



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Parodierte Ideologie – Soz Art als postmoderne Kunst“

Verfasser

Matthias Lehar

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Kunstgeschichte

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Sebastian Egenhofer

Inhaltsverzeichnis

1. Einführung.....	1
2. Die Genesis der Soz-Art: Alexander Melamid und Vitalij Komar	4
2.1 Die <i>inoffizielle</i> sowjetische Kultur und der Moskauer Konzeptualismus.....	10
2.2 Metapher der Macht: Der sozialistische Realismus	15
2.3 Die russische Postmoderne.....	21
3. Die transatlantische Adaption: Soz Art als russische Pop Art?	28
3.1 Hyperrealität in den Zeiten des Eisernen Vorhangs	44
3.2 Parodierte Ideologie: Soz Art als postmoderne Kunst.....	49
4. Schlussbemerkung	59
Literaturverzeichnis	62
Bildnachweis	68
Bildanhang	69
Extract	78
Lebenslauf	79

1. Einführung

In jüngerer Zeit wird im Rahmen verschiedener Ausstellungen¹ der Versuch unternommen, die immer noch weitgehend unbekannte russische Kunst der Gegenwart, insbesondere den Moskauer Konzeptualismus, dem westlichen Betrachter näher zu bringen. Diese Ausstellungen dokumentieren ein anhaltendes öffentliches wie auch fachliches Interesse für den sowjetischen Untergrund, der sich der offiziellen Kunstdoktrin des sozialistischen Realismus entzog und eine Annäherung an die westliche Neo-Avantgarde anstrebte. Auch die Wissenschaft ist um ihren Beitrag zur Überwindung kultureller Grenzen durch die Erforschung der russischen Gegenwartskunst und ihrer Bezüge zum Westen bemüht. Hans Belting machte bereits darauf aufmerksam, dass die westliche Kunstgeschichtsschreibung sich dem Osten nach dem Zusammenbruch des sozialistischen Systems wieder öffnen und Fragen wechselseitiger Beziehungen nachgehen müsse.² Neben auffälligen Gemeinsamkeiten, die bei einer solchen komparativen Studie zu Tage treten können, lassen sich auch signifikante Unterschiede konstatieren, die zu einem tieferen Verständnis der kulturellen Dispositionen russischer wie auch westlicher Kunst führen.

Andy Warhol, zentraler Protagonist der Pop Art, übte eine Faszination auf die sowjetische resp. russische Gegenwartskunst aus und inspirierte zudem die Formation der *Soz Art*, die im Rahmen dieser Arbeit eingehend behandelt werden soll. Warhol äußerte sich, wenn überhaupt, nur spärlich über die Verhältnisse in der Sowjetunion, die für ihn eine gänzlich fremde Welt sein musste.

“Someone said that Brecht wanted everybody to think alike. I want everybody to think alike. But Brecht wanted to do it through Communism, in a way. Russia is doing it under a strict government; so if it’s working without trying, why can’t it work without being Communist? [...] And how many painters are there? Millions of painters are all

¹ Vgl. Boris Manner (Hg.), *Dieses obscure Objekt der Kunst, Russische Gegenwartskunst 1975-2007*, Ausst.-Kat., Wien 2008. u. Boris Groys/Max Hollein/Manuel Fontán del Junco (Hg.), *Die Totale Aufklärung, Moskauer Konzeptkunst 1960-1990*, Ausst.-Kat., Frankfurt 2008. Im selben Jahr fand im Maison Rouge in Paris die Ausstellung „Soz Art: Politische Kunst in Russland von 1972 bis heute“ statt, die der Premiere in der staatlichen Tretjakov-Galerie in Moskau folgte. Im Rahmen der Deutsch-Russischen Kulturbewegung im Jahre 2003/2004, die sich zum Ziel gesetzt hatte, eine stagnierende Kulturbeziehung zwischen Russland und Deutschland wiederzubeleben, fand im Martin-Gropius-Bau die Ausstellung „Berlin-Moskau/Moskau-Berlin 1950-2000“ in Berlin statt. Hierbei ging es darum, über kulturelle Grenzen hinweg Soz Art mit der weitaus bekannteren Pop Art zu vergleichen. Vgl. Müller 2003, S. 90.

² Belting 1995, S. 11, S. 61.

pretty good. How can you say one style is better than another? You ought to be able to be an Abstract Expressionist next week, or a Pop artist, or a realist, without feeling you've given up something."³

Die *Soz Art*, 1972 von Vitalij Komar und Alexander Melamid ins Leben gerufen, realisierte gewissermaßen diesen Warholschen Imperativ und ahmte beliebig verschiedene Kunststile nach. In besonderem Maße nehmen Komar & Melamid aber auf die politische Symbolik, verkörpert durch den *sozialistischen Realismus* der sowjetischen Ideologie, Bezug. Diese Bezugnahme lässt sich als eine Parodie beschreiben, der in der Postmoderne besondere Beachtung geschenkt wird.

Die *Soz Art* integriert sich aber nicht nur in diesem Aspekt in ein postmodernes Paradigma. Das in der internationalen Gegenwartskunst dominierende Verfahren der Appropriation ist beispielsweise sowohl in der *Soz Art* als auch in der postsowjetischen Kunst als integraler Bestandteil präsent.⁴⁵ So werden visuelle Zitate der (in diesem Fall *politisierten*) Massenkultur in beliebige Zusammenhänge gebracht und auf diese Weise ihre festgelegte Semantik dekonstruiert.⁵

Die vorliegende Auseinandersetzung mit der sowjetischen Gegenwartskunst versteht sich vor diesem Hintergrund als ein Versuch, deren Besonderheiten im Vergleich zur westlichen Kunstszene anschaulich zu machen und sie zugleich aber mit der Postmoderne in Beziehung zu setzen. Hierbei steht nicht die Rezeptionsgeschichte postmoderner Theorien im Zentrum des Interesses, sondern die Frage, anhand welcher feststellbaren Merkmale sich die *Soz Art* in das Paradigma der Postmoderne einschreibt. Vergleichsweise soll bei dieser Untersuchung der ständige Rückbezug zur Pop Art Andy Warhols gesucht werden, um auffällige Parallelen und Differenzen aufzeigen zu können.

Die vorgestellte Arbeit stützt sich, neben anderen Autoren, vornehmlich auf Arbeiten von Boris Groys, Michail Epstein, Margarita Tupitsyn, Matthew Jesse Jackson und Carter Ratcliff, die sich mit dem Moskauer Konzeptualismus beziehungsweise mit Fragen der russischen Postmoderne aus unterschiedlichen Perspektiven auseinandergesetzt haben.

Einführende Kapitel sind jeweils der *Soz Art*, dem Moskauer Konzeptualismus und dem Sozialismus gewidmet. Ein kursorischer Überblick zur Entstehung und Entwicklung des sozialistischen Realismus soll den Gegenstand vorstellen, auf den sich die *Soz Art* u.a. bezieht. Besondere Aufmerksamkeit widme ich Michail Epsteins Arbeiten zur russischen

³ Warhol 1995, S. 41.

⁴ Groys 2008, S. 235.

⁵ Ebenda, S. 21. Vgl. hierzu auch Groys 1991, S. 188.

Postmoderne, um dem/der LeserIn zu ermöglichen, ein Verständnis für ihre Eigenheiten zu entwickeln. Im dritten Abschnitt befaße ich mich mit der Frage, inwieweit die Soz Art als eine russische Variation auf die Pop Art aufgefasst werden kann. Als eine verbindende (postmoderne) Klammer zwischen beiden soll anschließend die Simulakren- und Hyperrealitätstheorie Jean Baudrillards erläutert werden. Im Kapitel 3.2 wird abschließend versucht, nachzuweisen, inwiefern die Parodie überhaupt als postmodernes Merkmal aufgefasst werden kann und worin sie in den Arbeiten von Komar & Melamid zum Ausdruck kommt. In diesem Zusammenhang wird dem Aspekt der Ironie in den Arbeiten dieser Künstlerduos ebenfalls Rechnung getragen: Der dänische Existenzphilosoph Søren Kierkegaard bezeichnet die Ironie in seiner *Abschließenden unwissenschaftlichen Nachschrift zu den Philosophischen Brocken* als eine „Existenzbestimmung“, die sich nicht nur in einer zufällig geglückten ironischen Bemerkung ausdrücke, sondern eine aus äußeren Bedingungen resultierende Lebenshaltung sei.⁶ „Wer wesentlich Ironie hat, hat sie den ganzen Tag lang und ist an keine Form gebunden, weil sie die Unendlichkeit in ihm ist.“⁷ Die Parodie wird in diesem Fall zum künstlerischen Ausdruck zweier Ironiker, die einen „schmerzlosen Widerspruch“⁸ zur politischen Landschaft um sie empfinden.

Der Untersuchungszeitraum wird durch die Serie *Soz Art* (1972/73) und die Serie *Nostalgischer Sozialistischer Realismus* (1982/83) definiert: Die Gegenüberstellung früher, noch in der Sowjetunion entstandener Arbeiten mit der bekanntesten Werkserie, die bereits im Auslandsexil entworfen wurden, kann zudem Kontinuität und Entwicklung der Soz Art anschaulich machen.

Die einzelnen Kapitel dieser Arbeit haben teils referierenden oder vergleichenden Charakter, teils bemühen sie sich um Begriffsklärungen und operieren mit Hypothesen, so z.B. mit der Annahme, dass Pop Art und Soz Art ein und demselben postmodernen Paradigma entspringen. Die Ausführungen weisen stellenweise den Charakter eines Denkprozesses auf und können insofern nicht den Status einer in sich geschlossenen und abschließenden Betrachtung beanspruchen. Die Kernthesen dieser Arbeit sollten jedoch anschaulich genug dargelegt worden sein, um ein adäquates Bild von den Verhältnissen des sowjetischen Untergrunds mit der Postmoderne vermittelt zu bekommen.

⁶ Kierkegaard 2005, S. 61.

⁷ Ebd.

⁸ Ebd., S. 62.

2. Die Genesis der Soz-Art: Alexander Melamid und Vitalij Komar

Die Wortschöpfung *Soz Art* ist dem konzeptuell arbeitenden Künstlerduo Vitalij Komar (*1943 in Moskau) und Alexander Melamid (* 1945 in Moskau) zuzuschreiben.⁹ Der 1972 in Umlauf kommende Begriff entstand durch Anregung eines Freundes, der bei einem Atelierbesuch meinte, ihre Bilder der sowjetischen Massenkultur hätten Ähnlichkeit mit der *Pop Art*.¹⁰ In ihrer gegen Ende der 1960er Jahre sich realisierenden Zusammenarbeit nehmen sie in besonderem Maße Bezug auf den *sozialistischen Realismus* (auch *Soz-Realismus*), der in persiflierender Weise imitiert und zum Gegenstand künstlerischer Reflexion wird (Abb. 1). Innerhalb der Malerei wird die Soz Art neben den zwei zentralen Protagonisten Komar & Melamid noch durch Künstler wie Ilja Kabakov, Erik Bulatov und Grisha Bruskin vertreten.¹¹ Im Bereich der Lyrik sind Namen wie Dmitrij Prigov und Timur Kibirov wichtig für die Bewegung, während die Soz Art für die Prosa mit Ausnahme des Schriftstellers Vladimir Sorokin als weniger bedeutend eingeschätzt werden kann.¹²

Komar und Melamid lernten sich 1963 während eines anatomischen Zeichenkurses im Leichenschauhaus des Moskauer Instituts für Körperkultur kennen.¹³ Zu diesem Zeitpunkt waren beide noch Studenten am Stroganov-Institut für Kunst und Produktgestaltung, welches sie 1967 gemeinsam als Absolventen verließen. Sie genossen dort im Wesentlichen eine klassisch-akademische Ausbildung, in der auch anatomische Studien zum Lehrplan gehörten.¹⁴ Wie sie durch zahlreiche in ihren Werken vorhandenen Referenzen an die abendländische Kunstgeschichte unter Beweis stellen, sind sie außerdem kunsthistorisch versiert. Als sie das Stroganov-Institut verließen fand im selben Jahr bereits ihre erste gemeinsame Ausstellung im Jazzcafé *Blauer Vogel* (russ.: *sinjaja ptiza*) statt, eine in der Geschichte des Moskauer Konzeptualismus zentrale Institution.¹⁵ Der *Blaue Vogel* war für Komar & Melamid die offizielle Eintrittskarte in das inoffizielle Kunstgeschehen Moskaus.¹⁶ Kabakov und Bulatov stellten hier ebenfalls 1968 erstmals ihre Werke aus.¹⁷ Kabakov, eine Schlüsselfigur des Moskauer Konzeptualismus und vermutlich ihr prominentester Vertreter, kannte die beiden jüngeren Konzeptkünstler persönlich und setzte sich mit deren Arbeiten auseinander. Zwar

⁹ Groys 2008, S. 406.

¹⁰ Tupitsyn 1989, S. 61.

¹¹ Lipovetsky 1999, S. 181.

¹² Ebd.

¹³ Gisbourne 2007, S. 22f.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ <http://www.komarandmelamid.org/chronology.html> (26.9.2012).

¹⁶ Ebd., S. 95.

¹⁷ Jackson 2010, S. 93.

schätzte er ihre ironische Appropriation des offiziellen Kunstdiskurses, konnte sich am Ende jedoch nicht mit ihrem parodistischen Verfahren einverstanden erklären.¹⁸ Außerdem kritisierte er, dass ihre komplex funktionierenden Arbeiten nur als Fragmente eines größeren Projektes, einer Werkserie, Sinn machen würden.¹⁹ Der rund zehn Jahre ältere Kabakov, der in Moskau früher als Komar & Melamid bekannt wurde, dürfte in dieser Zeit auf seine beiden Kollegen einen nicht unwesentlichen Einfluss ausgeübt haben. Umgekehrt jedenfalls gaben Komar & Melamid wichtige Impulse an Kabakov und den Moskauer Konzeptualismus weiter.²⁰

Zunächst arbeiteten sie in Russland als ‚freischaffende Designer‘, die von Zeit zu Zeit öffentliche Aufträge erhielten. So entwarf Melamid beispielsweise Bühnendekorationen für ein Theater in Archangelsk.²¹ Beide fanden in Moskau zeitweise auch Arbeit als Restauratoren für Wandmalerei in Kirchen.²²

Im Jahr 1972 fanden sie Anstellung in einem Pionierlager bei Moskau, wo sie die Wände der dortigen Gebäude mit Darstellungen sowjetischer Helden dekorieren sollten.²³ Hier kam es zu einem nostalgischen Schlüsselerlebnis mit der stalinistischen Kunst. Denn unter der Erde des Geländes befand sich, wie ihnen der Direktor des Lagers erzählte, eine monumentale Stalinbüste, die in der Zeit der Entstalinisierung dort begraben wurde.²⁴ Seit diesem Zeitpunkt begannen sie, die sozialistische Propagandakunst auch zur privaten Rekonstruktion ihrer Kindheit heranzuziehen.²⁵

An dieser Stelle interessiert uns ihre persönliche Einstellung zum sozialistischen System, mit dessen Bildkultur sie sich ununterbrochen auseinandersetzten. Aus westlicher Perspektive würde man davon ausgehen, dass die Protagonisten der inoffiziellen sowjetischen Kultur die Staatsführung schlichtweg zum Feind erklärten. Dies ist jedoch nicht immer der Fall. Komar & Melamid betrachteten die Sowjetunion beispielsweise nicht als eine böse Macht, die es um jeden Preis zu bekämpfen galt, sondern als ein Land mit einer Verfassung und mit Gesetzen, die von einem Großteil der Bevölkerung einfach nicht mehr ernst genommen wurden.²⁶ Es gab von ihrer Seite keine Kriegserklärung, keinen Hass gegenüber der zu bekämpfenden Ideologie. Sie waren unauffällige und stille Dissidenten, die sich in subtiler Persiflage übten und auf diese Weise den offiziellen Diskurs der politischen Führung kritisierten.

¹⁸ Ebd., S. 126.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Ebd., S. 129.

²¹ Ratcliff 1988, S. 15.

²² Ebd.

²³ Ebd., S. 17.

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd.

²⁶ Jackson 2010, S. 126.

Komar & Melamid kamen aus gehobenen sozialen Verhältnissen und gehörten der Bildungsschicht in der Sowjetunion an.²⁷ Ihr Ausschluss aus dem sowjetischen Künstlerverband im Jahre 1974 ist womöglich aufgrund ihrer religiösen Herkunft politisch motiviert gewesen.²⁸ Ein monatliches Einkommen sicherte ihnen zumindest noch die Mitgliedschaft beim Berufsverband der Grafiker.²⁹ Zudem kommt es im selben Jahr zu einer unmissverständlichen Geste staatlicher Gewalt: Während einer Performance wurden Komar & Melamid zusammen mit anderen nonkonformistischen Künstlern verhaftet, und die dort ausgestellten Arbeiten von der sowjetischen Behörde mittels Planierraupen zerstört.³⁰ Es handelte sich um die von Oscar Rabin organisierte „erste herbstliche Ausstellung an der frischen Luft“, die im Anschluss als „Bulldozer-Ausstellung“ in die Kunstgeschichte einging (Abb. 2).³¹ Die Bulldozer-Ausstellung, die von westlichen Medien und der heimischen Öffentlichkeit mit regem Interesse wahrgenommen wurde, führte aufgrund der öffentlichen Sympathie für die Künstler zu einem toleranteren Umgang mit der inoffiziellen Kunstszene von Seiten der Behörden in den darauffolgenden Jahren.³² Für Komar & Melamid sollte das mediale Spektakel den Anfang einer langen Reihe öffentlicher Selbstinszenierung markieren, die vier Jahre später bereits ohne Polizeiaufgebot in das Wohnzimmer Andy Warhols im Upper East Side führte.³³

Nach dem international von den Medien wahrgenommenen Ereignis am Stadtrand Moskaus bemühten sich beide zunehmend im Westen bekannt zu werden und in New York eine Ausstellung zu organisieren.³⁴ Dies gelang ihnen zwei Jahre später, nämlich 1976 in der *Ronald Feldman Galerie*, wo u.a. auch Joseph Beuys ausgestellt wurde.³⁵ 1978 folgte die erste Einzelausstellung im *Wadsworth Atheneum* in Hartford.³⁶ Die Werke mussten 1976 noch inkognito außer Landes geschafft werden, während es zehn Jahre später für Eric Bulatov bereits möglich werden sollte, mit Genehmigung der Behörden seine Arbeiten in die USA

²⁷ Gisbourne 2007, S. 22.

²⁸ Ebd., S. 22/23.

²⁹ Ebd., S. 25.

³⁰ <http://www.komarandmelamid.org/chronology.html> (26.9.2012).

³¹ Ratcliff 1988, S. 20/21.

³² Groys 2005, S. 15.

³³ Jackson 2010, S. 139.

³⁴ Ratcliff 1988, S. 21.

³⁵ <http://www.komarandmelamid.org/chronology.html> (26.9.2012).

³⁶ Ebd.

bringen zu lassen.³⁷ Tatsächlich gab man den Soz Art-Künstlern in den 1970er Jahren keine Chance, offiziell innerhalb der Sowjetunion ausgestellt zu werden.³⁸

Nach ihrer ersten Ausstellung in der *Ronald Feldman Galerie* in New York nahm der Druck auf die Dissidenten zu, was letztlich zu ihrer Emigration führte.³⁹ Spätestens mit ihrem Ausschluss aus dem Künstlerverband und der staatlichen Repression waren beide zu Akteuren der inoffiziellen sowjetischen Kultur geworden. 1977 emigrierten sie nach Jerusalem und ein Jahr später nach New York, wo sie 1988 die amerikanische Staatsbürgerschaft erhielten und seither leben.⁴⁰ Im Jahr 2003 bzw. 2004 beendeten sie als Freunde ihre Zusammenarbeit.⁴¹ Ihre kongeniale Zusammenarbeit umfasste die Bereiche Malerei, Performance, Installation, öffentliche Skulptur, Photographie, Musik und Poesie. Mit Künstlern wie Douglas Davis, Charlotte Moorman, Andy Warhol u.a. kam es zu regem Austausch.⁴² Wie Mark Gisbourne abschließend in seiner Monographie über die Formation von Künstlerduos schreibt, war ihre Zusammenarbeit „am ehesten Ausdruck von Gemeinsamkeiten, die mit den schwierigen Bedingungen der politischen und ethnisch-religiösen Diskriminierung zu tun hatten.“⁴³

Wie sehr man diese Einschätzung auch teilen möchte, für die Auseinandersetzung mit ihrer Arbeit ist der soziokulturelle Hintergrund ihrer Freundschaft, sofern diese überhaupt analysierbar ist, irrelevant. Im Fokus des Interesses stehen hingegen zwei Werkserien: Die 1972 entstandene *Soz Art*-Serie stellt im Wesentlichen eine Nachahmung von Postern, Bannern und Gedenkmedaillen des sozialistischen Realismus dar.⁴⁴ In dieser Arbeit zitierten Komar & Melamid angewandte Kunst des Sozialismus. Die in den Jahren 1980-84 entstandene Serie *Nostalgischer Sozialistischer Realismus* hingegen interpretiert die offizielle hohe Kunst des sozialistischen Realismus, in der überwiegend vormoderne Historienmalerei praktiziert wurde, die ihre Sujets aus dem nationalen Gedächtnis entnimmt.⁴⁵ 1984 hatten sie bereits um die 25 historisierende Gemälde entworfen, von denen jedes einen Kommentar zu einem Stalin-Mythos darstellt (Abb. 3).⁴⁶

³⁷ Tupitsyn 1989, S. 61.

³⁸ Ebd., S. 75.

³⁹ Ratcliff 1988, S. 23.

⁴⁰ Groys 2008, S. 406.

⁴¹ Boris Groys markiert das Ende ihrer Zusammenarbeit mit dem Jahr 2004, während Gisbourne das Jahr 2003 nennt, wie es im Übrigen auch den Angaben der offiziellen homepage der Künstler entspricht. Diese wurde Ende 2003 von Vitalij Komar errichtet, der im darauffolgenden Jahr an Solo-Projekten weiterarbeitete.

⁴² <http://www.komarandmelamid.org/chronology.html> (26.9.2012).

⁴³ Gisbourne 2007, S. 27.

⁴⁴ Ratcliff 1988, S. 121.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Ebd.

Für den sozialistischen Realismus und das sowjetische Erbe kommt Stalin außerordentliche Bedeutung zu, dessen Kult zuvor in den Reformjahren Chruschtschows ein Ende gesetzt wurde, was mit der Demontage sämtlicher Stalin-Denkmäler im Land einherging.⁴⁷ Der Diktator blieb jedoch als übermächtige Vaterfigur in Form von Kindheitserinnerungen, die durch die Geschichte um die Stalinbüste im Pionierlager aktiviert wurden, im Gedächtnis.⁴⁸ Bemerkenswert erscheint hier, dass Komar & Melamid sich einer nostalgischen Retrospektive noch vor dem Zusammenbruch der UdSSR hingaben, wie diese im *Nostalgischen Sozialistischen Realismus* zum Ausdruck kommt. Denn mit dem Ende der Sowjetunion wird das Andenken an die sowjetische Ära ein weitverbreitetes Phänomen in der gebildeten Mittelschicht.⁴⁹ Nostalgische Reminiszenzen sind in diesem Fall aber ein Phänomen des Exils, in welches sich beide Künstler 1977 begaben. Hier kommt jedoch, wie noch näher erläutert wird, erschwerend hinzu, dass sich die Künstler der Abhängigkeit ihres Erfolgs vom kulturellen Referenzrahmen ihrer Arbeiten bewusst waren. In den USA waren sie, so Tupitsyn, vom Reichtum der Formensprache überwältigt und begriffen sich erstmals als russische Künstler.⁵⁰ Ihre dortige Reappropriation der Symbole sowjetischer Massenkultur kann als logischer Schritt der Selbstbehauptung im westlichen Pluralismus angesehen werden.⁵¹ Die Exotik sowjetischer Bildthemen war zudem sicherlich ein Verkaufsargument in New York.

„Obwohl die Produkte des Sozialistischen Realismus aus künstlerischer Sicht größtenteils Propagandakitsch und uninteressanter Abfall waren, wirkt er als Ideologie auch heute noch. Der Ekel ihm gegenüber schlägt von Zeit zu Zeit in Nostalgie um, und diese Nostalgie wird durch die gegenüber den Werten gleichgültige Eklektik des postmodernen Denkens und Geschmacks paradoxerweise verstärkt.“⁵²

Was für László Beke noch widersprüchlich erscheint, ist Gegenstand dieser Untersuchung, die das Verhältnis zwischen der visuellen Kultur des Sozialismus und der Postmoderne auf signifikante Gemeinsamkeiten zurückführen möchte. So erweist sich, wie noch im Einzelnen dargelegt werden wird, der Sozrealismus als ein per se postmodernes Phänomen, das in diesem Sinne für künstlerische Rückgriffe „des postmodernen Denkens“ prädestiniert ist. Die Soz Art ist aber vielmehr als eine postmoderne Konfrontation mit dem sozialistischen

⁴⁷ Gisbourne 2007, S. 25.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Scherrer 1977, S. 122.

⁵⁰ Tupitsyn 1989, S. 75/76.

⁵¹ Ebd.

⁵² Beke 1992, S. 117.

Realismus. In ihrem Œuvre scheinen Komar & Melamid zitierend durch das Museum der abendländischen Kunstgeschichte zu spazieren, um sich verschiedenster Stilelemente zu bedienen. In diesem Sinne ist die Soz Art eine Meta-Kunst, die ihr Wissen um die spezifisch historischen Bedingungen eines Stils, einer Ikonografie, eines Kunstwerkes bewusst einsetzt, um die austauschbare Semantik derselben offenzulegen und das Zitierte zu dekonstruieren.⁵³

*“Komar and Melamid actively deconstruct historical and art historical categories by mining and combining sources across temporal and geographical boundaries. The resulting pastiche of apparently disparate styles, images, and cultures reveals the fluid nature of the canonic narratives of history and art history, as they shift in response to the political, social, economic, and cultural agendas of various regimes.”*⁵⁴

Komar & Melamid, so könnte man hinzufügen, hinterfragen den diskursiven Charakter unserer Kunst und unterlaufen damit ihre institutionelle Festschreibung durch die Kunstgeschichte. In Arbeiten aus den Jahren 1985/86 suchen sie in ihren Ölbildern den Kontrast zwischen westlicher Avantgarde-Kunst und Sozialistischem Realismus (Abb. 4).⁵⁵ Wann wird ein Stilmodus semantisch von einer politischen Kultur infiltriert? Wie kann die Formensprache instrumentalisiert, ihre Bedeutung und Konnotation beliebig ausgetauscht werden? Fragen dieser Art werden durch ihre Arbeiten ununterbrochen gestellt. Ihre Methodik deckt sich im Wesentlichen mit der Arbeitsweise der Moskauer Konzeptualisten:

*„Das Aufdecken und auch das künstliche Generieren von bedeutungsmäßigen Lücken und Brüchen war der Ausgangspunkt für die Arbeit der Moskauer Konzeptualisten mit verschiedenen Arten der Ideologieproduktion der sowjetischen Kultur. Die Entwertung der Ideologie – eines Systems abstrakter Konstruktionen, die an die Stelle der Realität treten – wurde zu einem bestimmenden Motiv.“*⁵⁶

Wie in einem „museé sans murs“⁵⁷ bewegen sich Komar & Melamid zu diesem Zweck schwerelos über kulturelle und zeitliche Grenzen hinweg. So beziehen sich beide auf Künstler wie Hubert Robert (*Scenes from the Future*), Joseph Wright of Derby und Nicolas Poussin (*The Origin of Socialist Realism*), Van Gogh (*Arles, Portraits of World Leaders with Right*

⁵³ Der Begriff *Meta-Kunst* wird auch von Hal Foster für die Pop Art herangezogen, weil sie die Ausdrucksweise unterschiedlichster Bildtechnologien in ihrer Malerei zu assimilieren imstande ist. Vgl. Foster 2012, S. 6.

⁵⁴ Hillings 1999, S. 49.

⁵⁵ Ratcliff 1988, S. 156.

⁵⁶ Bogdanova/Kibal'nik/Safronova 2008, S. 46.

⁵⁷ Kenner 1968, S. 13.

Ear Cut Off, 1978) etc.⁵⁸ Außerdem ist nach eigener Aussage Rembrandt eine wichtige Bezugsperson.⁵⁹ Wie beispielsweise Valerie L. Hillings überzeugend in ihrem Artikel *Komar and Melamid's Dialogue with (Art) History* aufzeigt, könnte diese Aufzählung mithilfe detaillierter Bildanalysen zu einem Panoptikum der abendländischen Kunst erweitert werden. Barockmalerei, Klassizismus, Postimpressionismus, sozialistischer Realismus und abstrakte Malerei sind die wichtigsten Bezugspunkte ihrer zitierfreudigen Kunst.

Wie Bown für den Sozialismus, der als wichtigster Referenzrahmen der beiden gilt, festhält, funktioniert dieser nach der Logik eines dialektisch gemeinten Widerspruchs.⁶⁰ Im Sozialismus gehe es nämlich um die anvisierte Dialektik zwischen den realiter vorherrschenden Verhältnissen und der aufzubauenden sozialistischen Zukunft. Er sollte daher, nach einem Diktum des sozialistischen Künstlers Aleksandr Gerasimov, „realistisch in der Form und sozialistisch im Inhalt sein“.⁶¹ Die Soz Art, die retrospektiv den Sozialismus als Alltagskultur und in Form von Erinnerungen perspektiviert, geht es selbstredend nicht um eine anzustrebende Zukunft. Sie artikuliert sich nicht als eine dialektische Kontradiktion, sondern stellt ein begriffliches Hybridwesen dar. „Den Mechanismus der sowjetischen Ideologie, der in der dialektisch-materialistischen Leugnung jeglichen konkreten Inhalts besteht, wenden Komar und Melamid auf ihn selbst an.“⁶² Der Form nach *soz-realistisch*, besteht das Bestreben der Soz-Art nicht darin, das sowjetische Volk ideologisch zu indoktrinieren, sondern in der Parodie des sowjetisch-ideologischen Codes.

2.1 Die *inoffizielle* sowjetische Kultur und der Moskauer Konzeptualismus

Im Westen herrsche allgemein die Tendenz vor, so der Kulturphilosoph Boris Groys, nach inhaltlichen Kriterien für eine offizielle resp. inoffizielle sowjetische Kultur zu suchen.⁶³ Dabei nehme man für gewöhnlich den Standpunkt ein, es gäbe eine unbewegliche Parteilinie und konstante Ideologie, wobei jede Veränderung als eine Art Liberalisierung interpretiert werde, so z.B. wenn der offizielle Kanon mit moderneren Werken erweitert wird.⁶⁴ Dies sei

⁵⁸ Ratcliff 1988, S. 92-95.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Bown 1998, S. 141.

⁶¹ Zit. N. Bown 1998, S. 141. Alexander Gerasimov (1881-1963) wurde 1947 der erste Präsident der allsowjetischen Akademie der Künste und gilt als bedeutenster Maler des Sozialistischen Realismus. Vgl. <http://amgerasimov.ru/> (Zugriff am 4.12.2012)

⁶² Groys 1991, S. 189.

⁶³ Ebd., S. 53.

⁶⁴ Ebd.

jedoch eine verkürzte Sicht der Dinge. „Die innere Kohärenz und Beständigkeit der herrschenden ideologischen Institutionen wird in der UdSSR nicht ideologisch, sondern institutionell abgesichert.“⁶⁵ Es käme daher nicht zu einer wirklichen Liberalisierung, sondern zu einem Paradigmenwechsel innerhalb der institutionellen Rahmen, so Groys. Diese Beweglichkeit hätte man letztlich damit zu erklären versucht, dass eben alles sich nach den Gesetzen des dialektischen Materialismus vollziehe.⁶⁶ Vor diesem Hintergrund zeigt sich, dass eine sinnvolle Differenzierung im ersten Schritt nach institutionellen Kriterien, nicht nach ideologischen erfolgen sollte.⁶⁷ In formaler Hinsicht ist der sowjetische Untergrund „retrospektiv, kontemplativ und eklektisch“.⁶⁸

In den 70er Jahren kristallisierte sich der *Moskauer Konzeptualismus* als eine autonome und wenig später als führende Kunstströmung innerhalb der inoffiziellen russischen Kultur heraus.⁶⁹ Namentlich kann hier eine direkte Anspielung auf Joseph Kosuths „conceptual art“ gesehen werden, die in den späten 60er Jahren aufkam.⁷⁰ Mit der Entstehung des russischen Konzeptualismus in seiner spezifischen Ausformung wird unweigerlich Ilja Kabakov in Verbindung gebracht, der Ende der 1960er Jahre mit ersten konzeptualistischen Arbeiten in Erscheinung tritt.⁷¹ Dieser Strömung können u.a. folgende Künstler zugeordnet werden: Ilja Kabakov, Vitalij Komar und Alexander Melamid, Rimma Gerlovina und Valerij Gerlovin, Viktor Pivovarov, Erik Bulatov, Leonid Sokov, Ivan Chuikov, Andrej Monastyrskij.⁷² Letzterer beschreibt den Konzeptualismus als eine „philosophisch-ästhetische Methodologie“, die in die frühen 70er Jahre zurückführt und mit Ilja Kabakov untrennbar verbunden sei.⁷³ Seiner Einschätzung nach haben um die 50 Künstler, Poeten, Literaten und Musiker im Rahmen des Moskauer Konzeptualismus gearbeitet.⁷⁴ Als Philosophie ist der Konzeptualismus prädestiniert für künstlerische Interventionen, so Michail Epstein.⁷⁵ Der Grund sei darin zu suchen, dass im Konzeptualismus jedes gedankliche System bzw. jede Idee ohne Entsprechung zur Realität als ein geschlossenes Gebilde, als ein *Konzept*, bezeichnet

⁶⁵ Ebd., S. 54.

⁶⁶ Ebd., S. 54/55.

⁶⁷ Ebd., S. 55.

⁶⁸ Ebd., S. 59.

⁶⁹ Bobrinskaya 2008, S. 37.

⁷⁰ Epstein 2010, S. 65.

⁷¹ Bobrinskaya 2008, S. 37; Andrej Monastyrskij (2005), S. 17. Monastyrskij, Protagonist des Moskauer Konzeptualismus, betrachtet Kabakovs frühe Arbeiten (u.a. „Antworten der experimentellen Gruppe“) als die Geburtsstunde des Moskauer Konzeptualismus.

⁷² Bobrinskaya 2008, S. 37.

⁷³ Monastyrskij 2005, S. 17.

⁷⁴ Ebd., S. 18.

⁷⁵ Epstein 2010, S. 64.

wird.⁷⁶ Im künstlerischen Kontext wird nun die visuelle Manifestation einer Idee, ihre „ästhetische Kapazität“ herangezogen.⁷⁷ In den 80er Jahren trat dann eine jüngere Generation von Konzeptualisten auf den Plan (z.B.: *Medizinische Hermeneutik*), die ihre Vorgänger teilweise zu hinterfragen begannen.⁷⁸

„Der Moskauer Konzeptualismus war das in sich geschlossenste und erfolgreichste künstlerische Projekt der nicht-offiziellen sowjetischen Kultur.“⁷⁹ Angesichts dieser Einschätzung ist es verwunderlich, dass der Moskauer Konzeptualismus im internationalen Museums- und Ausstellungswesen eher unterrepräsentiert ist.⁸⁰ Der Begriff *Moskauer Konzeptualismus* bürgert sich über Boris Groys‘ Artikel „Der Moskauer romantische Konzeptualismus“ ein, der bis heute als grundlegend gilt.⁸¹ Der Begriff wird beinahe synonym für die früher begrifflich eingeführte *Soz-Art* verwendet, bei der es „um die weniger politisierte Spielart dieser Kunst geht.“⁸² In seinem berühmt gewordenen, namengebenden Aufsatz beschreibt Groys den Konzeptualismus als den Versuch, „die Bedingungen aufzuzeigen und zu artikulieren, die die Rezeption der Kunstwerke diktieren, sowie die Prozedur ihrer Herstellung durch den Künstler, ihre Beziehung zum Kontext, ihren zeitbedingten Status usw.“⁸³ Als „romantisch“ sei er deshalb zu bezeichnen, weil eine lyrisch-religiöse Grundstimmung als Konstante in der russischen Kultur vorhanden ist, so Groys.⁸⁴ In seinem Artikel bezeichnet Groys Bulatov und Kabakov als die herausragendsten Vertreter dieser Richtung und der sowjetischen inoffiziellen Kunst überhaupt, da sie in ihrem Bemühen, „den ideologischen Gehalt der Kunst aufzuzeigen“, am weitesten gegangen wären.⁸⁵

Doch worin besteht die Eigenheit des Konzeptualismus russischer Ausprägung überhaupt, was sind seine allgemeinen Merkmale? Einen ersten Zugang bietet uns Jekaterina Djogot‘: Wo in der herkömmlichen Kunst ein vergeistigtes Bild hängt, so die Kunsthistorikerin, gibt es im Konzeptualismus einen Künstler, seine Performance, ein Tanz, ein Schrei, soziale und diskursive Interaktionen. Dort, wo es sonst ein materielles und reales Objekt gibt, artikuliert sich im Konzeptualismus hingegen etwas Abstraktes: Ein Text, ein Objekt mit einem Text,

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ Bobrinskaya 2008, S. 37.

⁷⁹ Ebd., S. 38.

⁸⁰ Djogot‘ 2005, S. 12.

⁸¹ Groys 1991, S. 16; Djogot‘ 2005, S. 12.

⁸² Groys 1991, S. 16.

⁸³ Ebd., S. 23.

⁸⁴ Ebd., S. 27.

⁸⁵ Ebd., S. 48.

ein Objekt-Text.⁸⁶ Wie Djogot' weiter ausführt, liegt es im Wesen des Moskauer Konzeptualismus, die materielle Natur des Objektes zu leugnen und den Warenwert zu meiden.⁸⁷ Die Achse Subjekt-Objekt wird als politisch unkorrekt erachtet, während Kunst im herkömmlichen Sinne nicht mehr existiert, weil die „Schöpfung“ selber zum Subjekt werden soll.⁸⁸ Die paradigmatische Wende von einem „expressiven, metaphorischen Stil [...] hin zu einer analytischen und distanzierten Position des Künstlers als Forscher“ war, so Boris Groys, ein wichtiger Meilenstein in der Entwicklung des Moskauer Konzeptualismus.⁸⁹ In ihrem Aufsatz „Moskauer kommunistischer Konzeptualismus“ weist Djogot' darauf hin, dass sich zwar alle hier betroffenen Künstler als Antikommunisten wahrnehmen und wahrgenommen haben, diese jedoch aufgrund der objektiv nachvollziehbaren Bedingungen ihres Kunstschaffens als „kommunistisch“ bezeichnet werden können.⁹⁰ Die Bezeichnung *kommunistischer Konzeptualismus* ist ihrer Ansicht nach also insofern sinnfällig, als hiermit auf die spezifischen Produktionsbedingungen, auf den institutionellen Rahmen verwiesen wird. Kommunismus, wie ihn die Moskauer Künstler der 1970er und 80er Jahre kannten, bedeutete vordergründig eine Absage an die private Marktwirtschaft zum Zwecke eines vermittelnden Marktes der Information und Ideologie.⁹¹ Auch Boris Groys betont, dass die inoffizielle Kunst und Avantgarde sich vornehmlich „durch ihr Verhältnis zu den herrschenden Kulturinstitutionen (definiere).“⁹² Er schreibt außerdem, dass der Moskauer Konzeptualismus wenig mit der anglo-amerikanischen Concept Art à la Joseph Kosuth zu tun hat, sondern vielmehr als eine Reaktion der Künstler auf das Regime und die politische Atmosphäre zu verstehen ist.⁹³

*„Da sich ihnen keine Möglichkeiten für eine unmittelbare Tätigkeit in der Öffentlichkeit boten, schufen die Konzeptualisten eine in sich geschlossene und eigenständige Welt, in der die Produktion von Kunst und deren kritische Beschreibung, Archivierung und Musealisierung gewährleistet waren.“*⁹⁴

Wichtig für die Formierung dieser Strömung war eine rege Kommunikation zwischen den einzelnen Akteuren (Kunstschaffende, Kritiker, Verbündete), die in Form von regelmäßigen

⁸⁶ Djogot' 2005, S. 13.

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Ebd.

⁸⁹ Groys 2008, S. 38.

⁹⁰ Djogot' 2005, S. 12.

⁹¹ Ebd.

⁹² Groys 1991, S. 58.

⁹³ Groys 2005a, S. 23.

⁹⁴ Groys 2008, S. 39.

Diskussionen und Besprechungen der Arbeiten stattfand.⁹⁵ Westliche Kunst fand lediglich mittels Zeitschriften, Bücher und Kataloge ihren Weg in die Sowjetunion, da Künstler aus diesen Kreisen keine Ausreisemöglichkeiten hatten und daher auch nicht wussten, wie der Kunstmarkt im Westen überhaupt funktionierte.⁹⁶ Hinzu kommt der Umstand, dass fremdsprachige Texte nur von wenigen gelesen werden konnten und man daher Schwierigkeiten hatte, sich ein vollständiges Bild über aktuelle westliche Kunstdiskurse zu machen.⁹⁷ Aus diesem Grund rezipierten die Akteure des Moskauer Konzeptualismus nur die grundlegendsten Ideen postmoderner Kunst, so z.B. die Missachtung der Forderung nach formaler Originalität und den Einsatz von semantisch vorbesetzten visuellen Zeichen, um neue Inhalte zu transportieren.⁹⁸ Die Künstler der inoffiziellen sowjetischen Kultur fühlten sich aufgrund ihrer Freiheit und ihrer Verbindungen zum Westen elitär und ihren Kollegen überlegen, wodurch ihr distanzierter Blick auf die sowjetische Massenideologie erst möglich wurde.⁹⁹ Diese Exklusivität ging jedoch mit staatlicher Repression einher, weshalb es keinen „Grund zur moralischen Unzufriedenheit mit sich selbst (gab).“¹⁰⁰ Während sich westliche Künstler und Intellektuelle weiterhin an einer sozialen Utopie orientieren konnten, hatten die Moskauer Konzeptualisten bereits ihre Erfahrung mit einer solchen Utopie auf frustrierende Art und Weise schon gemacht.¹⁰¹ Dies ist mitunter ein Grund für die Sonderstellung des *sowjetischen Undergrounds* im internationalen Kontext.¹⁰² Diese weltweit einzigartige Situation, die einer gewissen sowjetischen Exotik nicht entbehrte, dürfte auch eine gewisse Faszination auf den westlichen Betrachter ausgeübt haben. So spricht Boris Groys sogar von einer „Import-Export-Agentur“ im Rahmen des Moskauer Konzeptualismus, in welcher die neuesten Ideen der Postmoderne aus dem Westen importiert und die „exotischen Zeichen der sowjetischen Massenkultur“ exportiert wurden.¹⁰³ Nach Groys lässt sich der Moskauer Konzeptualismus (und somit auch die Soz Art) als „poststalinistisch“ bezeichnen, da er mit vollem Bewusstsein seine Geschichtlichkeit als Antwort auf die stalinistische Epoche demonstrierte.¹⁰⁴ Mit seiner Fähigkeit, Beziehungen zwischen Kunst, Kultur und Gesellschaft

⁹⁵ Ebd., S. 39.

⁹⁶ Groys 1991, S. 10.

⁹⁷ Ebd.

⁹⁸ Ebd., S. 10/11.

⁹⁹ Ebd., S. 16.

¹⁰⁰ Ebd., S. 17.

¹⁰¹ Ebd., S. 17/18.

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Ebd., S. 18.

¹⁰⁴ Ebd., S. 21.

zu hinterfragen, behaupte der Moskauer Konzeptualismus seine Stellung in der Kunstgeschichte des 20. Jh., so Matthew Jesse Jackson.¹⁰⁵

2.2 Metapher der Macht¹⁰⁶: Der sozialistische Realismus

Die Künstler der Soz-Art, die hier im Zentrum des Interesses stehen, beziehen sich in ihren Arbeiten vielfach auf den *sozialistischen Realismus* (auch *Sozialismus*), der bekanntlich die offizielle Kunstdoktrin der SSSR war. Allein die direkte Anspielung im Begriff *Soz-Art* bezeugt den Stellenwert, den der sozialistische Realismus als Referenz, als Gegenstand künstlerischer Überarbeitung, oder einfach als Denkanstoß für jene Künstler innehatte. Im Folgenden soll geklärt werden, worum es sich beim sozialistischen Realismus, der eine Faszination auf die hier besprochenen Künstler ausüben konnte, eigentlich handelt. Eine Kernfunktion des sozialistischen Realismus besteht in der Verbindung zwischen Künstler und dem Aufbau einer neuen Gesellschaft. In diesem Sinne hat der Sozialismus einerseits die Funktion, die Wirklichkeit darzustellen, andererseits in diese einzugreifen und sie mitzugestalten.¹⁰⁷ „Die sowjetische Kulturpolitik bekennt sich zu dem Ziel, auf eine realitäts- und volksnahe Weise die tatsächliche sozialgeschichtliche Entwicklung darzustellen und dadurch ihre inneren Kräfte der Geschichte zu veranschaulichen.“¹⁰⁸

Der Kunstwissenschaftler Igor Golomstock bezeichnet den *sozialistischen Realismus* als den zweiten internationalen Stil (neben dem Modernismus), um damit zu unterstreichen, dass es nicht ein nationales Phänomen ist, sondern vielmehr ein unausweichliches Kunstideal eines totalitaristischen Regimes.¹⁰⁹ Diese Ansicht teilte bereits James Caradog Vaughan, der den sozialistischen Realismus als ein weltweites künstlerisches Phänomen betrachtet, das als Reaktion auf die sozialen Veränderung am Ende des 19. Jh. entstanden ist, hervorgerufen von den Widersprüchen der kapitalistischen Gesellschaft, von der Krise der Bourgeoisie und durch das Erwachen eines Klassenbewusstseins des Proletariats.¹¹⁰ Der Literaturwissenschaftler Jevgenij Dobrenko beschreibt den Diskurs des *Sozialismus* als einen

¹⁰⁵ Jackson 2010, S. 2.

¹⁰⁶ Der Titel bezieht sich auf die gleichnamige Monografie von Evgenij Dobrenko (1993).

¹⁰⁷ Vaughan 1973: S. 88/89.

¹⁰⁸ Groys 1991, S. 57.

¹⁰⁹ Golomstock 1992, S. 154.

¹¹⁰ Vaughan 1973, S. 85.

Diskurs der Macht und weist darauf hin, dass jede totalitäre Kunst auf der Ebene der Ideologeme arbeiten würde.¹¹¹

Die Ursprünge der sozialistischen Staatskunst sind schwer zu fassen, da Einflüsse teilweise bereits auf Schriften sozialkritisch denkender Intellektuelle des 19. Jh. zurückgehen. Als ideengeschichtliche Vorläufer des sozialistischen Realismus gelten Leute wie Vissarion Belinskij, Alexander Herzen, Nikolaj Dobroljubov, Dmitrij Pisarev, Marx, Engels, und in besonderem Maße Nikolaj Černyševskij, Georgij Plechanov und Lenin. Letzterer konnte jedoch den größten Einfluss auf die Entstehung einer Kunstdoktrin ausüben.¹¹² Lenins Plan für die *Monumentale Propaganda*, die dieser im April des Jahres 1918 ankündigte, zielte zunächst nur auf die Omnipräsenz sowjetischer Plastik im öffentlichen Raum ab und ist solchermassen als eine Vorstufe des Sozialistischen Realismus anzusehen.¹¹³ „The monumental propaganda programme was an obvious response, drawn up and proposed by Lunacharski, to the question of how art should function positively in a ‚workers‘ state.“¹¹⁴ Überhaupt ist das Phänomen der ‚roten Propaganda‘, die sich nach der Oktoberrevolution über das Land erstrecken sollte, im Wesentlichen Lenin anzurechnen.¹¹⁵ Propaganda im größeren Stil kam dann auch vorzüglich in Form von Denkmälern im öffentlichen Raum zum Ausdruck. So wurden etwa die ersten Statuen zu Ehren von Alexander Radiščev, Ferdinand Lassalle, Dobroljubov, Marx, Černyševskij, Heinrich Heine, Taras Ševčenko im September des Jahres 1918 in Petrograd und anschließend auch in Moskau errichtet.¹¹⁶

Der nächste gesellschaftlich neuralgische Punkt, den es nun zu propagandistischen Zwecken einzunehmen galt, war die Literatur, die in Russland einen besonderen Status innehat. Im Juni 1925 festigte das Zentralkomitee der KPdSU in einer Resolution die Forderung, dass sowjetische Literatur der Diktatur des Proletariats dienen, „d.h. Klassencharakter haben müsse, dass aber über die Abwehr bürgerlicher Ideologien hinaus noch keine formalen Prinzipien für die erwünschte proletarisch-kommunistische Literatur festzulegen sei.“¹¹⁷ Ein weiterer Schritt zur Etablierung einer totalen Staatskunst war die Gründung des sowjetischen Schriftstellerverbands am 23. April 1932, in dem alle offiziell arbeitenden Schriftsteller unter

¹¹¹ Dobrenko 1993, S. 33/34. Evgenij Dobrenko bezieht sich in seiner Arbeit auf den literarischen *Sozialismus*. Seine weitreichende Analyse des Gegenstandes behandelt jedoch auch allgemeine Funktionen der sowjetischen Propagandakunst.

¹¹² Bown 1998, S. 143/144.

¹¹³ Loder 1993, S. 16.

¹¹⁴ Bown 1998, S. 44.

¹¹⁵ Loder 1993, S. 18.

¹¹⁶ Ebd., S. 23.

¹¹⁷ Alexander/Stökl 2009, S. 649.

einem Dachverband vereint waren.¹¹⁸ Auch andere Künste wurden ab 1932 in Dachverbänden organisiert.¹¹⁹ 1933 erschien der Essay „Über den sozialistischen Realismus“ von Maksim Gorkij, der die Funktion einer Galionsfigur für die sozialistischen Kulturschaffenden innehatte.¹²⁰ Im August des Jahres 1934 wurde auf dem ersten Kongress des sowjetischen Schriftstellerverbandes unmissverständlich klar, dass Literatur ausnahmslos den Zielen der kommunistischen Partei zu dienen habe.¹²¹ Der sozialistische Realismus bekam hiermit für die Literatur offiziellen Charakter, was infolge auch für alle anderen Bereiche der Kunst gelten sollte.¹²²

Es zeigte sich, dass in den ersten Tagen nach der roten Revolution eine visuelle Kultur nur in Form von propagandistischen Denkmälern zum Ausdruck kam, ehe sich eine sozialistische Kunsttheorie entwickeln und auch andere Sphären des öffentlichen Lebens einnehmen konnte. Der *Sozialismus* nimmt seinen Weg von skulpturalen, im öffentlichen Raum gezeigter Kunst über die Literatur und einer sich herauskristallisierenden, dazugehörigen Theorie zur Malerei. Zur Begriffsgeschichte ist zu sagen, dass es in den 20er und 30er Jahren zahlreiche Vorschläge gab, wie die Kunst des sozialistischen Aufbaus offiziell zu bezeichnen wäre: *Proletarischer Realismus* (Gladkov, Libedinskij), *tendenzieller Realismus* (Majakovskij), *monumentaler Realismus* (Aleksej Tolstoj), *kommunistischer Realismus* (Gronskij) etc. Der Legende nach soll im Oktober des Jahres 1932 eine Diskussion über dieses Thema in Gorkijs Wohnung stattgefunden haben, wohin einige Schriftsteller eingeladen wurden. Stalin, der unter den Zuhörern war, soll plötzlich in die Runde geworfen haben, dass ein Künstler, der das Leben korrekt darstelle und daher das anzustrebende Ziel des Sozialismus im Auge habe, gewissermaßen nur eine *sozialistische Kunst*, einen *sozialistischen Realismus* schaffen könne.¹²³ Alle anderen vorgeschlagenen Bezeichnungen verweisen jedoch ebenso, wie Vaughan nebenbei bemerkt, auf inhärente Merkmale des sozialistischen Realismus.¹²⁴

Im selben Jahr wurde außerdem erstmals der Begriff *sozialistischer Realismus* explizit in den Artikeln „Für eine proletarische Kunst“ und „Die Brigade der Künstler“ für den Bereich der Kunst angewandt.¹²⁵ Ausschlaggebend hierfür war eine Rede von Sergej Dinamov, einem

¹¹⁸ Ebd., S. 650.

¹¹⁹ Bown 1998, S. 134.

¹²⁰ Bown 1998, S. 140.

¹²¹ Alexander/Stökl 2009, S. 650/651.

¹²² Vaughan 1973, S. 88.

¹²³ Vaughan 1973, S. 86.

¹²⁴ Ebd., S. 87.

¹²⁵ Bown 1998, S. 140.

Abgesandten der Kommunistischen Akademie, über die Aufgaben der Kunstkritik im Rahmen der Gründung einer Künstlervereinigung in Moskau.¹²⁶

Die Ästhetik des sozialistischen Realismus, wie wir ihn heute kennen, ist wesentlich auf Theorien Lenins zurückzuführen. Drei Kernpunkte stehen in dieser Ästhetik im Vordergrund: *narodnost*‘ (die Verbindung zwischen Volk und Kunst sind im Fokus des Interesses), *klassovost*‘ (klassenspezifische Eigenschaften dieser Kunst sollen zum Ausdruck kommen), *partiinnost*‘ (die Identifikation des Künstlers mit den Zielen der kommunistischen Partei ist hier gefragt).¹²⁷ Die angeführten Schlagworte sind keine scharf konturierten Gedankengebäude, die keine weiterführende Auslegung erlaubten. Ganz im Gegenteil, ermöglichte beispielsweise das Konzept der *narodnost*‘ die großen Epochen der Kunstgeschichte zu rezipieren.¹²⁸ Antike, italienische Renaissance, holländische und flämische Malerei waren gleichermaßen Bezugspunkte für die Theoretiker des sozialistischen Realismus. Alte Meister mussten lediglich auf das Erkenntnisinteresse der Arbeiterklasse abgestimmt werden, so die Annahme. So nahm z.B. Gustave Courbet eine prominente Stellung in der sozialistischen Kunstgeschichtsschreibung ein, da er im Rahmen des sozialistischen Realismus als Vertreter des materialistischen Realismus erachtet wurde.¹²⁹ In den spannungsreichen 1930er Jahren galt die Idee der *partiinnost*‘ als das Leitprinzip des sozialistischen Realismus.¹³⁰ „Industrie des Sozialismus“ war eine der wichtigsten in Moskau stattfindenden Ausstellungen dieses Jahrzehnts, in welcher um die 1015 Arbeiten zu unterschiedlichen Themengebieten (z.B.: „Der Fünfjahresplan“) gezeigt wurden.¹³¹ Das Niveau der Auftragsarbeiten der *Vsekochnudožnik*¹³² (meist Stillleben und Landschaften) sank allmählich, so dass sich die Partei, entgegen ihrer ureigenen Prinzipien, veranlasst sah, eine akademische Künstler-Ausbildung wieder zu fördern und eine Elite heranzuziehen.¹³³ Tatsächlich bemühte man sich in der ersten Hälfte der 30er Jahre um den „Aufbau einer sowjetischen Klassik“: Künstler sollten die Galerien des Landes mit heroischen Darstellungen des sozialistischen Volkes füllen, was insbesondere für die Darstellung des ‚Führers‘ galt.¹³⁴ Als bevorzugte Sujets für die gesamte Periode des sozialistischen Realismus gelten: Industrielandschaften, kollektive Landwirtschaft, Militär, historische Bilder, Porträts,

¹²⁶ Bown 1998, S. 140.

¹²⁷ Vaughan: S. 1.

¹²⁸ Bown 1998: S. 187.

¹²⁹ Ebd.

¹³⁰ Bown 1998: S. 141.

¹³¹ Ebd.: S. 136.

¹³² Es handelt sich hier um eine Abkürzung der russischen Bezeichnung für „Allrussischer Verband der kooperativen Zünfte der Bildenden Künste“.

¹³³ Bown 1998, S. 137.

¹³⁴ Dobrenko 1993, S. 81.

Landschaften und Stilleben.¹³⁵ Die zuletzt genannten Sujets, Landschaft und Stilleben, wurden aber lange Zeit aufgrund ihrer Fragwürdigkeit im Aufbau einer klassenlosen Gesellschaft problematisiert.¹³⁶ Die auf Lenin zurückzuführenden Grundprinzipien sozialistischer Ästhetik beinhalten die Forderungen, vom Gesichtspunkt des Volkes aus relevant, außerdem allgemein verständlich und ideologisch instruktiv zu sein.¹³⁷ Aus diesem Grund ist die Allegorie, die diese Funktionen erfüllen kann, für den Sozialismus besonders geeignet.¹³⁸ Eine Allegorie, wie Wolfgang Holz ausführt, zielt auf das „ist“ und auf das „wird sein“ ab, was oftmals durch das Vorwärts-Marschieren veranschaulicht wird, um den gegenwärtigen Prozess des Aufbaus hin zu einer glückseligen sozialistischen Zukunft anzukündigen.¹³⁹ Ferner hat die Farbe „Rot“ eine besondere Rolle, die praktisch alles ideologisch markieren kann. So wird z.B. der einfache Bauer in roter Farbe zu einem sozialistischen.¹⁴⁰ „Socialist Realism attempted allegorically to transform socialist ideology or ‚redness‘ directly into objects of moral beauty or worth.“¹⁴¹ Eine dritte wichtige Allegorie war die Darstellung des Körpers, der wenig individualisiert war und ein äußerliches Ideal der Arbeiterklasse zum Ausdruck bringen konnte.¹⁴² Auffällig sind in der Darstellung von Menschen die vielfach zum Einsatz kommenden *Pathosformeln* (Aby Warburg) wie wehendes Haar etc.¹⁴³ Ein letztes allegorisches Element in dieser Reihe kann als „Traumtheater“ bezeichnet werden: Im sozialistischen Realismus wird der Betrachter oftmals mittels bestimmter Techniken in das Bild einbezogen. Ein Gruppenporträt *en face* lud den Betrachter beispielsweise dazu ein, am Geschehen zu partizipieren, was auch eine im Bildraum integrierte Betrachterfigur, mit der man sich identifizieren konnte, leistete.¹⁴⁴ Wie in jedem anderen totalitären Regime nimmt auch in der visuellen Propaganda des Sozialismus der „Führerkult“ eine zentrale Stellung ein. Darstellungen des Diktators, wie sie u.a. von *GlavLit* als kleine Posteransichten und Kleinskulpturen massenweise verbreitet wurden, erfolgten daher unter sorgsamer Aufsicht.¹⁴⁵

Doch wie schon zuvor gesagt wurde, sind Personendarstellungen weitgehend entindividualisiert, um allegorische Funktion übernehmen zu können. Im Falle von Lenin und

¹³⁵ Bown 1998, S. 145.

¹³⁶ Bown 1998, S. 164.

¹³⁷ Holz 1993, S. 73.

¹³⁸ Ebd.

¹³⁹ Holz 1993, S. 74.

¹⁴⁰ Holz 1993, S. 75.

¹⁴¹ Holz 1993, S. 75.

¹⁴² Ebd.

¹⁴³ Ebd.: S.76.

¹⁴⁴ Ebd.: S. 77.

¹⁴⁵ Bown 1998, S. 158.

Stalin kann daher nicht ernsthaft von individuellen Seelenporträts die Rede sein. Vielmehr vermittelt Lenin als auch Stalin in ihren monumentalen Darstellungen ähnliche ideologische Codes.¹⁴⁶ In der Malerei zeigt sich beispielsweise, dass die verklärten Personen in ein enigmatisches *spotlight* getaucht sind, welches allegorisch im Kontext des Fünfjahresplans zu lesen ist, wie Wolfgang Holz bemerkt: „Light then symbolises both the final state of socialist ecstasy, or the progress of socialist man towards this condition, an image of ‚progress‘ associated with the very goals of the Five Year Plan.“¹⁴⁷ Der Führerkult um Lenin ging selbstredend dem seines Nachfolgers zeitlich voraus. Interessant erscheint hierbei, dass man ihn vor der Revolution genauso wenig kannte wie die Bolschewiken, und dass der frühe Kult um seine Person nicht in der Literatur bzw. in der Kunst entstand, sondern in den Kreisen der bolschewistischen Elite.¹⁴⁸ Ein wichtiger Protagonist der Verklärung Lenins war u.a. Stalin selber, dessen Kult in den 40er Jahren seinen Zenit erreichte.¹⁴⁹ Stalin wurde praktisch nie mit Emblemen der Macht dargestellt, was vermutlich seine „soziale“ Rolle als Führer unterstreichen soll.¹⁵⁰ Von den etlichen Führerporträts sind vor allem vier Gemälde besonders bekannt und einflussreich gewesen¹⁵¹: *Stalin beim Rion-Staudamm im Kaukasus* (1931) von Irakliј Toidze (Abb. 5), *Führer, Lehrer, Freund* (1937) von Grigorij Šegal‘ und *Ein unvergessliches Treffen* (Öl auf Leinwand, 270x391cm, 1936/37) von Vasilij Jefanovs, *Stalin und Vorošilov im Kreml* (Öl auf Leinwand, 296x386 cm, 1938) von Aleksander Gerasimov. Nebenbei sei auf die Dimensionen dieser großformatigen Ölgemälde hingewiesen. Die Freundschaft zwischen Lenin und Stalin ist ebenfalls ein häufiges Thema in der sowjetischen Kunst, was man als historisches Echo der kongenialen Intellektuellen Marx und Engels zu deuten versucht hat.¹⁵² Dies mag stimmen, doch ist die Darstellung einer politischen Kontinuität und eines damit verbundenen Legitimationsanspruches sicherlich auch ein Aspekt, der hier Beachtung verdient. Die Verherrlichung des Diktators trat mit dem von Stalin verübten Massenterror am eigenen Volk nahezu gleichzeitig in Erscheinung. Die Ernennung des sozialistischen Realismus zur offiziellen Staatskunst fällt in die Zeit des brutalen Stalinterrors, der mit Säuberungen einherging und im Zuge des zweiten Fünfjahresplanes (1933-37) fürchterliche Resultate zeitigte.¹⁵³ Stalins Terror begann mit der Ermordung des populären Parteisekretärs Kirov am 1.12.1934 in Leningrad, auf die im Anschluss die große

¹⁴⁶ Bown 1998, S. 159.

¹⁴⁷ Holz 1993, S. 76.

¹⁴⁸ Dobrenko 1993, S. 75.

¹⁴⁹ Holz 1993, S. 76.

¹⁵⁰ Holz 1993, S. 75-76.

¹⁵¹ Bown 1998, S. 160.

¹⁵² Bown 1998, S. 160.

¹⁵³ Bown 1998, S. 133.

čistka (stalinistische Säuberung) stattfand.¹⁵⁴ Aufgrund offizieller Dokumente wird die Zahl derer, die nach Verurteilungen erschossen wurden oder einfach verschwanden, etwa auf 2,5 Millionen geschätzt, während zusätzlich 3,5 Millionen Menschen verhaftet, in Lager deportiert wurden und dort starben.¹⁵⁵

Der Sozialismus war freilich auch zu Zeiten der Sowjetunion Gegenstand der Kritik. In diesem Fall jedoch war es eine Angelegenheit der Dissidenten, die im sicheren Exil ihre Ansichten veröffentlichen konnten. So bezeichnet beispielsweise der Schriftsteller und Literaturtheoretiker Andrej Sinjavskij in einem bekannt gewordenen Aufsatz den Sozialismus als „halbakademischen“ und „halbkünstlerischen“ „Kitsch“.¹⁵⁶ Das postsowjetische Bewusstsein negiert heutzutage den Sozialismus und entsagt sich auf diese Weise dem Totalitarismus.¹⁵⁷ Das Problem besteht jedoch darin, dass man eine Kultur nicht wie ein altes Kleid abwerfen kann, sondern ihn als einen mächtigen Ideolekt der Kunstgeschichte des 20. Jh. wahrnehmen und mit ihm auf irgendeine Weise fertig werden muss, wie Dobrenko hinweist.¹⁵⁸ Daher ist es notwendig, wie der Autor weiter ausführt, die Ursprünge dieses Phänomens zu studieren: So unterschiedlich z.B. der Futurismus und der Sozialismus auch seien, sie sind lediglich unterschiedliche Etappen ein- und desselben revolutionären Prozesses.¹⁵⁹ Der Sozialismus wird solcherart nicht aus Verlegenheit totgeschwiegen, sondern ist und bleibt Gegenstand wissenschaftlicher und künstlerischer Reflexion.

2.3 Die russische Postmoderne

Auf dem langen Weg der Entkoppelung von Zeichen und Bezeichnetem, die letztlich zu deren Beziehungslosigkeit im Zeitalter des Simulakrums führt, befinden sich jene legendären *Potjomkinschen Dörfer*, die zu einem geflügelten Wort im Russischen wurden.¹⁶⁰ Nach der Eroberung der Halbinsel Krim hatte Fürst Grigorij A. Potjomkin böswilligen Hofgerüchten zufolge ganze Dörfer mit Scheinfassaden aufbauen lassen, um bei Katharina der Großen, die

¹⁵⁴ Alexander/Stökl 2009, S. 633.

¹⁵⁵ Ebd., S. 633/634.

¹⁵⁶ Zit. N. Dobrenko 1993, S. 31. „Was bedeutet sozialistischer Realismus?“ erschienen in den Samisdat-Heften 1957. <http://antology.igrunov.ru/authors/synjavsky/1059651903.html> (18.9.2012).

¹⁵⁷ Dobrenko 1993, S. 2.

¹⁵⁸ Dobrenko 1993, S. 2.

¹⁵⁹ Ebd.

¹⁶⁰ Epstein 1995, S. 196.

nun die Halbinsel mit eigenen Augen sehen wollte, den Eindruck zu erwecken, die Kolonialisierung der Krim sei problemlos verlaufen.¹⁶¹ Der zentrale Theoretiker der russischen Postmoderne Michail Ėpstein erwähnt die Potjomkinschen Dörfer im Zusammenhang mit dem Phänomen der „Simulakren“ in Russland bzw. in der Sowjetunion.

*“Prince Potemkin’s village of the late eighteenth century may still be considered a deliberate deception, but no one would identify our late twentieth-century “presentations” as either truth or lie. They are typical simulacra that do not claim to be veritable and thus cannot be reproached as deceptive. Such is the progression from “imitation” to “simulation” as revealed through major periods of Russian history.”*¹⁶²

In Russland war, so der russische Kulturphilosoph, die ideologische Spiegelung der Realität immer ein Produkt der herrschenden Klasse.¹⁶³ Ideologische Konzepte wurden meist, wie z.B. durch Vladimir den Großen in der Christianisierung der Rus‘ um 988, mit einer solchen Intensität und Gewalt einzuführen versucht, dass die installierte Ideokratie die Gestalt einer Hyperrealität annahm.¹⁶⁴ Auch tausend Jahre später könne man diesbezüglich interessante Beobachtungen aufstellen: Im Gegensatz zu der maroden wirtschaftlichen Situation Russlands in den 1990er Jahren entstanden nämlich am laufenden Band neue Börsenmärkte, Zeitschriften, politische Parteien, die jedoch mehr die Idee ihrer selbst als etwas Tatsächliches darstellten.¹⁶⁵ So gesehen sind die Potjomkinschen Dörfer kein politischer Trick, sondern ein metaphysischer Betrug, da die in der Gesellschaft vorherrschende Vorstellung von Realität aufrechtzuerhalten versucht wird.¹⁶⁶

Die in den 90er erwachte Debatte, ob es so etwas wie *nationale Postmodernitäten* geben kann, führt zu den Kernthemen der vorliegenden Arbeit, die einerseits Soz Art als eine postmoderne Kunst versteht, andererseits die Spezifika ihres sowjetischen Kontextes herausarbeiten möchte.¹⁶⁷

Im zeitgenössischen Diskurs wird die Postmoderne, laut Epstein, fälschlicherweise als ein per se westliches Phänomen betrachtet.¹⁶⁸ Vielmehr sei die kulturelle Entwicklung des 20. Jahrhunderts aber von revolutionären Paradigmenwechsel bestimmt, die es gleichermaßen im

¹⁶¹ Jena 2001, S. 175/S. 267.

¹⁶² Ebd.

¹⁶³ Ebd., S. 197.

¹⁶⁴ Ebd., S. 197.

¹⁶⁵ Epstein 1995, S. 196.

¹⁶⁶ Ebd., S. 199.

¹⁶⁷ Ebd., S. 188.

¹⁶⁸ Epstein 1999, S. 3.

Westen als auch im Osten gab.¹⁶⁹ In diesem Sinne beschreibt Epstein die Postmoderne als eine die gesamte Hemisphäre einschließende Reaktion auf die revolutionäre Moderne. Beide, Moderne und Postmoderne, müsse man als „komplementäre Aspekte eines einzigen kulturellen Paradigmas“ verstehen.¹⁷⁰ Dieser bestehe im „arbiträren Charakter der Kultur“, gegen welchen der Modernismus für eine höhere, ontologische „Absolutheit des Seins“ revoltiert hätte.¹⁷¹ Die Postmoderne sei hingegen als ein in sich geschlossenes, auf sich selbst verweisendes System der Zeichen zu verstehen, in welchem die höhere Wahrheit der Ontologie negiert werde.¹⁷² Epstein untersucht die Postmoderne in bewusster Abgrenzung oder auch Fortführung vom Projekt der Moderne, wie das auch viele seiner westlichen Kollegen tun. Unter diesen ist an erster Stelle der französische Philosoph Jean-François Lyotard zu nennen, der in der westlichen Postmodernismuskussion eine zentrale Stellung einnimmt. Selbstredend bezieht sich Epstein auf Lyotard, wenn er schreibt, dass die letzten großen Erzählungen der westlichen Zivilisation, nämlich jene von Marx, Nietzsche und Freud, stets von der Idee beherrscht waren, die Realität hinter den arbiträren Erzeugnissen der Kultur und Ideologie fassen zu wollen.¹⁷³ In seiner Studie „Das postmoderne Wissen“, in welchem er die Beschaffenheit der gesellschaftlichen Wissensformen hinterfragt, spricht Lyotard vom Ende großer Meta-Erzählungen und Sinnzusammenhänge, die auf Homogenität ausgelegt waren und ein allumfassendes Erklärungsmodell zur Verfügung stellten.¹⁷⁴ Fredric Jameson, ein weiterer wichtiger Theoretiker, erforscht die Postmoderne als Reflex auf den Spätkapitalismus.¹⁷⁵ Zwar ist dieser Aspekt in Hinblick auf den sowjetischen Raum weniger von Bedeutung, doch sind allgemeine Hinweise von Jameson ebenso erhellend und relevant für das russische Pendant der westlichen Postmoderne. Jameson erwähnt etwa, dass die Postmoderne, die auf das Ende der 50er und 60er Jahre zurückgeht, zeitlich mit der „Krise des Leninismus“ zusammenfällt.¹⁷⁶ Er behauptete sogar einmal, wie Boris Groys bemerkt, dass die Bedingungen der postmodernen Gesellschaft in sozialistisch geprägten Länder radikaler in Erscheinung treten, da es hier keinen Liberalismus gäbe, der den Verlust gesellschaftlicher, ästhetischer und anderer Werte zum Teil kompensieren könne.¹⁷⁷ Westliche und insbesondere französische Philosophie sind wichtige Bestandteile im Theoriengebäude Michail Epsteins.

¹⁶⁹ Ebd.

¹⁷⁰ Ebd., S. 5-6.

¹⁷¹ Ebd., S. 5.

¹⁷² Ebd.

¹⁷³ Epstein 1995, S. 190.

¹⁷⁴ Vgl. Lyotard 1992.

¹⁷⁵ Melville 2004, S. 90.

¹⁷⁶ Jameson 1991, S. 1.

¹⁷⁷ Groys 1991, S. 189.

So ist u.a. das Simulakren-Konzept Jean Baudrillards für sein Werk *The Origins and Meaning of Russian Postmodernism* grundlegend, wie Mark Lipoveckij, russischer Kritiker und Literaturwissenschaftler, festhält.¹⁷⁸ „Among the diverse definitions of postmodernism, I would single out as most important the production of reality as a series of plausible copies, or what the French philosopher Jean Baudrillard calls ‘simulation’.“¹⁷⁹ Die Simulation sei letztlich der Versuch, die Realität durch ihre Abbildung zu ersetzen, die wirklicher erscheine als die Realität selber.¹⁸⁰ Die Postmoderne wäre genauso wie der Kommunismus als westliche Theorie nach Russland gekommen; beide Theorien hätten nicht nur die Realität beeinflusst, sondern zugleich ihre eigenen ästhetisierten und ideologisierten Versionen der Realität (vgl. Simulation) produziert.¹⁸¹ Vor diesem Hintergrund bezeichnet Epstein auch das sagenhafte St. Petersburg, das dem Willen eines Herrschers entsprang und in Russland als europäisches, unnatürliches Implantat wahrgenommen wurde, als ein großes Simulakrum.¹⁸² Im Zeitalter der Simulation angelangt, befinden wir uns nun dort, wo man von einer russischen Postmoderne sprechen kann.

Als Vordenker der russischen Postmoderne und somit gewissermaßen an deren Anfang steht der Literaturwissenschaftler und Schriftsteller Andrej Sinjavskij.¹⁸³ Sein berühmt gewordener, im Exil veröffentlichter Essay „Vom sozialistischen Realismus“, welches annähernd zur selben Zeit entstand wie westliche Arbeiten zu diesem Thema, kann als das erste Manifest der russischen Postmoderne betrachtet werden.¹⁸⁴ Innovativ gilt dieser Text aus heutiger Sicht vor allem wegen der Methodik, der besonderen Herangehensweise an das Thema.¹⁸⁵ Laut Sinjavskij wurde der Soz-Realismus von seinem inhärenten Eklektizismus zerstört, da dieser die kanonisch-hierarchische Struktur der offiziellen ‚Staatskunst‘ von innen aushöhle.¹⁸⁶ Zu einem Zeitpunkt, als Gerüchte über das Ende des Sozrealismus übertrieben wirken mussten, hätte Sinjavskij klare Anweisungen darüber gegeben, wie mit dem Kadaver umzugehen sei.¹⁸⁷ Dieser Aufgabe gingen rund zwanzig Jahre später die Künstler der Soz Art nach.¹⁸⁸ Sinjavskij, der für sich die Idee der Autorenschaft ablehnte, war der erste, der die

¹⁷⁸ Lipovetsky 1999, S. 11.

¹⁷⁹ Epstein 1995, S. 189.

¹⁸⁰ Ebd., S. 190.

¹⁸¹ Epstein 1995, S. 189.

¹⁸² Ebd., S. 192.

¹⁸³ Genis 1999b, S. 185.

¹⁸⁴ Genis 1999c, S. 204.

¹⁸⁵ Genis 1999b, S. 185.

¹⁸⁶ Ebd., S. 186.

¹⁸⁷ Ebd.

¹⁸⁸ Ebd., S. 187.

modernistische Konzeption des Sozialismus leugnete.¹⁸⁹ Ein herausstechendes Merkmal seiner Ästhetik besteht darin, dass er Kunst von der Fortschrittsidee trennte und sie zwang, in die Vergangenheit anstatt in eine von Vernunft geleitete Zukunft zu blicken.¹⁹⁰ Es kann also festgehalten werden, dass Sinjavskij in der Auseinandersetzung mit dem sozialistischen Realismus ein Vordenker der Postmoderne geworden ist. Aleksander Genis spricht daher in Bezug auf Sinjavskij von einer „archaischen Postmoderne“.¹⁹¹ Diese Bewertung des sozialistischen Realismus als eines antimodernen Prototyps einer russischen Postmoderne teilt auch Michail Epstein. Der grundlegende Unterschied zwischen Signifikat und Signifikant sei seiner Meinung nach, in der „ersten Welle der sowjetischen Postmoderne“, d.h. im sozialistischen Realismus, nivelliert worden.¹⁹² Die Ideokratie des Sozialismus wäre nur ein inhaltsleeres Konstrukt, das eher durch ihre Institutionen und in der Bevölkerung antrainierte Gewohnheiten überleben konnte, als dass eine bezeichnete Realität den Wahrheitsbeweis antreten hätte können. „Postmodernism is the world of quotations, but it is also a typically Soviet world, where all statements are pronounced either on behalf of the beloved leaders or the arch-enemies, but never as a form of self-expression.“¹⁹³ Epstein fördert noch andere postmoderne Implikationen der sowjetischen Kultur zu Tage. Die sowjetische Kultur wäre kein Phänomen der Transitionsphase oder eine vorübergehende Mode gewesen, sondern eine übergeordnete Kultur, in der „Shakespeare und Cervantes, Marx und Tolstoj, Gorkij und Majakovskij“ und alle humanistischen Errungenschaften der Menschheit gleichermaßen Bestandteil waren.¹⁹⁴ Der große Kanon abendländischer Kunst und Literatur stand dem sozialistischen Realismus als Zitatenschatz zur Verfügung, solange man dem Sozialismus damit dienen konnte.¹⁹⁵ Eine vergleichbare Situation wird uns in der Kunst der Soz Art begegnen. Epstein identifiziert sieben wesentliche postmoderne Merkmale des Sozialistischen Realismus¹⁹⁶:

1. Die *Entstehung einer Hyperrealität*, die weder falsch noch wahr ist, jedoch für die Mehrheit der Menschen die Wirklichkeit darstellt.

¹⁸⁹ Ebd., S. 194.

¹⁹⁰ Ebd., S. 195.

¹⁹¹ Genis 1999b, S. 194.

¹⁹² Epstein 1995, S. 208.

¹⁹³ Epstein 1995, S. 203.

¹⁹⁴ Epstein 1995, S. 204.

¹⁹⁵ Ebd., S. 206.

¹⁹⁶ Ebd., S. 206-207. Die Auflistung postmoderner Merkmale des sozialistischen Realismus folgt der akribischen Aufzählung Épsteins.

2. Die *Abgrenzung vom Modernismus*, der als eine zu vernachlässigende Mode ästhetischen Individualismus betrachtet wird.
3. Das Verschwinden des unverfälschten marxistischen Diskurses zugunsten eines *Pastiche von vielen unterschiedlichen Ideologien und Philosophien*, in welcher selbst der Materialismus mit dem Idealismus kombiniert wird.
4. Das *Verschwinden eines unikalén künstlerischen Stils zugunsten eines Metadiskurses*, in welchem klassizistische, romantisch, realistische und futuristische Elemente unter der Schirmherrschaft des sozialistischen Realismus kombiniert werden.
5. Die *Ablehnung eines subjektivistischen Diskurses zugunsten einer Kultur des Zitierens* im Sinne einer Hyperautorschaft.
6. Das *Verschwinden der Dichotomie zwischen Eliten- und Massenkultur*.
7. Der *Versuch, einen posthistorischen Raum zu schaffen*, in welchem alle wichtigen Diskurse der Vergangenheit aufgehoben sind und ihre Erfüllung finden.

In Hinblick auf die hier dargelegten Merkmale des Sozrealismus ist die russische Postmoderne der Gegenwart nicht nur als eine Antwort auf das westliche Pendant zu verstehen, sondern als eine parodierende Weiterentwicklung jener politischen Doktrin, die auch den sozialistischen Realismus hervorbrachte.¹⁹⁷ Im Gegensatz zur westlichen Postmoderne entwickelte sich, wie aufgezeigt wurde, in Russland eine postmodernistische Terminologie mit zeitlicher Verzögerung zum eigentlichen Phänomen der Postmoderne.¹⁹⁸ Den Ansatz zu einem begrifflichen Instrumentarium lieferte der Moskauer Konzeptualismus, der aus diesem Blickwinkel als postmoderne Ästhetik zu definieren ist. Eine Anlehnung an westliche Vorbilder (so auch im Falle der Soz Art) findet tendenziell nur terminologisch und in formaler Hinsicht statt, nicht aber inhaltlich bzw. thematisch. “Contemporary Russian conceptualism emerged, not from the imitation of Western postmodernism, but rather from the very same rotten Petersburg fog of Dostoevsky’s ‘importunate reverie’.”¹⁹⁹ Der russische Konzeptualismus, so Epstein zusammenfassend, untersucht die Beschaffenheit der sowjetischen Schein-Realität als ein ideologisches Trugbild, das durch die herrschende Elite in Form von „hypersignifikanten Zeichen“ über den eines imaginierten Bezeichneten leeren Raum gestülpt ist.²⁰⁰

¹⁹⁷ Epstein 1995, S. 189.

¹⁹⁸ Ebd., S. 208.

¹⁹⁹ Ebd., S. 193.

²⁰⁰ Epstein 1999, S. 5.

Mark Lipoveckij stellt sich kritisch der Frage nach Anknüpfungspunkten einer russischen Postmoderne mit der westlichen und bemüht sich dabei weitgehend um Differenzierungen. Er greift eine treffende Formulierung von Marjorie Perloff auf, die in einem Aufsatz aus dem Jahr 1993 die russische die Frage in den Raum stellt, ob es sich bei der russischen Postmoderne um ein „Oxymoron“ handelt.²⁰¹ Ein Oxymoron verweist auf einen scheinbaren Widerspruch, der jedoch bei näherer Betrachtung auf einen schwer zu fassenden Sachverhalt rekurriert. Perloff, die Michail Epstein rezipierte, stellt uns eine rhetorische Frage. Die russische Postmoderne ist nämlich eine bloße Wiederholung und Verstärkung von postmodernen Elementen, die in der russischen literaturzentrierten aber auch bilderverehrenden Kultur dauerpräsent sind. Die Rezeption westlicher Theorien beschränkt sich aus dieser Perspektive vornehmlich auf den Import des terminologischen Rüstzeugs, das den Zugriff auf das vorhandene Phänomen der Postmoderne ermöglichte.

Zweifelsohne gebe es, wie Lipovetsky festhält, grundlegende Gemeinsamkeiten zwischen der russischen und westlichen Postmoderne: So z.B. das Ende der Ideologie und der Uniformität des Denkens; die notwendige Koexistenz unterschiedlicher Ideen und Konzepte; eine kritisch-distanzierte Haltung zur Institution und institutionalisierten Werten; die Hinwendung von einer monopolisierten Kultur zu heterogenen Kulturen; die Dekonstruktion des Kanons und letztlich die ablehnende Haltung zu großen Erzählungen.²⁰² Lyotards Theorie sei deshalb auch anwendbar für die soziokulturelle Realität in der Sowjetunion: “What was called “Soviet ideology” is certainly nothing but a system of metanarratives, a system that used the machinery of the state to deal harshly and aggressively with any deviation.”²⁰³ In der Ästhetik der russischen Postmoderne gibt es laut Lipoveckij einen gewissen Widerspruch: Einerseits nämlich die Rückkehr zum ästhetischen Vokabular der Moderne, andererseits aber die Unmöglichkeit der Moderne nach Jahrzehnten des ästhetischen Totalitarismus.²⁰⁴ Die historische Avantgarde wird nicht einfach ausgeblendet, sondern bleibt ein zitierbarer Formenschatz in der Postmoderne. Der Aspekt des Spiels zum Beispiel ist gleichermaßen wichtig für die Moderne als auch für die Postmoderne, wo das Spiel stets einen „antihierarchischen, antiteleologischen und antistrukturellen“ Charakter hat.²⁰⁵ In der Poetik der Avantgarde lassen sich prinzipiell dieselben Eigenschaften auffinden, doch steuern hier

²⁰¹ Lipovetsky 1999, S. 3. Vgl. dazu auch <http://pmc.iath.virginia.edu/text-only/issue.193/sympos-2.193> (11.10.2012).

²⁰² Ebd., S. 4.

²⁰³ Ebd., S. 5.

²⁰⁴ Lipovetsky 1999, S. 8.

²⁰⁵ Ebd., S. 15.

die heterogenen Elemente im intertextuellen Spiel unweigerlich auf einen Konflikt zu, während in der postmodernen Poetik dieser Konflikt höchstens simuliert wird, der spielerische und ironische Charakter im Vordergrund bleibt.²⁰⁶ Dieser ironische Charakter bietet unweigerlich auch eine Angriffsfläche für Kritik. So wird dem Postmodernismus oftmals „Ästhetizismus und moralische Indifferenz“ vorgeworfen, während russische Konzeptualisten gleichzeitig auf die „moralischen Implikationen der metaphysischen Kontingenz“ verweisen, die jeden autoritären respektive hegemonialen Diskurs unterläuft und Selbstironie als eine Form der Bescheidenheit propagiert.²⁰⁷

3. Die transatlantische Adaption: Soz Art als russische Pop Art?

Die transatlantische Beziehung zwischen Pop Art und Soz Art ist in Hinblick auf die kulturelle Distanz zwischen den beiden Kunstströmungen in vielerlei Hinsicht erklärungsbedürftig. Dem Begriff Soz Art kommt zwar eine wichtige brückenbildende Funktion zu, andererseits ist er eine zu Versimplifizierungen verleitende Analogie, verführt sie doch dazu, die Soz Art als eine „russische Pop-Art“²⁰⁸ zu etikettieren, ohne dies näher zu hinterfragen. Auch in umgekehrter Richtung kann die Parallelisierung problematisch sein, da die Pop Art, wie der Kunstkritiker Carter Ratcliff anmerkt, nicht „satirisch“ gemeint sei, während Satire in der Soz Art eine prominente Stellung einnehme.²⁰⁹ So unmissverständlich die Namensallusion der sowjetischen Konzeptualisten mit der Pop Art daher auch sein mag, inhaltlich unterscheiden sich die hier im Raum stehenden Neo-Avantgardismen im selben Maß, wie sie in unterschiedlichen soziokulturellen Kontexten verankert waren. Im Folgenden sollen zunächst allgemeine, genealogische und inhaltliche Unterschiede erläutert werden, um in einem zweiten Schritt ihre Teilmenge, die en gros mit dem Phänomen der Postmoderne identifiziert werden kann, zu definieren. Hierbei spielt, wie außerdem gezeigt wird, der Rückbezug auf die historische Avantgarde und die Moderne eine wichtige Rolle.

Der anzutretende Vergleich bezieht sich auf Warhol und auf Komar & Melamid, da Pop Art in gleichem Ausmaß mit Andy Warhol in Verbindung gebracht, wie die Soz Art mit ihren Gründern Komar & Melamid. Die Rezeption erfolgt einseitig von letzteren, die

²⁰⁶ Ebd.

²⁰⁷ Epstein 2010, S. 65.

²⁰⁸ Bogdanova/Kibal'nik/Safronova 2008, S. 13/14.

²⁰⁹ Ratcliff 1988, S. 14.

gewissermaßen aus einem entlegenen Schützengraben, wie die inoffizielle sowjetische Kunstszene bezeichnet werden kann, Anschluss an aktuelle Tendenzen der westlichen Kunstszene fanden. Bis zur Emigration im Jahre 1977 waren sie von der westlichen Kulturindustrie abgeschnitten und gingen unter erschwerten Bedingungen in der ehemaligen UdSSR ihrer Arbeit nach. In Hinblick auf das Phänomen Andy Warhol kommen spezifische, in der Sowjetunion vorherrschende Rezeptionsbedingungen zum Tragen, die in Kürze dargelegt werden sollen.

Andy Warhol war in der Sowjetunion ein bekannter und umstrittener Künstler. Man widmete ihm und insbesondere der Frage, ob seine Kunst kapitalistisch oder kritisch sei, große Aufmerksamkeit in den 80er Jahren.²¹⁰ In der sowjetischen Kunstkritik wurde er als Künstler wahrgenommen, der keine kritische Distanz zur Bourgeois-Kultur hatte bzw. haben konnte, weil er ein Teil von ihr war.²¹¹ Seine künstlerische Intention spielte keine Rolle, da die Klassenzugehörigkeit im Vordergrund stand und seine Kunst als Ausdruck einer „gedankenlosen Konsumgesellschaft“ und einer „bourgeoisen Ideologie“ aufgefasst wurde.²¹² Die Business-Art Andy Warhols und die Selbstdarstellung als Manager und Geschäftsmann, waren für den Menschen in der Sowjetunion gänzlich unverständlich.²¹³ Die Produkte, auf welche die Pop Art verwies, waren der sowjetischen Bevölkerung größtenteils unbekannt und auch den Protagonisten des Moskauer Konzeptualismus nur durch Kataloge ein Begriff.²¹⁴ Ein Ready-made, das seit Duchamp im Westen nichts neues mehr war, musste sofort den Verdacht der „bourgeoisen Scharlatanerie“ wecken.²¹⁵ Die aktive Rezeption und Nachahmung der Kunst Andy Warhols war also höchst problematisch in der UdSSR und konnte, wie das auch der Fall war, lediglich im Underground vonstattengehen. Die sowjetische Kunstkritik betrachtete Warhol als Künstler, der sich einerseits kritisch der traditionellen Kunst gegenüberstellte, andererseits aber auch den Kapitalismus feierte, ein Umstand, der die Pop Art vollends kriminalisieren musste.²¹⁶ Eine Warhol-Ausstellung im Herbst des Jahres 2000 in der Eremitage besiegelte jedoch seinen Ruhm im Zeitalter der russischen Privatisierung. In Zeitungsartikeln machte man gerne darauf aufmerksam, dass seine Familie aus „ökonomischen Gründen“ in die USA emigrierte.²¹⁷ Im Rahmen dieses

²¹⁰ Djogot, Warhol i War-hall: Rossija posle Makdonal'dsa, in: <http://www.gif.ru/warhol/degot.htm> (5.12.2012).

²¹¹ Bogdanova/Kibal'nik/Safronova 2008, S. 13.

²¹² Djogot, Warhol i War-hall: Rossija posle Makdonal'dsa, in: <http://www.gif.ru/warhol/degot.htm> (5.12.2012).

²¹³ Ebd.

²¹⁴ Groys 2009, S. 153.

²¹⁵ Djogot, Warhol i War-hall: Rossija posle Makdonal'dsa, in: <http://www.gif.ru/warhol/degot.htm> (5.12.2012).

²¹⁶ Ebd.

²¹⁷ Ebd.

Diskurses waren Schlagworte wie Erfolg und Fleiß zentral, um das westliche Phänomen Warhol zu erklären. Er wurde schlichtweg zum „Repräsentanten des Westens, des Kapitalismus und der zeitgenössischen Kunst“.²¹⁸ Journalisten schrieben noch nach der Ausstellung regelmäßig seinen Familiennamen mit zwei „l“, wobei eine Konnotation mit dem Wort „music-hall“ entstand, ein Ort der Unterhaltung und des Vergnügens.²¹⁹ So viel zum allgemeinen Warhol-Diskurs im sozialistischen und späterhin neoliberalen Russland, wo, ohne mit der westlichen Populärkultur wirklich vertraut zu sein, Warhol in einer überspitzten Lesart mit der westlichen Konsumkultur identifiziert wird.

Die kulturelle Realität der Sowjetunion und die aus ihr hervortretenden Dispositionen, die die Genesis der Soz Art bestimmten, unterscheiden sich in hohem Maße von den kulturellen Rahmenbedingungen, in denen die Pop Art groß wurde. Der kalte Krieg, welchen die hier im Raum stehenden Künstler als Zeitgenossen miterlebten, war der Höhepunkt eines soziokulturellen Konflikts, eines Wettbewerbs unterschiedlicher Ideologien und volkswirtschaftlicher Konzepte. Die Sozialisierung Warhols konnte vor diesem Hintergrund gegenüber Komar und Melamid kaum unterschiedlicher ausfallen. Bereits auf der zeitlichen Achse gilt es zunächst auf einige Verschiebungen und Unterschiede hinzuweisen. So muss z.B. festgehalten werden, dass Komar & Melamid Ende der 1960er Jahre künstlerisch aktiv wurden, also rund eineinhalb Jahrzehnte später als Andy Warhol, der 1952 mit seiner ersten Einzelausstellung „Fifteen Drawings Based on the Writings of Truman Capote“ in New York debütierte.²²⁰ Im Westen kam der Konzeptualismus historisch gesehen außerdem nach der Pop Art auf. In Russland hingegen trat zuerst der Moskauer Konzeptualismus zeitgleich mit seiner ‚Subströmung‘ der Soz Art auf den Plan, und einige Jahre später das Phänomen Pop Art in der russischen Literatur.²²¹ Die Anlehnung an den bereits etablierten Begriff Pop Art ist ein gelungener eye-catcher, aber in mancherlei Hinsicht auch problematisch. Denn Komar & Melamid wollten nachdrücklich nicht als eine „russische Version der Pop-Art“ wahrgenommen werden und bemühten sich daher, ihren Werken einen unverwechselbaren Ausdruck zu verleihen.²²² Führen wir nun mit weiteren allgemeinen Beobachtungen fort. Die Pop Art ist eine postmoderne Kunstströmung, die sich traditionellen Kriterien einer hohen, bürgerlichen bzw. elitären Kunst vielfach entzieht. Ihre klassische Periode fällt in die erste Hälfte der 60er Jahre, in welcher sie durch die Kunstkritik, die die neue Strömung zu fassen

²¹⁸ Ebd.

²¹⁹ Ebd.

²²⁰ Schwander 1995, S. 170.

²²¹ Bogdanova/Kibal'nik/Safronova 2008, S. 14.

²²² Tupitsyn 2008.

versuchte, institutionalisiert wurde.²²³ Bereits ab der Mitte der 50er Jahre setzten sich in London Mitglieder der sog. *Independent Group*, unter diesen Künstler wie Eduardo Paolozzi oder John McHale, mit der Populärkultur künstlerisch auseinander.²²⁴ Da es kein einheitliches Programm der Pop Art gab, wurden in den ersten Anthologien unterschiedlichste Vertreter aufgeführt, wobei Warhol unter diesen immer präsent war.²²⁵ Am Anfang der 60er Jahre war New York das Kunstzentrum der westlichen Welt, was auch für die Pop Art galt.²²⁶ New York und Los Angeles, jene Städte, in denen Pop Art in den Vereinigten Staaten groß wurde, waren auch Zentren der medialen Unterhaltungsindustrie.²²⁷ Bestimmende Themen der Pop Art waren daher auch Werbung, Markenprodukte in knalligen und makellosen Farben, Comics, Hollywood „B“-Movies und Celebrities.²²⁸ Als Inkunabeln der Pop-Art können die ab 1962 von Andy Warhol ins Leben gerufenen *Campbell's Soup Cans* bezeichnet werden (Abb. 6). Die im Siebdruckverfahren entstandenen Suppendose-Bilder treten entweder isoliert auf oder aber in paradigmatischen Ketten identischer Darstellungen. Die serielle Reproduktion fand als technisches Verfahren ihren direkten Weg von den Fabrikhallen der Verkaufsware in die *factory* Warhols.

*“If you can't beat this system, Warhol implies, join it; more, if you enter it totally, you might expose it: you might reveal the automatism of this compulsion to repeat through your own excessive example. Developed in Dada, this strategy of mimetic exacerbation was performed ambiguously by Warhol – ambiguously because its different degrees of complicity and criticality are notoriously difficult to measure.”*²²⁹

Während die Pop Art im Wesentlichen die visuelle Welt einer saturierten Konsumgesellschaft zu illustrieren begann, ging es der Soz Art um die visuelle Welt des Kommunismus und seines omnipräsenten, politischen Codes. „Während sich Künstler wie Warhol im Westen die Konsumkultur aneigneten und sie zu Ikonen stilisierten [...], unterminierten Komar & Melamid staatliche Ikonen und ihren propagandistischen Wert.“²³⁰ Die Unterminierung des „propagandistischen Wertes“ wird dadurch bewerkstelligt, dass Komar und Melamid sich nicht einer Formensprache außerhalb der offiziellen Kunstdoktrin bedienen, sondern den sozialistischen Realismus auf parodierende Weise gebrauchen. Nebenbei stellen sie sich mit

²²³ Edwards 2001, S. 89.

²²⁴ Foster 2012, S. 5.

²²⁵ Edwards 2001, S. 89.

²²⁶ Ebd. Parallel dazu, so könnte man sagen, war Moskau das Zentrum der sozialistischen Kunst und der Soz Art.

²²⁷ Edwards 2001, S. 89.

²²⁸ Ebd.

²²⁹ Foster 2012, S. 110.

²³⁰ Gisbourne 2007, S. 26.

diesem statement auch gegen Tendenzen innerhalb des Moskauer Konzeptualismus, vorbehaltlos westliche Ausdrucksformen zu übernehmen.²³¹ Komar & Melamids Soz Art-Serie aus dem Jahr 1972 ist eine Parodie der angewandten, öffentlichen ‚Propaganda-Kunst‘ des sozialistischen Realismus.²³² Die Werkserie bezog sich auf Plakate, Transparente und Gedenkmedaillen, die, ähnlich der westlichen Werbung, dem öffentlichen Raum angehörten und als anonyme, volksnahe Kunst bezeichnet werden könnten. Die Arbeit *Ein Zitat* ist beispielsweise ohne die visuelle Alltagskultur der Sowjetunion nicht denkmöglich (Abb. 1). Komar & Melamid spielen auf das Wegfiltern redundanter Mitteilungen an: Die auf Plakaten allgegenwärtigen Propaganda-Parolen werden vom Auge nicht mehr als solche wahrgenommen.²³³ Das selber Phänomen gibt es im Westen in Bezug auf Werbungen, die oftmals nur noch halbbewusst registriert werden.²³⁴ Je aggressiver und öfters eine Botschaft den Rezipienten versucht zu erreichen, so die Quintessenz, desto unleserlicher wird sie. Botschaften dieser Art behalten jedoch ihre Funktion bei: „Read or unread, Soviet slogans remind citizens of the power of the state. Quotation tries, in a spirit of irony, to divert some of that power to Komar and Melamid’s art.“²³⁵

In ihrer Arbeit *Sei Still!* aus dem Jahr 1974 beziehen sie sich auf ein tatsächlich in Umlauf gewesenes Propaganda-Plakat (Abb. 7). Der Prätext, um literaturwissenschaftlich zu sprechen, ist ein 1941 von Vatolina und Denisov entworfenes Plakat, das in ähnlicher Konfiguration wie die Soz Art-Arbeit eine Kolchosbäuerin mit roten Kopftuch zeigt, die den Betrachter mit dem Zeigefinger auf dem geschlossenen Mund auffordert, nicht zu schwätzen, wie die eigentliche Übersetzung auf Deutsch lauten müsste (Abb. 8).²³⁶ Im Zweiten Weltkrieg hielt es die sowjetische Führung für notwendig, auf die möglichen Konsequenzen gedankenloser Geschwätzigkeit in der Öffentlichkeit hinzuweisen. Die Aufforderung soll einerseits auf die omnipräsente Gefahr der Spionage, andererseits auch auf das Problem der üblen Nachrede aufmerksam machen, die zur Denunziation und falschen Bezeichnung führen und ernste Folgen zeitigen kann.²³⁷ Das Kopftuch der Kolchosbäuerin, der Schriftzug unten und der kurze Satz in der rechten Bildecke sind in Rot gehalten. Die Farbe Rot versinnbildlicht den Sozialismus und war in der Propaganda-Kunst des Soz-Realismus eine allgegenwärtige Metapher. Durch den strengen, frontalen Blick der Kolchosbäuerin wird der

²³¹ Tupitsyn 2008.

²³² Ratcliff 1988, S. 121.

²³³ Ebd., S. 62.

²³⁴ Ebd.

²³⁵ Ebd.

²³⁶ <http://www.content.su/?p=161> (20.11.2012).

²³⁷ <http://www.my-ussr.ru/soviet-posters/vigilance/145-posters-of-the-ussr-vigilance.html> (20.11.2012).

Betrachter direkt angesprochen. Komar & Melamid übernehmen diese Elemente, wobei in ihrer Arbeit ein Mann anstatt einer Frau das in der Sowjetunion weit verbreitete ikonografische Muster übernimmt. Im Gegensatz zur sozialistischen Bäuerin ist die im Stil des sozialistischen Realismus typisierte, männliche Person nicht mit der Farbe Rot markiert, was seine Zugehörigkeit zum Sozialismus hätte anzeigen können. Er trägt stattdessen ein weißes Hemd und steht, anders als im Vorbild, vor einem gänzlich roten Hintergrund. Zwei auffällige Unterschiede verdienen außerdem unsere Aufmerksamkeit: Bei Komar & Melamid gibt es keinen Text, der dem Betrachter erklärt, worum es sich hier handelt, wohingegen der Schriftzug „Schwätze nicht!“ im Vorbild prominent ins Bild gesetzt ist. Ein weiterer Unterschied liegt in der Lichtregie: Komar & Melamid verwenden einen im Soz-Realismus beliebten Topos des hereinfliegenden Lichts, der für die höhere Wahrheit und die glückliche Zukunft des Sozialismus steht. In teleologischen Ideologien spielt Lichtsemantik in der Bildpropaganda oftmals eine sehr wichtige Rolle. Bei Komar & Melamid fällt dieses metaphysisch gemeinte Licht hart und unmotiviert auf das Gesicht des Mannes, der uns vor etwas warnen möchte. Anstatt in die Richtung des Lichts zu blicken, schaut die männliche Person aber Richtung Betrachter, fokussiert diesen aber nicht und blickt eher an ihm vorbei. Es drängt sich eine Lesart auf, in welcher Komar & Melamids sozrealistische Figur, die keineswegs ein Kolchosbauer ist, deplatziert in einem sozialistisch markierten Umfeld erscheint und den Betrachter davor warnen möchte, sich kritisch über das System zu äußern.

Im Stil des sozialistischen Realismus ist auch das 1972 entstandene Doppel-Selbstporträt Komar und Melamids aus der besagten Soz Art-Serie (Abb. 9). Es handelt sich um ein Mosaik imitierendes, gemaltes Medaillon, in welchem die Künstler ihr eigenes Konterfei einfügten anstatt jenes der sowjetischen Parteisekretäre. Sie zitieren geläufige Sowjet-Ikonografie, denn solche Darstellungen waren u.a. als Mosaikauskleidung in Metro-Stationen anzutreffen und als Medaillen weitverbreitet (Abb. 10). Carter Ratcliff bietet hierzu eine Lesart an: Wenn der sozialistische Kollektivismus und der Gemeinschaftskult ernst genommen wurde, kann es für den einzelnen Sowjet-Bürger nur konsequent sein, ein Stereotyp des sozialistischen Realismus werden zu wollen.²³⁸ Zugleich ironisieren sie ihre Bedeutung als Künstler im mächtigen und weltumspannenden Kommunismus und werfen einen historisierenden Blick auf sich selbst. So lautet der seitliche Schriftzug im Rundmedaillon: „Berühmte Künstler der 70er Jahre des 20. Jh. Moskau.“²³⁹ Es gab zwei Versionen des bekannten Doppel-Selbstporträts, von denen eine in der „Bulldozer-Show“ (vgl. Kap. 2.) zerstört wurde. Komar & Melamid antworteten

²³⁸ Ratcliff 1988, S. 64.

²³⁹ Vgl. Abbildung.

daraufhin mit einem Bild, auf welchem in schwarzen Lettern vor weißem Hintergrund KGB stand. Es ist ein für das Künstlerduo bezeichnender „politischer Minimalismus“, der durch diese Art der Ironie zum Ausdruck kommt.²⁴⁰ Zur selben Zeit als Komar & Melamids Kunst an Kontur gewann, also Anfang der 1970er Jahre, entstand Warhols Mao-Serie, die den kommunistischen Diktator Mao Zedong von seiner üblichen Darstellungsweise löste.²⁴¹ In gewohnter Pop Art-Manier wird Mao koloriert als eine Art Ikone präsentiert (Abb. 11). Die Buntheit des Porträts, seine Form, drängt sich in den Vordergrund, während Inhalt bzw. das Signifikat (hier: Mao) ins Hintertreffen gerät. Interessant sind zudem die außerordentlichen Maße dieser Bilder, als ob damit auch die totalitaristische Vorliebe für große und übergroße Bild-Dimensionen zitiert werden sollte. Mao Zedongs Nachfolger wiederum, Hua Guofeng, fand Eingang in *Arles, Portraits of World Leaders with Right Ear Cut Off* von Komar & Melamid, einem Werk aus dem Jahr 1978 (Abb. 12). Sieben Staatspräsidenten werden mit verbundenen Ohren nach Art Van Goghs in postimpressionistischer Manier in sieben voneinander isolierten Bildfeldern dargestellt. In ihrem Eklektizismus erlauben sich Komar & Melamid jeden erdenklichen Stil zu okkupieren und die Autorität des Originals zu unterlaufen.²⁴² Die Anzahl der Bilder rekuriert nicht auf die „Gruppe der Sieben“, da Breschnew oder der chinesische Parteisekretär hier sonst fehl am Platz wären. Bezeichnenderweise platzierten Komar & Melamid Jimmy Carters Bildfeld prominent über allen anderen, als ob sie solcherart eine Hierarchie unter den mächtigsten Persönlichkeiten ihrer Zeit andeuten wollten. Der Anachronismus zwischen Bildgegenstand und Stilwahl ist für diese Arbeit ausschlaggebend: Politiker der Gegenwart wurden mit Van Goghs Malweise in eine fragwürdige Verbindung gebracht. Anders als Andy Warhol, der jeden Gegenstand in verfremdender Weise in ein Objekt der Pop Art verwandelt, versuchen Komar & Melamid mit jedem erdenklichen Stil der Kunstgeschichte Verfremdung und widersprüchliche Kontraste zu evozieren. Die zuletzt genannte Arbeit entstand bereits nicht mehr in der Sowjetunion, sondern in der 1978 angetretenen Emigration. Die politische Zensur wurde mit der Ausreise in die Vereinigten Staaten hinter sich gelassen, aber auch der unverfälschte Blick des unmittelbar Betroffenen auf die heimatlichen Verhältnisse. In dieser Situation mussten Komar & Melamid auf ihre Erinnerungen zurückgreifen, um die hinter sich gelassene Sowjetunion thematisieren zu können. Es entstand in den Jahren 1981 bis 1983 die Serie Nostalgischer sozialistischer Realismus, in welcher das frühere grob gefasste Thema des Sozialismus auf den Stalinismus reduziert wurde. In einer gezielt akademischen Malweise, die sie noch

²⁴⁰ Tupitsyn 2008.

²⁴¹ Ebd.

²⁴² Hilings 1999, S. 50.

während ihrer Studienzzeit in Moskau erworben hatten, intensivierten sie in dieser Serie den inneren Konflikt ihrer Exilexistenz mit der Wahl ihres Malstils.²⁴³ Der Gegensatz zwischen dem Westen und dem Osten, eine zentrale Dichotomie der russischen Kulturgeschichte seit Peter dem Großen, ist auch eine treibende Kraft in den Arbeiten Komar & Melamids.²⁴⁴ Im 19. Jahrhundert artikuliert sich dieser Widerstreit beispielsweise im intellektuellen Kampf zwischen Slawophilen und Westlern. Die russische Moderne speist sich teilweise aus der Idee, dass eine eigenständige Kultur nur geschaffen werden kann, wenn man sich auf nationale Traditionen beruft.²⁴⁵ Eine gewisse Fortsetzung dieses Diskurses zeigt sich auch im Werk Komar & Melamids, denen bewusst war, dass der soziokulturelle Rahmen (in diesem Fall der sowjetische) für den Erfolg ihrer Arbeit entscheidend war.²⁴⁶ Der Bezug auf den eigenen kulturellen Rahmen (Identität) geht mit der deutlichen Abgrenzung des Anderen (Alterität) mit ein, wie dies zum Beispiel in der Serie *Post-Art: Pictures from the Future* der Fall ist, in denen kapitalistische und sozialistische Waren als zwei völlig unterschiedliche Entitäten behandelt werden.²⁴⁷ Die Künstler schufen in dieser Serie u.a. Repliken bekannter Pop Art-Bilder in völlig desolatem, zerstörtem Zustand, als ob sie damit das „Armageddon westlicher Warengüter“ ankündigen wollten.²⁴⁸ Melamid meinte lakonisch dazu, dass sie beabsichtigt hätten, Pop Art einfach alt erscheinen zu lassen, um dessen Wert zu erhöhen, wie es in Russland mit Ikonen der Fall wäre.²⁴⁹ Wie sehr sich die soziokulturelle Realität in der UdSSR von der US-amerikanischen unterschied, machten Komar & Melamid in ihrer konzeptuellen Arbeit *We buy and sell souls* (1979-1981) deutlich. Ihre Aktion, die heute in Form von Werbematerial, Fotografien und schriftlichen Dokumentationen über die gekauften Seelen erhalten ist, kann als Persiflage des kapitalistischen Unternehmertums gedeutet werden.²⁵⁰ *We buy and sell souls* ist außerdem der Höhepunkt der im Raum stehenden ‚transatlantischen Beziehung‘: Im Zuge des Einkaufs der „Pop Art-Seele“ Andy Warhols kam es nämlich am 6. 2. 1979 zu einem persönlichen Treffen zwischen den zentralen Protagonisten der Pop Art und Soz Art (Abb. 13). Bei dieser Gelegenheit soll Andy Warhol seinen russischen Kollegen nichts Geringeres als seine Seele umsonst überlassen haben. In Umkehrung einer Warholschen Geste, die den chinesischen Staatspräsidenten Mao als Produkt der Pop Art im Westen einführte, versuchten Komar & Melamid „Pop Art-Seelen“ in

²⁴³ Tupitsyn 2008.

²⁴⁴ Tupitsyn 1989, S. 66/67.

²⁴⁵ Ebd.

²⁴⁶ Tupitsyn 2008.

²⁴⁷ Ebd.

²⁴⁸ Ebd.

²⁴⁹ Ratcliff 1988, S. 28.

²⁵⁰ Tupitsyn 2008.

den Osten zu importieren und zu verkaufen.²⁵¹ Ihr Logo war eine Stadtansicht mit der Skyline von Manhattan, über welcher ein gigantischer, stilisierter Apfel („the big apple“) schwebte.²⁵² Aus diesem prominent ins Bild gesetzten Apfel kriecht anstatt eines Wurmes eine Schlange hervor. Gezielt werde dadurch der Konnex zum alttestamentarischen Bericht über die Sünde der Erkenntnis bzw. des Wissens gesucht. In dieser von Ratcliff angebotenen Lesart präsentieren sich die Künstler als Komplizen eines Marktes, in welchem praktisch alles kommerzialisierbar erscheint. In einem Zeitraum von dreiundhalb Jahren kauften und verkauften sie annähernd 1000 Seelen. Warhols metaphysisches Geschenk wurde für 30 Rubel zusammen mit 10 anderen in Moskau 1979 via Telefonauktion verkauft.²⁵³ Eine Anzeige zum Ankauf der Seele gab es auch in einer Ausgabe der Zeitschrift *Artforum*.²⁵⁴ Als es zeitgleich in Moskau und New York zu Versteigerungen der erworbenen Seelen kommen sollte, stellte sich jedoch heraus, dass sich Warhols Seele in Russland nur schwer verkaufen ließ.²⁵⁵ Neben der Tatsache, dass Warhol in der offiziellen sowjetischen Kultur als Klassenfeind gelten musste und sich seine Seele vielleicht deshalb schon keiner besonderen Beliebtheit erfreuen durfte, kommt ein anderer Aspekt noch erschwerend hinzu. In Russland, das weitgehend von Orthodoxie und schwerer Religiosität geprägt ist, hat die Seele einen sakralen und mit Sicherheit unveräußerlichen Status.²⁵⁶ Die immaterielle und religiöse Kategorie „Seele“ war auch in der Sowjetunion mit Sicherheit keine geeignete Verkaufsware. Komar & Melamid suchten demnach ganz bewusst ein provokatives Moment in ihrer Arbeit. Es lässt sich also sagen, dass jene Aktion Komar & Melamids, die am meisten Warhol einbezog und sein Denken zu imitierten vorgab, grundlegende Gegensätze zwischen der Sowjetunion und der U.S.A. indirekt zur Sprache brachte.²⁵⁷

Die These der vorliegenden Arbeit lautet, dass die Soz Art ungeachtet ihres spezifischen kulturellen Referenzrahmens demselben postmodernen Paradigma entspringt wie die Pop Art. Was auf den ersten Blick befremdlich wirken kann, ist die Tatsache, dass der sozialistische Realismus bereits postmoderne Merkmale enthält, die von Komar & Melamid zur vollen Blüte gebracht wurden. Als man aber den sozialistischen Realismus im Westen erstmals in der breiten Öffentlichkeit ausstellte, fielen überraschenderweise Gemeinsamkeiten mit der Bildsprache der Pop Art auf.

²⁵¹ Ebd.

²⁵² Ratcliff 1988, S. 113.

²⁵³ Ebd.

²⁵⁴ Ebd.

²⁵⁵ Ebd.

²⁵⁶ Djogot, Warhol i War-hall: Rossija posle Makdonal'dsa, in: <http://www.gif.ru/warhol/degot.htm> (5.12.2012).

²⁵⁷ Tupitsyn 2008.

„Auf der Biennale in Venedig 1964 erkannten die Kritiker die Ähnlichkeit zwischen der amerikanischen Pop-art und dem sowjetischen Sozialistischen Realismus. Es trafen der an die Werbung erinnernde Verbraucheroptimismus und der ideologische Optimismus einerseits sowie die Maltechnik andererseits aufeinander, wobei letztere sowohl bei den Amerikanern als auch bei den Russen auf die mechanische Handhabung des Pinsels zurückzuführen war (Malen nach Fotos, Verwendung von Sprays usw.).“²⁵⁸

In Venedig war u.a. das Bild *Wir begrüßen den ersten Kosmonauten* des ukrainischen Malers Michailo Chmelko zu sehen. Zahlreiche ikonografische Grundvokabeln des sozialistischen Realismus kommen in diesem Gemälde zum Einsatz: Begeisterte Menschenmassen, rote Fahnen, eine Dynamik, die durch eine Bewegungsrichtung nach rechts in Gang gesetzt wird etc. Der zum Ausdruck kommende „ideologische Optimismus“ war der US-amerikanischen Konsumlandschaft sicherlich nicht unähnlich. Als vergleichbarer Aspekt erscheint er allerdings zufällig und im hohen Grade unmotiviert, da die Künstler des Sozialismus wohl kaum US-amerikanische Kunst als Orientierungspunkt herangezogen haben. Das Nahverhältnis zwischen Pop Art und Soz Art artikuliert sich dahingegen vor allem im Rückgriff auf Implikationen der Avantgarde und der ästhetischen Moderne, die als besonderer Nährboden für die Verspieltheit der Postmoderne gelten.²⁵⁹ Die Artefakte, die der Postmoderne zugeordnet werden können, hätten laut Jameson eine „familiäre Ähnlichkeit“ mit ästhetischen Impulsen der Moderne, weil sie auf diese reagiere.²⁶⁰

„Like his Pop peers, Warhol adapted the Duchampian readymade to the image, and so prompted questions of originality and authenticity in its sphere as well; yet a more precise connection emerges here too, for Duchamp was also interested in the distressed, even diseased work of art.“²⁶¹

Der europäische Modernismus, der nun öfters zur Sprache kam, zeichnet sich durch einen selbstreflexiven und gesellschaftskritischen Zug aus, der die institutionalisierte, traditionelle Kunst hinterfragt.²⁶² Das potenzielle Kunstpublikum gehörte einer gesellschaftlichen Elite an, die dem klassisch-bürgerlichen Bildungswissen verpflichtet war, und welches nicht einfach

²⁵⁸ Beke 1992, S. 119.

²⁵⁹ Harrison 2001, S. 12.

²⁶⁰ Jameson 1991, S. 55.

²⁶¹ Foster 2012, S. 144.

²⁶² Wall 1995, S. 23.

bekämpft oder umerzogen werden konnte.²⁶³ Duchamps Kunst entwickelt sich vor diesem Hintergrund und zeichnet sich durch einen institutionskritischen Zugang aus:

*“Die Kunst Duchamps, unverwechselbar in ihrer skeptischen Befragung der vorherrschenden Formen des akademischen wie des populären künstlerischen Bewusstseins, geht aus dieser Krise hervor. Sein Werk ist ohne jenen Diskurs, der nach den modernen sozialen Bedingungen der Bedeutungsproduktion fragte, nicht vorstellbar.“*²⁶⁴

In den 1920er Jahren sind experimentelle Versuche mit der medialen Öffentlichkeitswahrnehmung bezeichnend für Duchamps Arbeiten.²⁶⁵ Als in den 1950er die Unterhaltungs- und Medienindustrie neue Dimensionen erreichte und zu einem Bestandteil des Alltags wurden, war es aus der Sicht der Pop Art naheliegend, sich an Duchamps Fingerübungen zu erinnern.²⁶⁶ Hinzu kam das besondere Interesse für das Ready-made, welches vor allem in der Appropriation Art stark rezipiert wurde. Ready-made und Appropriation sind Begriffe, die eng miteinander verwoben sind, da in der Kunst Duchamps jeder „vorgefundene Gegenstand“ (objet trouvé) auch angeeignet, d.h. appropriiert, wird. Das Verhältnis zwischen Ready-made und Appropriation Art entspricht in etwa jenem zwischen Moderne und Postmoderne. Die Appropriation als künstlerisches Verfahren spielt sowohl in der Pop-Art als auch in der Soz-Art als ‚technisches Leitverfahren‘ eine maßgebliche Rolle. Hier wie dort begegnen uns daher Motive der Massenkultur, die aus ihrem ursprünglichen Kontext in Richtung einer ‚verfremdenden‘, künstlerischen Intention verschoben werden. In der Sowjetunion appropriieren Komar & Melamid vielfach Elemente der visuellen Alltagskultur der Sowjetbürger, wie dies beispielsweise in der Soz Art-Serie evident wird. Bilder und Parolen, Werkzeuge der Propaganda, wurden einfach entlehnt, während sie gleichzeitig Teil einer gemeinsamen, für jeden Sowjetbürger verständlichen Sprache blieben, wie etwa Warhols Suppendosen für den durchschnittlichen US-Amerikaner.²⁶⁷ Auch in der Anlehnung an den Namen Pop Art steckt eine Geste der Appropriation, die gewissermaßen mit dem Kauf der Seele Warhols ihren Höhepunkt findet.

²⁶³ Ebd., S. 24.

²⁶⁴ Ebd.

²⁶⁵ Wall 1995, S. 25.

²⁶⁶ Ebd.

²⁶⁷ Hilings 1999, S. 49.

Die Appropriation ist eine Kultur der Entlehnung und des Zitierens, das als westliches Kunstparadigma seit der Mitte der 70er Jahre verstanden werden kann.²⁶⁸ Sowohl die *low/-high art* -Debatte als auch Fragen hinsichtlich des Künstlersubjekts und der Autorschaft finden in der Appropriation eine Stellungnahme. Heute assoziiert man mit der Appropriation vor allem Künstler wie Sherrie Levine ab den späten 1970er Jahren. Es handelt sich um die Annexion eines kulturellen Eigentums, eines bestimmten Objekts oder auch einer Idee, eine Aneignung, die normalerweise zur Relokation in einen anderen Kontext führt.²⁶⁹ „Each act of appropriation is a promise of transformation: each act of acquisition anticipates the supposed transubstantiation.“²⁷⁰ In einem globalen Kontext nimmt das Phänomen der Appropriation in den 60er und 70er Jahren feste Konturen an, wo das nunmehr auch als Post-Appropriation oder Gegen-Appropriation firmierende Kunstverfahren genauso in der sowjetischen und später in der postsowjetischen Kultur existiert.²⁷¹ Die russische *Intelligenzija*²⁷² erfuhr mithilfe ausländischer Zeitschriften, wie westliche Künstler der 60er Jahre Bilder aus dem täglichen Leben im Geiste des Ready-made in die Sphäre hoher Kunstproduktion brachten.²⁷³ Diese Transformation aber, die in den Collagen des sozialistischen Realismus (z.B. Gustav Klusis) bereits vollzogen und im russischen Konstruktivismus ebenfalls schon angelegt war, hat auch eine eigene Traditionslinie in Russland, die bis zur russischen Avantgarde führt. Das Aufkommen der Appropriation, welche sich erstmals in den Arbeiten der Neo-Dadaisten und Pop Art-Künstler manifestierte, markiert für Befürworter und Kritiker dieser Bewegungen den Anfang der Postmoderne.²⁷⁴ Robert Rauschenberg und Andy Warhol gehörten zu den ersten, die sich mit der Appropriation auseinandersetzten.²⁷⁵ Allein in Bezug auf diesen Aspekt stehen diese Künstler somit auch am Anfang des Postmodernismus. Für die Genesis der Appropriation ist die Pop Art von außerordentlicher Bedeutung, so dass die Frage formuliert werden kann, ob die Appropriation nicht einfach eine Erweiterung der Pop Art sei und in ihr ihre Wurzeln habe.²⁷⁶ Dieser Frage kann in diesem Rahmen nicht näher nachgegangen werden, wichtiger ist lediglich die Tatsache, dass Appropriation mit Pop Art eng verknüpft und auch für die Soz Art von zentraler Bedeutung ist. Wie Benjamin Buchloh schreibt, kann die Appropriation als ästhetisches Verfahren dem Wunsch entspringen, den

²⁶⁸ Welchman 2003, S. 1.

²⁶⁹ Ebd.

²⁷⁰ Buchloh 1999, S. 178.

²⁷¹ Welchman 2003, S. 4.

²⁷² Der Ausdruck *Intelligenzija* bezeichnet im Russischen alle - von Künstlern bis Wissenschaftler - im geistigen oder intellektuellen Milieu arbeitenden Menschen als eine gesellschaftliche Gruppe.

²⁷³ Ratcliff 1988, S. 14.

²⁷⁴ Welchman 2003, S. 9.

²⁷⁵ Ebd.

²⁷⁶ Ebd., S. 32.

historischen Anspruch eines bestimmten, lokalen Codes zu hinterfragen, indem dieser mit verschiedenen Codes (Kunststile, Produktionsverfahren etc.) in Verbindung gebracht wird.²⁷⁷ Komar & Melamid appropriieren den sozialistischen Realismus und bedienen sich der in ihr angelegten vielseitigen Eloquenz der abendländischen Kunstgeschichte, deren Stile die beiden gerne zitieren, so z.B. im *Nostalgischen sozialistischen Realismus*. Selbstredend ist die Soz Art nicht als eine Fortsetzung der sowjetischen Staatskunst mit unlauteren Mitteln zu sehen. Hierfür müsste man nämlich den Aspekt der ins Spiel gebrachten Parodie und die Dekonstruktion des sozialistischen Codes außer Acht lassen. In *Stalin und die Musen*, eine Arbeit aus der Serie *Nostalgischer Sozialistischer Realismus*, kombinieren die Künstler eine neoklassizistische Formensprache mit ikonografischen Denkmustern des sozialistischen Realismus, Stile, die für gewöhnlich der Erhöhung eines Themas dienen (Abb. 14).²⁷⁸ In diesem Gemälde wird die Apotheose Stalins zwar thematisiert, doch mit Versatzstücken der Kunstgeschichte in einer überzogenen Weise, die als Parodie zu bezeichnen ist. Clio, die Muse der Historie, reicht Väterchen Stalin, der in einer strahlend weißen Paradeuniform den Musen rechts gegenübersteht, ein Buch. Dieses kann als ein Hinweis auf die von Stalin vorgenommene Manipulation der Geschichte gelesen werden.²⁷⁹ Durch Clio wird Stalins Rolle in der Geschichte hinterfragt.²⁸⁰ Am rechten Bildrand befindet sich eine Muse mit einem Hammer in der rechten Hand. Wie die Kunsthistorikerin Valerie Hilings zu Recht bemerkt, erinnert ihre entblößte rechte Brust an die allegorische weibliche Revolutionsfigur in *Die Freiheit für das Volk* von Eugène Delacroix. Im Gegensatz zur Version von Delacroix, kommt der weiblichen Figur in Stalins Verherrlichung jedoch eine passive Rolle zu. Komar & Melamid führen vor, wie ikonografische Motive für praktisch jede Ideologie adaptiert werden können, dabei jedoch auch die ursprüngliche Bedeutung verloren gehen kann.²⁸¹ Das Verfahren der Appropriation, welche eine Dekonstruktion festgefahrener Bedeutungsmuster leisten kann, führt uns zu drei Kriterien, mit denen die Kunsthistorikerin Sylvia Harrison eine Schnittmenge zwischen Postmodernismus und Pop Art definiert.²⁸² Diese sind, wie sich zeigt, auch für die Soz Art relevant: 1. „Depersonalisierte Technik“, so auch die minimale Transformation des Gegenstandes, weshalb die künstlerische Botschaft obskur wird, 2. Die Grenze zwischen Hoch- und Massenkultur wird unterlaufen, 3. Repräsentation der Kultur als Simulation und Simulakrum.

²⁷⁷ Buchloh 1999, S. 178.

²⁷⁸ Hilings 1999, S. 50.

²⁷⁹ Ebd.

²⁸⁰ Ebd.

²⁸¹ Ebd., S. 51.

²⁸² Harrison 2001, S. 11.

Wie ist es also hinsichtlich des ersten Kriteriums um die Beziehung zwischen dem Künstler und dem von ihm geschaffenen Objekt bestellt? Sowohl bei Warhol als auch bei Komar & Melamid laufen die meisten Arbeiten auf eine Unterminierung der Autorschaft hinaus. Dies zeigt sich bei Warhol, der allerdings einige seiner früheren Werke signierte (u.a. seine Brillo-Boxen), grundsätzlich in der Anonymität technischer Reproduktionsverfahren.²⁸³ Sowie Warhol den Bruch mit der individualistischen Geste der Malerei vollzog und sich dadurch auch von Jackson Pollock absetzte, distanzierte sich auch Duchamp vom malerischen Genie.²⁸⁴ In diesem Punkt zeigt sich eine grundlegende Gemeinsamkeit mit der Kunst der Soz Art: „Von Pollock und den Abstrakten Expressionismus überhaupt samt zugehörigem Geniekult, Mystizismus und Maskulinismus grenzen sich Komar & Melamid sowie schon früher die Pop Art, deutlich ab.“²⁸⁵ Komar und Melamid treiben das Spiel um die Autorschaft auf die Spitze, wenn sie unter falschen Namen mit fiktiven Künstlerbiographien Ölgemälde hervorbringen. So war Nikolaj Buchumov beispielsweise ein Künstler aus dem Anfang des 20. Jh., der sich der Landschaftsmalerei verschrieben hatte und im Duell mit einem Avantgardisten sein linkes Auge verlor (Abb. 15). Selbst unter dem sozialistischen Regime malt er seine Bilder unbehindert weiter, als ob er die Veränderungen um sich herum nicht wahrnehme (Abb. 16). Dies ist umso verwunderlicher, da das Vertrauen in seine Wahrnehmung so weit geht, dass er selbst seine bei einem geschlossenen Auge im Blickfeld erscheinende Nase mitabbildete.²⁸⁶ Eine 1973 erdachte Künstlerbiographie erzählt die Geschichte des Apelles Ziablov, einem abstrakter Maler aus dem 18. Jahrhundert, der mit seiner Malweise die Autoritäten ohne Absicht provozierte und sich zuletzt, von der Gesellschaft unverstanden, erhängte.²⁸⁷ Die absurd anmutenden Kompositionen von Künstlerbiographien, ihre Fehlplatzierungen in bestimmten gesellschaftlichen Konstellationen, drängen uns Fragen in Bezug auf den institutionellen Rahmen der Kunstproduktion auf. Bis in die jüngsten Arbeiten der beiden lässt sich eine Unterminierung der Autorenschaft nachweisen. So ließen sie beispielsweise Bilder von Elefanten anfertigen und entwarfen Gemälde mithilfe statistischer Erhebungen. Sie „nähen sich den analogen Techno-Musikproduzenten und DJ's, die ihre Identität hinter ständig wechselnden Pseudonymen verbergen und einen Teil ihrer Kreativität an die Maschine [...] delegieren.“²⁸⁸

²⁸³ Wall 1995, S. 22.

²⁸⁴ Ebd.

²⁸⁵ Folie 2008, S. 26.

²⁸⁶ Ratcliff 1988, S. 66/67.

²⁸⁷ Ebd., S. 67.

²⁸⁸ Matt 2008, S. 19.

Die Unterminierung der Dichotomie zwischen Populärkultur und elitärer Kunst ist ein weiteres Kriterium postmoderner Kunst: Viele appropriierte Objekte stammen sowohl in der Pop Art als auch in der Soz Art nicht einem ästhetisch hohen Sinnbezirk an, sondern sind vielmehr Gegenstände einer ideologisch durchsetzten Massenkultur. Dies ist im Falle der Pop Art eine besondere Angelegenheit, da die Grenzen zwischen ‚niedriger‘ und ‚hoher‘ Kunst auf diese Weise infrage gestellt werden. Es kommt zu einem „komplizierten Wechselwirkungssystem dieser beiden Kulturphänomene“.²⁸⁹ Die Soz Art stand nie vor einem solchen Problem, da es in der sowjetischen Ideologie keine hohe Kunst im Sinne des *l'art pour l'art* gab, sondern Kunst per se immer ideologisch und auf das Volk ausgerichtet sein musste.²⁹⁰ Die *low/high art* -Debatte, wie sie u.a. durch Leslie Fiedler angeregt wurde, war für die Entwicklung einer selbstbewussten und intellektuellen Populärkultur grundlegend. Sie spielte aber keine besondere Rolle in der Soz Art, da im sozialistischen Realismus dieses postmoderne Charakteristikum bereits verwirklicht war.

Der letzten Punkt den Harrison anspricht bezieht sich auf die Hyperrealität, die ich eingehend im nachfolgenden Kapitel erläutern werde. Das Zeitalter der Simulakren artikuliert sich Entkoppelung in der postmodernen Kunst durch die abhandengekommene Relation zwischen Urbild und Abbild. Diesem Aspekt widmet Roland Barthes in einem Aufsatz über die Pop Art besondere Aufmerksamkeit. Die Kunst der Pop-Art bestehe u.a. darin, dass sie in dem Moment, wo sie auf jeglichen Sinn zu verzichten versucht, umso stärker auf den Signifikant verweist.²⁹¹ In anderen Worten könnte man sagen: Je plakativer Warhols polychrome Serien mit der Darstellung Marylin Monroes erscheinen, desto stärker tritt der zeichenhafte Charakter dieser Siebdrucke ins Bewusstsein des Betrachters. Barthes leugnet hierbei nicht die augenfällige Tatsache, dass die Darstellung einer Pop-Ikone auch auf einen real existierenden Star verweist. Das Signifikat, das in diesem Fall die Massenkultur ist, hat laut Barthes allerdings nur eine sekundäre Bedeutung, da es indirekt hinzukommt.²⁹² Das Verfahren der Reproduktion lässt „zum Beispiel den Star (Marylin, Liz, Elvis) in seinem Star-Image erstarren: keine Seele mehr, nichts als ein zutiefst imaginärer Status, denn das Wesen des Stars ist die Ikone.“²⁹³

Die flache Kongruenz des Abbilds mit dem Abgebildeten ist für Barthes ein Merkmal, welches Pop Art und Moderne teilen.²⁹⁴ Die Übereinstimmung besitzt weder Tiefe und noch

²⁸⁹ Groys 1991, S. 187.

²⁹⁰ Ebd.

²⁹¹ Barthes 1990, S. 213.

²⁹² Ebd.

²⁹³ Ebd., S. 209.

²⁹⁴ Ebd., S. 210.

symbolische Qualität: „Die Pop-art will das Objekt entsymbolisieren, ihm die Mattheit und die stumpfe Hartnäckigkeit einer Tatsache verleihen [...].“²⁹⁵ Für Jameson ist die tiefenlose Flachheit eine wichtige formale Eigenschaft postmoderner Ästhetik.²⁹⁶ Laut Barthes gäbe es aber wie in der Moderne eine Obsession zur Textur bzw. zur Oberfläche, die in der Betonung derselben zum Ausdruck kommt.²⁹⁷ Glatt und ohne Nuancen verweise die Farbe auf das Künstlich-Chemische ihres Wesens.²⁹⁸ Nach diesen allgemeineren Feststellungen stellt Barthes die große Frage nach dem „philosophischen Sinn dieser Arbeiten“. ²⁹⁹ Nach seinem Dafürhalten fördern die Arbeiten der Pop Art den zeitdiagnostischen Befund zu Tage, dass die „modernen Dinge kein anderes Wesen haben als den sozialen Code, der sie zum Vorschein bringt [...].“³⁰⁰ Die heutigen Dinge seien in diesem Sinne auch keine natürlich entstandenen, sondern eher „reproduzierte“. ³⁰¹ Die Pop-art verweise als Ganzes auf die herdenhafte, soziale Natur des zeitgenössischen Subjekts.³⁰² In der von der Pop Art vorgenommenen Verfremdung des reproduzierten Objekts, „dem Statthalter des sozialen Bezugs“, sieht Barthes einen kritischen Wert ohne Lösungsansatz.³⁰³ Es lassen sich an dieser Stelle Übereinstimmungen mit der Kunst der Soz Art feststellen. Denn dieser parodiert schließlich einen Code, der ebenfalls das sozial generierte Subjekt meint. In den parodierenden Darstellungen der Soz Art findet eine Verfremdung des Objekts statt, eine nur leicht angedeutete Abkehr vom Original, die uns dazu auffordert, unsere Seh- bzw. Denkgewohnheiten zu hinterfragen.

Ein anderer übereinstimmender Aspekt beider Neo-Avantgardismen ist die von Barthes beschriebene Überzeitlichkeit Warholscher Bilder, die mit der in der sowjetischen Bildpropaganda eingerichteten „Metaphysik der Präsenz“³⁰⁴ korrespondiert. Die Wiederholung sei, nach Barthes, in irgendeiner Form in jeder Kultur präsent, und in der Pop-Art Andy Warhols auf besondere Weise.³⁰⁵ Wiederholung des Identischen sei hier einem anderen Gefühl von Zeitlichkeit zu verdanken, denn das Warholsche Subjekt denke nicht in Kategorien der Zeitlichkeit (Anfang, Ende, Leben, Tod), was eine unendliche Repetition zur Folge hätte. „Indem die Pop-Art ein und dasselbe Bild vervielfacht, stößt sie auf das Motiv

²⁹⁵ Ebd.

²⁹⁶ Jameson 1991, S. 9.

²⁹⁷ Barthes 1990, S. 212.

²⁹⁸ Ebd.

²⁹⁹ Ebd., S. 214.

³⁰⁰ Ebd.

³⁰¹ Ebd.

³⁰² Ebd.

³⁰³ Ebd., S. 214/215.

³⁰⁴ Tupitsyn 1989, S. 64.

³⁰⁵ Barthes 1990, S. 208.

des Doppelgängers [...]. (Dieser) steht daneben, nicht dahinter: Er ist ein nichtssagender, insignifikanter, also unreligiöser Doppelgänger.“³⁰⁶ Die Allzeitlichkeit des „unreligiösen Doppelgängers“ ist im sozialistischen Realismus durch Marx, Lenin und Stalin verkörpert, die ja dem offiziellen Diskurs entsprechend für das Volk immer präsent sind und genauso echt „wie das abstrakte Konzept der marxistisch-leninistischen Wahrheit.“³⁰⁷ Um den Sozialismus in der Sowjetunion zu legitimieren war es nämlich unerlässlich, die ununterbrochene Wiederholung bestimmter Bildthemen in Form von Kopien oder Tautologien sicherzustellen.³⁰⁸ Der Soz-Realismus produzierte solcherart Bild-Serien, die ein soziales Subjekt generierten und ideologische Überzeitlichkeit zum Ausdruck brachten.

Um die Eigenheit der Kunst Komar & Melamids zu verstehen, genügt es nicht, sie als russische resp. sowjetische Pop Art zu beschreiben. Sie stellt zunächst einmal eine Variante des Moskauer Konzeptualismus und ein postmodernes Phänomen dar, weshalb sie viele Gemeinsamkeiten mit der Pop Art aufweist. Es wurde in diesem Vergleich nicht um jeden Preis die Soz Art aus westeuropäischer Sicht bewertet und beurteilt, um sozusagen den Anschluss an die große, eurozentristische Kunstgeschichtsschreibung zu legitimieren. Im Gegenteil ging es viel eher darum, soziokulturellen Unterschieden in diesem Vergleich gebührende Aufmerksamkeit zu schenken, gleichzeitig aber auch die Postmoderne als ein gemeinsames Paradigma zu begreifen, welches sich einer kulturellen Differenzierung zwar nicht verschließt, diese aber nicht als unmittelbar notwendig ansieht.

3.1 Hyperrealität in den Zeiten des Eisernen Vorhangs

Auf beiden Seiten des Eisernen Vorhangs, welcher zwei Welten entkoppelter Zeichen räumlich begrenzte, gab es Potjomkische Dörfer, die zu einem bestimmenden Merkmal der Postmoderne wurden. Die Theorie der Hyperrealität und des Simulakrums ist sowohl für die sowjetische Ideologie und den sozialistischen Realismus sehr aufschlussreich als auch für die westliche bzw. amerikanische Nachkriegszeit, in der die Medienwelt zunehmend an Bedeutung gewann. In den 1960er Jahren übte der französische Poststrukturalismus auf die Rezeption der amerikanischen Pop Art keinen Einfluss aus, weil wichtige Texte erst im darauf

³⁰⁶ Ebd.

³⁰⁷ Tupitsyn 1989, S. 65.

³⁰⁸ Ebd., S. 69.

folgenden Jahrzehnt ins Englische übersetzt wurden.³⁰⁹ Zeitversetzt wurde Baudrillards Theorie für den Zugriff auf das Phänomen Pop Art allerdings wichtig.³¹⁰ Baudrillard und Lyotard, die den Einfluss der Medien auf die Nachkriegs-Gesellschaft untersuchten, gehörten nach Leuten wie Derrida, Lacan, Foucault, Althusser zur zweiten Generation des Poststrukturalismus an.³¹¹ Hyperrealität und Simulakrum sind zentrale Begriffe der Simulationstheorie, die im Denken Baudrillards eine außerordentliche Stellung einnimmt.³¹² Das lateinische Wort *simulacrum* leitet sich vom Verbum *simulare* ab und bedeutet 1. Bildnis, Bild; 2.a. Traumbild; b. Schatten von Toten; c. Charakterbild; 3. Nachbildung, Schatten, Phantom.³¹³ Während das substantivierte Wort Simulation auf einen Prozess hinweist, bezeichnet Simulakrum ein bestehendes Objekt, „mit dem dieser Prozess vollzogen oder durch den eine bestimmte Wahrnehmung verursacht wird.“³¹⁴ Der Begriff schaltet sich in eine schon lange existierende Kontroverse um die Theorie der Mimesis und der Wahrheit des Bildes ein.³¹⁵ Baudrillard bezieht in dieser Diskussion Stellung und verweist in seiner Simulationstheorie auf spezifische Zeichen bzw. Bilder (Simulakren), die „das Prinzip der mimetischen Referenz unterlaufen“.³¹⁶ Prinzip wird nach Baudrillard eben dadurch unterlaufen, dass das Simulakrum keine reale Referenz mehr ist und sich nicht durch das Reale austauschen lässt.³¹⁷ Dabei beschreibt er vor dem Hintergrund poststrukturalistischer Theorien, die die Beziehung zwischen Signifikat und Signifikant infrage stellen, folgende Phasen des Bildes in der sukzessiven Entkoppelung von der Realität:

- das Bild „als Reflex einer tieferliegenden Realität;
- es maskiert und denaturiert eine tieferliegende Realität
- es maskiert eine Abwesenheit einer tieferliegenden Realität;
- es verweist auf keine Realität: es ist sein eigenes Simulakrum.“³¹⁸

In seinem Befund über postmoderne Gesellschaften übt Baudrillard epistemologische Kritik am Wahrheits- und Realitätsdiskurs: „Es geht nicht mehr um die falsche Repräsentation der Realität (Ideologie), sondern darum, zu kaschieren, dass das Reale nicht mehr das Reale ist,

³⁰⁹ Harrison 2001, S. 13.

³¹⁰ Ebd.

³¹¹ Ebd.

³¹² Strehle 2012, S. 94.

³¹³ Ebd., S. 96/97.

³¹⁴ Ebd., S. 98.

³¹⁵ Ebd.

³¹⁶ Ebd., S. 99.

³¹⁷ Baudrillard 1978, S. 14.

³¹⁸ Ebd., S. 15.

um auf diese Weise das Realitätsprinzip zu retten.“³¹⁹ Es geht also weniger um die Realität selbst als um die „metaphysische Idee“ des Realen, die verteidigt wird.³²⁰ Baudrillard unterscheidet drei Typen der Simulakren: Imitation, Produktion und Simulation, wobei letztere zeitlich gesehen mit der Nachkriegszeit zusammenfällt.³²¹ Die Imitation hingegen ist ein Phänomen der Renaissance und die Produktion bezieht sich auf die von der Industrialisierung betroffene Epoche des 19. Jh. und der ersten Hälfte des 20. Jh.³²² Die Simulationstheorie bezieht sich auf das Zeitalter der Massenmedien und ist daher auch ein kritischer Beitrag zur Medientechnologie der Gegenwart.³²³ Im Allgemeinen ist man sich einig, in den Medien überhaupt die Ursache für Simulation zu sehen.³²⁴ Ursache sind sie nach Baudrillard vor allem deshalb, weil ihre Abbilder den Urbildern täuschend ähnlich geworden sind.³²⁵ „Die Simulationstheorie schildert einen Kampf – den Kampf zwischen Zeichen und Wirklichkeit. Wenn *simultas* auch „Eifersucht, Rivalität, Spannung, Feindschaft“ bedeutet, dann passt dies nicht zuletzt auf die wachsende Konkurrenz zwischen der Welt und ihrer massenmedialen Verdoppelung.“³²⁶ Drei Faktoren moderner Massenmedien sind für den Effekt des Simulakrums entscheidend: *Beschleunigung* (die Information zieht mit Lichtgeschwindigkeit an unserem Auge vorbei), *Vervielfältigung* (die Zahl der künstlichen Realitätsfragmente steigt) und *Transparenz* (die Welt wird zunehmend über Medien wahrgenommen, so dass der Unterschied zwischen Bild und Realität an Bedeutung verliert.)³²⁷ Die Künstler der Pop Art bezogen sich auf eine von der Medienwelt hervorgerufene Hyperrealität. Sie setzten sich mit neuen Bild-Technologien auseinander und bedienten sich der Mittel der Massenkommunikation.³²⁸ Sowohl Lichtenstein als auch Warhol appropriierten Bilder der US-amerikanischen Printmedien, um diese in verschiedenster Weise zu verfremden.³²⁹ Tageszeitungen wie die New York Times waren genauso wie Comics eine Fundgrube für die Spiegelung einer stark visuell geprägten Gesellschaftsepoche.³³⁰ Warhol begann zudem als erfolgreicher Illustrator für Zeitschriften wie *The New Yorker*, *Vogue*, *Seventeen*, *Harper's Bazaar*, und hatte daher tiefen Einblick in die Welt der Werbung und des

³¹⁹ Ebd., S. 25.

³²⁰ Strehle 2012, S. 109.

³²¹ Ebd., S. 101/102.

³²² Ebd., S. 202.

³²³ Ebd., S. 116.

³²⁴ Ebd., S. 115.

³²⁵ Ebd., S. 116.

³²⁶ Ebd., S. 106.

³²⁷ Strehle 2012, S. 116/117.

³²⁸ Edwards 2001, S. 98.

³²⁹ Ebd.

³³⁰ Ebd.

Warenkonsums.³³¹ Nicht zufällig brachte er Markenprodukte zur Darstellung, die ohne weiteres wiedererkannt werden konnten, da sie seit Jahrzehnten am Markt etabliert waren.³³² Warhols isoliert erscheinenden, ikonisch wirkenden Suppendosen der Marke *Campbell* erhob man bezeichnenderweise zur Quintessenz der Pop Art (Abb. 4).³³³ Die aus der Populär- und Konsumkultur stammenden Bildthemen haben einen Wiedererkennungseffekt und Signalwert, die sie, um den Zirkel zu schließen, dem Sinnbezirk der Populärkultur zuordenbar machen. Warhols Kunst sei, so Harrison, ein besseres Beispiel für das Phänomen der Hyperrealität als Lichtensteins Arbeiten.³³⁴ Die serielle Reproduktion bereits existierender Zeichen im Siebdruckverfahren entspricht nämlich einer Spielart der Simulation, wie sie von Baudrillard mit Hinweis auf Warhol beschrieben wird.³³⁵

*“When Warhol painted his Campbell Soups in the 1960s, this was a breakthrough for simulation, and for all modern art. All at once the merchandise-object and the merchandise-sign were raised up to an ironical consecration, which is indeed the only ritual left to us, the ritual of transparency. But when he painted the Soup Boxes in ’86, he only reproduced the stereotype of simulation.”*³³⁶

Für Baudrillard markiert das Jahr 1965 den Zeitpunkt eines „ästhetischen Traumatismus“, der durch den Eintritt des Warenhandels in die Kunst hervorgerufen wurde.³³⁷ „The evil genie of merchandise raised a new geniality in art – the genie of simulation.“³³⁸ In ihrer Wiederholung scheint die Bildserie nachdrücklich auf die Existenz des Bezeichneten verweisen zu wollen, sie führt jedoch durch das simultane Auftreten identer Zeichen ihren zeichenhaften Charakter vor. In der Nachkriegszeit nützte die Pop Art konsequent die technischen Möglichkeiten der Bildproduktion, um den Wahrheitsdiskurs der Mimesis in euphorischer Affirmation ad absurdum zu führen. "Thus Pop shows us how, in a consumerist economy, objects and images tend to become serial and simulacral, and how commodities tend to operate like signs and vice versa."³³⁹

³³¹ Ebd., S. 99.

³³² Ebd.

³³³ Ebd., S. 93.

³³⁴ Harrison 2001, S. 66.

³³⁵ Ebd.

³³⁶ Baudrillard 1997, S. 11. Fredric Jameson spricht in Bezug auf Warhol ebenfalls von Simulakren, führt als Beispiel aber seine *Death and Disaster*-Serie an. Vgl. Jameson 1991, S. 9.

³³⁷ Baudrillard 1997, S. 11.

³³⁸ Ebd.

³³⁹ Foster 2012, S. 13.

Nachdem bereits 1964 in der Biennale in Venedig Ähnlichkeiten zwischen Pop Art und dem sozialistischem Realismus besprochen wurden, kam im Westen das Phänomen des „Hyperrealismus“ auf, der noch tiefere Parallelen mit der sowjetischen Staatskunst offenbarte.³⁴⁰ Hierzu der ungarische Kunsthistoriker László Beke:

„Die formellen Ähnlichkeiten sind aber dennoch verblüffend. Die thematische Verbindung von Hyperrealismus und Sozialistischem Realismus ist jedoch schon als Charakteristikum der Wende von den sechziger zu den siebziger Jahren zu betrachten, ebenso wie die infolge der zu den Ereignissen von 1968 führenden Bewegungen der Jugend, der neuen Linken und der Underground-Kunst revidierte Auffassung über den Zusammenhang von Kunst und Politik.“³⁴¹

Wie in früheren Kapiteln erläutert wurde, ist Lyotards Theorie der großen Erzählungen auch für die soziokulturelle Realität in der Sowjetunion anwendbar: „What was called ‘Soviet ideology’ is certainly nothing but a system of metanarratives, a system that used the machinery of the state to deal harshly and aggressively with any deviation.“³⁴² Die ideologische „Maschinerie des Staates“ brachte den Sozialismus als offizielle Kunstdoktrin im Jahr 1934 hervor, damit dieser in der visuellen Manifestation der großen Meta-Erzählungen den sozialistischen Wahrheitsdiskurs in Umlauf bringt. Dieser bezeichnet aber keine dahinter stehende Realität, ein real existierendes Signifikat, sondern ist in seiner Überzeichnungen des politischen Ideals durch ideologische Zeichen hyperreal geworden. Das Phänomen der Hyperrealität ist laut Epstein in der russischen Kultur immer präsent gewesen und in besonderer Intensität im 20. Jahrhundert entfaltet worden. Er schreibt hierzu, dass im Westen die Korrelation zwischen ideologischen Zeichen und einer wahrnehmbaren Realität durch wissenschaftliche und ökonomische Praktiken fortwährend sichergestellt wird, während in Russland die Praxis vorherrsche, Hyperrealität von oben herab einfach zu installieren.³⁴³ Wir sehen also, wie Epstein mithilfe des philosophischen Rüstzeugs Baudrillards einen in Russland schon lange existierenden Tatbestand zu Tage fördert. Vor allem die Vertreter des Moskauer Konzeptualismus können mit ihren berechtigten Zweifel am totalitären System als Adepten Baudrillards betrachtet werden, da sie mit Vorliebe die Bruchstellen der Scheinrealität in der Sowjetunion aufzeigten. Bezeichnenderweise erhielten Komar & Melamid anfangs noch staatliche Aufträge und führten diese im Stil des Sozialismus aus. Sie waren somit ebenso mit ihrem Material vertraut wie Andy Warhol, der für Mode-Zeitschriften

³⁴⁰ Beke 1992, S. 119.

³⁴¹ Ebd., S. 120.

³⁴² Lipoveckij 1999, S. 5.

³⁴³ Epstein 2010, S. 65.

Illustrationen anfertigte. Komar & Melamid appropriieren den sozialistischen Realismus, verfremden diesen und fordern uns auf, über die Bedeutung der monumentalen Bildpropaganda der Sowjetunion nachzudenken. Die *Laika* aus der *Soz Art*-Serie ist die direkte Übernahme eines sowjetischen Zigarettensack-Motivs auf die Leinwand (Abb. 17).³⁴⁴ Die Arbeit bezieht sich auf ein wichtiges Ereignis der sowjetischen Raumfahrtsgeschichte: Am 3. 11. 1957 wurde ein Schäferhund mit dem Namen Laika als erstes Lebewesen im Sputnik 2, einem Satelliten, in die Erdumlaufbahn befördert.³⁴⁵ Das Ereignis wurde noch am selben Tag in zahlreichen Reproduktionen (Darstellungen auf Zigarettensack, Briefmarken etc.) propagiert und bekannt gemacht.³⁴⁶ Kurz nach dem Start dürfte der Versuchshund jedoch an Stress gestorben sein.³⁴⁷ In diesem Zusammenhang erscheint interessant, dass man über Bilder einen ‚sowjetischen Helden‘ glorifizierte, der unbekannterweise bereits tot war. Der Helden-Mythos, in diesem Falle auf den Hund Laika bezogen, war ein zentrales Instrument der sowjetischen Propagandamaschinerie, und deshalb auch ein Thema für den Moskauer Konzeptualismus, der sich um die Dekonstruktion derselben bemüht. Komar & Melamids *Laika* ist kein historisches Ereignis, sie ist auch kein sozialistischer Held mit einem heroischen Ziel, sondern Gegenstand „gleichgültiger ästhetischer Wertschätzung“.³⁴⁸ Die *Soz Art*-Serie der beiden erweist sich als eine subtil verfremdete Abbildung des visuellen Alltags in der Sowjetunion. Die Statthalter des sozialistischen Realismus, die Simulakren einer nicht vorhandenen Wirklichkeit, werden von Komar & Melamid eigenmächtig reproduziert und gegen die Hyperrealität der sowjetischen Ideologie gekehrt.

3.2 Parodierte Ideologie: Soz Art als postmoderne Kunst

Das Verhältnis der Soz Art zum russischen Postmodernismus lässt sich als Synekdoche beschreiben. “Sots-Art is such a typical example of Russian postmodernism that it is often mistaken for Russian postmodernism; that is, the part is substituted for the whole, and confusion results.”³⁴⁹ Pars pro toto wird die Kunst Komar & Melamids zur russischen

³⁴⁴ Ratcliff 1988, S. 59.

³⁴⁵ Ebd.

³⁴⁶ <http://www.svetloyar.ru/index.php?id=000020> (14.12.2012).

³⁴⁷ Ebd.

³⁴⁸ Ratcliff 1988, S. 59.

³⁴⁹ Lipovetsky 1999, S. 181.

Postmoderne und gewissermaßen zur Widerspiegelung der potjomkischen Dörfer, die wir nun des Öfteren auf unserer Wegstrecke vorfinden. Diese unbestrittene Zuschreibung ruft eine Reihe von Fragen hervor, die unweigerlich in den Treibsand der Postmodernismus-Diskussion führen. So lässt sich beispielsweise danach fragen, mit welchen distinktiven Merkmalen die Soz Art sich in das Paradigma der Postmoderne einschreibt? Wenn bereits im sozialistischen Realismus jene postmodernen Merkmale, die die Soz Art zur Blüte brachte, angelegt waren, wo kann eine sinnvolle Unterscheidung getroffen werden? Bereits im Treibsand befindlich lässt sich schließlich die Frage stellen: Welchen Bruch vollzieht die Soz Art zur Moderne respektive zum Sozialismus?

Die von Andy Warhol vollzogene Abgrenzung zum abstrakten Expressionismus markiert nach allgemeinem Dafürhalten den Beginn des westlichen Postmodernismus in der Malerei.³⁵⁰ Diese Einschätzung teilt beispielsweise Fredric Jameson, der Jackson Pollock als den letzten Vertreter der sogenannten „high modern“ betrachtet.³⁵¹ Dieser Bruch lässt sich in einzelnen merkmalthaften Aspekten auflösen, die wir im Laufe dieser Untersuchung als postmoderne Merkmale bezeichneten, so z.B. die Unterminierung der Grenzen zwischen hoher Kunst und Massenkultur (low-and high art-Debatte) durch die Appropriation der visuellen Alltagskultur. Diese Merkmale stellen aber nicht immer einen allzu scharfen Bruch mit der historischen Avantgarde dar. Im Kapitel 3 führte der Verfasser Gemeinsamkeiten zwischen Pop Art und Soz Art an, die gemeinsame Wurzeln in der Moderne haben und in ihrer Reaktualisierung als Neo-Avantgarde bezeichnet werden können. Die Abgrenzung der Postmoderne von der Moderne scheint allgemein Probleme ans Tageslicht zu befördern. Zentrale Theoretiker der Postmoderne setzten sich mit der Frage auseinander, ob es eine identifizierbare Schnittstelle zur Moderne überhaupt gäbe. So betrachtet der Architekturtheoretiker Charles Jencks die dekonstruktive Methode der Postmoderne nicht als Bruch mit der Moderne.³⁵² Jean-François Lyotard betrachtete das postmoderne Zeitalter als einen Versuch, die fehlgeschlagene Moderne zu rehabilitieren.³⁵³ Fredric Jameson interpretiert die Postmoderne als einen Reflex auf die Moderne.³⁵⁴ Ein weiterer Theoretiker, der in der Postmoderne eine gewisse Fortsetzung der europäischen Avantgarde sieht, ist Andreas Huyssen.³⁵⁵ Huyssen bezieht sich in seinem Model des amerikanischen

³⁵⁰ Genis 1999c, S. 200.

³⁵¹ Jameson 1991, S. 1.

³⁵² Harrison 2001, S. 12.

³⁵³ Jameson 1991, S. 60.

³⁵⁴ Melville 2004, S. 90. Es ließe sich noch eine ganze Reihe weiterer Theoretiker aufzählen, die die Postmoderne in dieser Hinsicht problematisieren.

³⁵⁵ Ebd.

Postmodernismus auf den abstrakten Expressionismus und ist deshalb in diesem Zusammenhang besonders wichtig.³⁵⁶ Die Rebellion der Pop Art vollzog sich laut Huyssen vor dem Hintergrund einer liberal-konservativen Geisteshaltung, die den abstrakten Expressionismus als ideologische Waffe im Kalten Krieg einsetzte.³⁵⁷ In seiner nicht-mimetischen Ausdrucksweise war der abstrakte Expressionismus, der als dominierender Stil des Westens zu dieser Zeit galt, nämlich das Kontra zum sozialistischen Realismus. Laut Barbara Rose käme die Abstraktion zudem aus einer europäischen Tradition des metaphysischen Idealismus, weshalb Pop Art und Minimal Art, die eine amerikanische Kultur und Denkweise zum Ausdruck bringen würden, einen ästhetischen und ideologischen Gegenpol dazu darstellen würden.³⁵⁸ Aus diesem Blickwinkel wird Andy Warhol nicht mehr zum Epigonen Duchamps, sondern führt in dieser Form etwas noch nicht Dagewesenes in die Kunst ein, nämlich die amerikanische Populärkultur. Es existieren, wie wir sehen, Absetzungen, Akzent-Verschiebungen und eben auch Bruchstellen. "Pop Art appeared in many ways as a simple break with modernism, a refusal or parody of its central terms."³⁵⁹ Der Begriff der Parodie, der uns im weiteren Verlauf noch beschäftigen wird, ist auch für die Pop Art relevant, wenn auch in einer sehr subtilen Weise, die Jameson dazu bewog, den Begriff Pastiche im postmodernen Kontext zu bevorzugen. Aus welcher philosophischen Perspektivierung man die Pop Art auch untersucht, sie wird heute in der Regel als eine postmoderne Kunst beschrieben, die zentrale Impulse des Postmodernismus in sich verwirklicht hat. Analog zur Pop Art lässt sich nun wie oben fragen, wo die (postmoderne) Demarkationslinie der Soz Art verläuft?

Im Rahmen der inoffiziellen sowjetischen Kultur hätte sich die Soz Art, wie das bspw. Ilya Kabakov tat, einer zeitgenössisch-westlichen Ausdrucksweise verschreiben können. Auf diese Weise hätte man sich in der Sowjetunion, wo es im Unterschied zum Westen keine Pluralität der Künste gab, von der Alleinherrschaft des Sozialismus absetzen können. Komar & Melamid beziehen sich aber in der Sprache des sozialistischen Realismus auf den sozialistischen Realismus. Dies taten sie in einer Weise, die es sogar schwierig machte, manche ihrer früheren Arbeiten vom echten Sozialismus zu unterscheiden. Die Bruchstelle wird aber in subtiler Weise durch die Zutat der Ironie markiert. Diese wird zum Komplizen der Postmoderne in der Abgrenzung zur großen Erzählung des Sozialismus. In der Literatur werden Komar & Melamid daher nicht zufällig mit der Satire (Ratcliff), Parodie (Epstein,

³⁵⁶ Harrison 2001, S. 23.

³⁵⁷ Ebd.

³⁵⁸ Ebd., S. 24.

³⁵⁹ Melville 2004, S. 88.

Folie), Ironie (Matt) und dem Pastiche (Tupitsyn) in Zusammenhang gebracht. Nahezu synonym werden die angeführten Begriffe verwendet, weil sie eine semantische Teilmenge haben und in der Regel einen spöttischen Humor zum Ausdruck bringen. Wegen ihrer „mit Ernst vorgetragener Ironie“ werden Komar & Melamid auch gerne als „Künstler-Clowns von Manhattan“ bezeichnet.³⁶⁰ Zu allererst verdient die Ironie besondere Aufmerksamkeit, weil sie die Grundkonstante aller hier in Frage kommenden humoristischen Techniken darstellt. Gleichzeitig geht es der Ironie nicht zwangsläufig um Kritik, was sie in die Nähe des Pastiche bringt. Es handelt sich also um einen relativ offenen und operablen Begriff, mit dem wir beginnen wollen. Die Ironie (lat. ironia; gr. eironeia) meint im ursprünglichen Wortsinn „Verstellung“ (vgl. eiron „Schalk“).³⁶¹ Bezeichnet wird mit ihr ein „feiner, verdeckter Spott, mit dem man etwas dadurch zu treffen sucht, dass man es unter dem auffälligen Schein der eigenen Billigung lächerlich macht, indem man z.B. das Gegenteil dessen, was man meint, sagt.“³⁶² Durch Zustimmung lässt sich durch die Ironie ein unauffälliger Spott ausdrücken, welcher auch als Kritik gemeint sein kann. In der Nikomachischen Ethik gebraucht Aristoteles erstmals den Begriff nicht als literarische Figur, sondern als menschliche Grundhaltung.³⁶³ Erst in der Frühromantik wird die philosophische Konzeption der Ironie durch Schlegel in die Literatur eingeführt, wo sie besonders fruchtbar werden sollte.³⁶⁴ Seitdem lässt sich die Ironie als ein „literarisches Stilphänomen“ oder aber als „philosophisch-metaphysisches Prinzip“ beschreiben.³⁶⁵

In seiner fundamentalen Auseinandersetzung zur Stellung der Ironie in der abendländischen Philosophie entwickelt Sören Kierkegaard ein bemerkenswertes Konzept, in welchem der Ironie besondere epistemologische Qualität zukommt. Ironie ist bei Kierkegaard zunächst einmal nicht nur eine Art der Verstellung, sondern zusätzlich ein subjektiver Genuss, um sich von der gesellschaftlichen Gegebenheit, in die man eingebunden ist, loszusagen.³⁶⁶ Die Ironie wird so zum metaphysischen Selbstzweck, die Kierkegaard in dieser Form als „exekutive Ironie“ bezeichnet.³⁶⁷ Über die andere, die „kontemplative Ironie“ schreibt er: „Betrachten wir die Ironie als ein untergeordnetes Moment, so ist die Ironie ja der sichere Blick für das Schiefe, das Verkehrte, das Eitle im Dasein. Indem sie dieses nun erfasst, könnte es scheinen, wie wenn sie mit Spott, Satire, Persiflage usw. identisch wäre.“ Im Gegensatz zum Spott oder

³⁶⁰ Matt 2008, S. 17.

³⁶¹ Duden 2000, S. 646.

³⁶² Ebd.

³⁶³ Allemann 1970, S. 12.

³⁶⁴ Ebd., S. 14.

³⁶⁵ Ebd., S. 16.

³⁶⁶ Kierkegaard 1929, S. 262.

³⁶⁷ Ebd.

zur Satire besitzt laut Kierkegaard die Ironie aber nichts Versöhnendes, keine ausgleichende Gerechtigkeit, sondern „sie bestärkt vielmehr das Eitle in seiner Eitelkeit, sie macht das Tolle noch toller.“³⁶⁸ Kierkegaard beschreibt zudem eine gegensätzliche Bewegung, die dem Begriff der Ironie inhärent sei: Einerseits „hebt sie (= die Ironie, d. Verf.) sich auf“, indem das ideale Publikum die Redefigur versteht, andererseits „hebt sich die Ironie nicht selbst auf“, da sie exklusiven Charakter hat und nur von Eingeweihten verstanden werden kann.³⁶⁹ In diesem Sinne konstituiert sie einen Kreis von Eingeweihten, eine Gegengesellschaft, deren Kritik vom Betroffenen nicht unmittelbar verstanden werden soll.³⁷⁰ Kierkegaards Analyse zum Wesen der Ironie liest sich wie eine Auseinandersetzung mit der Soz Art. Der Moskauer Konzeptualismus und die inoffizielle sowjetische Kulturszene insgesamt mussten schließlich eine Form der Kritik üben, die von der staatlichen Zensur nicht unmittelbar erfasst werden konnte. „Gegenüber einer faden und inepten Begeisterung ist es ironisch richtig, diese in immer himmelschreienderem Jubel und Lobgesang zu überbieten, obschon der Ironiker sich bewusst ist, dass diese Begeisterung die größte Torheit der Welt ist.“³⁷¹ Es fällt dem Ironiker jedoch leicht, die Position des verspotteten Gegenstandes einzunehmen, da dieser für den ironischen Menschen nicht existiert und daher gar nicht ernst genommen werden kann. „In der Ironie will das Subjekt ständig aus dem Gegenstand heraus, was es dadurch erreicht, dass es sich in jedem Augenblick bewusst wird, dass der Gegenstand keine Realität hat.“³⁷² In den Augen des Ironikers existiert das „Phänomen“, die äußere Erscheinung, nicht aber die dahinterstehende Realität. Die Ironie erscheint in diesem Licht als die sinnfällige und praktikable Lebenshaltung in der Hyperrealität der Sowjetunion. Die „Künstler-Clowns von Manhattan“ sitzen in Platons nun mehr verschlossener Höhle und geben vor, an die Schattenspiele um sie herum zu glauben. Einen Zusammenhang zwischen Soz Art und dem Begriff der Ironie erkannte auch der russische Philosoph Michail Epstein. Komar & Melamid seien, so Epstein, kompatibel mit Kierkegaard, der die Selbstironie als Mittel der philosophischen Erkenntnis und Selbsttranszendenz diskutierte.³⁷³ Die beiden Künstler würden mit der Sprach der nostalgischen Ironie nicht nur die sowjetische Ideologie, sondern ebenso Platons Staat als einen proto-totalitären und proto-kommunistischen reinterpretieren.³⁷⁴ "To the heated debate regarding the proto-totalitarian nature of Plato's idealism, Komar and

³⁶⁸ Ebd.

³⁶⁹ Ebd., S. 254/255.

³⁷⁰ Ebd., S. 255.

³⁷¹ Ebd., S. 256.

³⁷² Ebd., S. 265.

³⁷³ Epstein 2010, S. 70.

³⁷⁴ Ebd.

Melamid bring an unexpected twist: was not Plato joking?”³⁷⁵ Das Konzept der Utopie sei womöglich einfach als ein anti-utopischer Witz aufzufassen, der mit aller Ernsthaftigkeit realisiert wurde. Die Sowjetunion erweise sich als eine vollendete Fehlinterpretation der marxistischen Vision einer anderen Gesellschaft. Komar & Melamid würden aus diesem Blickwinkel das Selbstverständnis der westlichen Zivilisation hinterfragen und das subversive Potenzial des Ironie-Begriffes, das ihrer konzeptuellen Denkweise inhärent sei, unter Beweis stellen.³⁷⁶

Die Bewegungsrichtung der Argumentation d. Verf. verläuft vom allgemeinen zum besonderen, d.h. zu den mit der Ironie verwandten Begriffen der Satire und der Parodie.

Es soll der Versuch unternommen werden, sich einem für die Kunst Komar & Melamids passendem Terminus ex negativo anzunähern. Ratcliff bezeichnet Komar & Melamid als Satiriker und bemüht sich zu erwähnen, dass dieses Etikett für die Pop Art nicht zutreffend wäre. Die Satire (lat. satira) bezeichnete im Lateinischen eine „mit verschiedenen Früchten gefüllte [Opfer]schale“ (als Gabe an die Götter) und im übertragenen Sinn eine „bunte Mischung“.³⁷⁷ Heute bezeichnet der Begriff einen „beißenden“ Spott, der an Personen oder Ereignisse Kritik übt und Zustände mit „scharfem Witz [...] der Lächerlichkeit preisgibt“.³⁷⁸

Die Satire wird in der Literaturwissenschaft beinahe synonym mit dem Begriff der Kritik verwendet, die gesellschaftliche Komponente wird begrifflich in der Satire mitgedacht.³⁷⁹

Außerdem bezieht sich weniger auf ein Kunstwerk, als auf die extraliterarische Wirklichkeit als Ganzes.³⁸⁰ In ihrem ‚lauten Humor‘ und in ihrer gesellschaftlichen Sozialkritik ist die Satire folglich nicht der angemessene Strukturbegriff, um die Kunst Komar & Melamids, die wir an früherer Stelle als „leise Dissidenten“ bezeichnet haben, zu beschreiben. Davon abgesehen beziehen sich die beiden in besonderem Maße auf Kunstwerke und Kunststile, ein Aspekt, der in der Satire nicht berücksichtigt wird. Der Begriff des Pastiche wird von Tupitsyn für die Emigrationsphase der Soz Art-Künstler herangezogen, wohingegen die frühen Arbeiten noch eine „ironische Imitation“ wären.³⁸¹ Literaturwissenschaftlich gesehen spielen im Pastiche weder das Lachen noch die Satire als gesellschaftliche Kritik eine Rolle.³⁸² Ohne humoristische Zwecke zu erzielen, geht es hier vornehmlich um die kunstvolle Fälschung des Originals, zugleich soll auf den Imitationscharakter hingewiesen werden. Wir

³⁷⁵ Ebd.

³⁷⁶ Ebd., S. 71.

³⁷⁷ Duden 2000, S. 1199.

³⁷⁸ Ebd.

³⁷⁹ Karrer 1977, S. 41.

³⁸⁰ Ebd.

³⁸¹ Tupitsyn 1989, S. 76.

³⁸² Karrer 1977, S. 47/48.

werden noch an späterer Stelle auf den Begriff des Pastiche zurückkommen, halten aber jetzt fest, dass er ebenfalls nicht für den Humor Komar & Melamids zu passen scheint. In der Differenz zwischen dem beißenden Humor der Satire und der kritiklosen Anbietung des Pastiche öffnet sich ein Spielraum, der durch die Parodie besetzt wird. Das Wort Parodie (lat. *parodia*) ist aus dem Vulgärlateinischen in das Französische gekommen, von wo es seinen Weg in unseren Sprachgebrauch fand. Das griechische Präfix *para* meint zusammen mit dem Wortstamm *oide* (vgl. Ode) wortwörtlich übersetzt „Nebengesang“. ³⁸³ Erstmals wurde das Wort von Aristoteles in seiner *Poetik* verwendet. ³⁸⁴ Platon bedient sich der Parodie zwar nicht explizit, aber als Stilmittel, im *Symposium*, indem er die Redeweise der Sophisten imitiert, welche Sokrates bloßstellt. ³⁸⁵ In einer Definition lässt sich der Begriff beschreiben als eine „1. komisch-satirische Umbildung od. Nachahmung eines meist künstlerischen, oft literarischen Werkes od. des Stils eines Künstlers“ oder als „2. [komisch-spöttische] Unterlegung eines anderen Textes unter eine Komposition“. ³⁸⁶ Sowohl für die erste als auch für die zweite Definition lassen sich mühelos Entsprechungen in der Kunst der Soz Art finden. So führt die zweite Begriffserklärung in Richtung Intertextualität, eine für die anspielungsreiche Soz Art anwendbare jüngere Theorie der Literaturwissenschaft. Die Parodie ist als Stilmittel in der Literatur verankert und ferner Gegenstand literaturwissenschaftlicher Forschung. Innerhalb dieser gilt es als soziologische Tatsache, dass die jüngere, nachfolgende Generation meist die ältere parodiert. ³⁸⁷ Für Komar & Melamid kann diese Beobachtung nur beschränkt geltend gemacht werden. Als beide zur Welt kamen, war Lenins Plan für die monumentale Propaganda bereits 30 Jahre alt, der Sozialismus etwa 20 Jahre offizielle Staatskunst. Der sozialistische Realismus war jedoch nicht die Kunst der älteren Generation, sondern Ausdruck einer sozialistischen Zukunft in der Gegenwart, und daher für die beiden Künstler von hoher Aktualität. Es gibt hier keinen Generationenwechsel, innerhalb dessen sich ein entscheidender Paradigmenwechsel sich vollzogen hätte. In der Geschichte des Sozialismus gab es allerdings immer eine innere Opposition, eine Dissidentenkultur. Original und Parodie gehören in diesem Fall einer Generation an. Es ist in der Parodieforschung außerdem eine anerkannte Tatsache, dass der Parodist das Original kennen und den Stil des Originals selber anwenden können muss. ³⁸⁸ Bei Komar & Melamid kann dieses Phänomen beobachtet werden. Wie im

³⁸³ Duden 2000, S. 993.

³⁸⁴ Dentith 2000, S. 10.

³⁸⁵ Ebd., S. 46.

³⁸⁶ Duden 2000, S. 993

³⁸⁷ Karrer 1977, S. 16/17.

³⁸⁸ Ebd., S. 21.

Kapitel 2 festgehalten wurde, erhielten sie zeitweise öffentliche Aufträge, für die sie im Stil des Sozialismus malen mussten.

Nachdem wir nun die Kunst Komar & Melamids mit der Parodie in Verbindung gebracht haben, ist es nun notwendig, sich mit der Parodie als Bestandteil postmoderner Theorien auseinanderzusetzen. Hugh Kenner verwendete den Begriff der Parodie in seinem Werk *The Counterfeiters* aus dem Jahr 1968.³⁸⁹ In seiner Kulturanalyse beschreibt er die drei bestimmenden Verfahren der *Juxtaposition*, der *Parodie* und der *klassischen Norm*, die u.a. in der Literatur zur Anwendung kämen.³⁹⁰ Sabine Folie bezieht sich in einem Beitrag zu einem Ausstellungskatalog aus dem Jahr 2008 auf Kenner, um die Kunst Komar & Melamids zu analysieren. Zur Parodie schreibt sie: „Die Feier vom Ende der Kunst durch ihre Parodisierung dient weniger der Selbstausschöpfung als der Historisierung und Hypostasierung eines Standpunktes, der Nachdenken und Initiierung eines Diskurses erst möglich macht.“³⁹¹ Komar & Melamids „Juxtapositionen von ideologischen Versatzstücken“ sei „zur Parodie“ und „zur Satire [geronnen]“. ³⁹² Folie findet in allen drei Kategorien von Kenner eine Entsprechung in der Kunst von Komar und Melamid.³⁹³ So schreibt sie beispielsweise:

*„Ja, Komar & Melamid verstehen sich auf die Parodie. [...] Stalin im sozialistischen 1:1 wäre langweilig, also wird er mit etwas Landschaftsmalerei des 18. Jahrhunderts und etwas caravaggioesken Chiaroscuro, sowie klassizistischen Allegorien der Freiheit oder so ähnlich zu einem exorbitant absurden Cocktail zusammengemischt.“*³⁹⁴

Folie übersieht jedoch, dass Kenner beabsichtigte, auf eine Verschiebung im Zeitalter der Postmoderne hinzuweisen. Die Parodie ist für ihn ein Relikt der klassischen Moderne, die einem paradigmatischen Wandel unterlag:

“Nearly fifty years after Ulysses, juxtaposition has wholly given way to counterfeiting, in a world of image-duplicators; parody to quotation, in a world of nonfictional

³⁸⁹ Vgl. Kenner 1968.

³⁹⁰ Ebd., S. S. 11-14.

³⁹¹ Folie 2008, S. 21.

³⁹² Ebd., S. 22.

³⁹³ Ebd., S. 27.

³⁹⁴ Ebd.

fiction; classicizing to eclectic connoisseurship, in a world that has turned into one huge musée sans murs.”³⁹⁵

Kontinuitäten stellen auch im Falle der Parodie einen scharfen Bruch mit der Moderne infrage, weshalb der Lapsus von Folie nicht allzu schwer wiegt. Wie Simon Dentith, gleich Kenner Literaturwissenschaftler, kritisch anmerkt, ist die Parodie keine spezifisch postmoderne Angelegenheit.³⁹⁶ Sie wird in der Postmoderne jedoch besonders geschätzt, weshalb sie öfters zur Anwendung käme als in der elitären Hochkultur der Moderne. Die Populärkultur leistete hierfür einen entscheidenden Beitrag, denn sie hätte es der Parodie erst möglich gemacht, ein beliebtes Verfahren und gewissermaßen doch zu einem postmodernen Merkmal zu werden.³⁹⁷ In der Moderne gäbe es hingegen noch den Glauben an die Kontrolle durch die Geschichte und die Wahrheit, während die Parodie heute die Konstruiertheit des Diskurses schärfer ins Auge fasse.³⁹⁸ Eine ähnliche Verschiebung wie Kenner vollzieht auch Fredric Jameson, der sich zwar auf die Parodie bezieht, die kulturelle Praxis der Postmoderne jedoch mit dem Begriff des Pastiche charakterisiert, in welchem jeglicher kritischer Impetus zum „Urtext“ verloren gegangen sei.³⁹⁹ Im Pastiche können Künstler, Architekten, Schriftsteller etc. ohne Unterlass andere Stilrichtungen imitieren, wodurch sie die unendliche Warenzirkulation der kapitalistischen Gesellschaft nachahmen.⁴⁰⁰ “It is a neutral practice of such mimicry, without any of parody’s ulterior motives [...] Pastiche is thus blank parody, a statue with blind eyeballs: [...] the practice of a kind of blank irony [...]”⁴⁰¹ Wie die Literaturtheoretikerin Linda Hutcheon jedoch bemerkte, kann Jameson in Bezug auf sein Modell des Pastiche ein Irrtum unterlaufen sein.⁴⁰² Wenn nämlich die „blanke Parodie“ und vor allem die “blanke Ironie” gar nicht so blank sein müssen, wäre Jamesons Argumentation diesbezüglich hinfällig. Jameson gehe davon aus, dass Parodie immer eine Art der lächerlichen Imitation und vor allem der Sozialkritik sei.⁴⁰³ Es kann jedenfalls festgestellt werden, dass die Abgrenzung von Denkfiguren der Moderne nicht lupenrein zu funktionieren scheint. „Parody is the mark of a gameful but productive relationship with the past which nevertheless demonstrates the persistence of critical distance into the high art of the

³⁹⁵ Kenner 1968, S. 13.

³⁹⁶ Dentith 2000, S. 157.

³⁹⁷ Ebd.

³⁹⁸ Ebd., S. 154.

³⁹⁹ Ebd., S. 155. Vgl. hierzu auch Jameson 1991, S. 16/17.

⁴⁰⁰ Dentith 2000, S. 155.

⁴⁰¹ Jameson 1991, S. 17.

⁴⁰² Dentith 2000, S. 156.

⁴⁰³ Ebd.

present.“⁴⁰⁴ Unabhängig davon, ob der Pastiche-Begriff für Warhols Kunst angewandt werden kann oder nicht, nimmt die Parodie meines Erachtens in der Postmoderne und in der Kunst der Soz Art eine wichtige Stellung ein. Außerdem ist es offensichtlich, dass Jamesons Theorie der Postmoderne als spätkapitalistischer Reflex mit dem Phänomen der russischen Postmoderne nicht in ganzer Länge kompatibel ist. Der Begriff des Pastiche kann für die Soz Art also frühestens mit der Emigration der beiden Künstler relevant werden. Die Ironiker Komar & Melamid entsagen sich aber nicht der Parodie, wie in ihrer Serie *Nostalgischer sozialistischer Realismus* zur Geltung kommt. *Die Geburt des sozialistischen Realismus* (Abb. 18) nimmt Bezug auf die Überlieferung von Plinius den Älteren über die Entstehung der Malerei. Eine Frau aus Korinth malte der Legende nach den Schattenumriss ihres in den Krieg ziehenden Mannes ab, um die Erinnerung an ihn lebendig zu halten. Die Legende über den Ursprung der Malerei wird bei Komar & Melamid zum Ursprung des sozialistischen Realismus. Sie verklären die sozialistische Staatskunst und betreiben eine ironische Apotheose des Generalissimus Stalin, der in weißer Parade-Uniform Platz genommen hat, um den vom Kerzenlicht auf die Wand geworfenen Schatten abzeichnen zu lassen.

Abschließend möchte ich mich mit der Frage auseinandersetzen, was die Ironie resp. die Parodie in den Zeiten der Hyperrealität zu leisten imstande ist, außer dass sie ein Vehikel zur Selbsttranszendenz sein kann. Baudrillard beschreibt die Ironie vor dem Hintergrund einer verschwindenden Realität als eine ausgleichende Kraft, die den produzierten Dingen und Zeichen innewohnt: “After the critical function of the subject comes the ironic function of the object. Since they are produced as objects, artefacts, signs, merchandise, things assume an artificial and ironic function by their very presence.”⁴⁰⁵ Mithilfe moderner Technologien spielen die Zeichen eine Realität vor, die es nicht gibt, und eben darin besteht jene Ironie, die Kierkegaard beschreibt.

Die Ironie als Phänomen in der Literatur eröffnet zudem einen Blickwinkel auf das kritische Potenzial des Begriffes. So lässt sich beispielsweise ausgehend von der sokratischen Ironie (Hegel) eine Traditionslinie der sog. Verfremdung bis zum V-Effekt Bertolt Brechts zeichnen.⁴⁰⁶ „Verfremdung im engen Sinn“ ist als literarästhetische Kategorie durch Gesellschaftskritik ausgezeichnet.⁴⁰⁷ Mit der „Verfremdung im weiten Sinn“ beruft man sich hingegen auf eine aristotelische Tradition, ein Ansatz, der im 20. Jh. im russischen Formalismus unter Viktor Šklovskij weiterentwickelt wird. Sinn und Zweck des

⁴⁰⁴ Ebd., S. 157.

⁴⁰⁵ Baudrillard 1997, S. 13.

⁴⁰⁶ Helmers 1984, S. 26/29.

⁴⁰⁷ Ebd.

verfremdenden Verfahrens ist es, durch einen fremden Ausdruck (*onoma xenikon*) die Aufmerksamkeit des Rezipienten zu erregen, um ihn aus seinem Automatismus zu befreien. Generell identifiziert der russische Formalismus die „Verfremdung im weiten Sinn“ mit dem Wesen der Kunst schlechthin. Brecht ging es hingegen um eine gesellschaftliche Normenkritik, in der „das Künstliche, das sich als Natürliches gebärdet, [...] in seiner Künstlichkeit, und zwar indem es mit der Realität konfrontiert wird, erkannt werden [soll].“⁴⁰⁸ Komar & Melamid konfrontieren das “Künstliche, das sich als Natürliches gebärdet” mit einer Realität, die es nicht gibt. Indem sie das Unnatürliche, die Ideokratie des Sozialismus in ihrer ironischen Grundhaltung bestärken, geben sie diese (nicht allzu direkt) der Lächerlichkeit preis. Die Parodie der Soz Art artikuliert sich durch die Verfremdung des Gegenstandes, sei es nun der Sozialismus oder ein anderer Stil der abendländischen Kunstgeschichte. In dieser angebotenen Lesart ist die Parodie eine *humoristische Verfremdung*, die beim Betrachter einen ‚neuen Blick‘ auf den bekannten Gegenstand evozieren kann. Sie ist zugleich immer auch ein Dialog mit dem Original: „Parodie and its related forms serve to continue the conversation of the world, though its particular contribution is to ensure that the conversation will be usually carried on noisily, indecorously and accompanied by laughter.“⁴⁰⁹

4. Schlussbemerkung

In der vorliegenden Arbeit wurde der Versuch unternommen, auf verschiedene Aspekte der Soz Art einzugehen und diese im Kontext der Postmoderne und der sowjetischen Kultur zu verorten. Bei dieser Operation sollten postmoderne Implikationen der Soz Art herausgearbeitet und mit der Pop Art in Beziehung gesetzt werden. Die hier angesprochenen Künstler radikalisierten wie viele andere in den 60er und 70er Jahren avantgardistische Verfahren und leiteten damit die Postmoderne ein, die sich in vielerlei Hinsicht als ein Echo auf die Moderne versteht.⁴¹⁰ Neben der Parodie, die in der Moderne und Postmoderne als Stilmittel Verwendung fand, kann die Appropriation als Weiterentwicklung des ready-made aufgefasst werden. Es stellte sich heraus, dass Komar & Melamid ihrem Material, so z.B. dem Sozialismus, auf ironische Weise begegnen und sich ihre Appropriation als Parodie ausweist. Parodie kann dabei nicht zwangsläufig mit Sozialkritik gleichgesetzt werden, auch wenn ihr

⁴⁰⁸ Knopf 1984, S. 358.

⁴⁰⁹ Dentith 2000, S. 189.

⁴¹⁰ Groys 2008a, S. 106.

in der Überzeichnung des thematisierten Gegenstandes ein kritischer Impetus innewohnt. Die Schwierigkeit, den kritischen Gehalt der Appropriation zu bestimmen, lässt sich auch in Bezug auf die Pop Art feststellen, die von Fredric Jameson mit dem Begriff des Pastiche charakterisiert wird. Ähnlich jedoch, wie der Moskauer Konzeptualismus sich in erster Linie institutionell in Abgrenzung zur staatlichen Kunst definiert, ist die Pop Art eine Absage an herkömmliche Formen der westlichen Kulturpolitik.⁴¹¹ Boris Groys spricht der westlichen Kunst der Postmoderne einen kritischen Gehalt zu, in Hinblick auf die Soz Art hingegen und vor allem auf die postsowjetische Kunst konstatiert er jedoch eine weniger kritische, „utopische Logik der Inklusion“.⁴¹²

„Russische Künstler der sechziger und siebziger Jahre wie Vitalij Komar und Alexandr Melamid und später die slowenische Künstlergruppe „Irwin“ oder der tschechische Künstler Milan Kunc verfolgten die Strategie einer solchen konsequenten Inklusion: Sie schufen Räume einer künstlichen Idylle, in denen solche Zeichen, Bilder und Texte friedlich koexistieren konnten, die in der politischen Realität des Kalten Krieges als unvereinbar empfunden worden waren.“⁴¹³

Groys spricht analog zur Appropriation von einer „Privatisierung“ und meint damit die persönliche Aneignung sowjetisch-staatlicher Zeichen und Symbole, ein Prozess, der bereits im Moskauer Konzeptualismus begann, aber insbesondere in der postkommunistischen Kunst Breitenwirkung fand.⁴¹⁴ So wie in der internationalen Gegenwartskunst die Appropriation ein dominierendes Kunstverfahren darstelle, könne für den postsowjetischen Künstler auch von einer Privatisierung die Rede sein: Der Künstler betrete nämlich das Territorium kollektiver Erinnerungen und Symbolik und würde sich deshalb immer auf ein verständiges Publikum verlassen können.⁴¹⁵ Freilich bliebe seine Privatisierung unvollständig, da er auf das im Kollektiv Erlebte angewiesen sei.⁴¹⁶ Diese Auseinandersetzung mit dem sowjetischen Erbe ist bis zum heutigen Tag für die russische Postmoderne kennzeichnend: „Die sozrealistischen Reminiszenzen sind mittlerweile organische Bestandteile der postmodernen Massenkultur.“⁴¹⁷ Im vorhergegangenen Kapitel haben wir gesehen, dass die Überführung des Kollektiven in die persönliche Erlebniswelt von Komar & Melamid unter dem Zeichen der Parodie steht. Ironie

⁴¹¹ Groys 2008b, S. 130.

⁴¹² Groys 2008c, S. 239.

⁴¹³ Ebd., S. 239/240

⁴¹⁴ Vgl. ebd., S. 234/235.

⁴¹⁵ Ebd., S. 235.

⁴¹⁶ Ebd.

⁴¹⁷ Beke 1992, S. 124.

erweist sich als Mittel der Selbsttranszendenz, um den gefühlten, inneren Widerspruch mit der politischen Realität in einer Doppelbewegung der scheinbaren Affirmation *und* der heimlichen Kritik aufzulösen. Der Moskauer Konzeptualismus und die Soz Art führen dem zeitgenössischen Betrachter vor, welche Form der Kritik an der sowjetischen Ideologie praktikabel erschien:

*„Die Kunst, die in den Zeiten der Sowjetunion als Relativierung des ideologischen Kontextes und damit als Kritik an ihm funktionierte, erweist sich heute als Mittel zur Rettung und Überlieferung dieses spezifischen Kontextes im System des internationalen kulturellen Gedächtnisses, das im modernen Museumssystem verkörpert ist.“*⁴¹⁸

Die Auseinandersetzung mit dem historischen Erbe kann bekanntlich den Blick für gegenwärtige Verhältnisse schärfen. In dieser Hinsicht ist die Thematisierung vergangener politischer Machtsysteme durch künstlerische Praktiken auch für den zeitgenössischen Betrachter von Interesse. Wie die Kunsthistorikerin Margarita Tupitsyn anmerkt, scheinen ähnliche Symbole und Zeichen, die einst von der Soz Art unterminiert wurden, unter dem imperialen Machtstreben der gegenwärtigen Regierung Russlands wieder eine Konjunktur zu erleben.⁴¹⁹ Zeitgenössische Künstler, die die Tradition der sowjetischen Dissidentenkunst in radikalisierte Weise weiterführen und staatliche Hoheitssymbole in ihrer Kunst attackieren, erleiden wie damals staatliche Repressionen und leben teilweise ohne offizielle Papiere im Underground (so z.B. die Aktionskünstler der Gruppe *Vojna*). Überall dort, wo autoritäre respektive totalitäre Regime vorherrschen, entstehen Gegenkulturen, die unter den gegebenen Bedingungen Mittel und Wege finden, Kritik am politischen Status quo zu äußern. Eine solche Gegenkultur waren der Moskauer Konzeptualismus und die Soz Art, welche ich im Rahmen dieser Arbeit vorstellen wollte.

⁴¹⁸ Groys 2005, S. 17.

⁴¹⁹ Tupitsyn 2008, S. 337.

Literaturverzeichnis

a) gedruckte Quellen (Literaturquellen in russischer Sprache werden in transliterierter Form angeführt)

Alexander/Stökl 2009

Manfred Alexander/Günther Stökl, Russische Geschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Stuttgart 2009.

Allemann 1970

Beda Allemann, Ironie als literarisches Prinzip, in: Albert Schaefer (Hg.), Ironie und Dichtung, München 1970, S. 11-37.

Barthes 1990

Roland Barthes, Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III, aus dem Frz. von Dieter Honig, Frankfurt am Main 1990.

Baudrillard 1978

Jean Baudrillard, Agonie des Realen, Dt. von Lothar Kurzawa und Volker Schaefer, Berlin 1978.

Baudrillard 1997

Nicholas Zurbrugg (Hrsg.), Jean Baudrillard et alii (1997): Jean Baudrillard. Art and Artefact. London (u.a.): Sage. Objects, images, and the possibilities of aesthetic illusion, Jean Baudrillard, S. 7- 18.

Beke 1992

László Beke, Das sonderbare Nachleben des Sozialistischen Realismus: die Soz-Art, in: Péter György und Hedvig Turai (Hg.), Staatskunstwerk. Kultur im Stalinismus, Budapest 1992.

Bobrinskaya 2008

Ekaterina Bobrinskaya, Der Moskauer Konzeptualismus. Ästhetik und Geschichte, in: Boris Groys/Max Hollein/Manuel Fontán del Junco (Hg.), Die totale Aufklärung. Moskauer Konzeptkunst (Ausst.-Kat., Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt 2008), Frankfurt 2008, S. 36-49.

Bogdanova/Kibal'nik/Safronova 2008

Ol'ga Bogdanova/Sergej Kibal'nik/L'udmila Safronova, Literaturnye strategii Viktora Pelevina, Sankt Peterburg 2008, S. 9-32.

Bown 1998

Matthew Cullerne Bown, Socialist Realist Painting, New Haven u.a. 1998.

Buchloh 2009

Benjamin H.D. Buchloh, Parody and Appropriation in Francis Picabia and Sigmar Polke, in: David Evans (Hg.), Appropriation, London 2009, S. 178-188.

Dentith 2000

Simon Dentith, Parody, London u.a. 2000.

Djogot‘ 2005

Jekaterina Djogot‘, Moskovskij kommunističeckij konceptualizm, in: Jekaterina Djogot‘/Vadim Zacharov (Hg.), Moskovskij konceptualizm, Moskva 2005, S. 11-16.

Dobrenko 1993

Evgenij Dobrenko, Metafora vlasti. Literatura stalinskoj èpochi v istoričeskom osveščennii, München 1993.

Duden 2000

Wissenschaftlicher Rat der Dudenredaktion (Hg.), Duden. Das große Fremdwörterbuch. Herkunft und Bedeutung der Fremdwörter, Mannheim u.a. 2000².

Edwards 2001

Jim Edwards, The Confluence of East and West Coast Pop, in: David E. Brauer et alii (Hg.), U.S./U.K. Connections. 1956-1966, New York 2001, S. 89-109.

Epstein 1995

Mikhail Epstein, After the future. The paradoxes of postmodernism and contemporary Russian culture, engl. von Anesa Miller-Pogacar, Cambridge 1995: MIT Press.

Epstein 1999

Mikhail Epstein, Dialectics of Hyper. From Modernism to Postmodernism, in: Alexander Genis, Slobodanka Vladiv-Glover, Mikhail Epstein (Hg.), Russian Postmodernism. New Perspectives on Post-Soviet Culture, engl. von Slobodanka Vladiv-Glover, New York u.a. 1999, S. 1-11.

Epstein 2010

Mikhail Epstein, The philosophical implications of Russian conceptualism, in: Journal of Eurasian Studies, 1, 2010, S. 64-71.

Folie 2008

Sabine Folie, Blaue Landschaften. Kunst im Zeitalter der Meinungsumfragen, in: Kunsthalle Wien (Hg.), Komar & Melamid „Schön – Hässlich“. *Das beliebteste und das unbeliebteste Bild Österreichs*, Bd. 4, Schriftenreihe der Kunsthalle Wien (Aust.-Kat., Kunsthalle Wien, Wien 2008), Wien 2008, S. 21-28.

Foster 2012

Hal Foster, The first pop age. Painting and Subjectivity in the Art of Hamilton, Lichtenstein, Warhol, Richter, and Ruscha, Princeton 2012.

Genis 1999a

Alexander Genis, Perestroika as a Shift in Literary Paradigm, in: Alexander Genis, Slobodanka Vladiv-Glover, Mikhail Epstein (Hg.), Russian Postmodernism. New Perspectives on Post-Soviet Culture, engl. von Slobodanka Vladiv-Glover, New York u.a. 1999, S. 87-95.

Genis 1999b

Alexander Genis, Archaic Postmodernism. The Aesthetics of Andrei Sinyavsky, in: Alexander Genis, Slobodanka Vladiv-Glover, Mikhail Epstein (Hg.), Russian Postmodernism. New Perspectives on Post-Soviet Culture, engl. von Slobodanka Vladiv-Glover, New York u.a. 1999, S. 185-196.

Genis 1999c

Alexander Genis, Postmodernism and Sots-Realism. From Andrei Sinyavsky to Vladimir Sorokin, in: Alexander Genis, Slobodanka Vladiv-Glover, Mikhail Epstein (Hg.), Russian Postmodernism. New Perspectives on Post-Soviet Culture, engl. von Slobodanka Vladiv-Glover, New York u.a. 1999, S. 197-211.

Gisbourne 2007

Mark Gisbourne, Ulf Meyer zu Kueingdorf (Hg.), Künstler Paare, Double Act, München u.a. 2007.

Golomstock 1991

Igor Golomstock, Sozialističeskij realizm kak „vtoroj internacional’nij stil“, in: Hans-Jürgen Drengenberg (Hg.), Bildende Kunst in Osteuropa im 20. Jahrhundert, Berlin 1991, S. 153-184.

Groys 1991

Boris Groys, Zeitgenössische Kunst aus Moskau. Von der Neo-Avantgarde zum Post-Stalinismus, dt. von Annelore Nitschke, München 1991.

Groys 2005a

Boris Groys, Moskovskij konceptualizm: 25 l’et spustja, in: Jekaterina Djogot’/Vadim Zacharov (Hg.), Moskovskij konceptualizm, Moskva 2005, S. 17-22.

Groys 2005b

Boris Groys, Am Rande. Die nonkonformistische Kunst der fünfziger bis siebziger Jahre in Russland, in: Kunstmuseum Bern (Hg.), Avantgarde im Untergrund. Russische Nonkonformisten aus der Sammlung Bar-Gera (Ausst.-Kat., Kunstmuseum Bern, Zürich 2005) Zürich 2005, S. 11-17.

Groys 2008a

Boris Groys, Mimesis des Denkens, in: Peter Weibel (Hg.), Die Kunst des Denkens, Hamburg 2008, S. 106-129.

Groys 2008b

Boris Groys, Auf der Suche nach der stehenden Zeit, in: Peter Weibel (Hg.), Die Kunst des Denkens, Hamburg 2008, S. 130-149.

Groys 2008c

Boris Groys, Privatisierung oder Die künstlichen Paradiese des Postkommunismus, in: Peter Weibel (Hg.), Die Kunst des Denkens, Hamburg 2008, S. 230-242.

Groys 2009

Boris Groys, Interview with John-Paul Stonard, in: David Evans (Hg.), Appropriation, London 2009, S. 153-155.

Harrison 2001

Sylvia Harrison, Pop Art and the Origins of Post-Modernism, Cambridge 2001.

Helmers 1984

Hermann Helmers (Hg.), Verfremdung in der Literatur. Wege der Forschung 551, Darmstadt 1984, S. 1-31.

Holz 1993

Wolfgang Holz, Allegory and iconography in Socialist Realist painting, in: Matthew Cullerne Bown/ Brandon Taylor (Hg.), Art of the Soviets, Painting, sculpture and architecture in a one-party state. 1917-1992, Manchester 1993, S. 73-85.

Jackson 2010

Matthew Jesse Jackson, The Experimental Group. Ilya Kabakov, Moscow Conceptualism, Soviet Avant-Gardes. Chicago 2010.

Jameson 1991

Fredric Jameson, Postmodernism. Or, The Cultural Logic Of Late Capitalism. London 1991.

Jena 2001

Detlef Jena, Potemkin. Favorit und Feldmarschall Katharinas der Großen, München 2001.

Karrer 1977

Wolfgang Karrer, Parodie, Travestie, Pastiche, München 1977.

Kenner 1968

Hugh Kenner, The Counterfeiters, An historical comedy, Bloomington, Ind., u.a. 1968.

Kierkegaard 1929

Sören Kierkegaard, Der Begriff der Ironie, Mit ständiger Rücksicht auf Sokrates, Übst. von Wilhelm Rüttemeyer, München 1929.

Kierkegaard 2005

Sören Kierkegaard, Grenze der verborgenen Innerlichkeit, in: Helmut Bachmaier (Hg.), Texte zur Theorie der Komik, Stuttgart 2005, S. 59-64.

Knopf 1984

Jan Knopf, Verfremdungen, In: Hermann Helmers (Hg.), Verfremdung in der Literatur. Wege der Forschung 551, Darmstadt 1984, S. 352-392.

Lipovetsky 1999

Mark Lipovetsky, Russian Postmodernist Fiction. Dialogue with Chaos, New York 1999.

Lodder 1993

Christina Lodder, Lenin's Plan for Monumental Propaganda, in: Matthew Cullerne Bown/ Brandon Taylor (Hg.), Art of the Soviets, Painting, sculpture and architecture in a one-party state. 1917-1992, Manchester 1993, S. 16-32.

Liotard 1982

Jean-François Lyotard, Das postmoderne Wissen. Ein Bericht, Bremen 1982.

Matt 2008

Gerald Matt, Von Schalken und Eiswüsten. Komar & Melamid und ihr People's Choice-Projekt, in: Kunsthalle Wien (Hg.), Komar & Melamid „Schön – Hässlich“. *Das beliebteste und das unbeliebteste Bild Österreichs*, Bd. 4, Schriftenreihe der Kunsthalle Wien (Aust.-Kat., Kunsthalle Wien, Wien 2008), Wien 2008, S. 17-20.

Melville 2004

Stephen Melville, Postmodernism and art. Postmodernism now and again, in: Steven Conner (Hg.), The Cambridge Companion to Postmodernism, Cambridge 2004, S. 82-96.

Monastyrskij 2005

Andrej Monastyrskij, Batiškaf konceptualizma, in: Jekaterina Djogot' / Vadim Zacharov (Hg.), Moskovskij konceptualizm, Moskva 2005, S. 17-22.

Müller 2003

Christine Müller, Soz-Art und Pop-Art, Ausstellung Berlin-Moskau/Moskau Berlin, in: Zeitschrift für Kultur-Austausch, 1, 2003, S. 90-91.

Ratcliff 1988

Carter Ratcliff, Komar and Melamid, New York 1988.

Scherrer 1997

Jutta Scherrer, Von der Krise im Selbstverständnis der russischen Intelligenzija, in: Gert-Joachim Glaeßner/Michal Reiman (Hg.), Systemwechsel und Demokratisierung. Russland und Mittel-Osteuropa nach dem Zerfall der Sowjetunion, o.O. 1997, S. 111-132.

Schwander 1995

Martin Schwander (Hg.), Andy Warhol. Paintings 1960-1986, (Ausst.-Kat. Kunstmuseum Luzern, 1995), Luzern 1995

Strehle 2012

Samuel Strehle, Zur Aktualität von Jean Baudrillard, Einleitung in sein Werk, Wiesbaden (?) 2012.

Tupitsyn 1989

Margarita Tupitsyn, Margins of Soviet Art. Socialist Realism to the Present, Mailand 1989.

Tupitsyn 2008

Margarita Tupitsyn, Shaping the social, in: Artforum International, 46/7, 2008, S. 334-337.

Vaughan 1973

James Caradog Vaughan, Soviet socialist realism. Origins and theory, London u.a. 1973.

Wall 1995

Jeff Wall, Über einige Ausgangspunkte Warhols bei Duchamp und anderen, in: Martin Schwander (Hg.), Andy Warhol. Paintings 1960-1986, (Ausst.-Kat. Kunstmuseum Luzern, 1995), Luzern 1995, S. 21-26.

Warhol 1995

Andy Warhol, Interview with Gene R. Swenson, in: Martin Schwander (Hg.), Andy Warhol. Paintings 1960-1986, (Ausst.-Kat. Kunstmuseum Luzern, 1995), Luzern 1995, S. 41-42.

Welchman 2003

John C. Welchman, Art After Appropriation. Essays on Art in the 1990s, London 2003.

b) Internetquellen

- Jekaterina Djogot', Warhol i War-hall: Rossija posle Makdonal'dsa, in:
<http://www.gif.ru/warhol/degot.htm> (Zugriff am 26.12.2012).
- <http://www.komarandmelamid.org/chronology.html> (Zugriff am 26.9.2012)

- Vjatscheslaw Fedorov, 40-letiju pervogo poleta celoveka v kosmos posvjasajetsja, in: <http://www.svetloyar.ru/index.php?id=000020> (Zugriff am 14.12.2012)
- <http://www.content.su/?p=161> (Zugriff am 20.11.2012).
- <http://www.my-ussr.ru/soviet-posters/vigilance/145-posters-of-the-ussr-vigilance.html> (Zugriff am 20.11.2012).

Bildnachweis

Abb. 1: Carter Ratcliff, Komar and Melamid, New York 1988, S. 63.

Abb. 2: <http://www.artinfo.ru/ru/news/main/Belyaev-15-09-2004.htm> (20.12.2012)

Abb. 3: Carter Ratcliff, Komar and Melamid, New York 1988, S. 134.

Abb. 4: Ebd., S. 53.

Abb. 5: <http://www.bridgemanart.com/en-GB/news-and-features/collection-highlights/2009/Feb/soviet%20art> (20.12.2012)

Abb. 6: www.prometheus-bildarchiv.de

Abb. 7: Margarita Tupitsyn, Margins of Soviet Art. Socialist Realism to the Present, Mailand 1989, S. 71.

Abb. 8: <http://nasledie-rus.ru/podshivka/pics/8617-pictures.php?picture=861703> (20.12.2012)

Abb. 9: Carter Ratcliff, Komar and Melamid, New York 1988, S. 64.

Abb. 10: Ebd., S. 65.

Abb. 11: www.prometheus-bildarchiv.de

Abb. 12: Carter Ratcliff, Komar and Melamid, New York 1988, S. 78.

Abb. 13: Ebd., S. 115.

Abb. 14: Ebd., S. 36.

Abb. 15: Ebd., S. 68

Abb. 16: Ebd., S. 71.

Abb. 17: Ebd., S. 60.

Abb. 18: Margarita Tupitsyn, Margins of Soviet Art. Socialist Realism to the Present, Mailand 1989, S. 72.

Bildanhang

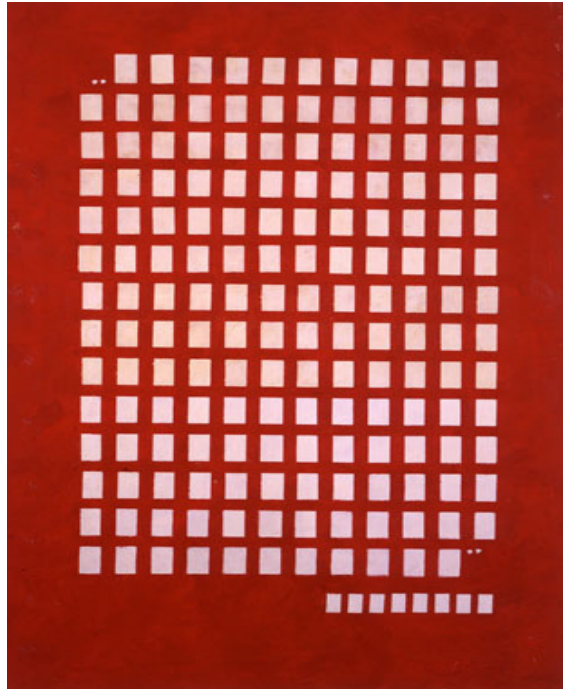


Abb. 1: Komar & Melamid, *Ein Zitat*, 1972, Öl auf Leinwand, 118 x 79 cm.

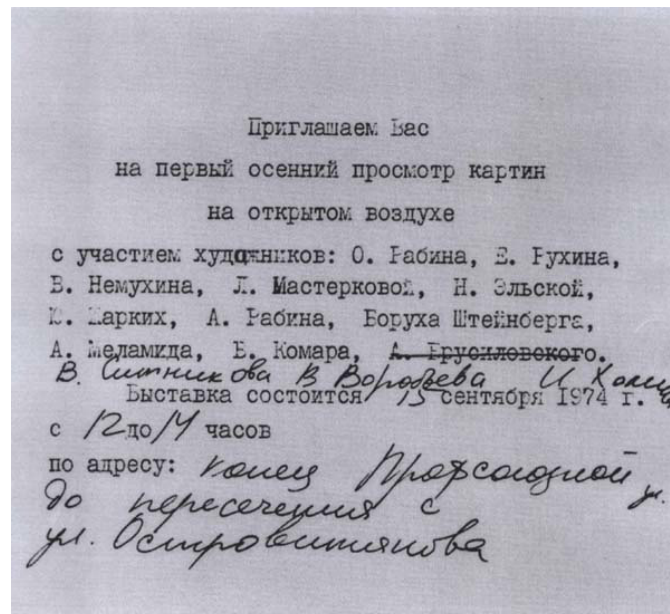


Abb. 2: Einladungskarte zur „Ersten herbstlichen Ausstellung an der frischen Luft“ am 15. 9. 1974. Unter den teilnehmenden Künstlern sind auch A. Melamid und V. Komar.

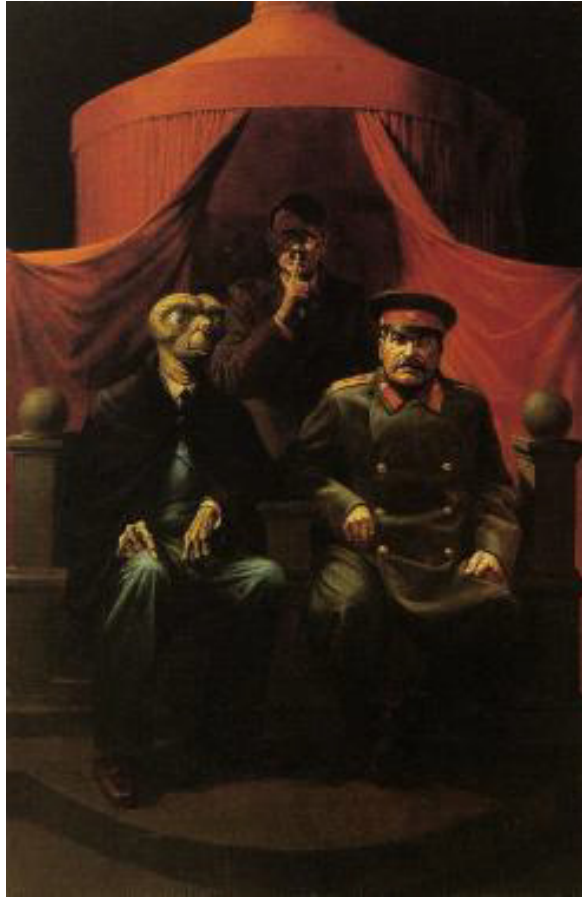


Abb. 3: Komar & Melamid, *Jalta Konferenz*, 1982, Öl auf Leinwand, 182,8 x 127 cm.



Abb. 4: Komar & Melamid, *Doppel-Selbstporträt*, 1985-86, Mischtechnik, 152,4 x 182,8 cm.



Abb. 5: Iraklij Toidze, *Stalin beim Rion-Staudamm im Kaukasus*, 1931, litografische Reproduktion (1939).



Abb. 6: Andy Warhol, *Campbell's Soup I*, Acryl auf Leinwand, 1968.



Abb. 7: Komar & Melamid, *Sei Still!*, 1972, Öl auf Leinwand, 87 x 60 cm.



Abb. 8: Nikita Vatolina, *Ne Boltaj!*, 1941, Gouache auf Papier.



Abb. 9: Komar & Melamid, *Doppel-Selbstporträt*, 1973, Öl auf Leinwand, 91,4 cm im Durchmesser.



Abb. 10: Medaillon mit Doppelportrait Stalin und Lenin, ca. 1950.



Abb. 11: Andy Warhol, *Mao*, 1973,
Serigraphie, Mischtechnik, 127 x 106,6 cm.



Abb. 12: Komar & Melamid, *Porträts von Weltherrschern mit abgeschnittenem rechten Ohr*, 1978, Öl auf Leinwand, je 61 x 45,7 cm.



Abb. 13: Andy Warhol gibt Komar und Melamid seine Seele, 6.2.1979.



Abb. 14: Komar & Melamid, *Stalin und die Musen*, 1981-82, Öl auf Leinwand, 173 x 132 cm.



Abb. 15: Komar & Melamid, *Nikolaj Buchumov*.



Abb. 16: Komar & Melamid, Nikolaj Buchumov, *Summer* 1922, 1973, Öl auf Leinwand, 12,7 cm x 17, 8 cm.



Abb. 17: Komar & Melamid, *Laika*
Zigaretten-Packung, 1972, Öl auf Leinwand,
77,5 x 58,4 cm.



Abb. 18: Komar & Melamid, *Die Geburt
des Sozialistischen Realismus*, 1982-1983,
Öl auf Leinwand, 175 x 120 cm.

Extract

Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist die 1972 von Vitalij Komar und Alexander Melamid ins Leben gerufene Soz Art, die sich, analog zur Pop Art Andy Warhols, mit der Bildwelt der (in diesem Fall politisierten) Massenkultur auseinandersetzt. Das Verhältnis der Soz Art zur westlichen bzw. zur russischen Postmoderne steht im Zentrum des Interesses. Zu diesem Zweck werden formale Eigenschaften der postmodernen Ästhetik besprochen und diese anschließend in den Arbeiten Komar & Melamids aufgezeigt. Einzelne Bildanalysen führen vor Augen, wie in der Zusammenstellung verschiedener Elemente der sozrealistischen Ikonografie die Soz Art jede festgelegte Semantik der offiziellen Staatskunst dekonstruiert. Die Bezugnahme Komar & Melamids auf den in der UdSSR omnipräsenten sozialistischen Realismus lässt sich als eine parodistische beschreiben, ein weiterer Aspekt, dem im Rahmen dieser Arbeit besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird.

Einführende Kapitel sind jeweils der Soz Art, dem Moskauer Konzeptualismus und dem Sozrealismus gewidmet. Ein kursorischer Überblick zur Entstehung und Entwicklung des sozialistischen Realismus soll den Gegenstand vorstellen, auf den sich die Soz Art überwiegend bezieht. Besondere Aufmerksamkeit widme ich Michail Epsteins Arbeiten zur russischen Postmoderne, um dem/der LeserIn zu ermöglichen, ein Verständnis für ihre Eigenheiten zu entwickeln. Im dritten Abschnitt befasse ich mich mit der Frage, inwieweit die Soz Art als eine russische Variation auf die Pop Art aufgefasst werden kann. Anschließend soll die Simulakren- und Hyperrealitätstheorie Jean Baudrillards erläutert werden, da sie für das Phänomen der Pop Art relevant erscheint und für die Formation der russischen Postmoderne entscheidend ist. Im Kapitel 3.2 wird abschließend versucht, nachzuweisen, inwiefern die Parodie überhaupt als postmodernes Merkmal aufgefasst werden kann und worin sie in den Arbeiten von Komar & Melamid zum Ausdruck kommt.

Lebenslauf

Name: Matthias Lehar

Geburtsdatum: 28. Juli 1987, Innsbruck

1998 -2002 Akademisches Gymnasium Innsbruck

2002 -6/2007 Borg Telfs, Musikzweig (Saxophon);
Matura

7/2007 -1/2008 Grundwehrdienst in Villach, Pionierbataillon 1

ab März 2008 Universität Wien,
Studium der Kunstgeschichte, Slawistik (Russisch) und Philosophie

8/2009 Sommerkolleg (Kiev-Charkiv-L'viv-Klagenfurt), Universität
Klagenfurt

7/2010 Sommerkolleg (Nischnij Novgorod), Universität Wien

2/2011 -7/2011 Auslandssemester an der Herzen-Universität St. Petersburg, (Russland)
Joint-Study-Programm

Sprachkenntnisse: Englisch, Russisch, Slowakisch, Französisch (B1)