in Hinblick auf Bulatov allerdings (wie übrigens auch der Künstler selbst), daß es bei diesem Vertreter der älteren Generation fehlerhaft sei, von einer direkten Zugehörigkeit zur Soz-art zu sprechen, denn eine Analogie dessen Werkes zu sozialistischen Ästhetik existiere zwar im Verständnis der malerischen Darstellung als Illusion und Fiktion, unterscheide sich aber wesentlich von den karnevalskesen Profanierungsstrategien der jüngeren Generation, welche sich einer distanzierten Manipulation von Ideologemem bediene, die ihren lebendigen Sinn eingebüßt hätten. „Bulatovs Ziel ist es dagegen zu zeigen, daß diese Ideologeme nicht tot, sondern lebendig sind, und daß es unmöglich ist, sich von ihnen zu distanzieren, da sie in den geheimsten Tiefen des subjektiven Bewußtseins verwurzelt sind. Diese Erkenntnis aber ist nicht komisch, sondern tragisch.“ (Miziano, V.: „Érik Bulatov i moskovskaja škola“, in: Drugoe iskusstvo (Katalog), t. 1, S. 186f).

¹⁰ Vgl. Grojs, B.: „Predislovie“, in: Chripun, S. (red.): *Kto est' kto v sovremennom iskusstve Moskvy*, Moskva, 1993, S. 8; Küpper, S.: *Aspekte der zeitgenössischen russischen Avantgarde: Das Werk Lev Rubinštejns*, Bochum, 1993 (Typoskript), S. 9.

deren Erörterung im Begriffsrahmen des allgemeinen Ausdrucks 'Kunst' besteht.¹¹ Wie im auch Falle der Rezeption anderer westlicher Kunstformen erfuhr jedoch der Konzeptualismus in seiner sowjetischen Variante entscheidende Veränderungen:¹² Neben der Reflexion über das Wesen des künstlerischen Textes, worauf sich beispielsweise Kosuth noch im wesentlichen beschränkte, erweitern die sowjetischen Vertreter dieser Richtung ihre Untersuchungen auf den sozialen Kontext und dringen dabei bewußt in den Bereich der Wissenschaft vor. So spricht etwa Kabakov vom ethnographischen Charakter seiner Arbeit und verweist damit unter anderem auf C. Lévi-Strauss, jenen Theoretiker des Strukturalismus, der mit der Anwendung linguistischer Verfahren auf den Bereich der Anthropologie entscheidend zur Erweiterung des Textbegriffes beigetragen hatte.¹³

G. Metken beschreibt diese Strategie in bezug auf verwandte westliche Tendenzen in den frühen siebziger Jahren als „Spuren Sicherung“, als ein künstlerisches Verfahren, das dem der Ethnologie bzw. der Archäologie nicht unähnlich sei: „charakteristisch ist eine systematische, quasi ‚wissenschaftliche‘ Dokumentation: Inventare, Klassifikationssysteme, Aufbereitung des Materials wie in Museen (z. B. wie in Schaukästen von Naturkundesammlungen). <...> Die unterschiedlichsten Materialien werden eingesetzt – Fundobjekte, Photographien, autobiographische und beschreibende Texte, Tagebücher, Erzählsequenzen u. a. – und zu komplexen Werken verbunden, die die allgemeine Kunst- und Kultursituation reflektieren.“¹⁴ Der konzeptualistische Künstler-Forscher steht dabei aber nicht in Distanz zu seinem Objekt: aus dem Selbstverständnis des „eigenen Durchdringenseins vom alltäglich-ideologischen Kosmos ergibt sich die Haltung <...> einer komplexen Verbindung von Innen- und Außenstandpunkt,

¹¹ Zit. nach: Maenz, P./Vreis, G. (Hg.): *Art & Language. Texte zum Phänomen Kunst und Sprache*, Köln, 1972, S. 105. Allgemein dazu vgl. Morgan, R.: *Art into Ideas: Essays on Conceptual Art*, Cambridge, 1996.

¹² Vgl. u. a. Groys, B.: „Moskovskij romantičeskij konceptualizm“, in: A-Ja, No. 1, 1979, S. 3-11 (deutsch in ders.: *Zeitgenössische Kunst aus Moskau. Von der Neo-Avantgarde zum Post-Stalinismus*, München, 1991, S. 23-41); zu den Unterschieden der westlichen und östlichen Ausformungen des Konzeptualismus siehe Groys, B.: „Der Text als Readymade“, in: *Metropole Moskau. Wespennest* 107 (1997), S. 73.

¹³ Lévi-Strauss, C.: *Strukturelle Anthropologie*, Frankfurt, 1978; vgl. dazu Maier-Rust: „Schickt uns Ethnologen!“, in: Du. Die Kunstschrift, 1/1985, S. 68-69. Zum Einfluß des Formalismus bzw. Strukturalismus auf die Moskauer konzeptualistische Kunst und Literatur der 70er und 80er Jahre siehe auch Groys, B.: „Die kliminheimliche Freude über die eigene Uneigentlichkeit“, in: Schreibheft Nr. 35, Mai 1990, S. 86-88.

¹⁴ Metken, G.: *Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung. Fiktive Wissenschaften in der heutigen Kunst*, Köln, 1977. Vgl. Hansen-Löve, A.: „Wir wußten nicht, daß wir Prosa sprechen“. Die Konzeptualisierung Rußlands im russischen Konzeptualismus“, in: ders. (Hg.): *Mein Rußland. Literarische Konzeptualisierungen und kulturelle Projektionen*, Wiener Slawistischer Almanach – Sonderband 44, München, 1997, S. 487ff.: „Der Künstler als Forscher – Interne Ethnologie“.

einer Ethnographie von innen“.¹⁵ Mit der künstlerisch-semiotischen Analyse von Zeichen und Ding, von ideologischen Konzepten und materieller Realität tritt die sowjetische inoffizielle Kultur in eine neue Phase der Selbstreflexion, der Reflexion ihrer eigenen sprachlichen Grundlagen ein. Davon betroffen ist auch die Frage der wissenschaftlichen Beschreibungsmedien: die Trennung zwischen Meta- und Objektsprache ist nicht mehr aufrechtzuerhalten.

Die damit erreichte Überwindung eines rein politisch bzw. soziologisch reduzierten Verständnisses der sowjetischen Kultur eröffnet den Blick auf die „Artikulationsformen des kollektiven Unbewußten“.¹⁶ Nach Hirt/Wonders entspricht diesem Objekt der konzeptualistischen Kulturforschung auch die Auswahl des Forschungsmaterials: „Methodisch prinzipiell wird ein Textkorpus abgesteckt, das das gesamte Spektrum massenkultureller Manifestationen enthält: von der ‘höchsten’ Ebene der Lösungen über die ‘mittlere’ Ebene der Wandtafeln, Plakate usw. bis zur ‘unteren’ Ebene der tabuisierten aggressiven und obszönen Redewirklichkeit“.¹⁷ In der künstlerischen Analyse dieser Manifestationen entwickelt der Konzeptualismus so etwas wie eine Kulturtheorie, die der – besonders von der Tartuer-Schule forcierten – semiotischen Auffassung von Texten als Weltmodellen bzw. der Kultur als Zeichensystem sehr nahe kommt. Allerdings beschränkt er sich dabei nicht auf einzelne, isolierte Texte, sondern beschreibt ‘Mikrokosmen’ die, modellhaft und auf die menschliche Wahrnehmungsperspektive zugeschnitten, im Lauf der Jahre zu einer ‘Topographie der Kultur’ entwickelt werden.¹⁸ Dies gilt besonders für die Arbeit Kabakovs, dessen gesamtes Schaffen als in die Uriendlichkeit gerichteter Illustrations- und Kommentierungsprozeß eine Art ‘unendlichen Text’ darstellt, vergleichbar dem, was in der französischen poststrukturalistischen Theorie „écriture“ genannt wurde. Ein Text, der zwar (was gelegentlich übersehen wird) trotz aller pseudowissenschaftlichen Ambitionen stets im Bereich der künstlerischen Fiktionalität verbleibt, zugleich aber auch auf die der sowjetischen Semiotik immanente Isomorphismen zwischen Kulturmodellen und der Kultur verweist, die zu beschreiben sie beanspruchen: Größte Gefahr, oft aber einziger Ausweg für den/die RezipientIn ist auch hier das tautologische Nachsprechen von kulturellen Selbstkonzeptualisierungen, die im Namen einer vorgeblichen Metaposition überkommene Stereotype lediglich perpetuieren.¹⁹

¹⁵ Hirt, G./Wonders, S.: „Mit Texten über Texte neben Texten. Kulturtheoretische Nachfragen des Moskauer Konzeptualismus“, in: Sowjetische Kunst um 1990 (Katalog), Köln, 1991, S. 57.

¹⁶ Hirt/Wonders, ebda, S. 56.

¹⁷ Hirt/Wonders, ebda.

¹⁸ Vgl. Schmalriede, M.: „Konzeptkunst und Semiotik“, in: Kunstforum Bd. 42, 1980, S. 35-47.

¹⁹ Vgl. Amelin, G./Pil'sčikov, I.: „Semiotika i russkaja kul'tura“, in: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 3/1993, S. 80-87; Gasparov, B.: „Tartuskaja škola 60-ch godov kak semiotičeskij fenomen“, in: Wiener Slawistischer Almanach 3 (1989); Tchouhoukov-Pianca, F.: Die Kon-

Das oben dargestellte Phänomen tritt auch hinsichtlich der Rezeption der französischen poststrukturalistischen Theorie zutage, die in der Sowjetunion im Bereich aller Disziplinen lange Zeit vorwiegend durch VertreterInnen der inoffiziellen Kultur erfolgte. So vermittelt etwa das 1991 im Moskau erschienene Lexikon der „Zeitgenössischen Westlichen Philosophie“²⁰ zwar auf den ersten Blick den Eindruck einer bereits länger andauernden fundierten Auseinandersetzung seitens der russischen akademischen Philosophie, zeigt aber trotzdem, daß für die Postmoderne relevante Beiträge größtenteils von einigen wenigen AutorInnen stammen, die – wie N. Avtonomova – entweder seit vielen Jahren im Westen tätig sind, oder – wie M. Ryklin – für ihren engen Kontakt mit der ehemals inoffiziellen Kunst- und Literaturszene bekannt sind.²¹ Da, wie Groys ein-

zeptualisierung der Graphomanie in der russischsprachigen Postmodernen Literatur, München, 1995; gerade in Hinblick auf die Ambivalenz des schizoiden Bewußtsseins erweist sich etwa das bipolare Modell der sowjetischen Kultur ‚offiziell-inoffiziell‘ als nicht ausreichend, um das komplexe System, das sie in Wirklichkeit bildet, zu erfassen, „obwohl oder gerade weil es aus der Selbstbeschreibung dieser Kultur entstanden ist“ (S. 68).

²⁰ Malachov, V./Filatov, V. (sost.): Sovremennaja zapadnaja filosofija, Moskva, 1991.

²¹ Zur künstlerischen Praxis Ryklins siehe Ryklin, M./Al'čuk, A.: RAMA. Performansy, Moskva, 1994; zu seiner Bedeutung innerhalb der zeitgenössischen russischen Philosophie – Uffelmann, D.: „Michail Ryklins politische Philosophie oder: Gibt es einen russischen Poststrukturalismus?“, in: Via Regia, 48-49/1997, S. 41-44, wo es heißt, Ryklin stehe mit dem Versuch, Erkenntnisse der zeitgenössischen französischen Philosophie auf sowjetische/russische Phänomene politischer Macht anzuwenden, bislang „allein auf weiter Flur“. Nach dem durch Groys initiierten „aneignenden Import der Postmoderne“ habe auch N. Avtonomova viel zum Bekanntwerden westlicher Ideen beigetragen – in jüngster Zeit gerate aber „ein unkreativ-dogmatischer Derridismus in Rußland zur Mode.“ (S. 41). Zur Auseinandersetzung der russischen Kultur mit Derrida und umgekehrt siehe Derrida, Ž.: Moskovskie lekcii 1990, Sverdlovsk, 1991, sowie Ryklin, M.: Back in Moscow, sans la USSR: Žak Derrida v Moskve, Moskva, 1993. Im erwähnten Wörterbuch aus dem Jahr 1991 findet sich jedenfalls in V. Malachovs Beitrag zum Stichwort „Postmodernizm“ unter vier kargen Literaturhinweisen (darunter L. Fiedlers legendärer „Playboy“-Artikel „Cross the Border – Close that Gap“ aus dem Jahr 1969) immerhin nur ein einziger russischsprachiger Text: ebenfalls eine Übersetzung aus dem Englischen, veröffentlicht in einer (der zeitgenössischen russischen Kunst gewidmeten) Sonderausgabe der Zeitschrift Flash Art (Rajchman, D.: „Postmodernizm v nominalistskoj sisteme koordinat“, in: Fleš Art (russkoje izdanie), 1/1989, S. 50-53). In seinem Beitrag „Über ‚russische postmoderne‘ Philosophie“ (Eichler, K.-D./Schneider, U. (Hg.): Russische Philosophie im 20. Jahrhundert, Leipzig, 1996, S. 58-70) kommt Malachov neben Ryklin vor allem auf die Arbeiten V. Podorogas zu sprechen. Methodologisch dem Poststrukturalismus nahestehend scheinen uns auch die weniger bekannten Arbeiten von V. Savčuk (Krov i kul'tura, Sankt-Peterburg, 1995), S. Zimovec (Molčanie Gerasima, Moskva, 1996) oder des Petersburger Philosophen und Herausgebers der Zeitschrift „Kabinet“ V. Mazin. Eine wesentliche Vermittlungsfunktion erfüllt seit 1992 auch die Zeitschrift „Kommentarij“ mit Übersetzungen von Derrida, Deleuze, Lacan u. a. Vgl. auch Rejtlat, A.: „Rossijskoe literaturovedenie: sovremennaja situacija“, in: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 16/1995, S. 354, wo dieser meint: „Postepenno načinajut pronikat' k nam frejdistskoe literaturovedenie, intertekstualism i postmodernizm, pričem glavnym obrazom ne čerez knigi, a čerez periodiku, a 'agentami vlijanja' javljajuća preimjučestvenno issledovateli, davno ili v poslednie gody emigrirovavšie (I. P. Smirnov, M. Jampol'skij, M. Ěpstejn).“ Daß die Arbeiten der oben genannten AutorInnen mit großer Verspätung an die Öffentlichkeit gelangen, liegt freilich nicht nur an einer zu einem früheren Zeitpunkt kaum vorhandenen Auseinandersetzung, sondern an der kulturpolitisch bedingten Editionslage – immerhin wurde beispielsweise der „Anti-Ödipus“ von Deleuze/Guattari Anfang der 80er ins Russische übersetzt. Zur verzögerten Rezeption westlicher

mal überspitzt und wohl in bewußter Ignoranz gegenüber westlichen Kunströmungen dieser Zeit feststellte, selbst in Frankreich zum Zeitpunkt ihrer einsetzenden Verbreitung weder Strukturalismus noch Poststrukturalismus eine ausgeprägte Entsprechung in der westlichen künstlerischen Praxis fanden, habe sich andererseits aber sogar die kuriose Situation ergeben, „daß Derrida und Barthes die Theoretiker der russischen Kunst waren, und die russische Kunst dieser Jahre deren einzige Übersetzung ins Artistische“.²²

Die angesprochene Affinität sozartistischer und konzeptualistischer Strategien zu jenen des Post/Strukturalismus wirft weiterhin die Frage nach der Spezifität einer russischen Postmoderne auf – um so mehr, als dieses Problem außerhalb der ehemals inoffiziellen Kultur bis vor kurzem in der russischen Diskussion ein eher marginales Dasein fristete. Obwohl bereits seit Ende der 80er Jahre auf den Seiten sowjetischer Zeitschriften für ein interessiertes Publikum zu verfolgen,²³ fand das Thema ‘Postmoderne in Rußland’ dennoch gerade im Bereich der bildenden Kunst erstmals Anfang der 90er Jahre seitens offizieller Kulturinstitutionen ein größeres öffentliches Forum, so etwa in einer von der Moskauer Tret’jakov-Galerie gezeigten Ausstellung „Nacional’nye tradicii i postmodernizm“, in deren Rahmen auch ein Symposium selben Titels abgehalten wurde.²⁴ Sowjetische kunstwissenschaftliche Beiträge in den 80er

Theorie-Klassiker seitens der russischen Geisteswissenschaften siehe die distanzierte (d. h. ohne jeglichen Rußlandbezug vorgenommene), dafür aber einigermaßen umfassende Darstellung bei Il’in, I.: Poststrukturalism. Dekonstruktivism. Postmodernism, Moskva, 1996, bzw. ders.: Postmodernizm. Ot istokov do konca stoletija. Evoljucija naučnogo mifa, Moskva, 1998. Allgemein dazu auch Tupitsyn, V.: „East-West Exchange: Ecstasy of (Mis)Communication“, in: Ross, D. (ed.): Between Spring and Summer. Soviet Conceptual Art in the Era of Late Communism (Katalog), Tacoma/Washington, 1990, S. 99.

²² Groys, B.: „Die Avantgarde starb vor drei Jahren“, in: Der Standard, 26.07.1991, S. 9. Daß diese Rezeption im Kreis der inoffiziellen Künstler unter informationstechnisch sehr eingeschränkten Bedingungen, gelegentlich auch rein zufällig erfolgte, bezeugt eine Anekdote aus dem Leben des Moskauer Künstlers G. Litičevskij, dem, glaubt man seinen Worten, bereits Anfang der 80er Jahre erstmals ein Interview mit J. Derrida in die Hände fiel, das auf den Seiten des „Nouvel Observateur“ abgedruckt war, welcher – bedingt durch die Tatsache, daß einen Stock höher französische Diplomaten wohnten – gelegentlich auf den Balkon seiner Wohnung flatterte (Litičevskij, G.: „Pis’ma o praktičeskikh zanajatijach po inostrannomu jazyku“, in: Mesto pečati, 6/1994, S. 80).

²³ Vgl. beispielsweise die – etwas abfällig – als „molodežnyj nomer“ bezeichneten bahnbrechenden Ausgaben des mittlerweile eingestellten offiziellen Organs des Künstlerverbandes „Iskusstvo“ 10/1988 und 10/1989, hier v. a. den für russische Leser dieser Zeit sehr aufschlußreichen Beitrag zur postmodernen Kunst und Philosophie des Westens von Tupicyn, V.: „Razmyšlenija u paradnogo pod”ezda“, ebda, 10/1989, S. 33–39, sowie bezüglich der russischen Situation Kovalev, A.: „K voprosu o granicach primenenija terminov ‘postmodernizm’ i ‘transavangard’ k sovetskому iskusstvu perioda perestrukcii“, ebda, 10/1989, S. 77–79; Barabanov, V.: „Modernizm, avangardizm i postmodernizm“, in: Mitin Žurnal, No. 20, mart/aprel’ 1988 (Leningrad), S. 224–235.

²⁴ Nacional’nye tradicii i postmodernizm. Živopis’ i skul’ptura 1960-ch – 1980-ch godov v SSSR, Moskva, Gosudarstvennaja Tret’jakovskaja Galereja, 1993; vgl. dazu die ausführliche Dokumentation dieses Ereignisses im englischsprachigen Katalogbuch Yurasovsky, A./Ovenden,

Jahren widmen sich zwar gelegentlich dem Problem der Postmoderne, beschränken sich dabei aber auf entsprechend kritisch behandelte westliche Erscheinungen, wie beispielsweise V. Tasalovs aus marxistischer Sicht verfaßter Aufsatz über das „Dilemma von Chaos und Ordnung im Postmodernismus der 50-70er Jahre“.²⁵ N. Jurasovskaja weist in diesem Zusammenhang jedoch darauf hin, daß sich bei einer unvoreingenommenen Relektüre sowjetischer kunstwissenschaftlicher Periodika bereits seit den 70er Jahren das schrittweise Eindringen (wenn auch nicht explizit als solche formulierter) postmoderner Charakteristika abzeichne, indem selbst für die offizielle Kunst seit den 60er Jahren Phänomene wie Stilpluralismus und Zitattheit, Ironie usw. als neue Tendenzen konstatiert würden.²⁶

Ungeachtet drohender Redundanz werden daher an gegebener Stelle einige allgemeine Anmerkungen zur Postmoderne-Diskussion im russischen Kontext einfließen, ohne dabei deren Komplexität auch nur annähernd gerecht werden zu können.²⁷ Rechtfertigen läßt sich ein möglicherweise anachronistischer Exkurs

S. (ed.): *Post-Soviet Art and Architecture*; London, 1994, in dem auch Beiträge der TagungsteilnehmerInnen zu finden sind (darunter des Architektur-Theoretikers Ch. Jencks). Allgemein zur Frage der russischen Postmoderne im Kontext der bildenden Künste beachte hier v. a. den Beitrag von Yurasovskaya, N.: „The Immovable Feast. A Story of Soviet/Post-Soviet Post-Modernism“, ebda, S. 34-49, sowie unter <<http://pinskij.centro.ru/postmod.htm>>. Dazu auch Sussman, E.: „The Third Zone: Soviet ‘Postmodern’“, in: Ross, D. (ed.): *Between Spring and Summer*, S. 61-72. Bereits im März 1991 wurde im Moskauer Gercen-Literaturinstitut eine Konferenz unter dem Titel „Postmodernizm i my“ abgehalten.

²⁵ Tasalov, V.: „Gans Zedl'maj i dilemma 'chaosa' i 'porjadka' v postmodernizme 50-70ch godov“, im Sammelband: *Izkuštvoznanie Zapada ob iskusstve XX veka*, Moskva, 1988.

²⁶ Jurasovskaja, N.: „Postmodernizm v kontekste našego iskusstva“, in: *Tvorčestvo*, 8/1991, S. 15.

²⁷ Allgemein zur Begriffsgeschichte sei daher neben den im weiteren zitierten Beiträgen u. a. auf folgende Titel verwiesen: Köhler, M.: „Postmodernismus: Ein begriffsgeschichtlicher Überblick“, in: *Amerikastudien* 1/1977, S. 8-18; Hösterey, I.: *Verschlungene Schriftzeichen: Intertextualität von Literatur und Kunst in der Moderne/Postmoderne*, Frankfurt a. M., 1988 (Kap. V. „Periodisierung als intertextuelles Ereignis: Postmoderne“ liefert einen ausgezeichneten Überblick zur Entwicklung der amerikanischen und französischen Postmoderne-Diskussion sowie deren Rezeption im deutschsprachigen Bereich); Kamper, D./Van Rejen, W. (Hg.): *Die unvollendete Vernunft. Moderne versus Postmoderne*, Frankfurt a. M., 1987; Huyssen, A./Scherpe, K. (Hg.): *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, Reinbek, 1986; Koslowski, P. (Hg.): *Moderne oder Postmoderne? Zur Signatur des gegenwärtigen Zeitalters*, Weinheim, 1986; Koslowski, P.: *Die Prüfungen der Neuzeit: Über Postmoderneität, Philosophie der Geschichte, Metaphysik, Gnosis*, Wien, 1989; Eifler, G./Saame, O. (Hg.): *Postmoderne - Anbruch einer neuen Epoche: Eine interdisziplinäre Erörterung*, Wien, 1990; Le Rider, J./Raulet, G. (Hg.): *Verabschiedung der (Post-)Moderne?*, Tübingen, 1987; Bürger, Ch./P. (Hg.): *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde*, Frankfurt a. M., 1987; Weimann, R./Gumbrecht, H. (Hg.): *Postmoderne - globale Differenz*, Frankfurt a. M., 1991; Tepe, P.: *Postmoderne/Poststrukturalismus*, Wien, 1992; Zurbrugg, N.: *The Parameters of Postmodernism*, London, 1993; Berger, A./Moser, G. (Hg.): *Jenseits des Diskurses: Literatur und Sprache in der Postmoderne*, Wien, 1994; einen kurzen polemischen Überblick gibt Hochholzer, A.: *Evasionen. Wege der Kunst. Kunst und Leben bei Wl. Solowjew und J. Beuys. Eine Studie zum erweiterten Kunstbegriff in der Moderne*, Würzburg, 1992 (Kap. 3: „*Reposoirs und Vignettierung?* – Vordenker, nach der Moderne: Anmerkungen zur Postmoderne, S. 45-57); umfassend, jedoch all-

nicht nur durch die dabei anfallenden Bezüge zur russischen Gegenwartskunst, sondern vor allem in Hinblick auf die internationale Aktualität seines Gegenstandes zum Zeitpunkt der hier interessierenden Herausbildung appropriationistischer Verfahren innerhalb des post/konzeptualistischen Paradigmas in der Moskauer Kunstszen Anfang der 80er Jahre – verstanden nicht als theoretischer *dernier cri*, sondern als zumindest fragmentarische historische Darstellung der diskursiven Rahmenbedingungen, unter denen sie diese Entwicklung vollzog.

Bereits Lyotard, der mit seinem 1979 erschienenen Werk „*La condition postmoderne*“²⁸ die seit Anfang der 70er Jahre vorwiegend in der amerikanischen Kritik geführte Diskussion um die Postmoderne philosophisch legitimiert (Habermas) und somit auch in Europa endgültig in Gang gesetzt hatte, weist ausdrücklich darauf hin, daß der Begriff der Postmoderne keine historische Periode bestimme. Vielmehr verweise dieser Terminus „auf anderes, als auf das, was er ist“; sein einziger Wert liege darin, eine Mahnung zu sein, ein Signal, daß etwas in der Moderne sich seinem Ende zuneigt.²⁹ Bestimmungen und Voraussetzungen des Moderne-Begriffs sind dabei jedoch nicht weniger unterschiedlich als die daraus resultierenden Definitionen der Postmoderne selbst:³⁰ Lyotard versteht die Moderne als die Zeit der großen Meta-Erzählungen³¹ des 18. und 19. Jh., vermutet aber bereits Ansätze im cartesianischen Programm des 17. Jh., während Habermas die von ihm angefeindete Postmoderne mit ihrer expliziten Vernunftkritik³² gegen etwas opponieren sieht, das er im Sinne der Aufklärung als das im 18. Jh. konzipierte – nach wie vor unvollendete – „Projekt der Moderne“ beschreibt.³³ Andere wieder positionieren sich bereits seit langem

gemeinverständlich und mit zum Teil wohltuend kritischer Distanz dargestellt sind die theoretischen Konzepte (nicht nur) der Postmoderne bei Frank, M.: *Was ist Neostrukturalismus?*, Frankfurt a. M., 1984; für weitere Literaturhinweise siehe u. a. das umfangreiche bibliographische Material bei Renner, R.: *Die postmoderne Konstellation. Theorie, Text und Kunst im Ausgang der Moderne*, Freiburg, 1988, und Welsch, W.: *Unsere postmoderne Moderne*, Weinheim, 1991.

²⁸ Dt. Lyotard, J.-F. *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*, Bremen 1982.

²⁹ Lyotard, J.-F.: „Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?“, in: ders.: *Postmoderne für Kinder. Briefe aus den Jahren 1982-1985*, Wien, 1987, S. 11-31. In der amerikanischen Literaturkritik ist die Idee des „postmodernism“ schon um einiges älter und läßt sich bis auf I. Howes 1959 entstandenen Aufsatz „*Mass Society and Postmodern Fiction*“ zurückverfolgen (*Partisan Review*, 26/1959, S. 420-436). Einen guten Überblick über die frühe Entwicklungsphase des Begriffes gibt auch Calinescu, M.: *Faces of Modernity. Avantgarde, Decadence, Kitsch*, Bloomington/London, 1977, S. 132-148.

³⁰ Zur historischen Analyse des Modernebegriffs siehe u. a. Meier, H. (Hg.): *Zur Diagnose der Moderne*, München, 1990.

³¹ Lyotard, J.-F.: „Randbemerkungen zu den Erzählungen“, in: Engelmann, P.: *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, Stuttgart, 1990, S. 49-53.

³² Einen umfassenden Überblick bietet dazu Welsch, W.: *Vernunft: Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft*, Frankfurt a. M., 1996.

³³ Habermas, J.: „*Die Moderne – ein unvollendetes Projekt*“, in: ders.: *Kleine politische Schriften*, Frankfurt, 1981.

„nach der Postmoderne“³⁴ oder erklären diese zum längst überholten historischen Zwischenspiel, das nun von einer – nicht weniger euphorisch proklamierten – „Zweiten Moderne“³⁵ abgelöst worden sei. Orientierten sich Literaturwissenschaft und Kunsttheorie ursprünglich vorwiegend an einer ästhetischen Moderne, deren Ursprung teils in den literarischen Neuerungen des ausgehenden 19., teils in den avantgardistischen Strömungen vor allem der bildenden Kunst und der Architektur zu Beginn des 20. Jh. gesehen wurde, so ist im vorliegenden Zusammenhang der bereits vielfach abgehandelte erweiterte Moderne-Begriff innerhalb der russischen Kultur- bzw. Kunsttheorie von besonderer Bedeutung, die – wie B. Groys in seinem für die russische Gegenwartskunst richtungsweisenden Konzept vom „Gesamtkunstwerk Stalin“ darlegte – in Hinblick auf das sozialutopische Projekt der russischen Avantgarde im Sozialistischen Realismus den Sieg der Moderne, „den zur Wirklichkeit gewordenen Avantgärdismus“ sehen.³⁶

Angesichts der schon aus dieser kurzen Darstellung offensichtlichen Begriffsverwirrung ist es nicht verwunderlich, daß sich die Postmoderne weder terminologisch noch historisch eindeutig abgrenzen läßt. Nach P. Zima wird jedoch gerade daraus deutlich, daß der polymorphe Charakter von Moderne und Postmoderne keine Anomalie ist, sondern ein Grundcharakteristikum aller Periodisierungs- und Klassifikationsversuche, oder vielmehr noch, daß gerade in dem Versuch, Moderne und Postmoderne zu definieren, das Grundproblem aller Periodisierungssysteme in Erscheinung tritt, nämlich „die Tatsache, daß jede Periode – Romantik, Realismus, Moderne und Postmoderne – eine nur mögliche Objektkonstruktion ist, die nicht hypostasiert, sondern dem theoretischen Dialog zugänglich gemacht werden sollte“.³⁷ So verzichten denn auch viele als ‘postmodern’ gehandelte Theoretiker auf die Verwendung dieser zum Modewort verkommenen Bezeichnung, andere versuchen sie zu relativieren. P. Weibel etwa

³⁴ Smirnov, I.: *Sein und Kreativität oder Das Ende der Postmoderne*, Ostfildern, 1997 (russ. erstmals unter dem Titel „Bytie i tvorčestvo“, Marburg, 1990); vgl. dazu auch Smirnovs Abrechnung mit der Diktatur der Philologie „Körper und Zeichen. Die Mißwiedergeburt des Autors nach seinem postmodernen Tod“, in: *Via Regia*, 25/1995, S. 48-55.

³⁵ Klotz, H. (Hg.): *Die Zweite Moderne. Eine Diagnose der Kunst der Gegenwart*, München, Beck, 1996 – hier vor allem den Beitrag von Weibel, P.: „Probleme der Moderne – Für eine Zweite Moderne“, S. 23-41; vgl. dazu die sarkastischen Anmerkungen von Liessmann, K.: „Ästhetik nach der Postmoderne“, in: Schramm, A. (Hg.): *Philosophie in Österreich* 1996, Wien, 1996, S. 463-474.

³⁶ Groys, B.: *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, München, 1988. Vgl. Kovalev, A., der unter eindeutigem Einfluß des (auch von der westlichen Slavistik verinnerlichten) Groys'schen Bestsellers schreibt: „Esli modernizm – éto večnoe dviženie vpred, na každom étape kotorogo deklariruetsja zaveršennost' samoj idei dviženija, <...> to socrealizm – éto 'pobedivšij' modernizm, 'sveršivšijšja' avangardizm“ („K voprosu o granicach primenjenija terminov 'postmodernizm' i 'transavangard'“, S. 77-79).

³⁷ Zima, P.: „Zur Konstruktion von Moderne und Postmoderne. Probleme der Periodisierung“, in: *Wiener Slawistischer Almanach*, 32 (1993), S. 297.

unterscheidet zwischen einer konservativen (zumeist im Bereich der Architektur) und einer progressiven Postmoderne, wie sie durch das Projekt von Lyotard vorgetragen worden sei, der die Moderne von einer modernistischen Position aus kritisiert und redigiert habe.³⁸ R. G. Renner beschränkt sich darauf, von der Herausbildung einer „postmodernen Konstellation“ zu sprechen, einem Komplex gesellschaftlicher Entwicklungen sowie theoretischer und interpretatorischer Einstellungen, die schon in der Moderne angelegt seien, und schließt dabei nicht aus, daß auch vorangehende historische Phasen vergleichbare Umbrüche und Einstellungen kennen – eine Überlegung, die auch U. Eco in seiner Nachschrift zu „Der Name der Rose“ anstellt, wo er die Postmoderne nicht als zeitlich begrenzbare Strömung, sondern als „metahistorischen Manierismus“ versteht, den er mit dem deutschen Terminus des ‘Kunstwollens’ belegt.³⁹ Eine weitere Anknüpfung an die Moderne postuliert die von W. Welsch geprägte Formel von der „postmodernen Moderne“: Diese sei post-modern nur gegenüber der Moderne im antiquierten Sinn, gegenüber der Moderne der Neuzeit, deren Grundobsession sie verabschiede – „die Einheitsträume, <...> die Projekte der Weltgeschichtsphilosophien bis zu den Globalentwürfen der Sozialutopien, <...> die auf eine Totalität hoffen, die doch nie anders als totalitär eingelöst werden kann.“⁴⁰ Die Postmoderne sei daher als strikt nach-neuzeitlich, in Hinblick auf die Moderne des 20. Jh. aber eher als radikal-modern zu bezeichnen.⁴¹ Dennoch unterscheidet sie sich, so Welsch, in einem wichtigen Punkt von einem zentralen Aspekt der Moderne dieses Jahrhunderts: „Sie führt die Moderne fort, aber sie verabschiedet den Modernismus. Sie läßt die Ideologie der Potenzierung, der Innovation, der Überholung und Überwindung, sie läßt die Dynamik der Ismen und ihrer Akzeleration hinter sich.“⁴²

Dieser im ‘genialen’ Originalitätsanspruch der Romantik begründete, von Künstlern wie Duchamp schon früh reflektierte bzw. als unmöglich artikulierte Innovationspostulat der Moderne veranlaßte bereits in den 60er Jahren auch die Theoretiker der sogenannten Posthistoire, von einer allgemeinen Stagnation zu

³⁸ Weibel, P.: „Probleme der Moderne – Für eine Zweite Moderne“; Die konservative Postmoderne habe hingegen mit dem Verkündern des vermeintlichen Endes der Geschichte und der Avantgarde Kernansprüche europäischer Rationalität und damit auch der europäischen Moderne dereguliert und selbst außer Kraft gesetzt (S. 37).

³⁹ Renner, R. G.: Die postmoderne Konstellation. Theorie, Text und Kunst im Ausgang der Moderne, Freiburg, 1988, S. 9. Zur Vorwegnahme postmoderner Verfahren in der Moderne vgl. u. a. M. Tupicynas Anmerkungen zur Fragmentierungs-Praxis in der russischen Avantgardefotografie der 20er und 30er Jahre (Tupicina, M.: „Fragmentacija protiv total'nosti: politika (de)-kadraža“, in: Velikaja utopija. Russkij i sovetskij avantgard 1915–1932 (Katalog), Moskva, 1993, S. 207–216).

⁴⁰ Welsch, W.: Unsere postmoderne Moderne, Weinheim, 1991, S. 6.

⁴¹ Vgl. dazu auch Wellmer, A.: Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno, Frankfurt a. M., 1985, S. 54ff.

⁴² Welsch, ebda.

sprechen.⁴³ A. Gehlen verwendete 1963 dafür den Begriff der „kulturellen Kristallisation“, die er beschreibt als demjenigen „Zustand auf irgendeinem kulturellen Gebiet <...>, der eintritt, wenn die darin angelegten Möglichkeiten in ihren grundsätzlichen Beständen alle entwickelt sind“.⁴⁴ Wie Welsch betont, dürfen Postmoderne und Posthistoire jedoch keineswegs verwechselt werden, denn daß beide Theoreme sich ‘nach’ etwas stellten, erlaube nicht, auf ihre Wesensidentität zu schließen⁴⁵ – dies um so mehr, als das vom ehemaligen Nazi-Soziologen Gehlen⁴⁶ entwickelte zynisch-affirmative Theorem der „Nachgeschichte“, dessen Grundthese zufolge heute nur noch solche Antriebe zukunfts-trächtig sein können, die „bereits in die Funktionsordnung, in die Betriebsgesetze großer Industriegesellschaften eingegangen sind“⁴⁷ während alles andere als ephemero-epigone Illusion diskreditiert wird, mit dem doch vorwiegend kritischen – und somit weiterhin visionären – Pathos der meisten Postmodernen-Theorien ohnehin wenig gemein haben sollte.

⁴³ Was sich wohl nicht zufällig – wenn auch zeitlich etwas verschoben – mit der sowjetischen, unter Brežnev diagnostizierten Zeit des ‘Zastoj’ überschneidet.

⁴⁴ Gehlen, A.: „Über kulturelle Kristallisation“, in: Welsch, W. (Hg.): Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion, Weinheim, 1988, S. 140. Gehlen hält es „für außergewöhnlich unwahrscheinlich, daß noch weitere Grundlagenveränderungen im System sind, und deshalb ist der Begriff Avantgärdismus eigentlich etwas komisch, er ist überholt. Die Bewegung geht ja gar nicht nach vorwärts, sondern es handelt sich um Anreicherungen und um Ausbau auf der Stelle, wer heute noch von Avantgärdismus spricht, der meint nur Bewegungsfreiheit als Programm, aber die ist ja längst zugestanden.“ (ebda, S. 141); mit Blick auf die Kunst hat Gehlen diese Perspektive entfaltet in: Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei, Bonn, 1965; allgemein zur Postavantgarde siehe auch die zum Thema „Abschied von der Avantgarde?“ erschienene Nummer der Zeitschrift Neue Rundschau, 1995, Heft 4, sowie den Ausstellungskatalog Das Ende der Avantgarde: Kunst als Dienstleistung, Richter Verlag, 1995; Dazu auch: Die Postmoderne – Ende der Avantgarde oder Neubeginn?, Eggingen, 1991. Erinnert sei in diesem Zusammenhang natürlich auch an P. Bürgers Theorie der Avantgarde (Frankfurt a. M., 1974), deren Grundthese letztlich auch im Scheitern der künstlerischen Avantgarden besteht, insofern wenigstens, als ihr Anspruch, die Kunst in die Lebenspraxis zu vermitteln, uneingelöst blieb (vgl. Paetzold, H.: Profile der Ästhetik. Der Status von Kunst und Architektur in der Postmoderne, Wien, 1990, S. 121ff.).

⁴⁵ „Nur nach der Moderne sich zu glauben – wie es die Postmoderne beansprucht –, ist ja offensichtlich wesentlich bescheidener, als nach der gesamten Geschichte sich zu glauben – wie es die Posthistoire will. Und an einen kommenden Entwicklungsschritt zu glauben – wie die Postmoderne es tut –, ist das Gegenteil dessen, was mit der Posthistoire-These vom Ende aller Entwicklungsschritte vereinbar ist“ (Welsch, Unsere postmoderne Moderne, ebda, S. 18).

⁴⁶ vgl. Gehlen, A.: Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt, 1940.

⁴⁷ Gehlen: „Über kulturelle Kristallisation“, ebda; vgl. dazu Kamper, D. „Nach der Moderne. Umrisse einer Ästhetik des Posthistoires“, in: Welsch, W. (Hg.): Wege aus der Moderne. S. 163-175, sowie den Beitrag von Sloterdijk, P.: „Nach der Geschichte“, ebda, S. 262-273, wo dieser der Postmoderne mit einiger Ironie als Zeitalter des Epilogos beschreibt. Zur Anwendung der Nachgeschichte in der Literaturwissenschaft siehe z. B. Braun, M.: „Eklektizismus und Montagekunst. Das ‘Posthistoires’ in der Lyrik“, in: Sprache im technischen Zeitalter, 1986, S. 91-106. Zum Posthistorischen in der Kunstgeschichte siehe Belting, H.: Das Ende der Kunstgeschichte: eine Revision nach zehn Jahren, München, 1995.

Abschied von der Utopie ist auch bezeichnend für das vom italienischen Kunsthistoriker A. B. Oliva vertretene Konzept der „Trans-Avantgarde“ – einer im Bereich der bildenden Kunst und vor allem in der russischen Kunstkritik oft als Synonym für den Begriff der Postmoderne verstandenen Position: Die Absage an einen Eckpfeiler des Avantgarde-Theorems der Moderne, den Sozialauftrag der Kunst. „Der Künstler will nicht mehr der ästhetische Handlanger oder Propagandist einer gesellschaftlichen Utopie sein“.⁴⁸ Oliva bezieht sich jedoch in seiner Moderne-Kritik weniger auf die historische Avantgarde als auf die Nachkriegs-Moderne der 60er Jahre, deren dominierende konzeptionelle Strömungen wie die italienische Arte povera er als „repressiv und masochistisch“ verabschiedet. Sein 1980 erschienenes Buch zur italienischen „Trans-Avantgarde“ beginnt er mit der Feststellung, die Kunst sei endlich auf ihre eigensten Motive gestoßen und zu ihrem wahren Ort, dem Labyrinth der Phantasie und des Mythos, zurückgekehrt, wo die sozialen und moralischen Impulse der 60er Jahre keine Rolle mehr spielten. Die kreative Praxis trage den Sieg über den herrschenden Diskurs der (amerikanischen) Kunstmägter davon und erlaube eine neue Malerei aus dem Bauch heraus.⁴⁹ Scharfe Kritik an dieser Position, bzw. an ihrem künstlerischen Pendant in Form der italienischen transavantgardistischen, der neofigurativen oder der deutschen neoexpressionistischen Malerei der 80er Jahre⁵⁰ äußert Lyotard als erklärter Gegner des „anything goes“ und des zynischen Eklektizismus (der nur die Gewohnheiten des Illustrierten-Lesers und des Supermarkt-Kunden anspreche), der unverbindlichen Rückkehr zum Vergnügen des Rezipienten und der „Vernachlässigung des künstlerischen Auftrags, wie er von einem Cézanne, einem Duchamp und vielen anderen, wie Klee zum Beispiel, verstanden worden ist“. Eben das sei der „Postmodernismus der Ab-

⁴⁸ Welsch, ebda, S. 24; zur zeitgenössischen Utopiediskussion aus vorwiegend soziologischer Sicht siehe auch Müller-Dohm, S. (Hg.): *Jenseits der Utopie: Theoriekritik der Gegenwart*, Frankfurt a. M., 1992, sowie Wilhelm, K. (Hg.): *Utopie heute? Ende eines menschheitsgeschichtlichen Topos?*, Wien, 1993. Für die zeitgenössische russische Literatur bedeutet das nach W. Koschmal im post/sowjetischen Kontext das Ende der (klassisch-russischen, sozialistischen, sowjetdissidentischen, aber auch von Bachtin postulierten) Verantwortungsaesthetik, was ihn dazu veranlaßt, den konzeptionellen „Posttextualismus“ eines Rubinstejn als „Postmoralismus“ zu interpretieren (Koschmal, W.: „Ende der Verantwortungsaesthetik?“, in: Peters, J./Ritz, G. (Hg.): *Enttabuisierung: Essays zur russischen und polnischen Gegenwartsliteratur*, Bern/Berlin, 1996, S. 35ff.).

⁴⁹ Oliva, A. B.: *The Italian Trans-Avantgarde. La Transavanguardia italiana*, Mailand, 1981. Bezeichnenderweise scheint Oliva ein gewisses Interesse gerade auch für die Vertreter des russischen Post/Konzeptualismus aufzu bringen – siehe: Miziano, V./Oliva, A. B.: „Beseda s izobretatelem transavangarda“, in: *Iskusstvo*, 1/1992, S. 23–25; Oliva, A. B.: „Neo-Europe (East)“, in: *Flash Art*, No. 140, May-June 1988, S. 61–64; ders.: „Vejanje udivitel'nogo iskusstva“, in: ... a Mosca ... a Mosca (Katalog), Verona, 1992, S. 35–37.

⁵⁰ In Rußland beobachten wir zur selben Zeit schon ähnliche Tendenzen in der Petersburger Kunst, in Moskau aufgrund des vorherrschenden konzeptualistischen Paradigmas – trotz stilistischer Ähnlichkeiten mit der New-Wave-Aesthetik des Postkonzeptualismus der 80er – verstärkt erst Anfang der 90er Jahre.

schlaffung“, man fühle sich zwischen den Ruinen wohl und wende sich wieder dem zu, was schon dagewesen sei: „Es wird zitiert, parodiert und benutzt. Im Grunde wird so die Trauer nur verlängert, man will melancholisch sein und bleibt damit modern, insofern die Melancholie bereits zur Moderne gehört.“⁵¹

Den oben mit Welsch konstatierten Paradigmenwechsel meint offensichtlich auch Groys, wenn er sagt, die Entdeckung des repressiven Charakters der Avantgarde habe die sowjetische Kunst nach Stalin „spontan postmodern“ werden lassen. Das sowjetische Äquivalent zum Postmodernismus (in seiner kritischen, nicht affirmativen Variante) und verbindendes Merkmal der gesamten nachstalinistischen inoffiziellen Kunst ist demnach – so Groys – der Postutopismus.⁵² Besonders gelte das für die Künstler der Soz-art, deren Verfahren des Zitierens, des bewußten Eklektizismus, der Konfrontation verschiedener semiotischer und künstlerischer Systeme und der Freude „am Schauspiel deren gegenseitiger Zerstörung“⁵³ offensichtlich im allgemeinen Trend der postmodernen Ästhetik der europäischen und amerikanischen Kunst der siebziger und achtziger Jahre liegen. Dennoch sieht Groys – was ihm nicht selten als neokonservative Haltung vorgehalten wurde – eine Reihe von wesentlichen Unterschieden: Der Übergang zum Zitieren, Simulieren usw., sei bei den Theoretikern und Praktikern der zeitgenössischen westlichen Kunst nach wie vor von ihrer oppositionellen Haltung in sozialen und politischen Fragen diktiert. Um die kritisierende Wirklichkeit nicht durch das eigene Werk zu bereichern, zögen sie es vor, das Vorhandene zu duplizieren, „einen Null-Zug einzulegen, den sie als neutralisierenden, transideologischen begreifen“. Ein solches Programm sei jedoch ebenso utopisch und schaffe – vgl. die Kritik Lyotards am Trans-Avantgardismus – nur neue künstlerische Moden. Der russische Postutopismus hingegen mache diesen Fehler nicht. Entstanden in der Situation des vollständigen Sieges der Moderne, mache er sich über seine eigene Unschuld keinerlei Illusionen. Er sage sich

⁵¹ Lyotard, J.-F. mit anderen: *Immaterialität und Postmoderne*, Berlin, 1985, S. 38f., 71f. u. S. 100; Andere wiederum empfinden den aktuellen Ermüdzungszustand als durchaus verständlich – Groys, B.: „Der Wille zum Ausruhen“, in: Klotz, H. (Hg.): *Die Zweite Moderne*, 1996, S. 163-172; vgl. dazu Smirnov, I./Groys, B.: „Die unendliche Müdigkeit des Seins. Ein philosophischer Briefwechsel zwischen Igor Smirnov und Boris Groys“, in: *Via Regia*, 38-39/1996, S. 26-32. Zur Streitfrage des Neoexpressionismus siehe auch Taylor, B.: *Kunst heute*, Köln, 1995, S. 44ff.; zur Trans-Avantgarde – Tupicyn, V.: „Razmyšlenija u paradnogo pod”ezda“, in: *Iskusstvo* 10/1989, S. 33-39.

⁵² Vgl. dazu auch ausführlich bei Günther, H.: „Utopie nach der Revolution (Utopie und Utopiekritik in Rußland nach 1917)“, in: Voßkamp, W. (Hg.): *Utopieforschung: Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*, Stuttgart, 1985, Bd. 3, S. 378-393; zur Geschichte der Utopie nach der Oktoberrevolution meint Günther hier, diese sei „im wesentlichen die Geschichte eines UtopieverSchleißes“ (S. 378).

⁵³ Groys: *Gesamtkunstwerk Stalin*, S. 15; zum Umgang der postutopistischen Künstler mit dem utopischen Erbe des Sozrealismus siehe Groys, B.: „Žizn' kak utopija i utopija kak žizn': iskusstvo sov-arta“, in: *Sintaksis*, 18/1987, S. 171-181; dazu auch Tupitsyn, M.: „U-Turn of the Utopian“, in: Ross, D. (ed.): *Between Spring and Summer*, S. 35-52.

weder vom Utopischen noch vom Authentischen los, doch betrachte er beides nicht in seiner Vollendung, sondern „in seinem Wert als Narrativ, das er als sein eigenes reproduziert; wobei er eher die Verwandtschaft aller Narrative als deren Konkurrenz betont. <...> Jeder Künstler baut seinen eigenen Sozialismus <...> mit dem vollen Bewußtsein der universellen Mythologizität der privaten Utopie.“⁵⁴ Der Zusammenhang von künstlerischer Intention und dem Willen zur Macht, die an der Quelle der eigenen künstlerischen Praxis liegt, wird somit für die Künstler der Soz-art bzw. des Moskauer Konzeptualismus zum wichtigsten Gegenstand der Reflexion.

Interessanterweise vertritt also gerade der als Theoretiker der russischen Postmoderne gehandelte Groys in seinem 1992 erschienenen Buch über „Das Neue“⁵⁵ hinsichtlich der aktuellen Innovationsskepsis eine eigenwillige, auf den ersten Blick postmodernekritische und geradezu wertkonservative Position, was sich bereits in der oben erwähnten Utopiekritik abzeichnet, die der als naiv-utopistisch diskreditierten westlichen Postmoderne das russische Modell des Postutopismus gegenüberstellt. Antiuropäisch motiviert erscheint nun ebenfalls seine Kritik am „radikalen Verzicht auf das Neue“ und der „Ausrufung einer neuen postmodernen Epoche“, da diese damit in der Weltgeschichte beispiellos neu sein müßte, was „an sich schon verdächtig utopisch“ erscheine.⁵⁶ In seinem „Versuch einer Kulturökonomie“ – so der Untertitel des Buches – setzt Groys diesem ‚indifferenten kulturellen Pluralismus‘, der die Möglichkeit einer Unterscheidung des Neuen vom bloß Verschiedenen verhindere⁵⁷ sein Modell eines „werthierarchisch aufgebauten Archives“⁵⁸ entgegen, in das im Verlauf des innovativen Prozesses das bis dahin „Profane“ (d. h. Nicht-Valorisierte) eintrete: die kulturelle Werthierarchie konstituiere sich somit aus „archivierten Erinnerungen der Umwertung der Werte“.⁵⁹ Groys versucht dabei aber, dem „Neuen“ den Nimbus jedes ideellen Wertes zu nehmen, er beschreibt es vielmehr als restriktive – und durchaus repressive – ökologische Zensurfunktion (die den früheren Qualitätsbegriff ersetzt habe) und stellt fest, daß selbst die Strategie des Ready-Made lediglich ein neutrales Beispiel für die zum Neuen zwingende Umwertung

⁵⁴ Groys, ebda, S. 122; vgl. dazu aber auch S. Epichin, der in der konzeptualistischen Kunst ebenfalls Aspekte des Utopischen ortet – Epichin, S.: „Velikaja utopija: opyt ‘pasterizacii’ chrontopija“, in: Chudožestvennyj žurnal, 2/1993, S. 44-45.

⁵⁵ Groys, B.: Das Neue. Versuch einer Kulturökonomie, München, 1992; Zum Begriff des „Neuen“ siehe auch Ēpstejn, M.: Paradoksy novizny, Moskva, 1988, sowie Luhmann, N.: „Neu-Sein als Herausforderung“, in: Salzburger Kunstverein (Hg.): Original. Symposium Salzburger Kunstverein, Ostfildern, 1995, S. 45-50.

⁵⁶ Groys, ebda, S. 9; zur Kritik am postmodernen Antiuropäismus vgl. Schmidt, B.: Am Jenseits zu Heimat: Gegen die herrschende Utopiefeindlichkeit im Dekonstruktiven, Darmstadt, 1994.

⁵⁷ Vgl. Groys, ebda, S. 31f.

⁵⁸ Groys, ebda, S. 55.

⁵⁹ Groys, ebda, S. 61.

der Werte sei, denn diese sei dadurch keineswegs zu einem Abschluß gekommen; jedes nachfolgende Neue habe sich aber an der veränderten Archivlage orientieren müssen: „Weder kann die Überwindung der Grenze zwischen dem Kulturellen und dem Profanen durch eine dritte universelle Kraft garantiert werden, noch wird diese Grenze selbst durch irgendetwas garantiert. Im Gegenteil, sie ändert ständig ihren Verlauf. Infolgedessen ist auch das Neue jedesmal aufs neue möglich, da jene Grenze, gegenüber der es sich definiert, jedesmal wieder neu ist, und zwar unabhängig von den vorausgegangenen Innovationen.“⁶⁰ Ähnlich wie im folgenden beispielsweise in bezug auf Ju. Al'berts Kunstverständnis gezeigt werden soll, sieht also Groys – und damit schließt er an die formalistische „Novizna“-Konzeption der „Verfremdung“ ebenso an wie an Lotmans Begriff des „Künstlerischen“ – den Innovationswert einzig in der Positionierung des Artefaktes innerhalb der Wertdispositive der Kultur: „Differenzierung, die ‘Umwertung der Werte’, findet nur im ‘Archiv’, im ‘Wertsystem’ statt. Jede Aussage zum Nicht-Valorisierten, die über die Feststellung der Wertlosigkeit hinausgehen würde, ist nicht nur wertlos, sondern unmöglich“.⁶¹ Wie Groys darüberhinaus in seinem Beitrag zur Tautologie feststellt, wird andererseits aber eine Krise dieser Archive immer offensichtlicher, da das Neue heute immer schneller und in größeren Massen produziert werde, wie es früher mit dem Identischen der Fall war. Zudem erlaube es die gegenwärtige Technik, nicht nur Originale identisch zu reproduzieren, sondern einprogrammierte Abweichungen von diesen Originalen zu generieren. Ebenso wie die Identitäten könnten jetzt auch Differenzen technisch, seriell produziert werden. „Unter den Bedingungen der radikalen kulturellen Vielfalt, der herrschenden Andersartigkeit und der massenhaft produzierten Innovation wird also die Erlangung der Tautologie zum Hauptkriterium für eine kulturelle Leistung.“⁶²

Offenbar scheint die prämortale Sowjetunion der 80er Jahre in vieler Hinsicht einen besonders günstigen Boden für das postmoderne Bewußtsein bzw. die entsprechenden Selbst- und Fremdprojektionen darzustellen, was M. Ěpštejn sogar zur – wohl polemischen – Frage verleitet, ob diese denn nicht überhaupt als „Heimat des Postmodernismus“ zu bezeichnen sei.⁶³ Jedenfalls aber seien in der zweiten Hälfte des 20. Jh. typologische Ähnlichkeiten zwischen der westlichen und der sich ebenfalls unter dem Zeichen der Vorsilbe „post“ entwickelnden zeitgenössischen russischen Kultur festzustellen, wobei der gemeinsame Abstos-

⁶⁰ Groys, ebda, S. 115.

⁶¹ Obernayr, B.: „Nach dem Binarismus in der russischen Kulturtheorie“, Typoskript, 1995, S. 15.

⁶² Groys, B.: „Die Zukunft gehört der Tautologie“, in: Die Zukunft der Moderne. Kursbuch 122, Berlin, 1995, S. 16ff.

⁶³ Ěpštejn, M.: „Sovetskiy Sojuz – rodina postmodernizma, ili kak žit' posle budućeg?“, in: Soglasie, 42/1990, S. 15-21.

sungspunkt in beiden Fällen das modernistische Phänomen der revolucionnost' sei.⁶⁴ Nach J. Rajchman zeichnet sich zudem gerade die postmoderne Theorie durch ihre beliebige Übertragbarkeit auf andere Kulturen aus – 'erfunden' in Amerika könne sie überall hergestellt und konsumiert werden: „It is like the Toyota of thought: produced and assembled in several different places and then sold everywhere“,⁶⁵ weshalb sich auch A. Huyssen die Frage stellt, ob es sich dabei nicht um eine „amerikanische Internationale“ handle.⁶⁶

Tatsächlich findet, was von westlichen Theoretikern an diversen Strukturveränderungen und Paradigmenwechseln auf abstrakter Ebene formuliert wurde, – nicht zum ersten Mal in der russischen Geschichte – in der 'sowjetischen Welt' seinen konkreten Ausdruck. Das Scheitern der Utopie – das Ende einer großen Erzählung – ist offensichtlich, entropische Zerfallserscheinungen sind sogar materiell sichtbar, und auch die postmoderne Dispersion des Subjekts wurde in gewisser Weise bereits durch die physische und psychische Zwangskollektivierung des Kommunismus eingeleitet, welche wiederum unmittelbar an die – von der Aufklärung weitgehend unberührte – antiindividualistische Tradition des alten Rußland anknüpfen konnte, wie sie sich noch in slawophil-messianistischen, religionsphilosophischen und kunsttheoretischen Ideen zur Zeit der vorrevolutionären Jahrhundertwende bis hin zur ebenfalls in der Tradition utopistischer Kollektivismus-Konzeptionen stehenden Proletkult-Ideologie beispielsweise Gastevs⁶⁷ deutlich manifestiert. Groys verweist in diesem Zusammenhang auf den bedeutenden Einfluß nietzscheanischer Ideen (und deren modifizierte Nachwirkung in der Kultur des Stalinismus) auf die russische religiöse Renaissance um die Jahrhundertwende, mit dem für sie kennzeichnenden Appell zur Auflösung des Individuums in einem unpersönlichen dionysischen

⁶⁴ Ěpštejn, M.: „Ot modernizma k postmodernizmu: dialektika 'giper' v kul'ture XX veka“, in: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 16/1995, S. 32-46; wie jedoch Ěpštejn anhand verschiedener Kategorien zu zeigen versucht, lassen sich Moderne und Postmoderne auch innerhalb eines gemeinsamen Paradigmas betrachten, das lediglich zwischen den zwei Polen des dialektischen Präfixes 'hyper', nämlich „von 'super' zu 'pseudo'“ sich bewege (Hypertextualität, Hyperexistentialismus, Hypersexualität, Hypermaterialismus usw.); vgl. dazu S. Zenkins (gegen Ěpštejn gerichtete) polemische Kritik an der „Kulturologie der Präfixe“ („Kul'turologija preifiksov“, ebda, S. 47-53), bzw. Derrida, J.: Einige Statements und Binsenweisheiten über Neologismen, New-Ismen, Post-Ismen, Parasitismen und andere kleine Seismen, Berlin, 1997.

⁶⁵ Rajchman, J.: „Postmodernism in a Nominalist Frame“, S. 158.

⁶⁶ Huyssen, A.: „Postmoderne – eine amerikanische Internationale?“, in: Huyssen, A./Scherpe, K. (Hg.): Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels, S. 13-44.

⁶⁷ Zu Gastevs Begriffen „klass-ličnost“/„nacija-ličnost“ und den damit verbundenen Unsterblichkeitsvorstellungen siehe Golomštok, I.: Totalitarne iskusstvo, Moskva, 1994, S. 36.

⁶⁸ So habe bereits G. Špet in seiner russischen Version der Phänomenologie unter dem Einfluß Nietzsches bzw. dessen Rezeption in Solov'evs „Theoretischer Philosophie“ darauf verzichtet, die verschiedenen phänomenologischen Denkakte einem konkreten Ich als ihrem Träger zuzuschreiben, und – so in seiner 1916 verfaßten Arbeit „Soznanie i ego sobstvennik“ – die fundamentale Unpersönlichkeit des Bewußtseins behauptet, den Subjektbegriff als Abstraktion und

Element.⁶⁸ So lernt selbst das nach- bzw. antirevolutionäre Denken S. Franks nicht aus der Zamjatinschen Anti-Utopie des totalitären MY, sondern bezieht sich weiterhin auf den von Chomjakov für die Philosophie erschlossenen Begriff der sobornost' und entwickelt das anti-cartesianische Programm eines großen WIR, das er als „urwüchsige Einheit“, als den Grundsatz einer Wir-Philosophie versteht, „die auf dem Bewußtsein des primär-ursprünglichen Charakters der Gemeinschaft und ihrer unmittelbaren ontologischen Evidenz sich aufbaut“.⁶⁹ Wir denken weiters an die unter dem Einfluß des Gotterbauertums entwickelte Konzeption des ‘Neuen Menschen’ (später des sozrealistischen ‘Positiven Helden’), wie sie etwa von Gor’kij als Gegenmodell zum ‘Lišnij čelovek’ des 19. Jh. bereits 1909 in einem Beitrag zum Sammelband „Philosophie des Kollektivismus“ unter dem bezeichnenden Titel „Die Zerstörung der Persönlichkeit“ dargelegt wurde;⁷⁰ Majakovskij brachte dies auf die wie immer schlagkräftige Formel: „Edinica – vzdor / edinica – nol“.⁷¹ Vom utopischen Potential des Kollektivs ist letztlich auch die Bachtinsche Dialogizitätskonzeption geprägt, in welcher, so I. Ditschew, die „verinnerlichte Exotopie die Identität des Menschen in eine Vielheit von Transgredienten <verwandelt>.“⁷²



È. Gorochovskij: Katamareska, 1986

metaphysische Illusion bewertet; – Groys, B.: „Nietzsche in der sowjetischen Kultur der dreißiger Jahre“, in: ders.: Die Erfindung Rußlands, München, S. 67f., bzw. ders.: „Špet und die Entsubjektivierung des Bewußtseins in der russischen Philosophie (Solov'ev, Aškol'dov, Bachtin)“, in: Deppermann, M. (Hg.): Russisches Denken im europäischen Dialog, Innsbruck/Wien, 1998, S. 122–159.

⁶⁹ Goerdt, W.: Russische Philosophie. Grundlagen, München, 1995, S. 650ff.; zur weiteren Entfaltung des Sobornost'-Begriffes bei Frank, ebda, S. 659ff. Ähnlich zitiert schon A. Blok in seiner Kritik an der Ironie „als Krankheit des Individualismus“ (1908) jene „heilige Formel“ {svjažennaja formula}, die von VI. Solov'ev mit den Worten umschrieben wurde, der persönliche Verzicht auf das eigene Selbst sei kein Verzicht auf Persönlichkeit, sondern der Verzicht der Person auf ihren Egoismus [Ličnoe samootrečenie ne est' otrečenie ot ličnosti, a est' otrečenie lica ot svoego egoizma]. Erst nachdem diese Formel „jedem von uns im Fleisch und Blut übergegangen“ sei, werde die – von Blok erhoffte – „wahre Krise des Individualismus“ eintreten (Blok, A.: „Ironija“, in: ders.: Sobranie sočinenij v šesti tomach, Moskva, 1971, Bd. 5, S. 273).

⁷⁰ Gor'kij, M.: „Razrušenie ličnosti“, in: Očerkii filosofii kollektivizma, Sankt-Peterburg, 1909, S. 351–403; siehe auch Lunačarskij, A.: „Meščanstvo i individualizm“, ebda, S. 219–350.

⁷¹ Dazu sowie allgemein zur Apotheose des Wir im Rahmen einer im übrigen etwas fragwürdigen Konzeption vom „masochistischen Kollektivismus“ der russischen Kultur siehe Rancour-Laferriere, D.: The Slave Soul of Russia: Moral Masochism and the Cult of Suffering, New York/London, 1995, S. 202ff.: „What it Means to Be a Zero“.

⁷² So schreibt Bachtin in den Umarbeitungsversuchen zu seinem Dostoevskij-Buch: „Der Mensch besitzt kein souveränes inneres Territorium, er lebt immer nur auf einer Grenze; wenn er



VKP (b) MG Orlačija njuroslav 1924-nel
Jildan (1931-nst Jigaca oolgan kafsil

A. Rodčenkos Exemplar des von ihm
gestalteten Bandes „Zehn Jahre
Usbekistan“ (1935), refuschiert im
Auftrag der Zensur.

Sozialismus, „sondern des gesamten metanarrativen Systems <geführt>, das dieser Kultur zugrunde lag – eine Krise, die logischerweise in der ‘Perestrojka’ und im Niedergang des sowjetischen Imperiums zum Abschluß kommen mußte.“⁷³

Andererseits wird in der Diskussion um die möglichen Artikulationsformen der postmodernen Befindlichkeit in Rußland nicht selten deren völlige Unmöglichkeit betont, und das nicht nur aus reiner Polemik gegen den Begriff des Postmodernen an sich. Häufiges Argument ist die ökonomische, von F. Jameson als „Kulturelle Logik des Spätkapitalismus“⁷⁴ beschriebene, hoch/

in sich hineinschaut, schaut er in die Augen anderer oder mit den Augen anderer.“ Ditschew, I.: „Engel, Väter, Helden. Die russische Logik des Opfers und die lange Nacht des Schreckens“, in: Lettre International, Winter 1991, S. 36-40.

⁷³ Lipoveckij, M.: Razgrom muzeja: Poéтика romana A. Bitova ‘Puškinskij dom’, in: Noveye Literaturnoe Obozrenie, 11/1995, S. 232.

⁷⁴ Jameson, F.: Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism, Durham, 1991; vgl. dazu die informative Besprechung dieses Buches durch Zybalov, L./Šapinskij, V.: „Vozvraty repressirovannoj istoričnosti (Razgovor po povodu knigi F. Džemisona ‘Postmodernizm, ili Kul’turnaja logika pozdnego kapitalizma’)\", in: Chudožestvennyj Žurnal, 8/1995, S. 103-106, sowie Zybalov/Šapinskij: „Kul’tura postsovremennosti: gnozis i praksis“ <<http://www.isf.ru/cgi-bin/html-windows/ISF/HUMAN95>>. Dazu auch Fokkema, D.: Literary History, Modernism, and Postmodernism, Amsterdam/Philadelphia, 1984, S. 55, wo es heißt: „The Postmodernist appeal to the imagination is out of place in the world of Ivan Denisovič, or in the People’s Republic of China.“

Lyotard hat bezüglich der ‘großen Erzählungen’ darauf hingewiesen, daß der Kommunismus Stalinscher Prägung auf der Einverleibung der beiden Grundformen narrativer Legitimation basiere, insofern die Partei, quasi als ‘universitäres’ Metanarrativ auftretend, sich sowohl die Institutionen des Wissens (die Wissenschaften), als auch jene der Macht (den Staat) untergeordnet habe, wobei letztlich, wie M. Lipoveckij diesen Gedanken fortführt, die von der Partei verordnete Doktrin des Sozialrealismus zu jenem „grandiosen Metanarrativ“ wird, das absolut alle Sphären des Lebens legitimiert. Der im Zuge des ‘Tauwetters’ gescheiterte Versuch, bei gleichzeitigem Eingeständnis der Nichtlegitimität ‘klassischer’, d. h. stalinistischer Formen des Totalitarismus diese auf einer humaneren Grundlage zu erneuern, habe dann auch seit Ende der 60er Jahre zu einer umfassenden Krise nicht nur der sozialistischen Ideologie und des

technologische Bedingtheit der postmodernen Konstellation, für die im gerade erst in das Stadium des Urkapitalismus eingetretenen Rußland jegliche Voraussetzung fehle.⁷⁵ So hatte ja auch Lyotard in „La condition postmoderne“ die Auffassung vertreten, daß die Herausbildung des ‘postmodernen Wissens’ wie auch der ‘postmodernen Kultur’ als ein Resultat der ‘postindustriellen Gesellschaft’ (im Sinne von D. Bells 1967 geprägten Begriff der „postindustrial society“)⁷⁶ verstanden werden müsse. Diese sei dadurch charakterisiert, daß in ihr die traditionellen Tätigkeiten der materiellen Produktion mehr und mehr ersetzt werden durch neuartige Prozesse immaterieller Informationsverarbeitung auf der Basis technologisch vermittelter sprachlicher Codes – bis hin zur ‘Atomisierung’ des Sozialen in Sprachspiele.⁷⁷ Es scheint jedoch durchaus denkbar, daß der von Lyotard konstatierte Zusammenhang von „Immaterialität und Postmoderne“⁷⁸ sich im russischen Kontext auch aus anderer, nicht-technologischer Sicht eröffnet, obgleich dabei der Status Rußlands als hochtechnologische Supermacht ungeachtet eines relativ niedrigen materiellen Lebensstandards nicht vergessen werden sollte. Ähnliches gilt für Baudrillards Konzept der hyperrealen Simulation, deren Kategorien, so M. Lipoveckij, nur scheinbar nicht auf die ‘sowjetische Zivilisation’ übertragbar seien, denn die totale Ideologisierung bewirke „denselben Effekt der Simulacren auch ohne jegliche Computerisierung“.⁷⁹ Dies bezieht sich vor allem auf den Bereich der totalitären Text- und Bildproduktion, innerhalb derer, wie A. Zwickl in Hinblick auf das Problem von Original und Kopie in der sozrealistischen Malerei feststellt, uniformierte Musterbilder massenweise reproduziert wurden – „Ihre Metamorphose ist nicht mehr verfolgbar: Wirklichkeit oder Gemälde verwandelten sich in Fotos, um dann wieder abgemalt zu werden und eine Vorlage für Kopien zu liefern, wobei all diese Phasen noch weitere Vervielfältigungen im Druck erlebten. Bilder waren nur als Träger eines ideellen Gehalts wichtig.“⁸⁰

⁷⁵ Vgl. z. B. Kondi, N./Padunov, V.: „Proigrannyy raj. Ruletka socializma. Rynočnyj determinizm i postmodernizm po objazatel'noj programme“, in: Ažgichina, N. (sost.): Novaja volna. Russkaja kul'tura i subkul'tury na rubeže 80–90-ch godov, Moskva, 1994, S. 4–19, sowie Kovalev, A.: „K voprosu o granicach primenjenija terminov 'postmodernizm' i 'transavangard' k sovetskemu iskusstvu perioda perestrojki“, in: Iskusstvo, 10/1989, S. 77–79. Dazu auch Kornev, S.: „Stolknovenie pustot: možet li postmodernizm byt' russkim i klassičeskim? Ob odnoj avant-jure Viktora Pelevina“, in: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 28/1997, S. 244–259.

⁷⁶ Deutsch als „Die nachindustrielle Gesellschaft“, in: Welsch, W. (Hg.): Wege aus der Moderne, S. 144–151.

⁷⁷ Lyotard, J.-F.: Das postmoderne Wissen, 1986, S. 59.

⁷⁸ Lyotard, J.-F.: Immaterialität und Postmoderne, Berlin, 1985.

⁷⁹ Lipoveckij, ebda, S. 233.

⁸⁰ Zwickl, A.: „Copyright. Das Problem von Original und Kopie in der Malerei der fünfziger Jahre“, in: György, P./Turai, H. (Hg.): Staatskunstwerk. Kultur im Stalinismus, Budapest, 1992, S. 70.

Es sei in diesem Zusammenhang nochmals an A. Belyjs scharfsinnige Bemerkung über das 'Verschwinden der Materie nach dem Sieg des Materialismus' erinnert [toržestvo materializma uprazdnilo materiju], um in diesem Zusammenhang auf die häufige Betonung der 'Gegenstandslosigkeit' der russischen Kultur durch verschiedene russische Theoretiker und Künstler zu verweisen, die dabei nicht selten in der Tradition eines alten Ost-West-Dualismus, so A. Hansen-Löve, in ihrer angeblich autonomen Semiotizität und totalen Textualität der 'gegenstandsreichen', pragmatisch-warenfetischistischen, letztlich aber als kulturlos und atextuell diskreditierten Kultur des Westens gegenübere gestellt werde: Rußland sei auf diese Weise „zur Erfüllung der Wünsche und Begierden der Postmoderne geworden: unbewußt, naturhaft, unwillkürlich. <...> Alles an ihm ist Zeichen und Sprache: der postmoderne Graphemo-Zentrismus triumphiert über den von Derrida perhorreszierten Logozentrismus. Wieder einmal kommt das Licht aus dem Osten – während man sich im Westen mit den Gesetzen der Schwerkraft und anderen Stimmigkeiten herumzuschlagen hat.“⁸¹ Als zentrale Projektionsfläche dient hier jene auf Čaadaev zurückgehende sprichwörtliche Vorstellung von Rußland als identitätslose Tabula Rasa (lacurie),⁸² als ein leeres Blatt, in das sich bis heute viele künstlerische und theoretische Fremd- und Selbstkonzeptualisierungen⁸³ mit Vorliebe einschreiben: Rußland wird so zum Unbewußten des Westens,⁸⁴ das Potemkinsche Dorf – zur Präfiguration der

⁸¹ Hansen-Löve, A.: „Kunst/Profession. Russische Beispiele zwischen Moderne und P-Moderne“, 1994, S. 36 (Typoskript).

⁸² Vgl. Čaadaev, P.: Polnoe sobranie sočinenij i izbrannye pis'ma, Moskva, 1991, t. 1, S. 97. Siehe auch Jubara, A.: „'Tabula rasa' und 'Heiliges Rußland'. Zur Entstehung und Demontage eines Mythos“, in: Friedrich, C./Menzel, B. (Hg.): Osteuropa im Umbruch: alte und neue Mythen, Frankfurt a. M., 1994, S. 157–168. Vgl. dazu die Polemik gegen die traditionelle russische männliche Philosophie und ihre mit der Leerstellen-Metaphorik verbundenen Weiblichkeitsschreibungen (von Čaadaev über Solov'ev bis Groys) bei Drubek-Majer (Drubek-Meyer), Nataša: „Rossija – 'pustota v kiškach' mira: 'Sčastlivaja Moskva' (1932–1936 gg.) A. Platonova kak allegoriya“, in: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 9/1994, S. 251–268. Zur angeblich ewig andauernden russischen Identitätskrise: Grojs, B.: „Rußland auf der Suche nach seiner Identität“, in: ders.: Die Erfindung Rußlands, München, 1995, S. 19–36.

⁸³ Vgl. Hansen-Löve, A.: „K estetike ničtožnogo i pošlosti v Moskovskom konceptualizme“, Typoskript, 1997, S. 2ff; ders.: „Wir wußten nicht, daß wir Prosa sprechen“. Die Konzeptualisierung Rußlands im russischen Konzeptualismus“, in: ders. (Hg.): 'Mein Rußland', S. 423–507, sowie weitere Beiträge in diesem Band. Zur Aktualisierung obengenannter Dichotomien auch innerhalb zeitgenössischer postkonzeptualistischer, zum Teil aggressiv antiwestlicher Strömungen der Moskauer Kunst siehe Degot, K.: „Moskauer Aktivismus: Selbstbewußtsein ohne Bewußtsein“, in: Kräftemessen. Eine Ausstellung ost-östlicher Positionen innerhalb der westlichen Welt, Ostfildern, 1995, S. 154f. Degot spricht von einer neuen Welle „des in der russischen Kultur ständig reproduzierten Diskurses über die 'Abwesenheit' Rußlands“ und verweist u. a. auf Ju. Lejdernas pessimistische Konzeption über die historische Stellung der russischen Kunst, der behauptet, „Rußland habe keine Identität, sie bestehe bloß aus der Figur des 'Blickes dorthin', wobei der Westen dazu neige, Rußland „die Position einer bestimmten Identität zuzuschreiben, eine Position der Verwurzelung in seinem besonderen Boden, und über diese Position müssen wir ihnen ständig erzählen.“

⁸⁴ Grojs, B.: „Rossija kak podsoznanie zapada“, in: Wiener Slawistischer Almanach 23 (1989),

Postmoderne,⁸⁵ Brežnev – zum „tipičnyj simuljakr“,⁸⁶ Rußland zum „Reich der falschen Zeichen“.⁸⁷

Als einen Schlüsselbegriff der Postmoderne, der in jedem Fall als charakteristisch auch für die kulturelle Entwicklung in Rußland seit Mitte der 80er Jahre gelten kann und zudem durch den entscheidenden Einfluß des Bachtinschen Polyphonie-Konzeptes bereits in der intellektuellen Subkultur der Sowjetunion stark verankert war, bezeichnet Welsch die Pluralität: „Sämtliche als postmodern bekannt gewordene Topoi – Ende der Meta-Erzählungen, Dispersion des Subjekts, Dezentrierung des Sinns, Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen <...> werden im Licht der Pluralität verständlich.“ Allerdings dürfe diese Pluralität nicht mit Pluralismus in seiner gängigen Form als beliebige Oberflächen-Buntheit gleichgesetzt werden, denn gerade in der Pluralität liege das antitotalitäre (und somit visionäre) Potential der Postmoderne. Welsch verweist in diesem Zusammenhang auf Ecos Mittelalter-Konzeption, die diese Epoche als vorbildlich-postmodern, „als Gegenbild gegen eine systemneurotisch wahrgenommene Moderne“ begreife. Dieser Vielheitsoption Ecos stehe Berdjaevs Ganzheitsoption vom „Neuen Mittelalter“ [Novoe srednevekov'e, 1924] gegenüber, die ebenfalls unter dem Aspekt der Postmoderne rezipiert werden könne.⁸⁸ Was

S. 199-214, sowie in: Rodnik, 9/1990, S. 52-56, bzw. ders.: Utopija i obmen. Stil' Stalin. O novom. Stat'i, Moskva, 1993, S. 245-259.

⁸⁵ Epstein, M.: „After the Future: On the New Consciousness in Literature“, in: Lahusen, T./Kuperman, G. (ed.): Late Soviet Culture: From Perestroika to Novostroika. Post-contemporary Interventions, Durham/London, 1993, S. 257-287; vgl. Witte, G.: „Koloss und Kulisse. Fürst Potjomkin - Szenen aus einem Heldenleben“, in: Lettre internationale, Heft 23 (Winter 93), S. 71-75; Pančenko, A.: „'Potemkinskie derevni' kak kul'turnyj mišč“, in: XVIII vek, 14/1983.

⁸⁶ Ěpštajn, M.: Vera i obraz: Religioznoe bessoznatel'noe v russkoj kul'ture 20-go veka, Tenafly, 1994, S. 110 ff. Ein schönes Beispiel für analoge Fremdbilder liefern die Reiseaufzeichnungen von Astolphe de Custine: Russische Schatten. Prophetische Briefe aus dem Jahre 1839, Nördlingen, 1985, wo es u. a. heißt: „Rußland ist das Land der Verzeichnisse; wenn man nur die Aufschriften liest, so klingt es prächtig, aber man hätte sich weiter zu gehen. Schlägt man das Buch auf, so findet man nichts von dem, was es ankündigt; alle Kapitelüberschriften sind da, es fehlen nur die Kapitel selbst.“ (S. 139). Als Simulacrare bezeichnet S. Zimovcev sowohl die durch die postsovjetische kollektive Identitätskrise bedingten Tendenzen zur Etablierung eines 'retrorussischen' Kanons, als auch den Anspruch der 'Neuen Russen' auf Integration in das internationale ökonomische System: „<...> pretenduju na znakovye osnovaniya samoosučestvlenija, okazyvajutsja, kak minimum, simuljaki vtorogo porjadka – specificeskim otvetom na problemu integracii neekvivalentnoj ekonomii v evropejskij mir.“ – Zimovcev, S.: Molčanie Gerasima, Psychoanalyticeskie i filosofskie èsse o russkoj kul'ture, Moskva, 1996, Kap.: „Krizis etnoidentitnosti: Novye russkie“, hier S. 154. Siehe dazu auch Medvedev, S.: SSSR: dekonstrukcija teksta (K 77-letiju sovetskogo diskursa) <<http://www.russ.ru/antolog/inoe/medved.htm>> (bzw. in: Černyšev, S. (sost.): Inoe. Chrestomatiya novogo rossijskogo samosoznaniya, Moskva, 1997).

⁸⁷ Vgl. Schahadat, S.: „Rußland – Reich der falschen Zeichen. Die Lüge, das Wort und die Macht bei Gogol‘, Suchovo-Kobylin, Erdman und Mejerhol'd“, in: 'Mein Rußland'. Literarische Konzeptualisierungen und kulturelle Projektionen, S. 95-150.

⁸⁸ Welsch, ebda, S. 57ff. Zu Berdjaevs Mittelalter-Konzeption siehe auch Ingold, F. Ph.: „Ein neues Mittelalter? Nikolaj Berdjaew als Wegbereiter der Postmoderne“, in: Neue Zürcher Zeitung, 26.09.1986, S. 46. Einen archaisierenden Einheitsgedanken favorisiert auch V. Savčuk

Gehlen mit dem oben zitierten pessimistischen Bild vom „Ausbau auf der Stelle“ bezeichnet hatte, stellt sich also bei einigen Postmoderne-Vertretern als Chance dar, wobei die propagierte Pluralität einerseits im synchronen Sinn zu verstehen ist, insofern – stilistische – Vielfalt auch auf werkimanenter Ebene dominiert: Der Architekturtheoretiker Ch. Jencks⁸⁹ bezeichnet die ästhetische „Doppelkodierung“ bzw. „Multivalenz“ als den weitverbreitetsten Aspekt der Postmoderne, deren künstlerische Manifestationen immer nur nach mehreren Codes entschlüsselbar seien, die sich gegenseitig ironisieren, aufheben und widersprechen können und daraus ihren intellektuellen Witz beziehen.⁹⁰ Andererseits gilt die Pluralität auch auf diachroner Ebene, was in einem neuen Verhältnis zur Tradition zur Geltung kommt: So beschreibt I. Hassan diese neue Traditionsvorstellung als „eine, in der sich Kontinuität und Diskontinuität, hohe und niedere Kultur mischen, nicht um die Vergangenheit nachzuahmen, sondern um sie in die Gegenwart hineinzuholen. In dieser Gegenwart voller Vielfalt sind alle Stilformen in dialektischer Weise verfügbar geworden, in einem Wechselspiel zwischen dem Heutigen und dem Nicht-Heutigen, dem Gleichen und dem Anderen.“⁹¹ Wenn also die postmoderne Konstellation die Pluralität akzentuiert, so geschieht dies nicht zuletzt auch zugunsten einer Absage an das zuvor dominierende metadiskursive, vertikal-lineare, universalsprachliche, auf binäre Oppositionen gegründete Denken, wobei dieses bekanntlich in Form der Lotmanschen „Polarforschung“, wie A. Hansen-Löve sie treffend nannte, gerade in der sowjetischen Literatur- und Kulturwissenschaft sowie der nach wie vor davon geprägten westlichen Slawistik bis vor kurzem seine letzte strukturalistische Bastion verteidigte. Immerhin kam letztendlich selbst Lotman unter dem traumatischen Eindruck des politischen, kulturellen und territorialen Zerfalls seiner Heimat zur verspäteten ‘postbinaristischen’ Erkenntnis, daß in der zeitgenössischen Situation die Vorstellung eines optimalen holistischen Modells mit

in seinem Manifest „Ot postmodernizma k 'Novoj archaike'“, in: *Simvoly v kul'ture*, 9/1992, bzw. ders.: *Krov i kul'tura*, Sankt-Peterburg, 1995, S. 152-154; dazu auch Kuricyn, Vj.: „Postmodernizm: noyaja pervoibytnejaja kul'tura“, in: *Novyj mir*, 2/1992; Gorčeva, T. (red.): *Pravoslavie i postmodernizm*, Leningrad, 1991. Zur Pluralitätsdebatte siehe auch Hassan, I.: „Pluralismus in der Postmoderne“, in: Kamper, D./Van Rejen, W. (Hg.): *Die unvollendete Zukunft. Moderne versus Postmoderne*, Frankfurt a. M., 1987, sowie Scheer, Th.: *Postmoderne als kritisches Konzept. Konkurrenz der Paradigmen in der Kunst seit 1960*, München, 1992. Ein eher ausführlicher kritischer Darstellung der Pluralismusdiskussion widmet P. Tepe in seinem bereits genannten Buch: *Postmoderne/Poststrukturalismus*, Wien, 1992, das Kap. „Philosophischer Postmodernismus als radikaler Pluralismus“ (S. 23-76).

⁸⁹ Einer der ersten ins Russische übersetzten Postmoderne-Apologeten – vgl. Dženks, Č.: *Jazyk architektury postmodernizma*, Moskva, 1985 sowie ders.: *Architektura postmodernizma*, Moskva, 1986; Jencks, Ch.: *What is Post-Modernism?* New York/London, 1986.

⁹⁰ Jencks, Ch.: *Die Postmoderne. Der neue Klassizismus in Kunst und Architektur*, Stuttgart, 1987, S. 340; vgl. dazu auch Jurasovskaja, N.: „Modernizm – postmodernizm kak novaja paradigma iskusstva XX v.“, in: *AI'-manach*, 1/1993, S. 28-36.

⁹¹ Hassan, I.: „Postmoderne heute“, in: Welsch, W. (Hg.): *Wege aus der Moderne*, S. 52.

einer einzigen mehr oder weniger abgeschlossenen Sprache durch das Bild einer Struktur ersetzt werden müsse, die mindestens zwei, faktisch aber eine unbegrenzten Zahl von verschiedenen Sprachen umfaßt, „die sich aufgrund der Unfähigkeit jeder einzelnen, die Welt vollständig zu beschreiben, gegenseitig benötigen“.⁹²

Wie (nicht nur) Hassan feststellt, bedeutet also Pluralismus auf jeden Fall auch Stilpluralismus. Seit dem Aufkommen der postmodernen Architekturtheorie⁹³ Mitte der siebziger Jahre gilt der Eklektizismus als beinahe wichtigstes formales Kennzeichen nicht nur der zeitgenössischen Architektur, sondern der Postmoderne überhaupt; – wir denken dabei auch an die relativ frühe Etablierung deklariert ‘polystilistischer’ Verfahren in der sowjetischen zeitgenössischen Musik durch die Stil-Kompositionen A. Šnitkes, welcher sich wiederum auf den – so Jameson – „irrationalen Eklektizismus“ eines Stravinskij berufen konnte.⁹⁴ Allerdings nimmt die russische Kunst auch in dieser Hinsicht eine Sonderstellung ein, denn während der westliche Neoeklektizismus nicht zuletzt eine Gegenreaktion auf den formalen Sieg der Moderne darstellte, wie er sich in der allgemeinen, wenn auch verzerrten Durchsetzung der Bauhaus-Ästhetik (nach ihrer vormaligen Unterdrückung durch den Faschismus) bzw. dem von Jencks und Klotz konstatierten ‘Versagen des Funktionalismus’⁹⁵ im Design und der Architektur am stärksten manifestierte, wurde in der Sowjetunion die Strategie der stilistischen Rückgriffe bereits von der Kunst des Sozialistischen Realismus vorweggenommen, wofür die stalinistische Zuckerbäcker-Architektur als doppelt neoklassizistische „Imitation einer Imitation“ besonders anschauliche Bei-

⁹² Lotman, Ju.: *Kul'tura i vzryv*, Moskva, 1992, S. 9f.; vgl. dazu auch einen der letzten Aufsätze Lotmans „Tezisy k semiotike russkoj kul'tury“, in: Košelev, A. (sost.): Ju. M. Lotman i tartusko-moskovskaja semiotičeskaja škola, Moskva, 1994, S. 407-416, sowie die Rezension dieses Buches von Bak, D.: „Ispoved' ili avtometaopisanie?“, in: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 11/1995, S. 304-309. Eine deutsche Kurzfassung der letzten Lotmanschen Thesen findet sich in dessen Aufatz: „Zeiten der Wirren. Zur Typologie der russischen Kulturgeschichte“, in: Lettre International, Herbst 1995, S. 67-71. Lotman betont hier nochmals die bestimmten Vorzüge binär strukturierter Systeme gegenüber des temären, allerdings nur „wenn dasselbe als Ideal und nicht als praktische Anleitung zum Handeln verstanden wird. Wendet man es in der politischen Praxis an, dann verkommt es zu exzessiven Formen des Despotismus.“ (S. 71).

⁹³ Zu Begriff und Genealogie der postmodernen Architektur sowie zur berechtigten Kritik an der unzureichenden Berücksichtigung wesentlicher philosophischer, ästhetischer und gesellschafts-theoretischer Aspekte in der postmodernen Architekturtheorie siehe: Flierl, B.: „Postmoderne Architektur. Zum architekturtheoretischen Diskurs der Postmoderne bei Charles Jencks“, in: Weimann, R./Gumbrecht, H. (Hg.): Postmoderne – globale Differenz, Frankfurt a. M., 1991, S. 211-245.

⁹⁴ Jameson, F.: „Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus“, in: Huyssen, A./Scherpe, K. (Hg.): Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels, S. 61; Jameson bezieht sich hier auf Adorno, Th. W.: Philosophie der neuen Musik, Frankfurt a. M., 1949; vgl. dazu auch Füllsack, M.: Politische Kunst. Adorno im post-sowjetischen Kontext, Wien, 1995, Kap. 5: „Alfred Schnittke – ‘postmoderner Eklektizismus’ oder ‘politisches Engagement’“, S. 143-160.

⁹⁵ Vgl. Paetzold, H.: Profile der Ästhetik, S. 138ff.



G. Guščin: *Žestokij romans*, 1970

spiele liefert. Dies obwohl in der sowjetischen Architekturdiskussion der 30er Jahre, also zur Zeit der Formierung des sozrealistischen Kanons seitens der Kritik ein unablässiger Kampf gegen das „Fassadentum“ geführt wurde, gegen jeden Formalismus inklusive der formalistisch verstandenen klassischen Tradition.⁹⁶ Groys erklärt diesen Umstand mit der immanenten Dialektik der stalinistischen Kultur: diese war gegen jede Form der Eindeutigkeit gerichtet und trachtete danach, alle Gegensätze in sich zu vereinen: Jedes Haus sollte daher „funktional, aber nicht funktionalistisch, von der Klassik inspiriert, aber nicht klassizistisch, höchst individuell, aber nicht individualistisch, monumental, aber nach dem menschlichen Maß, dekorativ aber schlüssig, unter Verwendung von allem Wertvollen, was in der menschlichen Geschichte entstanden ist, aber nicht eklektisch usw. gebaut werden.“⁹⁷

Der kollektivistische Impetus speziell der Monumentalarchitektur bzw. die propagierte Auflösung der Autorschaft in der sozialistischen Kunstproduktion allgemein bedingten dabei jenes Klima der Anonymität, das Z. Zinik als Grundlage des sowjetischen Eklektizismus beschreibt: „For this anonymity an individual style is not important but a technical device is, and it must be expropriated in the name of the great anonymous goal. The eclecticism of Soviet art is explained by this noncaring about the historical uniqueness of individual style; Soviet eclecticism proceeds from the assumption that all human history serves as manure for the bright edifice of communism.“⁹⁸

Das aus diversen Sowjetanekdoten bekannte geflügelte Wort vom „Vorwärts in die Vergangenheit“ [Vpered v prošloe!]⁹⁹ bzw. die entsprechende ironische Definition des Sozrealismus in Komar & Melamids „Manifest des Eklekti-

⁹⁶ Hier und im weiteren zitiert nach Groys, B.: „Gebaute Ideologie“, in: ders: Die Erfindung Russlands, S. 143-155. So heißt ein einflußreicher instruktiver Aufsatz K. Alabjans aus dem Jahr 1936 „Gegen Formalismus, Schematismus, Eklektizismus“, der in seinen restriktiven Kritik gegen alle Richtungen einige Analytiker der stalinistischen Kultur zum Schluß kommen ließ, die Forderungen dieser Zeit an den Architekten seien zu widersprüchlich gewesen, um überhaupt erfüllt werden zu können: „wenn man weder innovativ, noch traditionell, noch eklektisch bauen darf, kann man überhaupt nichts mehr bauen.“ (Papernyj, V.: Kul'tura Dva, Ann Arbor 1985, S. 28f.).

⁹⁷ Groys, ebda, S. 153.

⁹⁸ Zinik, Z.: „Sots-Art“, in: Efimova, A./Manovich, L. (eds.): Tekstura. Russian Essays on Visual Culture, Oxford, 1994, S. 81.

⁹⁹ Vgl. die von Lotman konstatierte, in der russischen Kultur tiefverwurzelte eschatologische Vorstellung, das Streben nach vorne sei eine Rückkehr zur verlorenen Wahrheit: „<...> die Bewegung in die Zukunft ist eine Bewegung in die Vergangenheit“ (Lotman, Ju./Uspenskij, B.: „Die Rolle dualistischer Modelle in der Dynamik der russischen Kultur“, S. 20).

zismus“¹⁰⁰ als Apotheose der permanenten Vorwärtsbewegung „mit nach hinten gerichtetem Blick“ [Slava dviženju vpered, licom nazad!] erfassen somit sehr gut die paradoxe Verbindung von sozialutopischem Fortschrittspathos und ästhetischem Rückgriff auf die ‘wahren kulturellen Werte’ der Menschheitsgeschichte, wie sie bereits Lenin und mit ihm die mehrheitlich konservativen Vertreter der frühen sowjetischen Kunst von Anfang an gefordert hatten. Denn noch während sich die linken KünstlerInnen (abgesehen von ihren nicht weniger paradoxen archaischen Tendenzen) um den Sturz der Klassiker „vom Dampfer der Gegenwart“ bemühen durften – so auch Šklovskij’s späterer Vorwurf an Mandel’štam, dieser bause „eine Welt aus Zitaten“ –,¹⁰¹ sprach sich der unter dem Einfluß Černyševskij’s stehende Lenin zumindest in Fragen der Ästhetik eindeutig gegen die Abkehr vom ‘wahrhaft schönen’ Alten sowie gegen die ‘Vergötterung des Neuen’ um sciner selbst willen aus. Er stand aber auch in der Entwicklung seines politischen Denkens – im Sinne des Apostelwortes „Prüft alles, das Gute behaltet!“ (Paulus, 5,1) – durchaus in der langen Tradition nicht nur ästhetischer, sondern auch philosophie- und wissenschaftsgeschichtlicher Eklektik¹⁰² – wie letztlich selbst die Vertreter der Gruppe „Vpered“ um Bogdanov und Lunačarskij, die zwar wegen ihrer positiven Haltung gegenüber dem Proletkul’t von Lenin als dessen Wegbereiter kritisiert wurden, sich aber trotz ihres vielsagenden Namens durchaus für einen Anschluß an die Tradition aussprachen. So warf auch Malevič nach der Enttäuschung seiner mit der Revolution verknüpften Hoffnungen auf die ästhetische Neuordnung der Welt den neuen Machthabern nicht nur vor, ihr Staatswesen „im assyrischen, griechischen oder römischen Stil“ einzurichten, sondern sah auch im „Festhalten an Wirtschaftsformen unterschiedlicher Systeme (wie zur Zeit der Neuen Ökonomischen Politik) <einen> Eklektizismus, der einer Neuordnung der Verhältnisse im Wege steht.“¹⁰³ Im Rahmen seiner aktuellen Studien zum Begriff des Archivs konstatiert Groys, die Sowjetunion habe sich als eine Art Weltmuseum begriffen

¹⁰⁰ Komar, V./Melamid, A.: „Stichi o smerti. Manifest eklektizma“, in: Rakurs 7 (Beilage zu: Dekorativnoe Iskusstvo SSSR, 7/1989), S. 22 (vgl. Komar & Melamid: Gedichte über den Tod – Das Gespenst des Eklektizismus, Berlin, 1988).

¹⁰¹ Šklovskij, V.: „Put’ k setke“, in: Literaturnyj kritik, 5/1933, S. 115; den Sturz „Puškins, Dostoevskij, Tolstoja usw. usw.“ vom „Dampfer der Gegenwart“ forderten bekanntlich Burluk, Kručenych, Majakovskij und Chlebnikov in ihrem 1912 verfaßten Manifest „Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack“.

¹⁰² Vgl. Albrecht, M.: Eklektik. Eine Begriffsgeschichte mit Hinweisen auf die Philosophie- und Wissenschaftsgeschichte, Stuttgart/Bad Cannstatt, 1994. Zur Haltung Lenins in Fragen der Kunst und Literatur siehe Lenin, V.: O literatore i iskusstve, Moskva, 1960; ein kurzer Abriß findet sich bei Bown, M. C.: Kunst unter Stalin, München, 1991, S. 24ff.

¹⁰³ Malewitsch, K.: Suprematismus. Die gegenstandslose Welt, Köln, 1962, S. 269, 273. Demgegenüber hält Malevič fest: „Der Suprematismus hat dem Eklektizismus den Kampf ange sagt und ist überzeugt, daß er das Leben, sobald es gegenstandslos wird, von allem Eklektischen befreien wird.“

– „es hieß; daß im Kommunismus alles Beste versammelt werden soll, was die Menschheit in ihrer Geschichte geschaffen hat: und neu, kommunistisch, verwendet“.¹⁰⁴ Nicht überraschend jedenfalls, wenn es in einem 1923 in der Zeitschrift „Krasnaja nov“ erschienenen programmatischen Aufsatz der marxistischen literarischen Vereinigung „Pereval“ bereits heißt, die Literatur stehe an einem ‘Scheideweg’ [na perevale], weshalb es an der Zeit sei, einen neuen Weg zu beschreiten, nämlich in Richtung einer Orientierung an den realistischen Klassikern, gemäß der Lösung „Vpered k klassikam“.¹⁰⁵ Das bereits ein Jahrzehnt vor der endgültig verpflichtenden Einführung einer sozialistisch-realistischen Linie in Literatur und Kunst durch die Partei, deren Wurzeln jedoch wiederum, wie A. Sinjavskij in seinem Essay über den Sozrealismus dargelegt hat,¹⁰⁶ weniger im Realismus des 19. (den Gor'kij ja bekanntlich heroisch überwinden wollte), als im Klassizismus des 18. Jh. zu suchen seien, – wohl nicht so sehr aufgrund der durch ihn postulierten klassovost’, als eher im Sinne seiner die antike und mittelalterliche Mimesiskonzeption transformierenden Vorstellung von der Schaffung einer nicht nur abgebildeten, sondern verbesserten Natur. Im übrigen sollte auch in diesem Zusammenhang nicht vergessen werden, welch restriktiv-repressiver Unterschied eben doch zwischen ‘totaler’ und ‘totalitärer’ Zitatenhaftigkeit liegt: Das wird beispielsweise durch das Schicksal selbst des „Pereval“, vor allem aber Mandel’štams auf tragische Weise deutlich, der, so A. Flaker, mit seiner ‘Zitatenhaftigkeit’ versucht hatte, „das Gleichgewicht einer gestörten Welt wiederherzustellen, indem er sich auf die dichterische Tradition vom Hellenismus bis zu Deržavin und Puškin berief.“¹⁰⁷ Wenn zudem die im

¹⁰⁴ Groys, B.: „Sammeln, gesammelt werden: Die Rolle des Museums, wenn der Nationalstaat zusammenbricht“, in: *Lettre International*, Heft 33, Sommer 1996, S. 35. Nichtsdestoweniger definiert er eben diesen Begriff des Archivs paradoixerweise auch für sich selbst als Möglichkeit, den klassischen Strukturalismus zu überwinden, „sochraniv to interesnoe, čto bylo narabotano.“ (Grojs, B.: „Opišem prošloje nastojaščim“, S. 64). „Archiv – éto sobranie tekstov, znakov i form, kotorym raspolagaet kul’tura. Naša aktual’naja kul’turnaja situacija opredelaetsja stremleniem sozdat’ nečto novoe, takoe, čego v archive net. V etom smysle sovremenennaja kul’tura živet pod vlast’ju archiva kak sokratovskogo demona <...>.“ Vgl. Schaffner, I./Winzen, M. (Hg): *Deep Storage. Arsenale der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst*, München/New York, 1997.

¹⁰⁵ Scherber, P.: „Pereval – zur Geschichte und Programmatik einer literarischen Gruppe“, in: Erlor, G./Grübel, R. u. a. (Hg.): *Von der Revolution zum Schriftstellerkongreß*, Berlin/Wiesbaden, 1979, S. 290f.

¹⁰⁶ Terc, A. (Sinjavskij, A.): „Čto takoe socialističeskij realizm“, in: ders: *Fantastičeskie povedi*, New York, 1967. Vgl. dazu Lineckij, V.: „Postmodernizmu vopreki (Ešče raz o literature ‘novoj volny’)“, in: *Vestnik Novoj Literatury*, 6/1993, S. 242f. K. Clark spricht ebenfalls von einem radikalen Wandel im sozrealistischen Verständnis der Autorschaft: spätestens nach 1932 versteht sich der Schriftsteller nicht mehr als Schöpfer origineller Texte; er arbeitet nun mit dem Material der Mythologie, die von der Partei hervorgebracht wird. „Dementsprechend erinnert seine Funktion jetzt an jene der mittelalterlichen Chronisten, noch mehr jedoch gleicht sie der Rolle des Autors im Klassizismus.“ (Clark, K.: *The soviet Novel. History as Ritual*, Chicago/London, 1981, S. 159).

Akmeismus praktizierte allgemeine, synchrone Verfügbarkeit der gesamten Kultur „hente wie eine Vorwegnahme postmodernen Denkens <...> erscheint“, so darf eine wichtige Voraussetzung nicht übersehen werden, auf die Ch. Ebert besonders hingewiesen hat: Die von Mandel'štam als 'Glossolalija' bezeichnete Vielstimmigkeit, in der die Sprachen und Kulturen aller Zeiten zusammenfließen, wird nicht von den 'Massen', sondern von den Dichtern, den Teilhabern an der Kultur vernommen. „Mandel'štam gibt seinen kulturellen Aristokratismus nicht auf“ und erweist sich auch darin als Nachfolger Puškins, „der die Poesie vor dem Angriff des 'Pöbels' verteidigte“.¹⁰⁸

Den sowjetischen Formen des Eklektizismus verwandte, für totalitäre Kulturen offenbar besonders charakteristische Erscheinungen – die Affirmation des Alten als Legitimation für das Neue –¹⁰⁹ finden sich natürlich in der Kunst und Architektur des Dritten Reiches bzw. des italienischen Faschismus, wobei in letzterem ursprünglich eine wohl noch stärkere Symbiose von Avantgarde und Totalitarismus stattfand, als häufig in bezug auf die Sowjetunion versucht wurde aufzuzeigen.¹¹⁰ Ein wesentlicher Unterschied liegt jedoch – abgesehen von ihrer

¹⁰⁷ Flaker, A.: „Das Problem der Russischen Avantgarde“, in: Erler, G./Grübel, R. u.a. (Hg.): Von der Revolution zum Schriftstellerkongress, S. 168.

¹⁰⁸ Ebert, Ch.: „Wider den Hunger des Staates – Osip Mandel'štam: Wort und Kultur: Zur Bedeutung der Sprache in der russischen Kultur“, in: dies. (Hg.): Kulturauffassungen in der literarischen Welt Rußlands: Kontinuitäten und Wandlungen im 20. Jahrhundert, Berlin, 1995, S. 133; siehe dazu auch Bloom, H.: *The Anxiety of Influence*, Oxford, 1973; Eshelman, R.: „O neoklassičeskom modernizme“, in: Grübel, R. (Hg.): Russische Literatur an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Oldenburger Symposium, Amsterdam/Atlanta, 1993, S. 379-410. Zur akmeistischen Kulturaffirmation als „Lust der Wiederholung“ siehe Hansen-Löve, A.: „Akmeizm kak sintetičeskij tip avangarda“, in: *Pojmovnik ruske avangarde*, Zagreb, 1992.

¹⁰⁹ Zum Problem der Kanonisierung von Klassikern aus der Position einer affirmativen Kunstauffassung siehe auch Lachmann, R.: *Gedächtnis und Literatur*, S. 286ff.

¹¹⁰ Vgl. u. a. Golomstock, I.: *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*, New York, 1990, bzw. die russische Ausgabe: Golomštòk, I.: *Totalitarnoe iskusstvo*, Moskva, 1994, siehe hier v. a. das Kapitel „Vklad avangarda“; eine deutsche Kurzfassung seiner Thesen finden sich bei Golomschtock, I.: „Die Sprache der bildenden Kunst im Totalitarismus“, in: Kontinent 4, Frankfurt, 1976, S. 224-271. Zur Verbindung von italienischem Futurismus und Faschismus vgl. auch Fromm, E.: *Anatomie der menschlichen Destruktivität*, München, 1989, S. 311ff.; Günther, H.: „Kontrastbilder: Futurismus in Italien und Rußland“, in: Ebert, Ch. (Hg.): Kulturauffassungen in der literarischen Welt Rußlands, S. 140; Tabor, J. (Hg.): *Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956* (Katalog in 2 Bd.), Wien/Baden, 1994; *Art and Power: Art and Architecture in Europe 1932-1945*. Eine kritische Untersuchung des Zusammenhangs von Moderne und Totalitarismus, aber auch der faschistoiden Aspekte in den oft affirmativ-eklektizistischen Ästhetisierungsstrategien der postmodernen Architektur findet sich hingegen bei Dröge, F./Müller M.: *Die Macht der Schönheit: Avantgarde und Faschismus oder die Geburt der Massenkultur*, Hamburg, 1995; dazu auch Baretzko, D.: „Zwischen Todeschwärmerie und Empfindelie. Erhabenheitsmotive in NS-Staatsarchitektur und postmoderner Bauen“, in: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, Heft 9/10, Sept./Okt. 1989, S. 833-847. Siehe weiters Jürgens, M.: „Faschismus und Moderne. Anmerkungen zum politischen Charakter des italienischen Futurismus“, in: Hinz/Mittig u. a. (Hg.): *Die Dekoration der Gewalt: Kunst und Medien im Faschismus*, Anabas, 1979, S. 205-212; Klinger, C.: *Flucht, Trost,*

(im Gegensatz zur revolutionären) weniger paradoxen, da ohnehin erklärt anti-fortschrittlichen Ästhetikkonzeption und Ideologie – in der Dauer der genannten Experimente. Folgte doch auf die – im Falle des Nationalsozialismus, ungeachtet seiner chiliastischen Idee vom „Tausendjährigen Reich“ – zeitlich relativ begrenzte Existenz der faschistischen Staaten, die besonders architektonische Großvorhaben selten über das Projektstadium hinausgehen ließ, nach 1945 im Rahmen der ideologisch-ökonomischen Anbindung der Kriegsverlierer an die westliche Supermacht auch die zwangsläufige Restituierung der ‘modernen’ Ästhetik, während sich in der Sowjetunion das totalitäre ‘antimodernistische’ Kunstparadigma über zwei Drittel des Jahrhunderts entfalten konnte.¹¹¹ Die Tatsache andererseit, daß, so Groys, „der Sozialistische Realismus den Bruch zwischen dem Elitären und dem Kitsch grundsätzlich überwunden <hat>, indem er visuellen Kitsch zum Träger elitarer Ideen machte“¹¹² und im Namen der mit sozialistischem Inhalt versehenen ‘nationalen Form’ einem unverblümten Eklektizismus huldigte, ließ die Kunst der Soz-art gewissermaßen zum ‘Zitat eines Zitats’ werden. Dieser Doppeleffekt führte zu einer gewissen Ähnlichkeit mit der eklektischen Formensprache bestimmter Strömungen in der westlichen Kunst der Postmoderne – eine Erklärungsmöglichkeit für den sicher nur zum Teil auf inhaltlichem Verständnis beruhenden Erfolg der Soz-art am westlichen Kunstmarkt. Wobei – unter Hinweis auf M. Ěpštějns umstrittene Idee vom ‘Sozrealismus als erste Phase der sowjetischen Postmoderne’ – auch daran erinnert sei, daß bereits seit L. Fiedlers „Cross the Border – Close that Gap“¹¹³ gerade diese Verschmelzung des Elitären mit der Massenkultur oft als das wichtigste positiv gewertete Kennzeichen des postmodernen Paradigmas dargestellt wurde.¹¹⁴

Revolte: Die Moderne und ihre ästhetischen Gegenwelten, München, 1995, Kap. 6: „Das Experimentum crucis am dunkelsten Punkt: Romantik, Faschismus und Moderne“, S. 194-221; Pfabigan, A.: „Die Achse Avantgarde – Faschismus“, in: Weibel, P./Steinle, Ch. (Hg.): Identität : Differenz. Tribüne Trigon 1940-1990: Eine Topografie der Moderne, Wien, 1992, S. 26-29.

¹¹¹ Zur Aneignung der Moderne durch die westliche Supermacht vgl. auch Guibaut, S.: Wie New York die Idee der Modernen Kunst gestohlen hat: Abstrakter Expressionismus und kalter Krieg, Berlin, 1997. A. Chlobystin spricht in ähnlicher Weise von der „Entführung des Konzeptualismus durch den Westen“ – Chlobystin, A.: „Richtungskämpfe in der St. Petersburger Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts“, in: Becker, K./Straka, B. (Hg.): Selbstidentifikation. Positionen St. Petersburger Kunst von 1970 bis heute, Kiel/Berlin, 1994, S. 162.

¹¹² Groys, Gesamtkunstwerk Stalin, S. 15.

¹¹³ Deutsch als „Überquert die Grenze, schließt den Graben! Über die Postmoderne“, in: Welsch, W. (Hg.): Wege aus der Moderne, S. 57-73.

¹¹⁴ Zur Rolle der Architektur in der russischen Postmoderne sowie allgemein zur post-sowjetischen Kunst vgl. den schon erwähnten Katalogband Yurasovsky, A./Ovenden, S. (eds.): Post-Soviet Art and Architecture; allgemein zur Bedeutung des Zitats im Kontext der Postmoderne vgl. auch Fürnkäs, J.: „Zitat und Zerstörung. Karl Kraus und Walter Benjamin“, in: Le Rider, J./Raulet, G. (Hg.): Verabschiedung der (Post-)Moderne?, S. 209-225. Zu den durchaus auch in der zeitgenössischen westlichen Kunst vorhandenen, von der Kritik oft mit großen Vorbehalten aufgenommenen Tendenzen einer ‘Wiederaufnahme’ faschistischer Ästhetik vgl. u. a. Schütz, H.: „Transformation und Wiederkehr. Zur künstlerischen Rezeption nationalsozialistischer Symbole

Verbreitet in der seit der Einführung des Begriffs „Drugaja Proza“¹¹⁵ durch S. Čuprinin im Jahr 1989 auch auf dem Gebiet der Literaturkritik mit zunehmender Heftigkeit geführten russischen Postmoderne-Diskussion ist die Vorstellung von der Zyklizität der kulturellen Entwicklung, wie sie unter anderem von einem der aktivsten russischen Postmoderne-Vermittler (und erfolgreichen Krimi-Autor), Vj. Kuricyn, vertreten wird.¹¹⁶ So stellt sich auch die Philosophin N. Avtonomova im Rahmen eines 1993 in der Zeitschrift „Voprosy filosofii“ unter dem Titel „Postmodernizm i kul'tura“ publizierten Gesprächsforums die Frage, ob die verschiedenen Paradigmenwechsel in der Kulturgeschichte der Neuzeit nicht generell mit den Begriffen Avantgarde und Postmoderne beschreibbar seien. Wenn ja, so stelle der russische Futurismus eine avantgardistische, der Akmeismus eine postmoderne Reaktion auf den Symbolismus dar. „Auf den Futurismus reagieren die Obériuten postmodern, die sozialistischen Realisten avantgardistisch, um dann in dem ideologischen Kanon zu erstarren. Zum sozialistischen Realismus verhalten sich Konzeptualismus und Soz-Art postmodern.“¹¹⁷ M. Èpštejn, der u. a. I. Smirnovs Konzept der „Megaperiode“¹¹⁸ weiterentwickelt, stellt fest, daß die Literatur in Rußland sich seit dem 18. Jh.

und Ästhetik“, in: *Kunstforum*, Bd. 95, 1988, S. 64-98; Die äußerst selten zu beobachtende Verwendung derartiger Motive (etwa im Werk von Platz, A. Oehlen oder J. Immendorf) unterliegt jedoch im Grunde weiterhin einer völligen Tabuisierung, die nun bezeichnenderweise gerade von jungen russischen Künstlern häufig gebrochen wird (vgl. Von der Heiden, A.: „Das Paradox des Ikonischen. Nationalsozialistische Motive in der russischen Gegenwartskunst“, in: Bolz, N. (Hg.): *Riskante Bilder: Kunst, Literatur, Medien*, München, 1996, S. 47-66).

¹¹⁵ Čuprinin, S.: „Drugaja proza“, in: *Literaturnaja gazeta*, 08.02.1989, S. 3-4; vgl. dazu auch Severnin, I.: „Novaja literatura 70-80ch“, in: *Vestnik novoj literatury* No. 1, Moskva, 1990, S. 222-239. A. Zorin etwa bezeichnete im Rahmen der erwähnten Konferenz „Postmodernizm i my“ V. Erofeevs „Moskva-Petuški“ als „pratekst russkogo postmodernizma“ – siehe dazu Kuricyn, Vj.: „Velikie mify i skromnye dekonstrukciï“, in: *Oktjabr'*, 8/1996, bzw. <http://agama2.agama.garnet.ru/r_club/journals/october/n8-96/kurit.htm>. Zur konservativen Polemik um den Postmoderne-Begriff vgl. Herkelrath, R.: „Postmoderne und fundamentalistische Kritik“, in: Cheauré, E. (Hg.): *Kultur und Krise. Rußland 1987-1997*, Berlin, 1997, S. 91-104. Allgemein auch die Beiträge in *Slavica Helsingiensia* 16/1996. *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensis V: Modernizm i postmodernizm v russkoj literature i kul'ture*.

¹¹⁶ Vgl. Kuricyn, Vj.: *Kniga o postmodernizme*, Ekaterinburg, 1992; seinen recht informativen Überblick im Aufsatz „K situaciï postmodernizma“, in: *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, 11/1995, S. 197-223; die Zusammenfassung seiner Thesen im Beitrag „Vremja postsovremennosti (Tezisy dokladâ)“, in: Ažgichina, N. (sost.): *Novaja volna. Russkaja kul'tura i subkul'tury na rubeže 80-90-ch godov*, Moskva, 1994, S. 74-76; „Nederžanie imidža“, in: *Vestnik Novoj Literatury*, 7/1994, S. 199-213; „Peresekajaja granicy tradicionnogo i verbal'nogo“, in: Roll, S. (sost.): *Postmodernisty o postkul'ture: Interv'ju s sovremennymi pisateljami i kritikami*, Moskva, 1996, bzw. dies.: *Contextualizing Transition: Interviews with Contemporary Russian Writers and Critics*, New York, Lang, 1998, u. v. a.

¹¹⁷ Avtonomova, N.: „Vozvrăščaj's k azam“, in: *Voprosy filosofii*, 3/1993, S. 17-22 (zit. nach Kasper, K.: „Obériutische und postmoderne Schreibverfahren: Zu den Relationen von Prätex und Text bei Vaginov und Sorokin“, in: *Zeitschrift für Slawistik*, Bd. 40/1995, Heft 1, S. 24).

¹¹⁸ Smirnov, I.: *Chudožestvennyj smysl i evoljucija počućeskikh sistem*, Moskva, 1977, S. 11 (zit. nach Kasper, ebda, S. 23).

nach einem Zyklus entwickle, in dem jeweils soziale, moralische, religiöse und ästhetische Tendenzen, Richtungen und Phasen einander ablösten. So habe sich beispielsweise die Sowjetliteratur in ihrer Isolation von der Moderne als „prämodern“, teilweise sogar „präklassizistisch“ profiliert, sei dann jedoch in der Periode der ‘Stagnation’ vom prämodernen Bewußtsein schlagartig in ein postmodernes übergetreten, wobei Textdekonstruktion, Klischee, Zitat, Simulacrum und Parodie zur kulturellen Norm geworden seien.¹¹⁹ In ähnlicher Weise versucht R. Eshelman, die zwischen innovatorischer ‘Neoavantgarde’ (Sorokin, Prigov etc.) und Sozrealismus klaffende historische Lücke zu schließen, und spricht von einer „unfreiwilligen“ Postmoderne, womit er die „scheinbar unscheinbare Literatur“ der sowjetischen Stagnationszeit meint: eine „Literatur, welche die Figuren der Postmoderne unfreiwillig etabliert, indem sie versucht, eben diese zu desavouieren“.¹²⁰ Die „offizielle“ sowjetische Postmoderne (so etwa V. Aksenenko) zeichne sich durch eine anfänglich vorsichtige Appropriation

¹¹⁹ Vgl. Epstein, M.: „After the Future: On the New Consciousness in Literature“, in: Lahusen, Th./Kuperman, G. (ed.): Late Soviet Culture: From Perestroika to Novostroika. Post-contemporary Interventions, Durham/London, 1993, S. 257-287, hier v. a. seine tabellarische Darstellung der Zyklen und Entwicklungsphasen (S. 276f.); ders.: „Posle budućeg. Stanovlenie ar'er-garda“, in: Ēpštejn, M.: Vera i obraz, S. 86-114 (Tabelle: S. 102-103); ausführlich dazu sowie allgemein zur Frage der sowjetisch-russischen Postmoderne – Epstein, M./Podacar, A.: After the Future: Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture, University of Massachusetts Press, 1995.

¹²⁰ Eshelman, R.: „Von der Moderne zur Postmoderne in der sowjetischen Kurzprosa. Zoščenko – Paustovskij – Šukšin – Popov“, in: Wiener Slawistischer Almanach 31 (1993), S. 174. Hinsichtlich der unter westlichen (Jung)Slawisten mittlerweile verbreitetem, wenn auch in Analogie zum untersuchten Gegenstand verspätet auftretenden Postmoderne-Euphorie sei hier vorwegnehmend und (selbst)kritisch angemerkt, daß – nach der sich anfangs seitens der etablierten Forschung abzeichnenden Fixierung auf A. Bitovs „Puschkinhaus“ – die nun gelegentlich fast zwangsläufige Lektüre der gesamten russischen Literatur nach dem Muster „X als postmoderne/r Roman/Erzählung usw.“ wohl viel zu der oben genannten Unfreiwilligkeit beiträgt, insoffern der nach Ausrufung jedes neuen Epochen- oder Stilbegriffs einsetzende wissenschaftlich-sportliche Eifer, irgendjemandes Werk als möglichst frühes ‘avant la lettre’ zu entschlüsseln, eine rezeptionsästhetisch durchaus legitime Lesart nach dem theoretischen Kontext der Gegenwart nicht selten mit werkimmanrenten Verfahren bzw. Strukturen verwechselt. Zu Bitovs „Puškinskij dom“ (1978) siehe u. a. die Beiträge von W. Schmid und A. Leitner in WSA 5 (1980) bzw. 22 (1988), S. Spieker: „Psychotic Postmodernism in Soviet Prose: Pushkin and the Motif of the Unidentified Past in Andrei Bitov's Poetics“, in: WSA 35 (1995), S. 193-218, sowie den erwähnten Text von Lipoveckij, M.: Razgrom muzeja: Poetika romana A. Bitova ‘Puškinskij dom’“. Der Herausgeber der Zeitschrift „SOLO“, A. Michailov, bezeichnet Bitov schlicht als den „ehrwürdigen Gründungsvater des russischen Postmodernismus“ (zit. nach Keller, Ch.: „Ein ganzes Volk erfindet sich neu: Die Geburt des Individuums in der jüngsten russischen Literatur“, in: Die Weltwoche, 29.08.1996, S. 42). Zu neueren Texten Bitovs und seiner Aneignung konzeptualistischer Strategien vgl. auch Meyer-Fraatz, A.: „Andrej Bitovs Spiel mit dem Leser – ‘Pervaja kniga avtora’ als Selbstmystifikation“, Vortrag, gehalten im Rahmen des Deutschen Slavistentages in Bamberg, Sept. 1997 (Typoskript). Zahlreiche (bibliographische) Hinweise zur Rezeption der Postmoderne in Rußland in Zusammenhang mit dem Werk Bitovs finden sich auch bei Kary, D.: „Andrej Bitov: Ein postmoderner Präzedenzfall? Periodisierungsmodelle einer sowjetrussischen Postmoderne und Bemerkungen zur Indifferenz“, in: Götz, Ch./Otto, A./Vogt, R. (Hg.): Romantik, Moderne, Postmoderne. Beiträge zum ersten Kolloquium des Jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft, Hamburg 1996, Frankfurt, 1998, S. 296-323.

des Fremden (d. h. der westlichen Literatur) aus, die sich dann im Laufe der Zeit „zu einer vollwertigen Ironie – zu einem ironischen Zelebrieren der eigenen Nachträglichkeit und Unoriginalität“ gewandelt habe.¹²¹ Eshelman schließt somit an das Groys'sche Modell vom „*polutornyj stil'*“ der stalinistischen Kultur an, „die bereits wesentliche Verfahren der Postmoderne gefangen hält in einem totalitären, teleologischen Wurf“. Groys bezeichnet die Aneignung westlichen Kulturguts (in Anschluß an seine Charakterisierung weiter zurückliegender Epochen) auch als wichtigstes Merkmal der frühen sowjetischen Postmoderne; die Besonderheit der späten (post)sowjetischen Postmoderne (d. h. des Konzeptualismus) bestehe hingegen darin, daß der „Appropriationskontext vom Künstler oder Theoretiker selbst geschaffen werden mußte“.¹²³

Wenn hier versucht werden soll, einige Charakteristika postmoderner Autorschaft zu skizzieren, so sei also nochmals darin crinnert, daß viele der genannten Verfahren wie auch das künstlerische Selbstverständnis selbst auf vorangehende ‘Epochen’ rekurrieren und daher nur in ihrer aktuellen Konstellation als innovatorisch zu bezeichnen sind. Dies gilt auch im bezug auf die erwähnten Rollen- bzw. Maskenspiele beispielsweise Prigovs, zu deren Verständnis ein Rückblick auf die Entwicklung des dichterischen Selbstverständnisses durchaus notwendig erscheint.¹²⁴ So erweitert sich seit 1800 das poetische Rolleninventar nach

¹²¹ Eshelman, R.: „Mein Amerika, mein Rußland: Vasilij Aksenovs 'Kruglye sutki non-stop' und die Aneignung des Fremden in der sowjetischen Postmoderne“, in: Hansen-Löve, A. (Hg.): 'Mein Rußland', S. 383-411; vgl. auch ders.: „Village Prose is Postmodern Prose. For a New History of Soviet Literature“, in: Wiener Slawistischer Almanach 37, 1996, S. 119-148, sowie allgemein bei Vladiv-Glover, S.I.: „Post-modernism in Eastern Europe after World War II – Yugoslav, Polish and Russian Literatures“, in: Australian Slavonic and East European Studies, 5/1991, S. 123-143.

¹²² Eshelman, ebda, S. 389, vgl. dazu ders.: Early Soviet Postmodernism, Frankfurt a. M., 1997. Vgl. auch Lineckij, V.: „Postmodernizmu voprekí (Ešče raz o literatúre 'novoj volny')“, in: Vestnik Novoj Literatury, 6/1993, S. 241-249.

¹²³ Groys, B.: „Die postsowjetische Postmoderne“, in: ders.: Die Erfindung Rußlands, München, 1995, S. 196. Groys bezeichnet die Technik der Appropriation als „das im Grunde einzige formale Verfahren der postmodernen Kultur“ (ebda, S. 193). Vgl. die russische Variante dieses Textes – Grojs, B.: „*Polutornyj stil'*: socialističeskij realizm meždu modernizmom i postmodernizmom“, in: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 15/1995, S. 44-53.

¹²⁴ Folgen wir G. Mayers Überlegungen zur ‘Evolution des Aktantensystems’ (d. h. der Dichterrollen) in der russischen Literatur, so gab es in der relativ spät einsetzenden russischen Anfangsphase weder ein System, noch ein Bewußtsein für die Rolle des ‘Dichters’, da Text-Erzeugung und Text-Verwendung fast ausschließlich in klerikaler Disposition standen, wobei zwischen (geistlichem) Beruf und sprachlich-rhetorischer Betätigung eine eindeutige „Personalunion“ bestand. Dasselbe galt aber auch für den laizistischen Sänger [pesnik] als eine Berufs- und Standesbezeichnung: „Man ist <...> fahrender Sänger, Bänkelsänger, Skomoroch und sonst nichts. Man tut was man ist.“ Erst im 17./18. Jh. wird die Berufssidentität „Kleriker=Texter“ des Geistlichen mit seinen Funktionen des Predigers [propovednik], Lehrers [nastavnik] und Moralisten [nравовчитељ] schrittweise von Nicht-Klerikern und Laien übernommen, wobei sich im Zuge der ästhetischen Säkularisierung erste Ansätze eines Rollenbildes formieren, nämlich „Pastyř“ und Pastušok, der geistliche Hirte und der idyllische bukolische Schäfer“. Nachdem sich bereits der späte Deržavin auch von dieser säkularisierten Form der Höfdichtung befreit hatte und

G. Mayer „beinahe explosionsartig“, wobei die erhabenen, sakralen und numinosen Rollen (Priester bzw. heidnischer Opferpriester, Prophet usw.) dominieren. „Sie alle aber sind miteinander kompatibel, sie schließen sich nicht aus, sie bekriegen sich nicht, sie sind frei verfügbar für jeden Dichter.“¹²⁵ Sakral dominiert sind nach einer sich Mitte des 19. Jh. abzeichnenden Rückbesinnung der Dichtung auf irdische und staatsbürgerliche Werte bekanntlich auch die Dichterrollen des Symbolismus mit seiner neoromantischen Sakralisierung des Ästhetischen und Diabolischen,¹²⁶ interessanterweise aber auch jene der wenig bekannten frühen proletarischen Dichtung der Jahrhundertwende: „Unverkennbar wird hier der neue Rollentyp ‘poét-rabočij’ und ‘poét naroda’ nicht nur zum idealen Christenmenschen, sondern zum ‘Heiland-Dichter’ selbst.“¹²⁷ Die Dichter-Gestalt wird also bereits im Symbolismus zu einem „figürlichen Chamäleon“ (eine auch in bezug auf den Konzeptualismus gerne verwendete Metapher):¹²⁸ „es kommt zu einer bewußten Maskierung; die Rollenlitanei wird zum poetischen Maskenball. Wie in der Ikonographie um die Jahrhundertwende wird jetzt auch in der Dichtung die Maske zu einem Vorzugselement“.¹²⁹ Vordergründige Affinitäten zeigen konzeptualistische dichterische Strategien etwa zum Werk des spätsymbolistischen bulgarischen Lyrikers T. Trajanov, der in seinem Gedichtzyklus „Panteon“ (1927-1931) einen, so G. Mayer, „poetischen Heldenfriedhof“, ein Pantheon mit „verbalen Dichter-Statuen“ errichtet, wobei aber mit der Multiplizierung und Summierung der einzelnen Rollen zugleich die „Tendenz zur Interferenz“ wachse: „In dem Maße aber, da sich die poetischen Rollen in ein und demselben Text litaneiartig häufen <...>, kommt es zu einer irrealen Rollen-Häufung und damit zu einer semantischen Nivellierung.“ Prigov bezeichnet diesen Effekt in ähnlicher Weise unter Verwendung

zum ersten „privaten Sänger und Dichter“ avancierte, waren es aber vor allem dessen jüngere Zeitgenossen – in erster Linie Žukovskij –, die ein ganz neues poetisches Rollenparadigma erschlossen. In seinem Essay „Pisatel' v obščestve“ konstatierte Žukovskij, was schon bald zu einem Gemeinplatz des poetischen Selbstbewußtseins werden sollte, nämlich daß jeder Dichter ein Schauspieler sei und auf der poetischen Bühne in vielerlei Rollen agiere, daß aber auch – und hier nimmt er bereits eine Grundthese der intertextuellen Rezeptionsästhetik vorweg – dem Leser, die Rolle eines Akteurs auf der poetischen Bühne zukomme (Mayer, G.: „Impulse und Anstöße“, Typoskript, erschienen als „Vom Wandel und Ende der Dichter-Mythen. Die gespielte Verantwortungslosigkeit der großen Männer des Wortes“, in: Ohnheiser, I. (Hg.): Wechselbeziehungen zwischen slawischen Sprachen, Literaturen und Kulturen in Vergangenheit und Gegenwart. Akten der Tagung aus Anlaß des 25jährigen Bestehens der Universität Innsbruck, Innsbruck, 1996).

¹²⁵ Mayer, ebda.

¹²⁶ Vgl. dazu ausführlich Hansen-Löve, A.: Der russische Symbolismus. I. Band, Wien, 1989 (zum Bild des diabolischen Künstler-Demiurgen, S. 345ff.).

¹²⁷ Mayer, ebda.

¹²⁸ Vgl. Chénsgen (Hängsen), S./Monastyrskij, A.: „Dva kulika (v sokrašenii)“, in: Bredichina, L. (sost.): Galereja Ridžina. Chronika. Sentjabr' 1990 – ijun' 1992, Moskva, 1993, S. 45-48, bzw. Pastor 1, Köln, 1992, S. 11-16 (hier S. 11 „o personažnom chameleonstve“).

eines Kernbegriffs der formalistischen Verfremdungs-Poetik als „Oszillieren“ [mercanie].¹²⁹ Dabei ruhen Prigovs poetische Images jedoch nicht auf einem Friedhof, sondern sind, folgt man seiner Metapher, – im Unterschied zu Rubinštejns ‚Karteileichen‘¹³⁰ – höchst lebendig: „Sie sind wie Bewohner meines Hauses. Ich habe jedem von ihnen eine Wohnung vermietet, sie aber beginnen plötzlich fremde Wohnungen zu beanspruchen.“¹³¹ Bemüht Prigov für die Beschreibung seiner poetischen Bühne die durchaus prosaische Metapher des (kommunalen) Hauses, so ist es für Hirt/Wonders noch immer ein „Pantheon“, in das dieser „Rhapsode der Götter und Heroen der sowjetischen Mythologie“ aber auch seine Künstlerkollegen erhebe und deren „Mythologisierung zum epischen Sujet“ er betreibe.¹³² Was an einer Haltung wie jener Prigovs dennoch neu erscheint (sofern das Neue in diesem Zusammenhang überhaupt interessiert), ist – abgesehen von der Verwendung nicht nur poetischer, sondern auch sozialer, ideologischer, diskursiver Masken – eine Tatsache, die ebenfalls von Hirt/

¹²⁹ Mayer, ebda. Zum Maskenspiel des Symbolismus siehe ausführlich bei Hansen-Löve, A.: „Apokalyptik und Adventismus im russischen Symbolismus der Jahrhundertwende“, in: Grubel, R. (Hg.): Russische Literatur an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, Amsterdam/Atlanta, 1993, S. 316ff. Zum Prinzip der Maskenhaftigkeit in der russischen Kultur vgl. auch Witte, G.: „Koloss und Kulisse“, S. 73f.

¹³⁰ Mayer, ebda; vgl. Groys, B./Prigow, D.: „Dialog“, in: Dmitrij Prigow. Arbeiten 1975-1995 (Katalog), Städtisches Museum Mülheim an der Ruhr, 1995, S. 83.

¹³¹ Vgl. Küpper, S.: „Zum Werk Lev Rubinštejns“, in: Zeitschrift für Slawistik, 4/1995, S. 436-450, bzw. Prigovs Gedicht/Buchobjekt-Serie „Grobiki“.

¹³² Obermayr, B.: Das Treffen mit dem Milizionär. Ein Gespräch mit dem Moskauer Schriftsteller und Künstler Dmitrij Aleksandrovič Prigov, Salzburg, 1992, (Typoskript). Vgl. dazu Groys, B.: „Der Text als Monster“, in: ders.: Die Erfindung Rußlands, S. 225; „Der Text des russischen Konzeptualismus erinnert in der Tat mehr an die sogenannte Weltliteratur als an eine ganze russische Bibliothek. Eine solche Pluralität bedeutet aber auch, daß die Texte von Anfang an aus toten Textteilen zusammengesetzt werden, denn eine Bibliothek ist gewissermaßen ein Friedhof der Literatur. Der Körper eines derart zusammengesetzten konzeptualistischen Textes ist wie der Körper des Frankenstein-Monsters – er besteht aus Leichenteilen, soll aber trotzdem leben.“ Einer ähnlichen Metaphorik bediente sich bereits M. Proust in Hinblick auf die erklärte Intertextualität seiner Literatur, wenn er meinte, ein Buch gleiche einem Friedhof, auf dessen Grabsteinen man die (verblichenen) Namen nicht mehr lesen kann. V. Tupicyn schreibt in seiner Vorbemerkung zum Gedichtzyklus „Smešno kogda maljar. Interteksty 1981-1983“, in: Vol'noe Slovo, Paris, 1986, S. 62ff.: „Menja vsegda zanimal voropos – možno li sozdavat‘ podlinno liričeskie stichi na materiale razgrablennymi literaturnymi mogil, kumiren i panteonov, pljus – lirično li, voobšče, torgoval’ kradenym.“ Das Proustsche Bild der ausgelöschten Namen (les noms effacés) erinnert zudem an P. de Mans Begriff des De-facement („Autobiographie als Maskenspiel“, in: ders.: Die Ideologie des Ästhetischen, Frankfurt a. M., 1993, S. 131-146, bzw. seiner russischen Übersetzung als „obezličivanie“ (Derrida, J.: „Philosophie und Literatur. Ein Gespräch mit Jacques Derrida“, in: Ackermann, A. et al. (Hg.): Orte des Denkens: Neue Russische Philosophie, Wien, 1995, S. 173-200, S. 197). Siehe dazu auch Aristov, V.: „Incognito ergo sum (Ontologizacija chudožestvennogo ‚ja‘ v sovremennoj kul'ture“, in: Nadžafova, S. (red.): Proizvedennoe i nazvannoe. Filosofskie čtenija, posvyaschennye M. K. Mamarađavili, Moskva, 1998, S. 166-178).

¹³³ Hirt, G./Wonders, S.: „Transparente. Poesie und Aktion“, in: Ich lebe – ich sehe. Künstler der achtziger Jahre in Moskau (Katalog), Bern, 1988, S. 230.

Wonders prägnant formuliert wurde: „Prigow wechselt die Masken nicht, er trägt, erträgt sie *alle*“,¹³⁴ wobei es selbst Freunden schwer falle, „Gesicht und Maske zu unterscheiden“.¹³⁵ Im Unterschied zu den bereits von den Formalisten hinsichtlich der Skaz-Technik beispielsweise in der grotesken Poetik der ‘Natural’naja škola’ erarbeiteten Theorie der Sprachmasken geht es nicht mehr um die Realisierung einer im Grunde noch authentischen Rede auf der Ebene der Stilistik, sondern um das Löschen eben dieser Authentizität durch die überaffirmative Mimikry an alle verfügbaren Diskurse.¹³⁶

Oft manifestiert sich die oben konstatierte Absage an die Autorschaft also in der Reduzierung des literarischen (oder bildnerischen) Werkes auf die Montage von Fremd- oder Rohmaterial, bzw. – wie in den Installationen Kabakovs – auf die Sammlung und (Re)Präsentation kulturellen, visuellen, diskursiven Abfallens. Es handelt sich dabei um eine Strategie, die – mit Rückblick auf das bereits durch Dadaismus und Surrealismus in der bildenden Kunst etablierte „Objet trouvé“ oder die bei D. Spoerri angelegte Strategie des Recycling¹³⁷ – in Anlehnung an eine seit den 60er Jahren im Avantgardefilm verbreitete Technik auch mit dem Begriff des ‘found-footage’ bezeichnet werden kann. So erklärt etwa in A. Zinov’evs „Gähnenden Höhen“ der fiktive Herausgeber, dieses Buch sei aus Fragmenten von Manuskripten zusammengestellt, die auf einer Ibansker Müllhalde [musornoj svalke] ‘zufällig’ gefunden worden seien.¹³⁸ An Achmatovas Gedichtzeile „Kogda b vy znali iz kakogo sora ...“ erinnert dann auch L. Rubinštejns Versuch, alltäglichen „Sprachmüll“ zur Literatur zu erheben.¹³⁹

¹³⁴ Hirt, G./Wonders, S.: Coertext zu: Prigow, Dmitri: Der Milizionär und die anderen, Leipzig, 1992.

¹³⁵ Hirt/Wonders: „Transparente. Poesie und Aktion“, ebda; – eine im alltäglichen Umgang mit diversen Protagonisten der Moskauer Szene gelegentlich recht unerfreuliche Tatsache, wie wir aufgrund persönlicher Erfahrungen nur bestätigen können.

¹³⁶ Vgl. Hansen-Löve, A.: Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung, Wien, 1978, S. 274ff; dazu auch B. Obermayrs Anmerkungen zur konzeptualistischen Verschiebung vom skaz zum ‘skažem’ in dies.: „Dichtung als Möglichkeit, sozusagen: Nachwort zum zweiten Band“, in: Prigov, D. A.: Sobranie stichov, tom 2, Wiener Slawistischer Almanach – Sonderband 43, Wien, 1997, S. 311ff. Zu dieser innerhalb der feministischen Diskussion bis heute sehr aktuellen Problematik vgl. etwa Bettinger, E./Funk, J. (Hg.): Maskeraden. Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung, Berlin, 1995; Weissberg, L. (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade, Frankfurt, 1994; bzw. die Anmerkungen bei Butler, J.: Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt a. M., 1991, S. 228f. Zu analogen männlichen Strategien siehe Perchuk, A./Posner, H. (eds.): The Masculine Masquerade. Masculinity and Representation, Cambridge/Mass., 1995.

¹³⁷ Metzger, R.: „Werk, Original und der Tod des Autors: Über einige Strategien in der Kunst der Sechziger Jahre“, in: Salzburger Kunstverein (Hg.): Original. Symposium Salzburger Kunstverein, Ostfildern, 1995, S. 9f.

¹³⁸ Zinov’ev, A.: *Zijajuščie vysoty*, Lausanne, 1976, S. 7; dasselbe Motiv findet sich auch in einem Text Mamleevs, dessen Titel uns leider entfallen ist.

¹³⁹ Vgl. Rubinstein, L./Meyer, H.: „Über die post-sowjetische Sprache“, S. 123ff; in gewisser Analogie zu Kabakovs Müll-Konzeption beschreibt auch der Petersburger Künstler, Theoretiker

Verschiedene ‘Sprachen’ bzw. Prototexte übernehmen dabei in Rubinštejns oder Prigovs Schreiben die Funktion der Helden und Personen, wobei es hinsichtlich der obenerwähnten Bühnenmetapher Žukovskij zu einer weiteren entscheidenden Rollenverschiebung kommt, wenn nämlich der ‘Dichter’ erklärt, er schaffe kein Werk mehr aus diesen Vorgaben, sondern inszeniere lediglich deren Intrigen – d. h., „das Stück ist eigentlich schon geschrieben, und ich führe es auf wie ein Regisseur.“¹⁴⁰ Wie B. Obermayr in ihrem Nachwort zum ersten Band von Prigovs „Sobranie stichov“ feststellt, ist der Autor hier – in Analogie zu aktuellen Entwicklungen in der Musik – nicht mehr ein Sänger, „sondern, im Sinne der zeitgenössischen ‘Popkultur’, Sampler oder DJ“, der aber „in weiterer Folge seine Auftritte immer mehr mit nachdrücklichem, egozentrischen ‘Rap’ (Ja-Ja-Ja...) unterlegen wird“;¹⁴¹ – damit allerdings auch trotz des postulierten Genialitätsverzichtes gelegentlich durchaus den Kult-Status eines Pop-Stars erlangen kann.¹⁴²

und Herausgeber der Zeitschrift „Chudožestvennaja volja“ A. Chlobystin im redaktionellen Vorwort zur 1993 unter dem Titel „Mikrobiologija“ erschienenen Nr. 7 seine Zielsetzungen wie folgt: „Es wird jene Seite der Kultur aktualisiert, die aus mentalem Müll besteht: vergessene Ideen, manische Wahnräume oder einfach zufällige Verzerrungen oder Verständnislosigkeit – alles was ihren riesigen Vorrat an Rohstoffen ausmacht.“ Dies entspricht dem zeitgenössischen Interesse an allem, „was sich im peripheren Bereich des Blickfeldes befindet, dem Geschmack an marginalen Anomalien entspricht <...> Die Ursache dieser Erscheinungen kann man im Zerfall des Logozentrismus und der alten, aber liebgewonnenen, hierarchischen Theorien finden.“

¹⁴⁰ Rubinstein, L./Meyer, H., ebda, S. 124; vgl. dazu auch Prigov, D./Gandlevskij, S.; „Meždu imenem i imedžem“, in: Literaturnaja gazeta, 12.05.1993, S. 5: „Ja ne pišu stichov ni ispovedal'nogo, ni ličnogo plana, u menja net ličnogo jazyka. Ja rabotaju, kak režisser, kotoryj vyvodi na scenu različnykh geroev.“ Was dabei an persönlichem Stil erhalten bleibe, sei eben die Art „kak on svodit geroev, kakie éto geroi, kak razrešeny dramaturgičeskie kollizii. On, režisser, pročityvaetsja na urovne postanovki étogo spektaklja.“

¹⁴¹ Obermayr, B.: „Mit einem Werk ins Reine kommen: NACHWORT zum ersten Band“, in: Prigov, D. A.: Sobranie stichov, tom 1, Wiener Slawistischer Almanach – Sonderband 42, Wien, 1996, S. 218; vgl. dazu Hebdige, D.: Cut 'n' mix: culture, identity and Caribbean music, London, 1987, sowie ders. über Cultural Studies, die Autorität des Intellektuellen, Mode und über die Module des Theorie-Samplings: „Heute geht es um eine anti-essentialistische Kulturproduktion vom DJ-Mischpult aus“, in: Kunstforum International, Bd. 135, Oktober 96 – Januar 1997, S. 160-164 (bzw. die übrigen Beiträge in diesem Band der genannten Zeitschrift, der unter dem Titel „Cool Club Cultures“ dem Thema „Art & Pop & Crossover“ gewidmet ist (zugleich Titel von Bd. 134, Mai – September 1996, der ebenfalls diesen Zusammenhang darstellt); Mitte der neunziger Jahre wurde vor allem in der bildenden Kunst ein fundamentaler Wechsel der Medien vollzogen, denn: „War der avancierte junge Künstler der achtziger Jahre Maler, so ist jener der neunzigeren Jahre DJ ...“ (Marchart, O.: „Ambient im White Cube: Über Künstler-DJ's und Kuratoren-Club Host“, in: Springer 3/1996, S. 25); bekanntestes Beispiel – der Österreicher Gerwald Rockenschaub. Die der gesamten Rave- und Cyberkultur zugrunde liegende Ideologie des ‘Anti-Copyright’ wurzelte bereits in der Kapitalismuskritik der Lettristischen und Situationistischen Internationale der sechziger Jahre mit ihrer FAVORISIERUNG gegenökonomischer Potlatch-Modelle. So bezeichnen sich die britischen Pioniere der Techno- und Trance-Musik der frühen Neunziger, B. Drummond und J. Cauty, als „Kopyright Liberation Front“ (KLF), die 1994 als K-Foundations ihr damit verdientes Vermögen in der Höhe von einer Million Pfund in einem radikal-aktionistischen Akt der Kapitalvernichtung verbrannten (vgl. Brook, C. (ed.): K Foundation. Burn A Million Quid, London, 1997).

Ähnliches lässt sich auch über E. Popovs Roman „Prekrasnost' žizni“ (1990) sagen, der zu einem großen Teil aus (als solche markierten) Zeitungszitaten zusammengestellt ist, deren Auswahl jedoch, wie der Autor behauptet, „nicht aus Berechnung, sondern aus Liebe“¹⁴³ erfolgte. Ein Verfahren, das uns ansatzweise bereits in V. Rozanovs „Opavšie list'ja“ (1913-1915) begegnet, deren in einzelnen 'Körben' präsentiertes Textkorpus gleichsam aus ursprünglich in den Papierkorb (vgl. Kabakov) geworfenen Notizen, Briefen, Fotografien und Zeitungsausschnitten neu montiert wurde. Lange bevor sich Foucault die vielleicht rhetorische Frage stellte, warum etwa eine Werkgesamtausgabe im Sinn des postmodernen Kontextualismus beispielsweise nicht auch eine Liste des Verfassers von in die Reinigung gegebenen Kleidungsstücken enthalten sollte, wurde eben diese Frage in der russischen Literatur also auf eindeutige Weise beantwortet, so etwa auch, wenn Kručenych 1923 den poetischen Gehalt einer Wäscherei-Rechnung höher urteilte als jenen von Puškins „Evgenij Onegin“. ¹⁴⁴ Das Verfahren Popovs verweist somit gewissermaßen auch in ironi-

¹⁴² Als 'Pop-zvezda' wird Prigov tatsächlich immer häufiger bezeichnet, was unter anderem seiner häufigen Präsenz auch in russischen Medien zuzuschreiben ist. Der angedeutete hohe Stellenwert popmusikalischer Terminologie im aktuellen kulturtheoretischen Diskurs zeigt sich dann auch, wenn ein so renommiertes internationales Festival zeitgenössischer Kunst wie der „steirische herbst“ unter der intellektuellen Führung des Künstler-Kurators P. Weibel und des Szene-Philosophen S. Žižek sein Programm 1996 – nach der „Nomadologie“ der letzten Jahre – nun unter den Begriff „REMIX“ stellt (steirischer herbst 96. Programmheft, Graz, 1996). Die Berliner Galerie „shift“ zeigte 1996 eine Schau unter dem Titel „POP MIX VOL. II“ und begründet dies mit der sich in den 90er Jahren zunehmend abzeichnenden Interferenz von bildender Kunst und Populärkultur: „Das Phänomen 'Pop' lässt sich als Versuch beschreiben, effektiv die Grenzen zwischen 'high' und 'low' zu überschreiten, den High-Culture-Status der Kunst zu demonstrieren und eine Demokratisierung des Ausdrucks herbeizuführen.“ Der Konzeptkünstler Dan Graham kommt angesichts dieser Entwicklung zum Schluss, die Musik habe „die Avantgardefunktion der Kunst übernommen“ (Kunstforum International, Bd. 135, Oktober 96 – Januar 1997, S. 165-169); So heißt es etwa in einer Rezension des Wiener Musik(!)-Kritikers Ch. Schachinger zu V. Erofejevs Roman „Das jüngste Gericht“ (dt. 1997) unter dem Titel „Zerfledderung und Remix“, in: Der Standard, 11.04.1997, S. 10: „Jerofejew versteht sich auch in der Kunst des literarischen Verweises als Meister jenes Stils, den man in der Populärkultur als Remix kennt, als Neubewertung durch Konnotation so-bisher nicht gesehener und gewagt unternommener Zusammenhangspostulate.“ E. Klein meint dazu: „Jerofejew baut aus den Versatzstücken diverser Figuren der Weltliteratur (Don Juan, Faust etc.) einen neuen Romankosmos, um ihn sogleich wieder zu zerstören. Man könnte das ganze Gebilde als Dekonstruktion des abendländischen Romanes ansehen, Jerofejew bezeichnet es aber als einen normalen Entwicklungsroman über einen Schriftsteller“ (Klein, E.: „Ausschweifung, Inflation, Entrückt – Das jüngste Gericht des Victor Jerofejew“, in: Metropole Moskau, Wespennest 107/1997, S. 108). Zur Frage des „Theoremixens“ siehe auch Lindner, R.: „Zwischen Akademie und Medienviertel: Über die wachsende Verschränkung von Medienkultur und Wissenschaftskultur“, in: IFK news, 2/1997, S. 17-19. Günther Jacob spricht von einer „Kunst, die siegen hilft! Über die Akademisierung des Pop-Diskurses“, in: Kunstforum, Bd. 134/1996, S. 138. Zur andererseits ebenso stattfindenden Aneignung der postmodernen Theorie durch die Popkultur siehe das sehr aufschlußreiche Buch von Poschardt, U.: DJ-Culture, Hamburg, 1995.

¹⁴³ Popov, E.: Prekrasnost' žizni. Glavy iz „Romana s gazetoj“, kotoryj nikogda ne budet načat i zakončen, Moskva, 1990, S. 5.

¹⁴⁴ Foucault, M.: Schriften zur Literatur, München, 1988, Kap. I „Was ist ein Autor?“, S. 7-31;

scher Übererfüllung gerade auf jenes der Produktionskunst zurück, deren der individuellen Autorschaft nicht weniger feindlich gesinnte Theoretiker Tret'jakov einst eben diese Reduzierung des Autors auf einen 'Materialsammler' oder 'Montierer' gefordert hatte.¹⁴⁵

Im übrigen scheinen sich also der in den 60er Jahren durch Barthes initiierte Diskurs vom „Tod des Autors“,¹⁴⁶ zumindest aber die von Foucault in Anlehnung an Becketts Formulierung „Wen kümmert's, wer spricht <...>“ gestellte Frage „Was ist ein Autor?“¹⁴⁷ ohnehin bereits in der formalistischen Literaturtheorie beispielsweise Šklovskij's abzuzeichnen, wenn dieser etwa feststellt, die Kunst werde nicht aus dem individuellen Willen geschaffen, sondern der Schöpfer sei „einfach der geometrische Schnittpunkt von Kräften, die außerhalb seiner wirken“,¹⁴⁸ und wenn er – nachträglich betrachtet fast schon im Sinne des Lacanschen 'ES spricht' – seine Skepsis gegenüber psychoanalytisch motivierten Methoden der Literaturbetrachtung damit begründet, es sei „nicht der einzelne“, der schreibt: „es schreibt die Zeit, das Kollektiv der Schule“.¹⁴⁹ Ein Standpunkt, den O. Brik in seinem 1923 in der Zeitschrift „LEF“ veröffentlichten Aufsatz über „Die sogenannte formale Methode“ wohl unschlagbar auf die Spitze trieb, indem er behauptete, daß „Evgenij Onegin“ auch dann geschrieben worden wäre, wenn Puškin nie gelebt hätte,¹⁵⁰ – ein Gedanke, der sich noch

Kručenych, A.: Apokalipsis v russkoj literature, Moskva, 1923, S. 32; zum Werk Rozanovs vgl. u. a. Schlögel, K.: Jenseits des Großen Oktober. Das Laboratorium der Moderne. Petersburg 1909–1921, Berlin, 1988, S. 126ff., sowie Schkłowski, V.: „Literatur ohne Sujet“, in: Mierau, F. (Hg.): Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen Formalen Schule, Leipzig, 1991, S. 33–58. E. Passet verweist im Zusammenhang mit Rozanov auf ein ähnliches Literaturverständnis bei Solov'ev: „Alles birgt die Potentialität von Literatur in sich; ein im Vorübergehen aufgeschnapptes Wort, das eigene Haushaltsbuch, die Methode von Solowjow, sich Zeitungspapier als Toilettenpapier zurechtzureißen und dabei die Todesanzeigen zu verschonen.“ (Passet, E.: „Himmel und Erde und Kopf und Zahl. Versuch, Wassili W. Rosanow zu folgen“, in: Rosanow, W.: Abgefallene Blätter, Frankfurt a. M., 1996, S. 322).

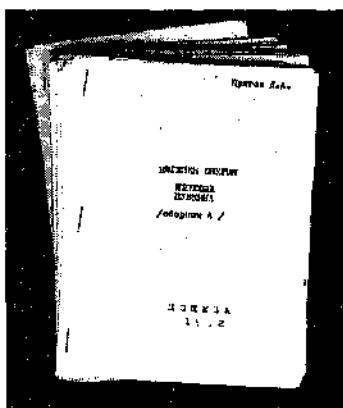
¹⁴⁵ Hansen-Löve, A.: „Kunst/Profession. Russische Beispiele zwischen Moderne und P-Moderne“, Typoskript, 1994, S. 10. Vgl. dazu auch die Rezeption der Ejzenštejnschen Montagetheorie durch den Formalismus sowie die Fortführung der Produktions-Theorie in Benjamins an der Herausbildung der postmodernen Kunstauffassung maßgeblich beteiligtem Konzept vom „Autor als Produzent“ sowie dessen angebliche Pläne, ein Buch nur aus Zitaten zu schreiben. Zur Reduktion des schöpferischen Ichs auf einen Organisator der Produktion siehe auch Ingold, F. Ph.: Autorschaft und Management, Graz/Wien, 1993.

¹⁴⁶ Russisch unter dem Titel „Smert' avtora“ in: Bart, R.: Izbrannye raboty. Semiotika. Poëтика, Moskva, 1994, wobei diese Formulierung angesichts der blutigen Geschichte der Literatur (nicht nur) in Rußland einen einigermaßen bitteren Beigeschmack erhält. Die postmoderne Literatur wiederum scheut sich nicht, selbst diesen Titel für einen „Theorie-Krimi“ zu appropriieren: Adair, G.: Der Tod des Autors, Zürich, 1997.

¹⁴⁷ Foucault, M.: „Was ist ein Autor“, in: ders.: Schriften zur Literatur, Frankfurt a. M., 1988, S. 7–31.

¹⁴⁸ Šklovskij, V.: Chod konja, Moskva-Berlin, 1923, S. 22.

¹⁴⁹ Schkłowski, V.: „Ornamentale Prosa. Andrej Bely“, in: Mierau, F. (Hg.): Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen Formalen Schule, Leipzig, 1991, S. 94.



D. Prigov: *Evgenij Onegin*. Prigova
Puškina, 1992

in diversen Spekulationen einiger Vertreter der sowjetischen linguistischen Kybernetik weiter-spinnen sollte: 1960 spricht A. Kolmogorov im Rahmen eines Vortrages über die mathematischen Methoden der Versanalyse von der Möglichkeit einer „Mašina dlja napisanija novo-go Evgenija Onegina“, in der Hoffnung jedoch, wie er später anmerkt, „seine Zuhörerschaft habe den etwas spöttischen Charakter dieser Beschreibung verstanden.“¹⁵¹ Biks vermutlich ebenso wenig ernstgemeinter Ausspruch könnte jedenfalls geradezu als Motto für Borges’ Ende der 30er Jahre entstandene Erzählung „Pierre Menard, Autor des *Quijote*“ gedient haben, deren Protagonist es sich zur Lebensaufgabe macht, nicht einen neuen, sondern „den

Quijote“ erneut zu verfassen oder zumindest „ein paar Seiten hervorzubringen, die – Wort für Wort und Zeile für Zeile – mit denen von Miguel de Cervantes übereinstimmen sollten“.¹⁵² Während aber Borges seinen fiktiven Autor die Möglichkeit einer mechanischen Transkription des Originals nicht ins Auge fasst lässt, verfährt Prigov in seiner kongenialen Appropriation des meistzitierten Textes der russischen Literatur, der Samizdat-Abschrift von Puškins „Evgenij

¹⁵⁰ Brik, O.: „Die sogen. ‘formale Methode’“ in: Mierau, F. (Hg.): Die Erweckung des Wortes, S. 153–155.

¹⁵¹ Kolmogorov, A. N.: „Semiotičeskie poslanija (Publikacija VI. A. Uspenskogo)“, in: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 24/1997, S. 217. Er habe sich jedoch offensichtlich in dieser Hoffnung getäuscht, und zwar „po otnošeniju k značitel’noj časti slušatelej, kak kibernetov, tak i ‘antikibernetov’“. VI. Tichomirov erinnert sich in seinen „Vospominanija“ an die besagte Vorlesung und Kolmogorovs Worte: „Čtoby smodelirovat’ napisanie ‘Onegina’, vozmožno, nužen yes’ opyt kul’turnogo čelovečestva“. (zit. nach ebda, S. 221).

¹⁵² Borges, J. L.: „Pierre Menard, Autor des *Quijote*“, in: ders: Fiktionen. Erzählungen 1939–1944, Frankfurt a. M., 1992, S. 35–45; Bezeichnenderweise wurde ein Fragment gerade dieses Textes in russischer Übersetzung – neben einem Text Baudrillards über „Simulakrum und Simulation“ – dem Katalog zur Gruppen-Ausstellung „Reprodukcija Mon Amour“ (Moskva, Centr Sovremennoogo Iskusstva, 1994) vorangestellt; Vgl. dazu Genette, G.: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Aesthetica, Frankfurt, 1993, S. 525: „Der Don Quijote von Pierre Ménard ist bekanntlich *keine* Kopie, sondern vielmehr eine Minimaltransformation oder eine Maximalimitation von Cervantes, die auf dem kationischen Weg des Pastiches hervorgebracht wird: den Erwerb einer perfekten Kompetenz durch absolute Identifizierung (‘Miguel de Cervantes *sein*’). An anderer Stelle verweist Genette auf eine weniger strenge, dafür aber tatsächlich realisierte Bearbeitung von ähnlichem Status, nämlich jene von Miguel de Unamuno: „Vida de Don Quijote y Sancho Panza“ (1905) [dt.: Das Leben Don Quijotes und Sancho Pansas nach Miguel der Cervantes Saavedra, 1933], eine im Grunde bloße Nacherzählung, die, so Genette, eher in den Bereich des Kommentars gehört: „Das Leben Don Quijotes ließe sich also als ein Kommentar beschreiben, gefolgt von *Quijote*, der hier als eine rein instrumentale narrative Gedächtnissstütze angehängt ist, die sich vorteilhaft durch eine neue Cervanteslektüre Kapitel für Kapitel ersetzen ließe.“ (S. 432ff.).

Onegin“ – „Evgenij Onegin Puškina“ (1992) weitaus hemmungsloser: die maschinschriftliche Reproduktion aus dem kollektiven Gedächtnis, verstanden als dekonstruktiver Kommentar, als rezitative Lektüre im Foucaultschen Sinn,¹⁵³ ist lediglich durch eingestreute, vorgeblich mnemotechnisch begründete Ersetzungen diverser Epitheta verfremdet, an deren Stelle, je nach Betonung des zu ersetzenen Wortes, die Adjektiva „bezumnyj“ oder „nezemnoj“ treten.¹⁵⁴ Diesem Verfahren konkreter Wiederholung steht jenes Sorokins gegenüber, das von M. Ryklin als „exakte Kalkierung“ (scheinbar irgendwo bereits gelesener Bausteine aus der russischen Literatur) bezeichnet wurde. Schreiben habe hier gleichsam die „Form des Abschreibens“, wobei jedoch das völlige Fehlen emotionaler Färbung wie eine „Maschine zur Zerstörung ihrer eigenen ‘Prototypen’ <wirke>, werden sie doch rein graphisch abgeschrieben, in der Art gewisser kaligraphischer Übungen, ohne Pathetik. <...> die Mutation von Literatur in Nicht-Literatur geht im vorliegenden Fall durch eine für unsere russische Tradition einzigartige Visualisierung des Schreibens vor sich“. Die Bedeutung solcher depersonalisierter Situationen liege zudem noch darin, „daß <...> die Selbstreflexion, welche unausweichlich in Moralisieren übergeht, in ihnen keine wesentliche Rolle spielt, daß sich in ihnen eine ausschließlich *graphische* Situationslogik entfaltet“.¹⁵⁵ So bezeichnet Groys die Prosa Sorokins auch als das ehrgeizigste

¹⁵³ Vgl. Foucault, M.: Die Ordnung des Diskurses, Frankfurt a. M., 1991, S. 19f.: „Aber andererseits hat der Kommentar, welche Methode er auch anwenden mag, nur die Aufgabe, das *schließlich* zu sagen, was *dort* schon verschwiegen artikuliert war. Er muß (einem Paradox gehorchend, das er immer verschiebt, aber dem er niemals entrinnt) zum ersten Mal das sagen, was doch schon immer gesagt worden ist, und muß unablässig das wiederholen, was eigentlich niemals gesagt worden ist. Das unendliche Gewimmel der Kommentare ist vom Traum einer maskierten Wiederholung durchdrungen: an seinem Horizont steht vielleicht nur das, was an seinem Ausgangspunkt stand – das bloße Rezipieren.“

¹⁵⁴ Vgl. dazu ausführlich bei Obermayr, B.: Der Macht des Wortes auf der Spur. Literaturtheoretische Spurenreise und diskurskritische Analysen zu Dmitrij A. Prigov, Typoskript, S. 98–110, sowie zu Prigovs Puškin-Allusionen dies.: „Prigov kak Puškin. Demistifikacija kak diskursivnoe sostojanje v (ne)tekstach D. A. Prigova“, Tagung „Mistifikacija, parodija, plagijat“, Rovinj, 1.–4.05.1997, (Typoskript). Allgemein dazu auch Lachmann, R.: Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne, Frankfurt a. M., 1990, wo es u. a. heißt: „<Der> dekonstruktive, eine Verehrungspose verhüllende Umgang mit den Klassikern, <...> ist seinerseits schon wieder klassisch geworden <...>. Das Klassische provoziert, um zu sich selbst zu kommen, die Zerstörungsgeste.“ (S. 303).

¹⁵⁵ Ryklin, M.: „Terrorologiken II“, in: Ackermann, A./Raiser, H./Uffelmann, D. (Hg.): Orte des Denkens: Neue Russische Philosophie, Wien, 1995, S. 163f. Zum semiotischen Kollaps in Sorokins „Mesjac v Dachau“, der dort stattfindenden „Deidentifikation der Ich-Funktion“ in der Schrift siehe auch Zimovec, S.: Molčanie Gerasima, S. 114ff.; „Priklučenija ‘geroja’ (ili, točnee, ideologii ‘geroja’) zdes’ javljajutsja isključitel’no priključenijami pis’ma. Energija vozvedenija v znak znakov pytaemogo tela, t. e. proizvodstvo ‘znaka v kvadrat’e’, uže možet ne oprit’sja na eksistencial’nuju ili ontičeskuju situaciju. Semja napoizaet na semu, morfemy – na morfemu; myimeem delo s polnym semiotičeskim incestom.“ Für Sorokin handelt es sich dabei folgerichtig lediglich um „bulky na bumage“ – siehe auch Sasse, S.: „Koncert i konec. Auf den Spuren des poetischen Serienmörders Vladimir Sorokin“, in: Via Regia, 48–49/1997, S. 89–91. Hinsichtlich des bildnerischen Umganges mit Textmaterial vgl. auch Ajzenberg, M. „Vokrug konzeptualizma“, in: ders.: Vzgljad na svobodnogo chudožnika, Moskva, 1997, S. 137, wo es über Prigov



S. Kopystjanskaja: *Rasskaz*, 1988

Projekt, die konzeptualistische Arbeitsweise mit visuellem Material in den literarischen Kontext zu übertragen: „Im Unterschied zu den konzeptualistischen Lyrikern verwendet Sorokin die Appropriation bei der Arbeit mit großen Textmassen, die aus Dutzenden und sogar Hunderten von Seiten bestehen. Mit dem traditionellen Begriff des Zitats läßt sich eine derartige Rekonstruktion bestimmter Stilistiken und Literatursprachen nicht mehr belegen <...>.“¹⁵⁶ Auf die Spitze getrieben wird dieses Projekt schließlich von I. Levšin, der in einem kognitiven Akt der Mystifikation im Rahmen eines ‘literaturkritischen’ Beitrages in der Zeitschrift „Novoe Literaturnoe Obzrenie“ Sorokin, die Autorschaft seiner Texte zur Gänze abspricht und deren angeblich wahre Herkunft entlarvt:

diese seien von einem gewissen A. Kurnosov verfaßt; der (bildende Künstler) Sorokin verwende sie – auf Bitte des Verfassers – lediglich als Grundlage einer langandauernden (Lese)Performance, einer „nach unseren Maßstäben grandiosen künstlerischen Aktion“. ¹⁵⁷

heißt, dieser sei weniger Literat als eher ein Künstler, „*rabotajuščij materialom poézii i literatury*“.

¹⁵⁶ Groys, B.: „Der Text als Readymade“, S. 78. Zu den zahlreichen intertextuellen Bezügen im Werk Sorokins siehe u. a. Vajl, P.: „Konservator Sorokin v konce veka“, in: Literaturnaja Gazeta 5/1995. Wie in Rubinstejns Kartothek die einzelnen Karteikarten gleichsam als indexalische Surrogate/Substitute eines virtuellen literarischen Kanons fungieren, steht bei Sorokin die bisweilen auf ein reines ‘name-dropping’ reduzierte Nennung von AutorInnen metonymisch für deren Werke, so etwa im Roman ‘*Noma*’ (S. 220ff.), wo die anschuldigende Rede des Staatsanwaltes auch der Rolle der bildenden Kunst – speziell Duchamps – im Leben des Angeklagten gewidmet ist (vgl. Deutschmann, P.: „Dialog der Text und Folter. Vladimir Sorokins ‘Mesjac v Dachau’“, in: Götz, Ch./Otto, A./Vogt, R. (Hg.): Romantik, Moderne, Postmoderne. Beiträge zum ersten Kolloquium des Jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft, Hamburg 1996, Frankfurt, 1998, S. 331). Wie P. Deutschmann richtig feststellt, ist jedoch der sportliche Eifer im Aufspüren all dieser Bezüge (wie sie von verschiedenen akademischen ‘nositelj kul’tury’ als Voraussetzung einer adäquaten Rezeption selbst gegenüber postmodernen Texten nach wie vor eingefordert wird) für den/die westliche/n Slawisten/in nicht nur ein aussichtsloses Unterfangen, sondern greift als anachronistisches, am originären Werkverständnis verhaftetes Intertextualitätsmodell ohnehin zu kurz, wenn es sich auf rein literarische Referenzen beschränkt.

¹⁵⁷ Levšin, I.: „Étiko-Éstetičeskoe prostranstvo Kurnosova – Sorokina“, in: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2/1993, S. 283-288. Besondere Verwirrung stiftet hier die Positionierung des Textes innerhalb der Zeitschrift in der entsprechenden Rubrik sowie die weitgehend durchgezogene Form des literaturtheoretischen Essays, so etwa die einleitend zitierten, bereits zum slawistischen Gemeinplatz gewordenen Selbstcharakterisierungen Sorokins: „ja ne zanimajuš’ literaturoj, <...> ja ne oščuščaju sebja avtorom étich tekstov“ usw.

Parallel dazu wären also auch die im folgenden dargestellten bildnerischen Aneignungsstrategien als 'visuell-rezitative Lektüre' zu bezeichnen, was unter anderem in der malerischen Weiterverarbeitung manuell auf die Leinwand übertragener fremder, meist klassischer literarischer Texte in S. Kopystjanskajas 'Textlandschaften' offensichtlich wird.¹⁵⁸ Besonders hinweisen wollen wir aber in diesem Zusammenhang – neben einer ähnlichen, Ende der 80er Jahre in der Samizdat-Zeitschrift „Transponans“ veröffentlichten Arbeit G. Sapgirs mit Puškin-Manuskripten – auf ein frühes, bisher wenig beachtetes Beispiel ebensocher Verfahren in der russischen Nachkriegsavantgarde, nämlich auf zwei Vertreter der protokonzeptualistischen „Uktusskaja-Schule“ (Sverdlovsk, 1964-73), V. D'jadčenko und S. Sigej. Diese entwickelten bereits Ende der 60er Jahre auf den Seiten ihrer Zeitschrift „NOMER“ verschiedene Methoden, Theorien bzw. „Genres“ der Appropriation, so beispielsweise jene der „Ausführung“ [ispolnenie], der „Aneignung“ [prisvoenie], der „Komposition“ (verschiedener fremder Texte zu einem Werk) sowie der „Ab- bzw. Umschrift“ [perepis'mo], wobei D'jadčenko letztere zuvor schon als „Methode der Illustration“ Puškinscher Lyrik verwendet hatte, die er im Zuge ihrer „Übertragung“ mit Hilfe von Zeilenwiederholungen bzw. durch ihre „Übersetzung“ in Prosa „tautologisierte“ (was er als Versuch einer „Depoetisierung der Poesie“ bezeichnete).¹⁵⁹ Im Protokoll eines 1973 in Odessa durchgeföhrten „Kongresses der Uktussker Schule“ ist weiters die Rede vom Genre der „Ausstellung“ [éksposicija], verstanden als „Summe einiger (eigener und fremder) Bilder in einem Kunstwerk“, eine Idee, die laut Sigej auf seine intensive Beschäftigung mit dem „Kopieren von Reproduktionen verschiedener Avantgardekünstler“ in den frühen 60er Jahren zurückgeht. Den Grundstein dazu hätten aber bereits einige Vertreter der Avantgarde selbst gelegt, deren bewußter „plagiarism“ von der Forschung bisher lediglich fehlinterpretiert worden sei. So etwa wenn N. Chardžiev bezüglich I. Kljuns künstlerischer Entwicklung in den 20er Jahren schreibe, dieser „Epigone Malevičs“ sei in seinem Versuch, den



Prigov, D.: Seite aus der *Pravda* vom 23.8.1989 (Rede von N. Ceausescu)

¹⁵⁸ Vgl. dazu Kopystiansky, S.: „The Story – The Library“, in: *Artisti Russi Contemporanei* (Katalog), Prato, 1990, S. 53, bzw. dies.: „Svetlana Kopystianskaja“, in: *Szene Moskva. Vier Künstler. Vier Positionen* (Katalog), Berlin, 1988, S. 22-26.

¹⁵⁹ Nikanova-Taršis, A.: „Uktusskaja škola“, in: *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, 16/1995, S. 230, bzw. Sigej, S.: „Fragmenty polnoj formy“, ebda, S. 305f.

integration, including the economic integration between the USSR and Czechoslovakia.

The cooperation between our two countries in the economic sphere is today large-scale. Mutual trade turnover between them will reach 4,000 million roubles this year. But the reserves of integration inherent in the production, scientific and technological potentials of our countries are far from exhausted. And they cannot be exhausted in the old way, on the basis of a simple increase in the exchange relations in need of qualitative improvement.

It will be possible to increase the components in the structure of labour as early as in the next period. We agree with the view that the development of the economy will be based on the specialisation of individual enterprises, especially machine-building. The main areas are that we need greater specialisation in the manufacture metallurgical, chemical, and power equipment, as well as in the manufacture of robots, automob-

Fragment des von D. Prigov übermalten Textes einer Rede von Michail Gorbacjew, gehalten am 10.4.87 (Prag)

Prigov in seiner analog zur Onegin-Abschrift (mit denselben Epitheta-Ersetzungen) durchgeführten Abschrift einiger Stalinreden,¹⁶⁰ (re)produzierte schon Sigej seitenweise Auszüge aus Lenin-Gesamtausgaben, die er – wiederum ähnlich wie Prigov in seinen Pravda-Übermalungen – zum Teil nur grafisch, durch Unter- oder Durchstreichungen usw. überarbeitete. Sowohl D'jadčenko als auch Sigej bestanden dabei allerdings – nicht nur aus technischen Gründen – im Gegensatz zu Prigovs manisch-mechanischer (Re)Produktivität auf der bevorzugten Verwendung von Handschrift, was im übrigen zusätzlich auf die hier ohnehin evidente Tradition der mittelalterlichen Bild/Textproduktion bzw. -vervielfältigung verweist, in der akribisches Abschreiben und kontemplative Lektüre stets eine Einheit bildeten.¹⁶¹ Auch Gogol's unsterblicher Held Akakij

¹⁶⁰ Vgl. Chardžiev, N.: „Polemika v stichach“ (zit. nach Sigej, ebda, S. 305).

¹⁶¹ Sigej, ebda, S. 306. Zum Motiv der ‚Nacherzählung‘, verstanden als erzwungene Reproduktion der Diskurse, vgl. Sorokins „Mesjac v Dachau“, wo in Zelle 3 der Folterknecht Kurt den Protagonisten befiehlt, über Dostoevskij zu referieren, worauf in Zelle 4 Margarita-Gretchen diesen Text über einen „Reproduktor“ nacherzählen, „Gretchen einen Satz, Margarita den nächsten“; – das ‚isporečennyj telefon‘ als diskursives Foltergerät.

¹⁶² Prigov, D.: Stalinskoe, Moskva, Galereja M. Gel'mana, 1994 (auszugsweise deutsche Übersetzung: „Kongreß der Völker des Terekgebiets“, in: Jerofeew, V.: Tigerliebe. Russische Erzähler am Ende des 20. Jahrhunderts. Eine Anthologie, Berlin, 1995, S. 306-314).

¹⁶³ B. Uspenskij vergleicht die (Re)Produktion von Ikonen mit dem Abschreiben der heiligen Schrift: Die zahlreichen Kompositionen des gleichen Sujets seien gleichsam Übertragungen des ursprünglichen Originals in viele verschiedene Sprachen (Uspenskij, B.: The Semiotics of the Russian Icon, Lisse, 1976, S. 10; dazu auch Skálová, Z.: „Die Semiotik mittelalterlicher russischer Ikonen, ihre Beschädigung, Restaurierung, Nachahmung und Fälschung“, in: Haustein-Bartsch, E. (Hg.): Russische Ikonen. Neue Forschungen, Recklingshausen, 1991, S. 171-180).

Suprematismus zu überwinden, der „sklavischen Nachahmung des französischen ‘Purismus‘“ verfallen, was D. Sarabjanov noch durch die abfällige Bemerkung ergänzte: „Srisovyval s kartin Picasso... iz žurnalov“.¹⁶⁰ Angesichts der zentralen Stellung des Appropriationismus in der Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jh. – Sigej verweist u. a. auf R. Lichtensteins Picasso-Kopien (aus Zeitschriften!) – sei Kljuns Verhalten in den 20er Jahren nicht als epigonal, sondern als geradezu „prophetisch“ zu bezeichnen, und so sei es auch kein Zufall, daß Kljun als (wir ergänzen: Neu)Erfinder des Genres der „Wiederholung“ [žanr ‚povtorenija‘] eng mit Kručenych befreundet war, dem (Neu)Erfinder des Genres der „Nacherzählung“ [žanr ‚pereskaza‘] („Arabeski iz Gogolja“ u. a.).¹⁶¹ Wie später

Akakievič als Verkörperung der verbeamteten Nichtoriginalität ist diesem Vorgang (*perepisyvan'e*) mit Hingabe versunken; auf den wohlgemeinten Vorschlag seines Vorgesetzten, in einem Text lediglich die Verbformen von der ersten in die dritte Person zu setzen, reagiert er mit der verzweifelten Bitte, man möge ihn doch weiterhin nur etwas abschreiben lassen: „Net, lučše dajte ja perepišu čto-nibud' <...> Vne étogo perepisyvan'ja, kazalos', dlja nego ničego ne suščestvovalo“.¹⁶⁴ So heißt es in Sigejs „Manifestacija perepisatelja“ (1974) „Wer nicht abgeschrieben hat, der hat auch nicht gelesen, wer nicht gelesen hat, hat nicht geschrieben. Das Abschreiben ist die ideale Form schöpferischer Tätigkeit. Murre, aber schreibe ab. Alle jemals zuvor produzierten Bücher gehören Dir, Abschreiber.“¹⁶⁵

Im Grunde finden wir hier also das frühe Beispiel für eine sehr reflektierte künstlerische Position in Rußland vor, wie sie R. Barthes in seinem Text vom „Tod des Autors“ ungefähr zur selben Zeit in ähnlicher Weise formulierte, wo er vom „Skriptor“ spricht, der an die Stelle des autonom textgenerierenden Autorensubjektes getreten sei: „Was den zeitgenössischen Skriptor betrifft, so wird dieser gleichzeitig mit dem Text geboren, er existiert nicht vor und außerhalb der Schrift.“ Nach Barthes ist der Text heute ein mehrdimensionaler Raum, der aus

Der Prozeß der „Übertragung“ wurde dabei als einer des Schreibens verstanden (ikonopis'), die – legitimierte – Kopie als Abschrift (spisok) bezeichnet (Bentchev, I.: „Zum Verhältnis von Original, Kopie und Replik am Beispiel der Gottesmutter von Vladimir und anderer russischer Ikonen“, in: Haustein-Bartsch, E. (Hg.): Russische Ikonen, S., 152ff.). Groys stellt hier einen spezifischen Bezug zur ursprünglich soziokulturell bedingten Ästhetik des Samizdat her und vergleicht etwa Prigov mit einem „Kopisten aus einem mittelalterlichen Kloster, der sozusagen bis in unsere Zeit überlebt hat und jetzt zum Beispiel die 'New York Times' kopiert, wobei er sein Manuskript von Zeit zu Zeit mit eleganten Miniaturen schmückt“ (Groß, B.: „Der Text als Readymade“, S. 77). Laut Hirt/Wonders trägt im Falle Julija Kisinas „das Nachzeichnen und Nachschreiben von bereits gedruckten Bildern und Texten (sei es aus der trivialen Massenpresse oder aus kanonisierten Gedichtsammlungen) den Charakter einer persönlichen, intimen Aneignung. Das mit 'mädchenhafter' Bemühung Abgezeichnete und Abgeschriebene wird wie in einem Poesiealbum gehütet.“ (Hirt, G./Wonders, S. (Hg.): Präprintium. Moskauer Bücher aus dem Samizdat, Bremen, 1998, S. 39).

¹⁶⁴ Gogol', N.: Šinel'; weiter heißt es im Text: „S tech por ostavili ego navsegda perepisyvat'.“ Vgl. dazu eine von VI. Krivonos im Stile Charms' verfaßten, sehr amüsanten Anekdoten aus dem Zyklus „Prigov v zizni“: „Priechal Prigov kak-to v Rim i zašel k Gogolju v gosti. A tot ego srazu usadil 'Mertyye duši' perepisyvat' <...>“ (Krivonos, VI.: „Novoe o Dmitrii Aleksandroviče Prigove“, in: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 24/1997, S. 341). Dazu auch die nicht weniger 'russische' Geschichte K. Bogomolovs, zitiert nach Parščikov, A./Kuricyn, Vj.: „Perepiska“, 1996 <<http://pvvn1.mir.glasnet.ru/koment/komm/13/par-kur.htm>>: „Kogda Strachov sprosil v pis'me Tolstogo, o čem roman 'Anna Karenina', tot ne prosto otšutil'sja, čto dlja otvetia sleduet perepisat' ves' roman, – net, on, kak čelovek objazatel'nyj, tut že v pis'me i privel ves' roman celikom, i kak už udívljalsja Strachov, kogda vo dvor v'ezali podvody s otvetnym pis'mom Tolstogo na pjati pudach bumagi.“

¹⁶⁵ Nikanova-Taršis, ebda, S. 234; siehe auch Sigej, ebda, S. 297. Ein anderes Ziel verfolgte der ungarische Schriftsteller O. Géza, der einen Roman seines älteren Kollegen P. Esterházy auf ein Blatt Papier in übereinander liegenden Schichten vollständig abschrieb – mit dem Ziel, sich auf diese Weise von der Vorherrschaft der literarischen Vaterfigur zu befreien: Ergebnis war eine zur Gänze graue Seite.

Zitat zusammengesetzt ist, die auf viele kulturelle Quellen verweisen; es gebe daher kein Element des Textes, das persönlich und unmittelbar von einem AUTOR hervorgebracht werden könnte: der Skriptor schöpfe gleichsam nur Zeichen aus einem unermesslichen Lexikon der Kultur. Barthes kommt daher zum Schluß, daß die Quelle eines jeden Textes nicht in der Schrift, sondern in der Lektüre zu suchen sei, was den Leser zum eigentlichen Textproduzenten mache, der allerdings ebenfalls seiner ursprünglichen Subjektivität verlustig gegangen sei, denn: „Der Leser ist ein Mensch ohne Geschichte, ohne Biografie, ohne Psychologie – er ist nur ein *Niemand*, der all diese Striche zusammenführt, aus denen der schriftliche Text gebildet wird.“¹⁶⁶

Nicht nur um dem literaturtheoretischen Bezugsrahmen unserer Untersuchungen Genüge zu leisten, muß im Zusammenhang mit den hier im Kontext der Postmoderne diskutierten Phänomenen wie Zitathaftigkeit, Simulation und Appropriation natürlich auf das Konzept der Intertextualität verwiesen werden, ohne jedoch den Anspruch zu erheben, deren – ganz im Sinne des Pluralismus – durch terminologische Vielfalt und konzeptuelle Offenheit geprägte Diskussion im gegebenen Rahmen auch nur annähernd nachvollziehen zu wollen. Dies um so mehr, als die bereits in den 60er Jahren unter Rückgriff auf das Bachtinsche Dialogizitäts-Modell von der Gruppe Tel Quel bzw. deren theoretischem Kopf J. Kristeva in Abgrenzung sowohl vom autonomen und auktorial verankerten Textbegriff des Strukturalismus und New Criticism als auch von noch im Formalismus wirksamen traditionellen, linear-vektorialen Einflußmodellen entwickelte Theorie weitgehend als bekannt vorausgesetzt werden kann.¹⁶⁷

Das allen seither entwickelten heterogenen Konzepten gemeinsame Verständnis der Intertextualität als Text-Text-Bezug tritt nun in der poststrukturalistischen als globalste Konzeption nicht mehr als Merkmal bestimmter Texte auf, sondern sieht sie, so Pfister, immer dort gegeben, wo Texte auf „zugrundelie-

¹⁶⁶ Zitiert nach Kuricyn, V.: „K situacii postmodernizma“, in: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 11/1995, S. 205. Der postmodernen Degradiierung des Autors zum Leser dürfte sich wohl auch jener sprichwörtliche Tschuktsche aus einer bekannten Sowjetanekdote intuitiv widergesetzt haben, der die ihm anlässlich seines Aufnahmegerüsts in den Schriftstellerverband gestellten Fragen bezüglich seiner Kenntnisse auf dem Gebiet der russischen Literatur mit der Begründung verneinte, er sei schließlich „kein Leser, sondern ein Schreiber“ [Ja ne čitatel', a pisatel'].

¹⁶⁷ Vgl. dazu u. a. Kristeva, J.: „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman“, in: Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart, Stuttgart, 1996, S. 334-348, bzw. allgemein Pfister, M.: „Konzepte der Intertextualität“, in: Broich, U./Pfister, M. (Hg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, Tübingen, 1985, S. 1-30; Hoesterey, I.: Verschlüngene Schriftzeichen: Intertextualität von Literatur und Kunst in der Moderne/Postmoderne, Frankfurt a. M., 1988; den kurzen, aber informativen Überblick von Schahdad, S.: „Intertextualität: Lektüre – Text – Intertext“, in: Pechlivanov et al. (Hg.): Einführung in die Literaturwissenschaft, Stuttgart/Weimar, 1995, S. 366-377; Etkind, A.: „Psychoanalysis, Biography, and Intertextuality: The Russian Case Studies“, IWM Working Papers No. 2/1997 <<http://www.ping.at/iwm/etkind.htm>>; sowie den für Slawistinnen besonders interessanten Sonderband 11 des Wiener Slawistischen Almanachs: Schmid, W./Stempel, W.-D. (Hg.): Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität, Wien, 1983.

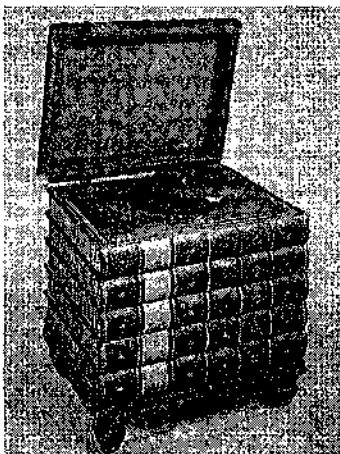
gende Codes und Sinnssysteme“ rekurrieren, Intertextualität somit zum integralen Bestandteil von Textualität überhaupt wird – „zum einen, weil alle Texte Aktualisierungen einer ‘langue’ sind, zum anderen, weil alle Realität und Geschichte immer bereits ‘vertextet’ ist <...> Ein Original, im Sinne eines frei von anderen Einflüssen Produzierten, kann es vor diesem Hintergrund nicht geben.“¹⁶⁸ So konstatiert auch R. Lachmann in ihrer Untersuchung „Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne“ eine gegen „die sich in den Text notwendig einschreibenden fremden Texte“ entwickelte Strategie der „Aneigung des fremden Textes“, die diesen „verbirgt“, „verschleiert“, „mit ihm spielt“ <...> „respektlos umpolt“ und in „Esoterik, Kryptik, Ludismus und Synkretismus“ einmündet.¹⁶⁹ Die bei Lachmann mehrfach aufgegriffene, auf das Bachtinsche Ambivalenz-Modell rekurrierende und für den gesamten pluralistischen Diskurs der Postmoderne zentrale, im Grunde utopische Vorstellung von der „Dissémination“ (Derrida), „Polyvalenz“ bzw. „Doppel- oder Vielfachkodierung“ (vgl. Jencks), die wiederum an Kristevas Idee vom ‘double’ oder Fiedlers Metapher vom Künstler als „Doppelagenten“ erinnern, geht dabei – wie A. Hansen-Löve noch mit Skepsis feststellt – von der „Ausklammerung des für jede Analytik so wesentlichen Konzepts des ‘Kode’ <aus>, dessen disziplinierende Autorität vom Text als Diskurs (d. h. als parole) entweder unterlaufen (negiert) oder gar annihiliert und ersetzt wird.“ Die Interpretation reduziere sich somit auf jene Sinner schließung, die von einem Diskurs auf den anderen verweise: „An die Stelle des semantischen, symbolischen, ikonographischen Kode tritt das komplexe Sinnangebot eines Prätext-Korpus, das im jeweiligen Diskurs realisiert (also zitiert, alludierte) wird <...> Das Original und Urbild ist immer schon verloren, das Nachbilden einer realistischen Mimesiskonzeption verworfen; was bleibt ist entweder die Simulation des Simulacrum (Jean Baudrillard) oder eben das zu immer neuen Sinngebungen offene Spiel der Zitate und Allusionen im gnostischen Reich des ‘Panintertextualismus’.“¹⁷⁰

Letzteren beschwört auch F. Ph. Ingold in einem Essay über Nabokov, wo er das in Hinblick auf die konzeptualistische Müllmetaphorik interessante Bild vom „gigantischen Misthaufen der Sprache“ entwickelt, dessen „noch dampfende letzte Ablagerung“ im alltäglich-automatisierten Wortgebrauch aktualisiert

¹⁶⁸ Pfister, ebda, S. 9-13; Putz, ebda, S. 63.

¹⁶⁹ Lachmann, R.: Gedächtnis und Literatur, S. 39; vgl. dazu die nicht weniger aufschlußreiche Rezension zu diesem Buch von Hansen-Löve, A. in: Wiener Slawistischer Almanach 29 (1992), S. 291-330. Allgemein zur Intertextualität auch (speziell die einleitenden Kapitel) bei Smirnov, I.: Poroždenie interteksta. Elementy intertekstual'nogo analiza s primerami iz tvorčestva B. L. Pasternaka, 1995, bzw. anhand desselben Autors Greber, E. Intertextualität und Interpretierbarkeit des Texts. Zur frühen Prosa Boris Pasternaks, München, 1989; im filmtheoretischen Kontext – Jampol'skij, M.: Pamjat' Tiresija. Intertekstual'nost' i kinematograf, Moskva, 1993, hier v. a. S. 53ff. „Čto takoe citata?“.

¹⁷⁰ Hansen-Löve, ebda, S. 302, 293.



Zimmer-Klosett, getarnt als ein Stapel
geistig nahrhafter Folianten, 18. Jh.

werde, wobei nur die Poesie gelegentlich daran erinnere, „daß die Sprache ein Erinnerungsdepot darstellt, dessen Reichtum und Reichweite alles umfaßt, was wir überhaupt denken, sagen und schreiben können. So verstanden ist jeder Text und ist auch jedes Wort ein Zitat.“¹⁷¹ Trotz der auf den ersten Blick engen Verbindung von Ingolds Misthaufen-Metaphorik mit der Müll-Philosophie beispielsweise Kabakovs,¹⁷² gilt es aber, so Groys, den Konzeptualismus vom allgemeinen Strom des sowjetischen Postmodernismus (Bitov, Sokolov usw.) bzw. von seiner Rezeption im Rahmen der bachtinistischen Karnevals-, Dialogizitäts- und Ludismusdiskussion abzugrenzen. Der gleichwertigen ‘Citatnost’ stellt Groys – als Kulturokonom selbst Spezialist für die von ihm häufig

bemühte Metapher der ‘Mülthalde’ – Kabakovs Mülltrennung entgegen, die zwischen organischem und anorganischem Abfall unterscheidet: dem Konzeptualismus entspreche dabei das Modell des ‘anorganischen (Rest-)Mülls’, dessen Elemente „nicht verdaut werden und in keinerlei ideologische Beziehungen treten“, – diese bleiben, so vorhanden, rein äußerlich.¹⁷³ Im ‘Bachtinismus’ hingegen

¹⁷¹ Ingold, F. Ph./Wallmann, H.: „Die tragikomische Heldin der Texte: Vladimir Nabokovs ‘Erinnerung, sprich’“, in: Schreibheft 40, November 1992, S. 212.

¹⁷² Zur Bedeutung des Mülls in der russischen Kultur seit Pljuškins „kuča“ bis in die Gegenwart siehe auch ausführlich bei Hansen-Löve, A.: „Wir wußten nicht, daß wir Prosa sprechen...“. Die Konzeptualisierung Rußlands im Russischen Konzeptualismus“, in: ders.: (Hg.): ‘Mein Rußland’, S. 455ff.

¹⁷³ Hier und im weiteren nach Groys, B.: „Naš krug“ (Vortrag, gehalten im Rahmen der Tagung „Mein Rußland“, Universität München, 04.03.1996, in überarbeiteter Form publiziert im gleichnamigen Tagungsband des Wiener Slawistischen Almanach – Sonderband 44, München, 1997, S. 413-421). Als grundsätzlich analfixierte Haltung kann Kabakovs (in Groys‘ Kulturokonomie mittlerweile ausführlich theoretisierter) Sammeltrieb, wie er ihn seinen verschiedenen Personen zuschreibt, natürlich dennoch gelesen werden – so etwa im Falle des „Menschen, der niemals etwas wegwarf“ [Čelovek, kotoryj nikogda ničego ne vybrasyval]. Dieser wurde auch in der ersten englischsprachigen Monographie über Kabakov zum Untertitel des Buches und somit zum zentralen Charakteristikum seines Gegenstandes – Wallach, A.: Ilya Kabakov. The Man Who Never Threw Anything Away, New York, 1996. Die Thematisierung des Unrats beginnt nach I. Smirnov in der russischen Literatur ebenfalls mit der Schilderung des Hauswesens von Pljuškin in Gogol’s „Toten Seelen“, was eingehend in Toporovs Aufsatz „Die Apologie Pljuškins“ untersucht worden sei. Nach Gogol‘ werde diese Topik in der russischen Literatur fortlaufend behandelt („Istorija odnogo goroda“ von Saltykov-Sčedrin; Dostoevskij Skizzen der 1860er-1880er Jahre), um ihre Zusitzung in der Prosa von A. Platonov („Musornij veter“, „Reka Potudan“, „Kotlovak“) zu erfahren. Der Moskauer Konzeptualismus habe – nicht ohne Einfluß der Arbeiten Batailles zum „Heterogenen“ – Müll und Abfall zum Gegenstand der Rationalisierung gemacht; – ausführlich dazu bei Kabakov, I./Groys, B.: Die Kunst des Fliegens:

gen werde der Künstler gleichsam als ein 'Allesfresser' verstanden, dessen auktoriale Exkremeante [avtorskij kal] – nachdem sie, wir ergänzen, in der Tradition logozentristischer, wortmagischer Inkorporations-Strategien verdaut wurden¹⁷⁴ – von der Forschung „intertextuell anal-yisiert werden müssen“. Ein Zugang, in dem sich, so Groys, eindeutig noch Reste eines antiquierten Genialitätsbegriffes bemerkbar machen, worauf im übrigen nicht nur bereits P. Manzoni in seiner legendären dosenverpackten und signierten „Merda d'artista“ (1961) wunderbar hingewiesen hat, sondern selbst Majakovskij, der in prophetischer Vorahnung seiner späteren Kanonisierung die „Genossen Nachkommen“ mit voller Stimmkraft davor warnte, „rojas' v segodnjašnem okamenevšem g...“ das Dunkel vergangener Tage – und damit auch seine Person – erforschen zu wollen.¹⁷⁵ Dem Geist Manzonis und der „Scatological Art“¹⁷⁶ (wohl eher als dem koprologischen 'Analismus' Kručenychs)¹⁷⁷ verpflichtet war dann auch eine 1993 unter dem Titel „Poēzija-93“ inszenierte Aktion, bei der die Mitglieder des Moskauer Schriftstellerverbandes unter dem Vorwand, es seien Cholera-Erreger in der Mensa des Hauptgebäudes des Verbandes (CDL) gefunden worden, zur Abgabe einer Stuhlprobe aufgefordert wurden. Die angebliche Ärztin enpuppte sich später jedoch als die Moskauer Dichterin T. Rybakova, die das auf diese Weise gesammelte Material für eine Installation benötigte.¹⁷⁸ Majakovskij bezeichnet sich andererseits selbst als – von der Revolution mobilisierten – „Fäkalienkutscher und Wasserfahrer“ [Ja, assenizator i vodovoz], was uns in seiner Ambivalenz wieder auf den von Ingold errichteten Misthaufen zurückführt, der als kompostiertes Bildungsgut eine durchaus noch positiv-affirmative Düng-

Dialoge über Angst, das heilige Weiß und den sowjetischen Müll, München, 1991 (Kap. 8: Musor/Müll).

¹⁷⁴ Vgl. die umfassende Behandlung dieses Themas bei Hansen-Löve, A.: „Velimir Chlebnikovs poetischer Kannibalismus“, in: Poetica, Bd. 19 (1987), S. 88-133, sowie Wenzel, Horst: Hören und Sehen, Schrift und Bild: Kultur und Gedächtnis im Mittelalter, München, 1995, S. 228-240 (Kap.: „Einspeisen, Auswerfen, Wiederkäuen“).

¹⁷⁵ Majakovskij, V.: „Vo ves' golos“, 1930 (Pervoe vstuplenie k poëmu).

¹⁷⁶ Vgl. dazu die zum Thema „Scatological Art“ erschienene Sondernummer der Zeitschrift Art Journal, vol. 52, 3/1993, sowie allgemein zur gesamten Abfall-Thematik: Bourke, J.: Der Unrat in Sitte, Brauch, Glauben und Gewohnheitsrecht der Völker, Frankfurt a. M., 1996 (Titel der amerikanischen Originalausgabe: Scatological Rites of all Nations, Washington, 1891), zur skatologischen Tradition in den slawischen Folklore siehe besonders den im Anhang (zur deutschsprachigen Neuauflage) dieses Buches enthaltenen Beitrag von Krauss, F.: „Die Skatologie der Südslaven“, ebda, S. 445-501. Dazu auch Greenblatt, Stephan: Schmutzige Riten. Betrachtungen zwischen Weltbildern, Frankfurt a. M., Fischer, 1995, S. 31-54.

¹⁷⁷ Vgl. Hansen-Löve, Aage A.: „Zur psychopoetischen Typologie der Russischen Moderne“, in: Wiener Slawistischer Almanach – Sonderband 31, Wien, 1992, S. 254f. A. H.-L. stellt dem analixierten, auf reinen Analogien beruhenden Verfahren der 'Sammelparanoia', wie sie gerade eine auf die Motivik beschränkte intertextuelle Lektüre gerne praktiziert, jenes der funktionalen Homologie gegenüber.

¹⁷⁸ Gumanitarnyj Fond, 42/1992, o. S.

funktionen impliziert.¹⁷⁹ Nicht zufällig war es auch Nabokov, der – glauben wir den Experten der Medizinischen Hermeneutik – die Eltern dazu aufrief, ihren Kindern lange Toilettensitzungen zu erlauben, hatte er doch selbst die kostbare, samtbaldachin-überdachte Toilette auf dem Gut seiner Eltern als den „Thronsaal“ seiner Kindheit beschrieben.¹⁸⁰ Wenn der für seine Analästhetik bekannte Sorokin hingegen in einem Gespräch mit Kabakov über den Kreis der Moskauer Konzeptualisten zum Schluß kommt, dessen Hauptbeschäftigung sei nur mehr das „Hin- und Herpumpen von Scheiße“ [my vse tol'ko perekäčivaem govno],¹⁸¹

¹⁷⁹ Vgl. dazu Ingold, F. Ph./Steiger, B.: Unter sich, Graz, 1996, S. 184ff., wo Ingold ebenfalls in Anspielung auf Achmatovas Worte in einem freizügigen Assoziationsfluß über den Zusammenhang von Schreiben, Ausscheidung und Inkorporation schreibt: „Scheiße als ‘Vergütung’. Das Weggeschmissene als ‘Energieträger’. Unsre Scheiße belebt, was uns überlebt. Auch wir selbst sind zuletzt nur noch Mist, auf dem Pilze sprrießen, von dem Bäume und Würmer sich nähren, auf dem, vielleicht, ‘Gedichte wachsen’.“ Majakovskij Selbstbezeichnung als Fäkalienkutscher diente anderen zu dieser Zeit noch als abwertende Charakterisierung einer sie bereits überrollenden Moderne: so bezeichnete 1905 ein Kritiker das Werk Cézannes als „Malerei eines besoffenen Senkgrubenentleerers“ (Merleau-Ponty, M.: „Der Zweifel Cézannes“, in: Boehm, G. (Hg.): Was ist ein Bild?, München, 1995, S. 39).

¹⁸⁰ Vgl. Anufriev, S./Pepperstejn, P.: „Flug, Entfernung, Verschwinden“, in: Flug – Entfernung – Verschwinden. Moskauer konzeptuelle Kunst (Katalog), Ostfildern, 1995, S. 100; zur Topographie der Toilette in Ost und West siehe ausführlich ebda, S. 96ff.; die Autoren verweisen hier u. a. auf das bei Mamleev beschriebene „anale Schauen“ (bzw. auf die diesbezüglichen Kommentare M. Ryklins), dem sie die Tatsache, daß sich die Sowjetmenschen der klassischen Sowjetperiode mit Zeitungen abwischten, als eine spezifische Version des „anal Lesens“ und der „anal Gebildetheit“ gegenüberstellen, sowie auf einen Essay von A. Monastyrskij „Znaj i Umej“ [Gewußt – gekonnt], in dem die „Denkform der ‘inneren Wahrheit‘ mit der Kacke verbunden“ werde; – diese Analogie sei durchaus angebracht und keineswegs nur Ausdruck einer „Koprolalie“ (ebda, S. 98f.). Ingold verweist weiters auf eine „durchaus rührende, ohne jede Ironie beschriebene Szene bei Nabokov, wo ein gewisser Felix W. irgendwo in der freien Natur zum Scheißen in die Hocke geht und beim Aufstehen verwundert feststellt, daß die Kacke sich zufällig zu einer Art Schriftzug verschlaut hat, die seiner ... des Autors ... Signatur gleicht.“ (Ingold, ebda, S. 184).

¹⁸¹ Hier zitieren wir aus dem Gedächtnis. Jerofeev, ebenfalls koprophil veranlagter Vertreter einer etwas anderen literarischen Strömung, macht das dazu notwendige Gerät lediglich zum Titel eines seiner Texte (Jerofeev, V.: „Die Göllepumpe“, in: ders.: Leben mit einem Idioten. Erzählungen, Frankfurt a. M., 1991, S. 45–54). Vgl. dazu Sorokins Erzählung „Zabintovannij Štyr“, in: Wiener Slawistischer Almanach – Sonderband 31 (1992), S. 565–568, in der dieses Fäkalienpumpen als traumatisch bedingtes Spiel der eigenen Kindheit beschrieben wird. In seinem Roman „Norma“ (Moskva, 1994, S. 10–74) stellt Sorokin einen besonders augenfälligen Bezug zwischen Kommunikation, Kommunion und Exkrement her, wenn die Inkorporation der „Norm“ über den Verzehr abgepackter Fäkalien erfolgt. Siehe weiters Rykin, M.: Terrorologiki, Tartu-Moskva, 1992, S. 207f., wo dieser über die „besondere Besessenheit Sorokins von der analen Problematik, Ausscheidungen, Defäkationsakten, Scheiße usw. <meint>, alle diese Abfälle der Kultur ziehen ihn als das maximal Asymbolische an, als eine Zone, die – ästhetisch mehr oder weniger unbefleckt – gleichsam ein Niemandsland darstellt, in das er ständig neu eindringen kann, um Situationen zu schaffen, die dem Leser keine Möglichkeit zur Identifikation bieten.“; dazu auch ders.: „Tekstual 'nost'/Tekstanal 'nost'. (Emigracija, kotoraja vsegda s tobobj)“, in: Pastor, 5/1995, S. 149–161 (nicht zu verwechseln mit dem fälschlicherweise in Kabinet 6, Sankt-Peterburg, 1993, S. 61–62, abgedruckten Text eines anderen Autors) – hier auch auch unter dem Motto von B. Savinkov „I ne budet bol'se na zemle čeloveka, kotoryj nazyval sebja Ja“ ausführlich zur Ich-Problematik. Siehe weiters Zimovc, S.: Molčanie Gerasima, Kap.: „Utoplenie v govne kak semiotičeskij kollaps“ (zu Sorokins „Mesjac v Dachau“ – S. 111–118), sowie

so verliert diese Handlung entgültig den ideologisch-politischen Sinn der von Majakovskij ursprünglich evozierten soziokulturellen 'Entsorgung'¹⁸² welcher nun bestenfalls noch eine psycho/poetisch-therapeutische (und somit nach wie vor kathartische) Funktion zukommen kann, die wiederum nichts mit der analen Esoterik eines Mamleev zu tun hat, für den der Akt der Defäkation [isprážnenie] die Bedeutung einer metaphysischen, sakralen Handlung gewinnt: das 'sortir' als Sprungbrett in die Transzendenz.¹⁸³ Nicht weniger zufällig daher M. Ěpštejns Charakterisierung des Konzeptualismus als „ein System der Kanalisation, das diesen gesamten kulturellen Abfall in Klärbecken-Texte [teksty-otstojniki] ableitet, – ein notwendiger Bestandteil jeder entwickelten Kultur, wo sich Müll vom Nicht-Müll unterscheidet“.¹⁸⁴ P. Pepperštejn fordert schließlich die genaue Balance zwischen einer „Psychedelik der Reinigung“ und einer „Psychedelik des Düngers“;¹⁸⁵ für ihn sind es die Unmengen von Kommentaren und interpretatorischen Materials, die sich – entstanden als Folge des permanenten semantischen Entgleitens des Kunstwerkes – zu jener „exkrementalen Textmasse“ [kalovye massy teksta] anhäufen, deren „festlicher Aufmarsch“ von den (medhermeneutischen) Autoren „gleichsam von der Seite“ beobachtet werde: „oni kakby nabluju-dajut so storony paradnoe razvoračivanie kalovych mass teksta“.¹⁸⁶ Das Genre

Deutschmann, P.: „Dialog der Texte und Folter.“ (hier auch zur Inkorporationsmetaphorik in verschiedenen anderen Texten Sorokins). Prigov bringt dies hingegen mit dem üblichen Augenzwinkern auf den Punkt, wenn er Kabakov in seinem 34. Alphabet (razgovory ob iskusstve), unter [K] sagen läßt: „Éto vse kak bol'saja takaja pomojka, ili kak vot ideš' v sortir, a on uže perepolnen, fontaniruet, vnaruzu vylivaetsja, na dorožke po govnu šlepaеš, po ščikolotku, po koleni tam, a vot už po gorlyško.“ (Prigow, D.: Der Milizianär und die anderen, Leipzig, 1992, S. 140). Allgemein dazu siehe auch Kroker, A.: The Postmodern Scene: excremental culture and hyper-aesthetics, New York, 1991.

¹⁸² Vgl. dazu auch das Agitationsplakates von V. Deni: „Tov. Lenin očišaet zemlju ot nečistí.“ (1922).

¹⁸³ So beispielsweise in Mamleevs Roman „Šatuny“, New York, 1988 (verfaßt 1966-68); vgl. Deutschmann, Peter: „Svoeobraznye tela Jurija Mamleeva“, Typoskript, 1997.

¹⁸⁴ Ěpštejn, M.: Paradoks novizny, S. 158; im selben Buch operiert Ěpštejn im Rahmen seiner Überlegungen zum Begriff des „Lyrischen Museums“ ebenfalls mit dem Begriff der Müllhalde: „Meždu skladom i svalkoj“ (S. 309-313).

¹⁸⁵ Anufriev, S./Pepperštejn, P.: „Flug, Entfernung, Verschwinden“, S. 112.

¹⁸⁶ Pepperštejn, P.: „Zajčik, ili estetičeskie intencii 'novogo dekadansa'“, in: Chudožestvennaja volja, 7/1993, o. S.; vgl. auch die medhermeneutische Esoterisierung des Analdiskurses in Arbeiten wie „Kapromantija – Gadanie po fekaljam“ (gezeigt im Rahmen der Ausstellung „Šizokitaj – Galljucinacija u vlasti“, Moskau, 1990), wo die Analyse entgültig dem wohl eher angebrachten „Raten“ [gadanie] weicht, bzw. seine Infantilisierung im oben zitierten Text, wo eine spezifische Textsorte der medhermeneutischen Literatur als „Kakaški“ bezeichnet wird. An anderer Stelle verweist Pepperštejn auf eine der ersten Äußerungen Freuds, die ihn – noch als Kind – stark beeindruckt habe, nämlich die (von irgendjemandem zitierte) Behauptung, daß Bücher in der Einbildungskraft ihrer Autoren als Ergebnis einer Stauung der Koinasse im Mastdarm entstünden (Anufriev, S./Pepperštejn, P.: „Flug, Entfernung, Verschwinden“, S. 99); Ingold transformiert diesen Gedanken in seinem zitierten Briefwechsel mit Steiger nur unwesentlich, wenn er den Prozeß des Schreibens und Lesens als Teilnahme am totemistischen Akt der Nahrungs-kommunion betrachtet: „Darin liegt, denke ich, die über das Leben hinausreichende, das Leben

der 'Installation' (der Künstler als Installateur) gewinnt somit auch im Kontext des medhermeneutischen „Kanalisationsdiskurses“¹⁸⁷ an zusätzlicher spezifischer Bedeutung.

War oben von der poetischen Bühne die Rede, auf der sich Autoren wie Prigov oder Rubinštejn als 'Regisseure' betätigten, so ist natürlich auch diese Rolle letztlich nur im Zusammenhang mit der allgemeinen Inter- und Kontextualitätdebatte verständlich. Diesbezüglich sei nochmals betont, daß hier nicht das im Grunde allgemeingültige und zeitlose Phänomen der Intertextualität – welches im Rahmen seiner Theoretisierung bekanntlich unter besonderer Bezugnahme auf die Literatur der (speziell auch russischen) Moderne aufgezeigt wurde, nicht weniger jedoch für die klassischen 'Poeta-doctus'-Autoren bis hin zur neuzeitlichen (mehr oder weniger brillanten) bildungsbürgerlichen und keineswegs am Status der Autorschaft rüttelnden Belesenheitsliteratur beispielweise eines Nabokov seine Gültigkeit hat –, sondern der wuchernde, wie K. Stierle es kritisch nennt, „textideologische“¹⁸⁸ Diskurs um diese selbst als ein für die postmoderne Situation charakteristisches epistemologisches Massenphänomen dargestellt werden soll. Tatsächlich wird hier nämlich unklar, ob der Ursprung derartig emphatischer Intertextualitätseuphorie eher in einer formalistisch-produktionskünstlerischen, Lacanschen oder Barthschen Sprach- bzw. Literaturkonzeption zu suchen ist, bzw. ob nicht auch diese letztlich metaphysischer Natur sind, im Sinne der Vorstellung eines sich über das Künstlermedium realisierenden Prä-, Arche- oder gar Welttextes, wenn Ingold im obenzitierten Text fortfährt: „Das Wort, das Zitat, das literarische Werk existiert noch bevor es ... im Text, als Text ... lesbar (gemacht) wird; jeder Text ist, als ein virtueller, vorgegeben – der Autor schafft ihn nicht, er ruft ihn wach und hält ihn fest in der Schrift: Schriftstellerei. Und also ist der, der die Schrift stellt, nicht zu verwechseln mit dem, der spricht; <...> Denn Subjekt des Textes ... und dessen einzige tragiko-

schließlich überbietende Notwendigkeit ... die Nötdurst des Schreibens.“ (S. 186). Schreiben wird in diesem Verständnis, könnten wir russisch kalauern, von der „Kalligrafija“ zur „Kalo-grafija“, oder – mit Blick auf die derridistische Schriftmetaphorik – zum aus der Semiotik der Tiersprachen bekannten Phänomen der Reviermarkierung: dem Wunsch, überall seine Spuren zu hinterlassen. Siehe dazu die euphorische Ausbreitung dieses Themas bei Parščikov, A./Kuricyn, Vj.: „Perepiska“, 1996 <<http://pvmt.mir.glasnet.ru/koment/komm/13/par-kur.htm>>, bzw. Kommentarii, 13/1997 (teilweise veröffentlicht auch in NLO, 21/1996), wo das postale Verschicken von menschlichem Harn durch zwei russische Autoren (A. Eremenko/A. Vernikov) als Ausgangspunkt einer exzentrischen Assoziationskette über das Verhältnis von Exkrement- und Schriftkultur dient.

¹⁸⁷ Anufriev, S./Pepperštejn, P.: „Flug, Entfernung, Verschwinden“, S. 100; vgl. dazu auch Prigovs „Installation für drei Klempner“ (1991, abgebildet in: Dmitrij Prigow. Arbeiten 1975–1995 (Katalog), Städtisches Museum Mülheim an der Ruhr, 1995, S. 55).

¹⁸⁸ Stierle, K.: „Werk und Intertextualität“, in: Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart, Stuttgart, 1996, S. 359 bzw. im obenerwähnten Sonderband 11 des Wiener Slawistischen Almanachs, S. 26; in ähnlicher Weise spricht S. Žižek vom „pop-ideologischen“ Topos über das „Ende der großen Erzählungen“ (Žižek, S.: Denn sie wissen nicht, was sie tun. Genießen als ein politischer Faktor, Wien, 1994, S. 107).

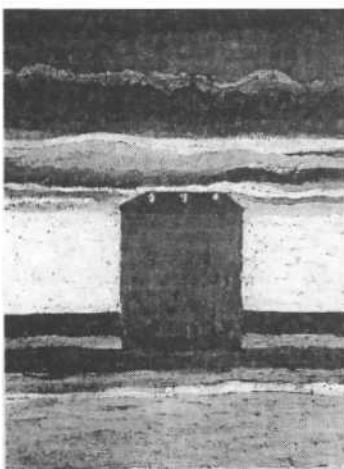
mische Helden ... ist die Sprache.“¹⁸⁹ Wie bereits erwähnt, handelt es sich auch bei der Kritik an traditionell idealistischen und romantischen Begriffen von auktorialer Genialität und Authentizität, Originalität und Intentionalität, zentraler Subjektivität und persönliche Identität natürlich um bereits in der Moderne angelegte Tendenzen, und als solche wurden sie ja zur Grundlage der Entwicklung poststrukturalistischer Theorien, deren philologisches und philosophisches Instrumentarium sich (wie beispielsweise im Falle Kristeva) gerade im Umgang mit herausragenden Texten der klassischen Avantgarde entwickelte. Nach A. Huyssen kann allerdings „die Emphase, mit der diese Kritik noch in den sechziger Jahren in Frankreich als Neuigkeit vorgebracht wurde“, eigentlich nur aus den besonderen französischen Bedingungen (der Dominanz Sartres und des Existenzialismus) erklärt werden; immerhin habe auch Foucault später „die ganze übersteigerte Theoretisierung der Schrift, die wir in den sechziger Jahren erlebt haben“ als ein begrenztes Unternehmen eines vergangenen Jahrzehnts beschrieben.¹⁹⁰

Wie schon angedeutet, ist eine erhöhte Sensibilität gegenüber aktuellen theoretischen Entwicklungen für den (Moskauer) Konzeptualismus – dessen Formierung in eben dieses Jahrzehnt fällt – besonders kennzeichnend; folgerichtig bezeichnet Rubinštejn selbst seine poetische Strategie als eine, „die nicht so sehr den Text, als vielmehr den Kontext in den Mittelpunkt ihres Interesses stellt, – die außertextuellen Umstände, Motive der Textgenerierung sowie die Formen und Methoden seiner Verbreitung“,¹⁹¹ wobei aber der in diesem Zusammenhang oft erhobene Vorwurf, das konzeptualistische Werk reduziere sich damit auf eine reine Illustration des zeitgenössischen geisteswissenschaftlichen Diskurses, zumindest in seiner Moskauer Variante von dessen Poetizität und Ironie permanent entkräftet wird. Ebenso könnte sich aber auch die erwähnte konzeptualistische, ‘demiurgisch-theatralische’ Literaturkonzeption beispielsweise auf jene Foucaults berufen, der schon (wiederum in Bezugnahme auf Deleuze) das Buch schlechthin als ein „wundersames Theater“ bezeichnet hatte, „in dem die stets wieder neuen Differenzen, die wir sind, die wir machen, zwischen denen wir herumirren, gespielt werden“, denn: „zitierte Autoren und unzählige Anspielungen“ seien die ‘Personen’, die den Text ‘aufsagen’, „den Text, den sie anderswo, in

¹⁸⁹ Ingold: „Die tragikomische Helden der Texte“, ebda; ausführlich zu Ingolds Theorie der Autorenschaft siehe Ingold, F. Ph.: Der Autor am Werk. Versuche über literarische Kreativität, München, 1992; vgl. auch Ingold, Felix Ph./Steiger, B.: Unter sich, S. 167, wo Ingold auf Saussures Anagrammstudien verweist, die diesen zur Schlüffolgerung kommen ließen, „daß die Wörter des Werkes aus anderen, vorgängigen Wörtern hervorgegangen sind und daß sie vom formenden Bewußtsein ‘nicht unmittelbar gewählt sind’“. (zitiert nach Starobinski, J.: Wörter unter Wörtern (Die Anagramme von Ferdinand de Saussure), Frankfurt, 1980, S. 125).

¹⁹⁰ Huyssen, A.: „Postmoderne – eine amerikanische Internationale?“, S. 39f.; das Zitat von Foucault stammt aus: Dispositive der Macht, Berlin, 1978, S. 46.

¹⁹¹ Zit. nach Kuricyn, V.: „Dannyyj moment (o sočinenii L. S. Rubinštejna ‘Programma sovmestnykh pereživaniy’, 1981)“, in: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 16/1995, S. 329.



K. Malevič: *Krasnyj dom*, 1932

anderen Büchern, auf anderen Bühnen anders gesprochen haben, der aber nun *hier* gespielt wird“.¹⁹² Nach S. Schahadat sind dann auch Allusion und Zitat die beiden allgemeinsten Begriffe einer intertextuellen Markierung, deren Funktion jedoch oft lediglich darin besteht, die intertextuelle Lektüre des Rezipienten in Gang zu setzen, wobei im obendargestellten Zusammenhang vor allem die Sonderformen des Zitats, nämlich das ‘Autozitat’ (vgl. etwa die Textpraxis der Medizinischen Hermeneutik, aber auch die in Malevičs gegenständlichem Spätwerk gelegentlich auftauchenden Quadrat-Selbstzitate),¹⁹³ das ‘Zitatzitat’¹⁹⁴ sowie das im Werk Rubinštejns oder Sorokins besonders – im stilistischen Sinn – ausgeprägte ‘Quasizitat’¹⁹⁵

zu erwähnen sind. Ähnlich wie Lachmann, die

im Gegensatz zur formalistischen Idee vom ‘Gemachtsein der Literatur’ (als Summe der Verfahren) von der immer wieder in der Metapher des Palimpsests sich entfaltenden Vorstellung eines „Machens aus Literatur“ (als Weiter-, Um- oder Überschreiben) ausgeht, entwickelt G. Genette in seiner Studie „Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe“ die beiden Konzepte der ‘Transformation’ und der ‘Nachahmung’ (wobei er letztere als komplexe, indirekte Transformation bezeichnet), mittels derer er den konstruktiven Charakter ‘schöpferischen’ Wirkens gemäß der „für die Intertextualität typische<n> Absage an romantische Genie-Ideen“ zu entblößen versucht und Literatur (im Sinne des von Lévi-Strauss geprägten Begriffs der ‘bricolage’) letztlich als eine Form des ‘Bastelns’ versteht;¹⁹⁶ – ein Umstand, den wir in Hinblick auf die vielfach erklärt dilettantische Kunstpraxis des Moskauer Post/Konzeptualismus besonders hervorheben wollen.

Wenn sich – zumindest nach Ingold – derartige Textpraktiken selbst im theoretischen Werk eines Parademodernisten wie Malevič nachweisen lassen, der

¹⁹² Zitiert nach Ingold, ebda.

¹⁹³ So etwa, wenn Malevič 1932 in einem Bild mit dem Titel „Krasnyj dom“ die Darstellung eines Hauses aus einem überdachten ‘Roten Quadrat’ entstehen lässt oder sein 1933 entstandenes figuratives „Portrait (s)einer Frau“ in der linken unteren Ecke mit einem kleinen schwarzen Quadrat ‘signiert’.

¹⁹⁴ Vgl. Smirnov, I.: „Das zitierte Zitat“, in: Schmid/Stempel: Dialog der Texte.

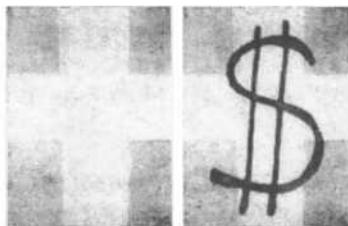
¹⁹⁵ Vgl. dazu u. a. Küpper, S.: „Zum Werk Lev Rubinštejns“, in: Zeitschrift für Slawistik, 4/1995, S. 436–450.

¹⁹⁶ Genette, G.: Palimpseste. Literatur auf zweiter Stufe, Frankfurt a. M., 1992, S. 15ff; Schahadat, ebda, S. 374.

„wenn er schreibt, sich einschreibt in einen umgreifenden Architext, der alles, was sprachlich überhaupt formulierbar ist, latent bereit hält“,¹⁹⁷ so könnten wir dessen Malerei mit ebensolcher Berechtigung als das Palimpsest schlechthin bezeichnen, insofern es sich dabei um eine konsequente Übermalung der gesamten Kunstgeschichte handelt; – um eine monochrome Auslöschung, die jedoch nur durch das Durchscheinen der vorsuprematistischen kulturhistorischen ‘Grundierung’ an Tiefe gewinnt. Auf die lange Tradition religiös, politisch und psychopathologisch bedingter Formen des Ikonoklasmus kann an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden,¹⁹⁸ wir lenken die Aufmerksamkeit lediglich auf diese spezifische Form der An- bzw. Enteignung als eine bedeutende künstlerische Strategie des 20. Jh., die nicht immer mit einem antioriginären Impetus verbunden sein muß. Wenn Rauschenberg eine Zeichnung De Koonings ausradiert, so ist dieser symbolische Vatermord noch von einer gewis-



Rembrandts *Danaja* (1636) – vor und nach dem Messer- und Säureattentat am 15.06.1985 in der St. Petersburger Ermitaž durch einen litauischen Dissidenten



links: K. Malevič: Suprematism, 1921-1927

rechts: A. Brener: Übersprühung von K. Malevičs 'Suprematismus', Amsterdam, 1996

¹⁹⁷ Ingold, F. Ph.: „Welt und Bild. Zur Begründung der suprematistischen Ästhetik bei Kazimir Malevič“, in: Boehm, Gottfried (Hg.): Was ist ein Bild?, München, Fink, 1995, S. 392f.: „<...> so daß der jeweilige Duktus nicht eigentlich erfunden, sondern lediglich gefunden werden muß. Es versteht sich, daß ein derartiges Textverständnis die Autorschaft von jeglichem Originalitäts- und Prioritätsdruck entlastet und daß dadurch die Grenzlinie zwischen ‚fremden‘ und ‚eigenen‘ Schriften verwischt wird.“ Vgl. Ingol'd, F.: „Portret avtora kak bezličnosti: K voprosu ob estetike i poētike russkogo kubofuturizma“, in: Markovič, V./Šmid, V. (red.): Avtor i tekst. Sbornik statej, Sankt-Peterburg, 1996, S. 387-407.

¹⁹⁸ Aus der reichen Literatur zu diesem Thema – ostkirchlicher theologischer Bilderstreit bzw. Bilderverbot einmal ausgeblendet – siehe u. a. Yampolsky, M.: „In the Shadow of Monuments: Notes on Iconoclasm and Time“, in: Condee, N. (ed.): Soviet Hieroglyphics: Visual Culture in Late Twentieth – Century Russia, Bloomington, 1995, S. 93-112; Waranke, M.: „Bilderstürme“, in: ders. (Hg.): Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks, Frankfurt a. M., 1988, S. 7-13; Pickhaus, P.: Kunstzerstörer. Fallstudien: Tatmotive und Psychogramme, Reinbek, 1990. Zur Tradition der (psychopathologischen) Kunstzerstörung innerhalb der russischen Kultur vgl. etwa das legendäre Messerattentat auf I. Repins Gemälde „Car‘ Ivan Groznyj i syn ego Ivan 16 nojabrja 1581 goda“ (1885) in der Moskauer Tret‘jakovskaja galereja, das gleichsam eine identifikatorische Doppelung des Bildinhaltes darstellt: die symbolische Ermordung des seinen Sohn ermordenden Zaren. Die ‚Überschüttung‘ des Rembrandt-Gemäldes „Danaja“ mit Säure in der Lenin-grader Ermitaž durch einen baltischen Dissidenten im Jahr 1985 und seine langjährige Restaurierung zogen das Interesse derart auf sich, daß dem ‚Schicksal‘ dieses Bildes eine eigene Ausstellung gewidmet wurde: „Danaja – sud‘ba šedevra Rembrandta“ (St. Petersburg, Gosudarstvennyj Ermitaž, 1997); vgl. Aleškina, T.: Danaja: Sud‘ba šedevra Rembrandta, Sankt-Peterburg, 1997. Zur Logik der Ausstreichung siehe auch Weitlaner, W.: „Krestiki i noliki, ili Vpolne konkretnaja poézija“ <<http://www.wu-wien.ac.at/www/institute/slawisch/weitlan/weitlan.htm>>.

sen popartistischen Ironie getragen; A. Rainer, der ausschließlich für seine seit Jahrzehnten praktizierten Übermalungen berühmt gewordene Österreicher, reagierte auf das kongeniale Attentat vermutlich eines/r seiner StudentInnen (eigentlich zu verstehen als eine Hommage an den Meister) mit strafrechtlicher Verfolgung: der 'Übermaler' hat den 'Übermenschen' in sich noch nicht ausgelöscht.¹⁹⁹ A. Breners spektakuläre Übersprühung eines auf 16 Millionen Dollar geschätzten Malevič-Bildes im Amsterdamer Stedelijk-Museum ist somit trotz einer beeindruckenden Radikalität in ihrem auf maximale Authentizität hoffenden Pathos weniger als eine (im Grunde antiquierte) ikonoklastische Geste von Interesse als durch die damit ausgelöste, in erster Linie ökonomisch und juridisch bedingte Diskussion um Autorschaft und Originalität, die paradoxe Weise ein Anheizen gerade jener postmodernen Diskurs-Industrie bewirkte, gegen die sich Brener in seinen Manifesten permanent wendet.²⁰⁰

Teil II dieses Textes erscheint im nächsten Band des WSA.

¹⁹⁹ Rainer hatte im September 1994 die Übermalung von 36 seiner Werke zur Anzeige gegen Unbekannt gebracht. Noch besser reagierte jedoch die mit den Untersuchungen beauftragte Wiener Polizei, die das Verfahren mit folgendem Bericht abschloß: „Aufgrund der <...> ausgeführten Darlegungen <...> kann ein Fremdtäter mit hoher Wahrscheinlichkeit ausgeschlossen werden. Ein außenstehender Täter hätte nicht die Möglichkeit, in den Atelierraum einzudringen; nicht die für die Übermalung erforderlichen Ausrüstungsgegenstände, Techniken und erforderliche Zeit; kein nachvollziehbares, erkennbares Motiv“ gehabt. Es ergibt sich daher der Verdacht, daß Prof. Arnulf Rainer, im Zusammenspiel mit seiner Managerin Gabriele Wimmer, selbst die Übermalungen über einen längeren Zeitraum hindurch durchführte und dann 'die Tat inszenierte'. Alle später gegenüber den Medien und der Polizei ausgesprochenen Verdächtigungen erwiesen sich als hältlos und deuten in Richtung einer Inszenierung.“ Vgl. dazu die Dokumentation dieser Ereignisse in der Österreichischen Presse, so etwa in Der Standard vom 10., 11. und 22. Februar 1995. Siehe auch J. Urquhart's Roman „Übermalungen“ (Berlin, 1997) um den Maler Austin Fraser, der durch seinen Bildzyklus „Auslösungen“ berühmt wurde; über seine Übermalungen schreiben Kunstkritiker „lange gedankenschwere Aufsätze“.

²⁰⁰ Vgl. Sokolov, A.: Ein Russe schändet Malewitsch-Barbaren-Tat in Amsterdam. – In: FAZ, 10.01.1997, S. 29, sowie ders.: Alexander Brener: Chronicle of a Trial. – In: FlashArt, May-June 1997, S. 86-87, bzw. „Freedom to Breathe“: G. Politi u. a. im Gespräch mit A. Brener; „Violence, Man's Vulnerability, and Sex“, ebda, S. 87-89; Ganahl, R.: „Brener & Flash Art – Terrorism & Naivité“ <<http://www.thing.net/thingnyc/wwwboard2/messages/214.html>>.