

Marina Abramović  
Sergei Bugaev Afrika  
Chantal Akerman  
Alighiero Boetti  
Christoph Büchel  
und Giovanni Carmine  
Erik Bulatov  
Sophie Calle  
Maurizio Cattelan  
Chen Danqing  
Harun Farocki  
und Andrej Ujica  
Rainer Ganahl  
Johan Grimonprez  
Hans Haacke  
Stephan Huber  
Anna Jermolaewa  
Ilya & Emilia Kabakov  
Komar & Melamid

Alexander Kosolapov  
Barbara Kruger  
Lars Laumann  
Josephine Meckseper  
Jonas Mekas  
Boris Mikhailov  
Marcel Odenbach  
Nam June Paik  
Martin Parr  
Ewa Partum  
Susan Philipsz  
Marek Piwowski  
Pushwagner  
Neo Rauch  
Pedro Reyes  
Nedko Solakov  
Song Dong  
Jane & Louise Wilson



## Inhalt

9	Grußwort, Heinz Fischer
11	Grußwort, Andreas Mailath-Pokorny und Michael Häupl
13	Vorwort, Gerald Matt
17	Vorwort, Lena Maculan und Mathias Döpfner
21	Einleitung, Gerald Matt und Cathérine Hug
	<u>Interviews</u>
31	Gerald Matt im Gespräch mit Emilia Kabakov
41	Cathérine Hug im Gespräch mit Neo Rauch
51	Gerald Matt und Cathérine Hug im Gespräch mit Barbara Kruger
	<u>Essays</u>
63	Helmut Lethen, Im Banne des binären Schemas. Die Resistenz der Geschichtsbilder
67	Thomas Mießgang, Väterdämmerung. Über das Verschwinden der Personenkulte in den osteuropäischen Ländern nach dem Umbruch von 1989
73	Michail Ryklin, Verbrechen für den Glauben: Kunst im Lichte der neuen russischen Ideologie

## Künstlerinnen und Künstler

82	Marina Abramović
84	Sergei Bugaev Afrika
86	Chantal Akerman
90	Alighiero Boetti
94	Christoph Büchel und Giovanni Carmine
98	Erik Bulatov
102	Sophie Calle
108	Maurizio Cattelan
112	Chen Danqing
114	Harun Farocki und Andrej Ujica
116	Rainer Ganahl
118	Johan Grimmonprez
120	Hans Haacke
124	Stephan Huber
128	Anna Jermolaewa
130	Ilya & Emilia Kabakov
136	Komar & Melamid
138	Alexander Kosolapov
142	Barbara Kruger
146	Lars Laumann
148	Josephine Meckseper
154	Jonas Mekas
156	Boris Mikhailov
162	Marcel Odenbach
166	Nam June Paik
168	Martin Parr
174	Ewa Partum
178	Susan Philipsz
182	Marek Piwowski
186	Pushwagner
192	Neo Rauch
198	Pedro Reyes
202	Nedko Solakov
208	Song Dong
210	Jane & Louise Wilson

## Exzerpte

219	Kazimierz Brandys, Juni 1979
223	Francis Fukuyama, Das Ende der Geschichte
229	Karl Schlägel, Berliner Zustände
235	Slavoj Žižek, Osteuropas Republiken von Gilead
241	Manfred Flügge, 1989. Roman eines Jahres
247	Boris Groys, Privatisierungen / Psychologisierungen
251	Adam Michnik, Korrespondenz von Adam Michnik aus Warschau
257	Paul Krugman, Der mysteriöse Triumph des Kapitalismus
263	Richard Sennett, Flexibilität
269	Thomas Brüssig, Woalldurcheinanderreden
273	Eginald Schlattner, Rote Handschuhe
279	Svetlana Boym, Bar Nostalgiija: Nachdenken über Alltagserinnerungen
285	Durs Grünbein, Der Weg nach Bornholm
289	Yu Hua, Chinas vergessene Revolution
294	Zitate
299	Biografien der Autorinnen und Autoren
302	Werkliste
314	Cynthia Beatt
316	Impressum

Ich gratuliere zum Gelingen der Ausstellung *1989. Ende der Geschichte oder Beginn der Zukunft? Anmerkungen zum Epochenbruch* in der Kunsthalle Wien, denn ich halte es für eine wichtige kulturelle Aufgabe, künstlerische Rückblicke auf das wichtigste Ereignis der jüngeren Geschichte Europas zu ermöglichen – auf die „Wende“ des Jahres 1989, Ausgangspunkt und Schlüsseljahr für eine intensive und beeindruckende Schau.

Den Künstlerinnen und Künstlern geht es in ihren Arbeiten nämlich nicht um jene Eindrücke, wie wir sie aus zahlreichen Dokumentationen und Berichten über den politischen und sozialen Umsturz dieser Zeit kennen und die unser Geschichtsbild stark geprägt haben: das ungläubige Staunen über das Zusammenbrechen von Diktaturen und das Ende der Trennung Europas in Ost und West, die ungetrübte Freude über das Überwinden von Grenzen oder den ergreifenden Jubel über die neu gewonnene Freiheit und Unabhängigkeit in den Ländern Ost- und Mitteleuropas.

Die Künstlerinnen und Künstler aus 20 Nationen stellen diesen Bildern ihre ganz eigene Sicht der Vor- und Nachgeschichte des Jahres 1989 gegenüber, indem sie die *menschlich-psychologischen Wirkungen* einer tiefgreifenden Umbruchszeit thematisieren. Da werden neue Unfreiheiten und alte Ängste ebenso pointiert herausgearbeitet wie zerbrochene Hoffnungen und begrabene Träume, das Aufbegehren gegen heutige Exzesse der Gewalt oder die Banalität des „neuen“ Alltags.

Mit großer Sensibilität und individueller Betroffenheit wurden faszinierende Installationen, Fotografien, Filme und Gemälde geschaffen, die die Betrachterinnen und Betrachter einen entscheidenden Abschnitt europäischer Geschichtsschreibung in *an-schaulicher* Weise nachempfinden lassen. Man ist überrascht von der Vielfalt der Erinnerungen und Gefühle, die in die Kunst transformiert wurden.

Die Ausstellung ermöglicht zweifellos einen nachdenklich machenden Blick auf menschlich und künstlerisch erlebte und gestaltete Geschichte, verbunden mit Orientierungshilfen für neue Wege in die Zukunft.

Dafür danke ich der Kunsthalle Wien und Direktor Gerald Matt, den Künstlerinnen und Künstlern sowie allen, die für die Gestaltung und Organisation verantwortlich zeichnen.

Ich wünsche der Schau viele interessierte Besucherinnen und Besucher sowie große Anerkennung für die außergewöhnlichen Facetten einer Deutung des Topos „1989“. Sie werden uns helfen, nicht nur die unmittelbare Vergangenheit, sondern auch die Gegenwart besser zu verstehen.

Heinz Fischer  
Bundespräsident der Republik Österreich

1989, eines jener Jahre, die die Welt veränderten, das Jahr des Triumphes der elementaren menschlichen Bedürfnisse nach Freiheit und Unabhängigkeit über totalitäre Beschränkung und Kontrolle. Ein Jahr, das die Menschen geprägt hat; es waren ihr Mut, ihre Aufopferung, ihr Enthusiasmus und ihr unbändiger Wille nach Veränderung, welche den Fall der Mauer, die Öffnung des Eisernen Vorhangs und die Demokratisierung großer Teile Europas und der Welt möglich machten. Es wuchs zusammen, was zusammen gehörte, wie Willi Brandt einmal sagte, und damit war nicht nur das geteilte Deutschland gemeint. 1989 schuf die Voraussetzungen für ein großes vereintes Europa, ließ bloße geografische Nähe zu neuen Nachbarschaften werden und letztlich den ökonomischen Wohlstand für alle wachsen.

Österreich und vor allem Wien haben aufgrund ihrer Geschichte und ihrer Lage durch die Entwicklung der letzten zwanzig Jahre viel gewonnen: Durch das Ende des Kalten Krieges, durch den Fall des Eisernen Vorhangs ist Wien ins Zentrum Europas gerückt, durch die Mitgliedschaft in der EU erfährt der mittel- und donaueuropäische Raum neue Bedeutung. Durch die neu gewonnenen Freiheiten steigen nicht nur der Wohlstand, sondern alle Lebenschancen. Ein gemeinsames europäisches Lebensmodell wurde zu einer neuen machbaren Perspektive für die alten und die neuen Nachbarn.

1989 war aber nicht nur eine historische Chance, sondern ist auch eine politische und menschliche Verpflichtung: Die Verpflichtung, demokratische Standards und die Freiheit der Meinung und der Gedanken hoch zu halten, moralischen und sozialen Werten gegenüber einem ungebremsten Kapitalismus den Vorrang zu geben und gesellschaftliche Toleranz und Freiheit gegenüber neuen Grenzziehungen, Fundamentalismen und Rassismen zu üben.

KünstlerInnen und ihre Werke – und das belegen die Positionen der Ausstellung *1989. Ende der Geschichte oder Beginn der Zukunft?* – sind oft die feinsinnigsten Seismographen nicht nur kultureller, sondern auch politischer und sozialer Entwicklungen und Veränderungen. So wünschen wir der Ausstellung in der Kunsthalle Wien viele, gerade auch junge Besucherinnen und Besucher, um über die Kunst und ihr Gespür, Geschichte nicht nur lernen zu können, sondern auch einmal ganz anders erfahren zu dürfen.

Denn eine Gesellschaft hat nur so viel Zukunft, wie sie Kraft zur Erinnerung aufbringt und ihre Gestaltungsmöglichkeiten aus der Erinnerung gewinnt.

Andreas Mailath-Pokorny  
Amtsführender Stadtrat für Kultur und  
Wissenschaft in Wien

Michael Häupl  
Bürgermeister der Stadt Wien

### Vorwort Ausstellung Wien

„Jeder dürfte der Aussage zustimmen, dass das wichtigste Ereignis für Europa, vielleicht für die ganze Welt, seit dem letzten Weltkrieg das ist, was sich in Osteuropa ereignet. Seit nahezu einem halben Jahrhundert haben wir im starren Rahmen einer Ordnung gelebt, die sich vor unseren Augen auflöst ... Es ist die Entschlossenheit des Volkes, die das Ereignis, das die Mauern und Grenzen zusammenbrechen lässt, anführt.“ – François Mitterand, französischer Staatspräsident von 1981–95, aus seiner Rede vor dem Europaparlament am 25. Oktober 1989

Eiserner Vorhang, Kalter Krieg und deutsch-deutsche Mauer – das waren die unumstößlichen historischen, politischen, kulturellen und geografischen Gewissheiten aller Nachkriegsgenerationen. Die inneren und äußeren Grenzziehungen im System „Ost und West“ bestimmten nicht nur die politische Agenda und Lebensordnung der Gesellschaft, sondern auch und vor allem die Biografie, das Fühlen und das Denken jedes und jeder Einzelnen.

Die symbolische Öffnung des Grenztores zwischen Österreich und Ungarn beim paneuropäischen Picknick am 19. August 1989 mit Zustimmung beider Regierungen war der Auftakt zur wohl größten politischen Umwälzung nach Ende des Zweiten Weltkriegs, welche durch die wachsende Unzufriedenheit der Menschen in den Ländern des „Ostblocks“ und durch den ökonomischen, „politischen“ und sozialen Zusammenbruch des Kommunismus ausgelöst wurde. Der Fall der Berliner Mauer am 9. November 1989 markierte das symbolische und tatsächliche Ende der bipolaren Welt und ihrer ideologisch wie realpolitisch unüberwindbaren Grenzen zwischen den marktwirtschaftlich orientierten, größtenteils demokratischen Staaten des Westens und den unter der Vorherrschaft der Sowjetunion planwirtschaftlich organisierten, kommunistischen Staaten.

Das Jahr 1989 eröffnete vollkommen neue politische, gesellschaftliche und individuelle Perspektiven, Chancen von der europäischen Einigung bis hin zu Friedens- und Abrüstungsvereinbarungen, aber auch Gefahren, die sich in „neuen alten“ Nationalismen, in radikalen Fundamentalismen und einer unverantwortlichen, egoistischen Bereicherungssucht äußerten. 1989, das war ein politisches Erdbeben, das nicht nur das Leben von Millionen von Menschen prägte und veränderte, dessen Ursachen, Wirkungen, Vorläufer und Begleiterscheinungen auch ihre tektonisch-seismografischen Ausschläge in der Kunst fanden.

Die Kunsthalle Wien hat immer wieder versucht, die Wechselwirkungen zwischen Leben, Gesellschaft und Kultur, zwischen Politik und Kunst und zwischen künstlerischem Denken und Kritik auf der einen Seite, gesellschaftlicher Beharrung und Konformität auf der anderen Seite mit Ausstellungen wie *Attack! Kunst und Krieg* (2003) zu untersuchen, wo Arbeiten wie Feridun Zaimoglus Fahnenaktion zur Stellung der türkischen Minderheit in Wien oder Olaf Metzels künstlerischer Beitrag zum Geschlechterverhältnis in der islamischen und in der westlichen Gesellschaft zu sehen waren. Dementsprechend versteht sich unser Haus als Agora, als Versammlungsstätte zur Verhandlung von Problemen und Bewusstseinslagen unserer Zeit. Ein Ort, der sich, über kulturelle und künstlerische Fragen hinaus, mit den Mitteln der Kunst selbstverständlich auch politischen und gesellschaftlichen Debatten stellt. Ein Ort, der mit den Kunstschaffenden und ihren Werken die eigene Epoche kartografiert, künstlerische Ideen und Materialien für eine Diskussion zur Verfügung stellt sowie wissenschaftliche Analysen und Interpretationen durch künstlerische Überlegungen und Sensibilitäten zu erweitern, aber auch zu hinterfragen sucht.

Und so haben die meisten in der Ausstellung vertretenen Künstlerinnen und Künstler die Ereignisse vor, um und nach 1989 nicht nur als Zeitzeugen erlebt, viele von ihnen waren unmittelbar und persönlich betroffen, andere wiederum lassen ihr geistiges und emotionales Engagement in ihren Arbeiten auf bewegende Weise verspüren. So mussten Ilya und Emilia Kabakow, Alexander Kosolapov, Komar & Melamid oder Erik Bulatov ins Ausland emigrieren, während Anna Jermolaewa nach ihrer Verhaftung wegen illegaler Parteigründung aus der Sowjetunion flüchten musste. Nedko Solakov wurde in Bespitzelung und Verrat hineingezogen. Marek Piwowskis Film *Rejs* war über Jahre ein Opfer der Zensur und lange nach 1989, nämlich im Dezember 2000, wurde Maurizio Cattelans Werk des von einem Meteoriten zu Boden gestürzten Johannes Paul II. in der Warschauer Galeria Zachęta zum Objekt des Hasses eines Fanatikers und von diesem attackiert.

Chantal Akerman und Sophie Calle lassen in ihren bewegenden Arbeiten zwiespältige Gefühle von Wehmut und Freude anklingen, während Marcel Odenbach oder Harun Farocki uns an ihrer Faszination, aber auch Skepsis gegenüber der Macht von Medienbildern teilhaben lassen. Bei Afrika und Marina Abramović spüren wir die Abscheu gegenüber Gewalt und neuen Nationalismen, Boris Mikhailov und Martin Parr präsentieren sich als bildstarke Chronisten von neuer Armut und menschlicher Entwürdigung durch einen unkontrollierten Turbo-Kapitalismus. 1989 und sein Vor- und Nachher war ein Jahr – und das zeigt diese Ausstellung mit ihren eindrücklichen Exponaten –, das niemanden und schon gar nicht die Kunstschaaffenden kalt ließ.

Um die in diesen Kunstwerken adressierten Themen und Fragen besser anschaulich und verständlich zu machen, haben wir inhaltliche Kategorien und Begriffsverdichtungen herausgebildet, anhand derer sich die Erosions- und Transformierungsprozesse des kommunistischen Systems, die in den Ereignissen des Jahres 1989 ihren Höhepunkt fanden und bis heute fortwirken, einer kritischen Betrachtung unterworfen werden. Im Abschnitt „Der Vorhang hebt sich“ hat etwa Marcel Odenbach Bilder des Jubels und der Befreiung künstlerisch dokumentiert, inszeniert, aber auch kritisch in Frage gestellt. Geht es in „Diktatur des Plans“ um eine im kommunistischen System allgegenwärtige Bürokratie und Verplanung des menschlichen Alltags, wie sie in Ilya und Emilia Kabakovs Arbeit für uns persönlich erlebbar wird, so werden in „Apparate der Überwachung“ Kontrolle, Bestrafung, Verrat, Misstrauen und Angst vor dem Anderen als systemimmanente Mechanismen zur Aufrechterhaltung der Macht entlarvt. Demgegenüber zeigt Marek Piwowski in „Ironie des Alltags“, wie Menschen sich den Mühen und Tücken der sozialistischen Realität mit Pragmatismus und Humor stellen. „Manipulation des Blickes“ verweist auf die Beeinflussung von Nachrichten und Bildern und damit von Einstellungen und Gefühlen der Menschen diesseits und jenseits des Eisernen Vorhangs. Gewalt, Intoleranz und Krieg, aber auch Wehmut und Nostalgie als Begleiterscheinung des Zusammenbruchs der kommunistischen Systeme und der Herausbildung neuer Gesellschaften und Staaten thematisieren beispielsweise Marina Abramović und Sergei Bugaev Afrika in „Die Wiederkehr des Verdrängten“. Nedko Solakov in seiner Vergangenheitsaufarbeitung, Jane & Louise Wilson mit ihrer Stasi-Videoinstallation und Susan Philipsz mit ihrer Klanginstallation einer ergreifend verklingenden *Die Internationale*. Bei „Ikonografie des Konsums“ und „Illusionen des Kapitals“ führen uns Künstlerinnen wie Josephine Meckseper die Schattenseiten einer von Utopie und Glauben befreiten, reinen Konsumgesellschaft vor.

*1989. Ende der Geschichte oder Beginn der Zukunft? Anmerkungen zum Epochenbruch* ist eine Ausstellung, welche Anmutungen, Gefühle und Atmosphären aufarbeitet, die mit der Realität einer ideologisch zerteilten Welt und dem Zusammenbruch und Wandel eines totalitären Systems verbunden sind. Eine Ausstellung, die künstlerische Anmerkungen und Empfindungen anstelle geschlossener wissenschaftlicher

Erklärungsmodelle bietet. Da geht es um erlebte Erinnerungen und künstlerisch visionäre Prospektion zu atemberaubenden weltgeschichtlichen, aber auch biografischen Veränderungen. So persönlich viele der künstlerischen Werke auch sein mögen, so politisch, gesellschaftlich, gewichtig sind ihre in der Ausstellung getroffenen Aussagen.

Besucherinnen und Besucher und gerade auch junge Menschen werden mit und durch die Werke erleben und nachvollziehen können, wie sehr historische, politische und ökonomische Bestimmtheiten nicht nur das gesellschaftliche Dasein, sondern jedes einzelne Leben beeinflussen, und welche Wunder durch politisches Bewusstsein, Mut und Solidarität bewirkt werden können.

Mein großer Dank gilt im Besonderen allen beteiligten Künstlerinnen und Künstlern, ohne deren großzügige Zustimmung und intensive Zusammenarbeit eine solche Ausstellung niemals zustande gekommen wäre. Herzlichen Dank auch den privaten Leihgebern im In- und Ausland für die wertvolle Unterstützung und das Vertrauen, uns ihre Werke für die Dauer der Ausstellung großzügig zur Verfügung zu stellen.

Für die wissenschaftliche, kuratorische und organisatorische Arbeit möchte ich mich bei meinen Mitarbeiterinnen Cathérine Hug, Kuratorin, Synne Genzmer, kuratorische Assistentin, und Martin Walkner, kuratorischer Assistent der Kunsthalle Wien, sowie bei der Praktikantin Andrea Lehner bedanken. Sie haben in vorbildlicher Zusammenarbeit mit den beteiligten Künstlerinnen und Künstlern sowie den Leihgebern die Ausstellung konzipiert, zusammengetragen und über eine lange Vorbereitungszeit hinweg begleitet.

Zudem möchte ich mich ganz herzlich bei den Autoren der Katalogbeiträge bedanken. Der Germanist und Kulturwissenschaftler Helmut Lethen berichtet sehr bewegend von seinen Erinnerungen an jene Nacht des 9. November und wie er den Epochenbruch in seinem persönlichen wie akademischen Umfeld erlebte. Thomas Mießgang bietet einen Einblick in die Thematik der Väterdämmerung und unter welchen Bedingungen die Ikonografien von Prunk und hohlem Bombast kommunistischer Führer sich herausbilden und wieder erlöschen konnten. Mikhail Ryklin, der als Essayist und Philosoph für einen intensiven philosophischen Dialog mit Westeuropa steht, untersucht in seinem Essay das wiederkehrende Problem der Zensur in einem neugearteten Spannungsfeld von Kultur-Ideologie-Religion in Russland. Den Künstlerinnen und Künstlern Ilya und Emilia Kabakov, Barbara Kruger und Neo Rauch danke ich ganz herzlich für ihre Bereitschaft, neue Interviewgespräche eigens für diesen Ausstellungskatalog mit uns zu führen. Gedankt sei außerdem den Verlagen sowie Autoren für die großzügige Überlassung der Abdruckrechte der Exzerpte ausgewählter Essays.

Mein Dank gilt dem grafischen Gestalter Chris Goennawein für das außergewöhnliche Designkonzept des vorliegenden Katalogs, dessen Umsetzung unserer Ausstellungsthese gerecht wird. Dank gebührt des weiteren Karin Holzfeind für die kluge und ansprechende Ausstellungsgrafik sowie auch dem Verlag für moderne Kunst Nürnberg für die erneut gute Zusammenarbeit. Schließlich bedanke ich mich beim Ausstellungsteam der Kunsthalle Wien, beim Produktionsleiter Mario Kojetinsky, dem technischen Bauleiter Johannes Diboky, bei Claudia Bauer sowie Katharina Murschetz und Michaela Zehetner für ihre Presse- und Marketingarbeit sowie bei Isabella Drozda und Katharina Braun für das Vermittlungsprogramm.

Gerald Matt  
Direktor Kunsthalle Wien

### Vorwort Ausstellung Potsdam

1989 ist ein Schicksalsjahr – auch für die Villa Schöningen, jenes Haus an der Glienicker Brücke, an der Nahtstelle zwischen Berlin und Potsdam, zwischen Ost und West, wo im Kalten Krieg vor den Kamera-Augen der Weltöffentlichkeit amerikanische und sowjetische Agenten ausgetauscht wurden. 1989 wurden die Kinder, die in dem Wochenheim an der deutsch-deutschen Grenze untergebracht waren, Zeugen der friedlichen Revolution, sahen, wie überraschend auf einmal Autos über jenen weißen Streifen fuhren, der noch kurz zuvor der Todesstreifen war. 1989 heißt nun auch die erste Ausstellung, mit der die Villa am 9. November 2009 als deutsch-deutsches Museum eröffnet wird – ein Projekt in Kooperation mit der Kunsthalle Wien, oder anders ausgedrückt, ein Satellit der Ausstellung in Wien.

Warum Potsdam, warum dieses seltsame Haus Villa Schöningen? Wie Jahresringe eines Baumes lagern sich die Epochen und Episoden an der 1843 von Ludwig Persius, dem Architekten des preußischen Hofes, errichteten italienischen Turmvilla ab: Gegründet aus der ästhetischen Laune eines romantischen Königs heraus, belebt und bewohnt vom jüdischen Mitbegründer der Deutschen Bank, Ort der Kunst, dann Opfer deutscher Nazis und russischer Kommunisten, später sozialistische DDR-Kindererziehungsanstalt, schließlich „Beinahe“-Opfer einer Immobilienentwicklungsidee.

Die Villa Schöningen war Villa Kunterbunt und Villa Todtraurig. Aus der schon fast zum Abriss freigegebenen Ruine ist nun nach sorgfältiger denkmalschutzgerechter Wiederherstellung ein Museum geworden – ein öffentlicher Ort der Geschichte, der Kunst und der Freiheit. Entstanden ist ein kleines, ausschließlich privat finanziertes Kunst- und Geschichtsmuseum für Jedermann und -frau. Nicht mit didaktisch erhobenen Zeigefinger, sondern lebendig, unter Nutzung moderner Technologien und zeitgenössischer Bezüge. Der Gründer des Deutschen Historischen Museums, Christoph Stölzl, und der amerikanische Kunstsammler Ronald Lauder halfen dabei, den richtigen Weg, den eigenen Ton zu finden.

Das Ausstellungskonzept steht auf zwei besonderen Säulen: Dem Einsatz von Computerbildschirmen als zentralem Medium für Fotografien, Texte und Filme; und dem Aufruf an die Potsdamer und die Berliner Bevölkerung, als Zeitzeugen vor der Kamera Geschichten zu erzählen, die sie selbst rund um die Glienicker Brücke und die Villa erlebt haben. So präsentiert sich Geschichte nicht von oben herab, nicht als einschüchternde Wissenschaft für Experten, sondern als einladendes Mosaik, als ein Bild, an dem viele mitwirken und das immer weiter ergänzt werden kann.

In der Ausstellung *Spione, Mauer, Kinderheim – an der Brücke zwischen den Welten* wird das Grauen totalitärer Regime spürbar. Täter kommen ebenso zu Wort wie Opfer und Beobachter. Geschichte und Geschichten sind aber nur verständlich und bewegend, wenn sie in einem Bezug zur Gegenwart stehen, weshalb es noch eine zweite Ebene im Museum Villa Schöningen gibt: Im ersten Stock ist Platz für zeitgenössische Kunst, die sich im weitesten Sinn mit den Themen des Ortes beschäftigt – Kalter Krieg, Deutsche Teilung, Deutsche Einheit, Totalitarismus und Demokratie, Unfreiheit und Freiheit. Und dann eben 1989. Hier werden wechselnde Ausstellungen von unterschiedlichen KuratorInnen gezeigt, die den Erlebnissen und Erfahrungen in der Ausstellung im Erdgeschoss vielleicht Fragendes, vielleicht Verstörendes, vielleicht aber auch Versicherndes hinzufügen.

Beginnen wird alles mit der Ausstellung 1989, die von Gerald Matt kuratiert und von Anfang an in enger Zusammenarbeit mit der Kunsthalle Wien konzipiert und umgesetzt wurde. Ganz besonderer Dank gilt hier den teilnehmenden Künstlern Rainer Ganahl, Stephan Huber, Anna Jermolaewa, Ilya und Emilia Kabakov, Josephine Meckseper, Boris Mikhailov, Marcel Odenbach, Martin Parr, Susan Philipsz, Marek Piwowski, Neo Rauch und Pedro Reyes sowie den Leihgebern: Unter ihnen sowohl private Sammlerinnen und Sammler wie Elizabeth Dee, New York, Jutta und Claus Claussen, Tübingen, Christiane und Martin Middeke, München und Paul Schwenk, Haigerloch als auch die Galerien von Isabella Bortolozzi, Miriam Charim und Lisa Ungar (CUC Berlin), Reinhard Hauff, Andreas Osarek (Galerie Crone), Thaddaeus Ropac und Nicola von Senger. Ebenso haben das Essl Museum und die Sammlung der Deutschen Bank die Ausstellung mit Leihgaben unterstützt, und hierfür möchten wir besonders Karl-Heinz und Agnes Essl, Ines Ratz, Andrea Wintoniak und Friedhelm Hütte danken.

1989 in Wien und Berlin/Potsdam – das sind zwei Bezugspunkte einer Idee. An beiden Orten kann man heute die konkreten Auswirkungen besichtigen, die der Fall der Mauer und des Eisernen Vorhangs mit sich gebracht haben. Beide Orte, die wirtschaftliche und kulturelle Drehscheibe Wien sowie die ehemals geteilte deutsche Hauptstadt Berlin und ihr Nachbarort Potsdam, sind Zeugen einer Zeitenwende, die das Ende eines düsteren und den Anfang eines neuen Kapitels in der europäischen Geschichte eingeleitet haben. Den künstlerischen Reflex dieser Umwälzungen in einem Ausstellungskonzept zu verdichten, das nicht banal narrativ verfäht, sondern sich assoziativ, sozusagen von den Rändern her zum Kern der Ereignisse vortastet und das dabei den Genius loci der Ausstellungsstandorte mit berührt, das war die selbstgestellte Aufgabe von Gerald Matt.

Wir sind ihm zu großem Dank verpflichtet, nicht nur wegen der Ausstellungen, die die Besucher in den nächsten Monaten in Wien und Berlin/Potsdam besichtigen können, sondern auch wegen der unzähligen wertvollen Ratschläge, die Gerald Matt uns bei der Konzeption und Gestaltung des Museums Villa Schöningen gegeben hat. Er ist so einer der wichtigsten Geburtshelfer dieses neuen und ganz eigenständigen Museums geworden. Besonderer Dank gilt auch der Kuratorin Cathérine Hug sowie weiteren Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Kunsthalle Wien wie Synne Genzmer und Mario Kojetinsky. Sie haben entscheidend dazu beigetragen, dass die erste Ausstellung in der Villa Schöningen und der begleitende Katalog nicht nur inhaltlich ein spannendes Projekt sind, sondern dass die Vorbereitungen dazu auch soviel Freude bereitet haben. Unser Traum wäre, dass die Villa Schöningen, dieser von der Geschichte geschundene Zeitzeuge zwischen Berlin und Potsdam, zwischen West und Ost, zu dem wird, was das Haus und sein Garten bis heute niemals waren: Ein fröhlicher Ort der Freiheit. Ein Anfang ist mit 1989 im Jahr 2009 gemacht.

Mathias Döpfner  
Vorstandsvorsitzender der Axel Springer AG  
Co-Eigentümer der Villa Schöningen

Lena Maculan  
Galerie Thaddaeus Ropac  
Künstlerische Leitung der Villa Schöningen

## Einleitung

Gerald Matt und Cathérine Hug

„Den Schrei nach Freiheit, den wir so laut hörten, haben wir in Musik umgesetzt, die die Welt über Grenzen hinweg verbinden soll.“ – The Scorpions, deren Song *Wind Of Change* nach ihrem Auftritt am Moscow Music Peace Festival im August 1989 entstanden ist

Das „Annus mirabilis“ 1989 markiert einen Epochenbruch. Der Atem der Geschichte wehte durchs kollektive Bewusstsein, der frohe, aber ungläubige Ausruf „Wahnsinn!“ ertönte aus aller Munde. 1989 steht für den Niedergang des Eisernen Vorhangs und die Öffnung der 1961 errichteten Berliner Mauer als dessen stärkstem Symbol: Auf einer Länge von über 5.000 Kilometern, von der Ostsee bis zur Adria erstreckte sich die aus Stacheldraht, Wachtürmen, Selbstschussanlagen und Minenfeldern bestehende Grenze zwischen Ost und West und zwischen zwei Weltanschauungen. 700 Kilometer des Eisernen Vorhangs führten auch entlang der Nord- und Ostgrenze Österreichs – ein Land, das von den Geschehnissen also unmittelbar betroffen war. Mit der Wende wurde eine der längsten Grenzziehungen des 20. Jahrhunderts aufgehoben.<sup>1</sup> Utopien wurden begraben und neue, bislang ungeahnte Zukunftsszenarien taten sich auf. Auf kalte und heiße Kriege, auf einen kommunistischen Alltag der Unterdrückung und des Mangels folgte ein Zeitalter der Brüche, in dem alte Nationalismen und religiöse Fundamentalismen wiederkehrten und die gegenwärtige Finanzkrise Zweifel an der Funktionstüchtigkeit eines sozial unverantwortlichen „Raubtierkapitalismus“ nährt.

Auch wenn der Eiserner Vorhang verschwunden ist, sind viele Mauern und Trennlinien bestehen geblieben, tiefer geworden beziehungsweise neu errichtet worden. So gilt die Grenze zwischen Nord- und Südkorea als letzter Eiserner Vorhang und die Abschottungs- und Unterdrückungspolitik von China und Myanmar-Burma wird mit „Teak Curtain“ („Bambusvorhang“) wohl nur euphemistisch

so beschrieben. Das Schengen-Abkommen der Europäischen Union und der neue Grenzwall zwischen den USA und Mexiko sind Sinnbilder der wachsenden Kluft zwischen reicher Nord- und ärmerer Südhemisphäre. Terror, Ausgrenzung und ein neu errichteter Zaun kündeten von einem weiteren Tiefpunkt der Beziehungen zwischen Israel und Palästina. Das Ziehen von Grenzen und das Erbauen von Mauern haben mit 1989 also kein Ende genommen. Dabei geht es um innere und äußere Grenzen, die wachsende Kluft zwischen Arm und Reich, zwischen Glaubensbekenntnissen, politischen Gesinnungen, Lebenswelten und Lebensstilen. Die Ausstellung 1989 soll uns auch bewusst machen, dass niemand davor gefeit ist, Mauern in seinem Kopf zu errichten, dass es aber möglich ist, die Vorzeichen eines solchen Prozesses zu erkennen und dagegen zu wirken.

Die Ausstellungen in der Kunsthalle Wien und in der Villa Schöninggen (wo eine den dortigen Räumen und Möglichkeiten angepasste Werkauswahl unter dem verkürzten Titel *1989* gezeigt wird) sollen an alte, niedergerissene Mauern erinnern, aber auch dazu anregen, sich kritisch neuer Grenzziehungen zu besinnen. Somit reichen die Entstehungszeit und die Themen der ausgestellten Werke weit über das Jahr 1989 hinaus und schließen rund vierzig Jahre und damit eine ganze Künstlergeneration ein. Es werden Arbeiten von Künstlerinnen und Künstlern gezeigt, die – wie im Vorwort bereits ausgeführt – sowohl in Bezug auf ihre Biografie als auch auf ihr Alter unmittelbar von den Geschehnissen um 1989 sowie deren Vor- und Nachwirkungen betroffen waren oder diesem Wendejahr und dessen Folgen ihr ganz persönliches und künstlerisches Interesse entgegenbringen.

1989 ist Ausgangspunkt und Schlüsseljahr der Ausstellung, die aber keine sozialhistorische oder mentalitätsgeschichtliche Einordnung jener Jahre seit dem Ende der bipolaren Weltordnung trifft, sondern den Chiffren, Metaphern, Atmosphären und Gefühlslagen nachspürt, die mit dem Verfall eines Systems und einem politischen Umbruch verbunden sind, und die in ihrer Folgewirkung bis heute ungebrochene Aktualität besitzen. Der Ausstellungstitel *1989. Das Ende der Geschichte oder der Beginn der Zukunft?* weist

darauf hin, dass Geschichte im Gegensatz zu der These des Politikwissenschaftlers Francis Fukuyama, wonach im Zusammenbruch des Kommunismus und mangels alternativer funktionierender Systeme 1989 der Endpunkt geschichtlicher Evolution erreicht war, weitergeschrieben wird.<sup>2</sup>

Mit 35 künstlerischen Positionen aus zwanzig Nationen in Ost und West stellt die Ausstellung einen Kommentar zu einem laufenden Prozess dar, in dem wie durch ein Prisma die Facetten subjektiver Lebenswirklichkeiten dargestellt werden. Begriffe wie Bürokratie, Verrat, Überwachung, Angst, Nostalgie, Gewalt, die Wiederkehr von Religion und Nationalismen sowie Manipulation und Ironie werden mit den Mitteln der Kunst auf ihre Tauglichkeit zur gesellschaftlichen Selbstanalyse untersucht. Die Vielzahl der Herkunftsländer der KünstlerInnen und die Vielfalt der von ihnen angesprochenen Themen sollen aufzeigen, dass der Niedergang des Eisernen Vorhanges jeden von uns etwas angeht und weit über das Epizentrum Berlin und seine symbolische Wirkung hinausreicht.<sup>3</sup> Wie im Vorwort bereits dargestellt, wurde die Ausstellung in Themenbereiche gegliedert, die von „Apparate der Überwachung“ bis hin zu „Tumel der Zeichen“ reichen. Dabei folgt die Ausstellungsgestaltung jedoch weder einer chronologischen Reihenfolge noch einem festgelegten Parcours, sondern ist diachron, das heißt auf mehreren Werk- und Zeitebenen angelegt und ermöglicht somit eine assoziative Verknüpfung der von den Künstlern angesprochenen Fragestellungen. Die in der Ausstellung versammelten Arbeiten lassen, wie gute Kunst überhaupt, immer unterschiedliche Interpretationen und Lesarten offen. Hier sei an die Kunstauffassung des Regisseurs Andrej Tarkowskij erinnert, der Kunst als niemals eindeutig betrachtete, sondern vielmehr als etwas sah, das Widersprüchlichkeiten in sich vereinigen müsse. Oder anders ausgedrückt: „Ein Tropfen und ein weiterer Tropfen machen einen größeren Tropfen, nicht zwei.“ (Tarkowskij im Kontext seines Films *Nostalghia*, 1983)

1989: Am Anfang, stehen Bilder des Staunens, der Überraschung, der Unsicherheit. Gespenstisch war die Unbeholfenheit und Nervosität, mit der Günter Schabowski,

Mitglied des Politbüros der SED, am 9. November 1989 auf Nachfrage eines Journalisten um 18:53 Uhr einen Zettel aus seiner Tasche herausholte, den er vor der Pressekonferenz vom damaligen Vorsitzenden der SED und Ministerpräsidenten der DDR Egon Krenz bekommen hatte. Er las folgenden Satz stockend vor: „Privatreisen nach dem Ausland können ohne Vorliegen von Voraussetzungen – Reiseanlässe und Verwandtschaftsverhältnisse – beantragt werden.“ Der Vorhang war offen.

Zum Auftakt der Ausstellung lenkt Marcel Odenbach mit seiner Videocollage *Niemand ist mehr dort, wo er anfang* (1989/90) den Blick auf die Demontage der Berliner Mauer – es werden Bilder vergangener Gewaltszenen jenen des Jubels und der Freude gegenübergestellt. Den emanzipatorisch befreienden Slogan „Wir sind das Volk“, mit dem die anschwellenden Demonstrantenmassen das DDR-Regime hinwegfegten, ergänzt Odenbach dabei kritisch mit den neuen nationalistisch-rassistischen Untertönen, wie sie im grölenden Absingen von „Deutschland einig Vaterland“ anklingen. Mit der Darstellung geopolitischer Vorgänge spielen die Arbeiten von Alighiero Boetti mit der alten (1989), noch von den enormen Umrissen der Sowjetunion geprägten Weltordnung, und von Stephan Huber mit seinen neuen (2009), in eine unsichere und offene Zukunft verweisenden, imaginären Kartografien. Aus der zeitlichen Distanz verschmelzen die ehemals überschwänglichen Gefühle vor unseren Augen zu universellen, immer wieder neu lesbaren und im steten Wandel befindlichen Karten. Die politische Kraft des protestierenden Volkes manifestiert sich einerseits in Hans Haackes Installation (1982) über die Demonstrationen gegen die Aufrüstungspolitik Ronald Reagans und andererseits in Ewa Partums sensibel romantischer Hommage (1982–83) an die Arbeiterbewegung *Solidarność*. Sowohl Haackes Reagan-Ölbild als auch Alexander Kosolapovs Gorbatschow-Porträt (1991) erlauben es zudem, die Diskussion über den Wirkungsgrad politischer Führungspersonen in ihrer geradezu emblematischen Präsenz im Ausstellungsraum wiederaufzunehmen.

1989 steht allerdings nicht nur für friedliche Revolution und das Einläuten des postkommunistischen Zeitalters, sondern auch, wie von Chen Danqing und Song Dong thematisiert, für die vom chinesischen kommunistischen Regime angeordneten blutigen Militärmaßnahmen gegen das eigene Volk am Platz des himmlischen Friedens. Mit seiner eindrucksvollen Performanceparabel *Breathing* (1996) lässt uns beispielsweise Song Dong an den grauenhaften Verbrechen am Tian’anmen-Platz teilhaben, indem er die brutale Reaktion des Regimes in Kontrast zu einem auf die Harmonielehre der chinesischen Philosophie basierenden Atemexperiment bei minus 8°C setzt. Lässt die Minustemperatur seinen Atem am Boden des Tian’anmen-Platzes zu Eis werden, so bleibt auf dem natürlich gefrorenen Teich jede Wirkung aus. Mit ihren Arbeiten weisen die beiden Künstler auf eine immer noch klaffende gesellschaftliche und psychologische Wunde hin, deren Heilung die chinesische Regierung bis heute systematisch verhindert.

Anna Jermolaewa wurde wegen ihrer Dissidentenaktivitäten und der Mitbegründung einer Partei vom russischen Geheimdienst KGB verfolgt und entschied sich deshalb dazu, im Frühjahr 1989 in den Westen zu flüchten. Exakt zwanzig Jahre nach ihrer Flucht vor kommunistischen Repressalien zeichnet Anna Jermolaewa filmisch ihren Weg von Leningrad über Krakau bis nach Wien noch einmal vor dem Hintergrund verschwommener Gedächtnisbilder und schleichender Veränderungen in *Aleksandra Wysokinska / 20 Jahre danach* (2009) nach. Die Wiederbegegnung mit Aleksandra Wysokinska, die der Künstlerin bei der Ausreise 1989 sehr behilflich gewesen war, erzählt eine persönliche, inoffizielle, aber nicht minder prägende Geschichte im Spiel der großen Umbrüche und offiziellen Historiografie.

Ilya & Emilia Kabakov, die sublimen Kritiker sowjetischer Alltagsverhältnisse, sind ebenso in der Ausstellung vertreten, wie Johan Grimonprez, Nedko Solakov und Jane und Louise Wilson. Die Kabakovs führen den Besucher durch klaustrophob anmutende Räume, die uns in die Atmosphäre eines bürokratischen, das Leben zu Tode administrierenden Verwaltungsapparats versetzen. Da reiht sich Schreibtisch an Schreibtisch, liegt Papier auf Papier und folgt Bürokoje auf Bürokoje. Nach dem Durchschreiten

dieses bürokratischen Labyrinths wird der Besucher durch den letzten Durchgang ins Nichts entlassen. Mit ihrer Arbeit *Das große Archiv* (1993) evozieren die Kabakovs jenes durch und durch verwaltete Leben, das – wie Emilia Kabakov im Interview in diesem Band ausführt – untrennbar einherging mit einem „Lebensstil des Wartens“. Die in der Villa Schöningen gezeigten und unter Pseudonymen verantworteten Arbeiten reagieren mit unterschiedlichen künstlerischen Strategien und ästhetischen Prägungen auf den Wandel der Zeit und der Regime. So steht zum Beispiel das Pseudonym und Alter Ego Charles Rosenthal für die allgemeinen Hoffnungen, Träume und Ideen einer russischen Künstlergeneration. Rosenthal ist voller Erwartungen an das neue Land, und trotz seiner Emigration nach Paris hofft er auf die Ideen von Menschlichkeit und Kunst in der Sowjetunion. Die wie von weißem Schnee bedeckten und lediglich kleine Durchblicke auf die sowjetische Realität erlaubenden, pastos gemalten Bilder lassen den Stillstand des Lebens, die gefrorene „bleierne Zeit“ im Alltag totalitärer Systeme erahnen. Gleichzeitig sind die Arbeiten Kabakovs aber geradezu liebevoll berührende Blicke zurück in eine Vergangenheit, die weder die Hektik noch die Unruhe westlich-kapitalistischer Gesellschaften kannte.

Johan Grimonprez legt uns in seiner Videoinstallation *DOUBLE TAKE* (2009) anhand merkwürdiger doppelbödiger Verhandlungen nahe, wie „Angst als Massenware“ durch die globale Politik des Kalten Krieges erst ermöglicht wurde. Dabei präsentiert er uns auch den „Master of Suspense“: Alfred Hitchcock als Interviewpartner und Kommentator, der in seinen Filmen das Kalkül und die Ökonomie der Angst meisterhaft wie kein anderer beherrschte. Mit einer Videodokumentation (2007) über *Top Secret* (1989–1990), einem Karteikasten, der aus vielfältigem Bildmaterial wie Fotografien und Zeichnungen besteht, referiert Nedko Solakov künstlerisch auf seine 1983 beendete Tätigkeit für den bulgarischen Geheimdienst. Solakovs Selbstbekenntnis lässt jene Atmosphäre des Verrats, des Misstrauens und der Angst, die alle Lebensvorgänge und menschlichen Beziehungen in einem totalitären System prägt und vergiftet, hier wieder aufleben. Durch ein im Ausstellungsraum eingerichtetes Fernrohr (1989/2009) lenkt

Solakov den Blick des Besuchers nach „Westen“ auf das vom kommunistischen Hoheitszeichen befreite Zentralkomitee der kommunistischen Partei. Eine Arbeit, deren Ironie der kommunistischen Zensur nicht entging und die daher in Bulgarien nur mit Mühe ausgestellt werden konnte. In beeindruckenden Videoaufnahmen inzwischen verlassener und entseelter Räume der Stasi erinnern die Zwillingsschwestern Jane und Louise Wilson an die graue und gleichwohl erschreckende „Banalität“ der Kontrolle und Unterdrückung. Wie in einem verlöschenden Albtraum entschwebt eine anonyme Gestalt einer devastierten Kommandozone von Bürokratie, Repression, psychischer und physischer Gewalt. Geisterhaft bewegt sie sich dabei nach oben, keinen Ausweg findend, eine Anspielung der Künstlerinnen – wie sie selbst sagen – auf eine DDR, in der man eher in den Weltraum gelangen konnte als nach West-Berlin.

Mit Bildern der Freizeit im kommunistischen Alltag erzählen fotografisch Boris Mikhailov mit der Serie *Salt Lake* (1986) und filmisch Marek Piwowski mit seiner Satire *Rejs* (1970), wie die Menschen mit Pragmatismus, Geschick und Ironie ihr Leben im kommunistischen Regime und in einer von Mangel und Wartezeit geprägten Lebenswirklichkeit bewältigten. Dabei wird der sozialistische Alltag keineswegs nur grau und trostlos vorgeführt, im Gegenteil werden das Leben und die Schwächen des Systems in Piwowskis Film über eine zeitweilige Feriengemeinschaft während einer Vergnügungsfahrt auf der Weichsel mit viel Humor und Langmut ad absurdum geführt. Einer der Reisenden erklärt etwa einem Mitpassagier im Rahmen einer allgemeinen Passagierversammlung das Wesen der Kritik in einem sozialistischem Gemeinwesen: „Jeder kann den anderen kritisieren, aber ich habe das Gefühl, dass das Zulassen von Kritik niemand mag. In der Hinsicht auf die Möglichkeit einer Kritik müssten wir so agieren, dass es das Zulassen von Kritik nicht gibt, nämlich mit Applaus und Zustimmung.“ Dass der Film Piwowskis mit seinen bizarr aber nichtsdestoweniger treffend formulierten Aussagen in Polen nicht aufgeführt werden konnte, überrascht vor dem Hintergrund staatlich gelenkter Zensur wenig. Während Mikhailov in der Serie *Case History* (1997–98) ergreifend die soziale Härte und menschliche Entwürdigung

im postsozialistischen Ellbogenkapitalismus dokumentiert, stellt Martin Parr in seinen Fotografien die Verschwendungssucht der neuen Reichen unter anderem in Russland an den Pranger.

Vom Verfall und der Veränderung von Machtverhältnissen sowie der Umwertung von Zeichen künden die Arbeiten von Alexander Kosolapov, Erik Bulatov, Komar & Melamid und Sophie Calle. Während Kosolapov kommunistische Symbole subversiv mit kapitalistischen Markenzeichen unterwandert, greift Bulatov in dem 1989 entstandenen großformatigen Bild *Perestroika* Gorbatschows – aus heutiger Sicht teils als gescheitert betrachtete – Lösung zur Reform eines politisch und ökonomisch obsolet gewordenen Systems auf. In Bulatovs mit großem Pathos in Szene gesetzten, geradezu martialisch wirkenden kyrillischen Großbuchstaben finden die politischen Veränderungen Sowjetrusslands ihren bildnerischen Ausdruck. Das später entstandene Werk *Freiheit ist Freiheit* (2001–02) scheint gleichsam eine künstlerische Ermahnung an eine zwischen demokratischen Werten und totalitären Tendenzen sich reibende, postkommunistische Gesellschaft zu sein. Komar & Melamids 1995 entstandenes Ölgemälde stellt die großen Sieger des Zweiten Weltkriegs, Franklin D. Roosevelt, Winston Churchill und Josef Stalin, bei der Konferenz von Jalta dar, in der sie die Welt in eine westliche und eine östliche Hemisphäre aufteilten. Die beiden für ihre ironischen Strategien bekannten Künstler und Begründer der Sotsart lassen in einer sakral anmutenden Bildstimmung Jesus Christus über den drei Weltenlenkern thronen, der einer gottgewollten Teilung der Welt seinen Segen zu geben scheint. Bulatov, Komar & Melamid und Kosolapov haben sich bereits in den 1970er Jahren von den Dogmen des Sozialistischen Realismus auf individuelle Weise emanzipiert, indem sie den von der russischen Zensurbehörde tolerierten Kanon subtil unterwanderten und durch eine Vermischung bestehender parteipolitischer Zeichen mit westlichen Marken und Symbolen kompromittierten. Widmete sich Kosolapov primär dem Spiel der Zeichen, so wandten sich Komar & Melamid eher narrativ-ironischen Strategien zu. Bulatov hingegen blieb vor allem malerischen Zielsetzungen verpflichtet. Demgegenüber greift Sophie Calle in ihrer 1996 entstandenen Arbeit das Verschwinden und die

Neukodierung von Straßenbezeichnungen und öffentlichen Zeichen der Deutschen Demokratischen Republik in der neuen Bundesrepublik während und nach der „Wende“ auf. An die Stelle der Wilhelm-Pieck-Straße tritt die Torstraße und auf Hammer und Sichel am Palast der Republik wird verzichtet. Geschichte wird vor allem auch im öffentlichen Raum sichtbar geschrieben.

Die Wiederkehr von Gewalt und Nationalismus wird in Sergei Bugaev Afrikas Found-Footage Video *Stalker 3* (1996, 2002) thematisiert, in dem erschreckende und abstoßende Gewaltexzesse des Tschetschenienkriegs dargestellt werden. Marina Abramović konterkariert in ihrem performativ angelegten Film *Count on Us (Chorus)* (2003) das jugoslawische Trauma von Krieg und Verfall, indem sie einen Kinderchor auf Serbokroatisch eine Hymne auf die Vereinten Nationen als Symbol der Völkerverständigung und des Friedens singen lässt. So ertönt zum Beispiel die Strophe: „... Die Fackel der Freundschaft, der helle Strahl der Kameradschaft ...“. Doch der als Skelett gewandete Tod dirigiert und draußen war das Sterben und Morden noch nicht zu einem Ende gekommen. Revolutionen suchen sich ihre Bilder, aber auch Bilder suchen sich ihre Revolutionen. Dass die Wirklichkeit nicht einfach wahr ist und durch ihre mediale Aufarbeitung gestaltet und verzerrt wird, zeigt die Videoarbeit von Harun Farocki und Andrei Ujica mit ihrer Analyse des als Medienereignis inszenierten und dennoch realen Sturzes des Diktators Nicolae Ceaușescu. Wie sehr Strategien zur Manipulation des Blicks – im Kampf um die politische Macht und das knappe Aufmerksamkeitskapital – nicht nur in totalitären, sondern auch in demokratischen Systemen zur Durchsetzung von Interessen eingesetzt werden und letzten Endes auch die Meinungsfreiheit gefährden können, wird im Film *Videogramme einer Revolution* (1992) nachhaltig ins Bewusstsein gerufen. Jonas Mekas wiederum fungiert als Chronist und Medienkritiker der Gründung von Litauen, das sich als erster Staat im Frühjahr 1990 für unabhängig von der Sowjetunion erklärte. Dabei lässt uns Mekas an seinem mit Handkamera aufgezeichneten und rund fünfständigen Fernsehmaterial einer überbordenden Berichterstattung teilhaben. Das Epos *Lithuania and the collapse of the USSR*

(2008) ist nicht nur ein herausragendes visuelles Zeitdokument, es weckt auch das Bewusstsein und das Verständnis für gestalterische Medienfaktoren und die massenmediale Vereinnahmung historischer Ereignisse.

Selbst fasziniert von der Inflation und Suggestivität von Medienbildern hinterfragt Nam June Paik die Mechanismen von Medienmacht und -ohnmacht. Seine Arbeit *Good Morning Mr. Orwell* (1984) ist eine frühe künstlerische Analyse medial gesteuerter Manipulations- und Kontrollgesellschaften. Auch wenn zum Zeitpunkt ihres Entstehens der 11. September und die mit ihm verbundene Sicherheits- und Überwachungshysterie nicht vorhersehbar war, weist Paiks Arbeit über den totalitären Überwachungsstaat hinaus auf die Möglichkeiten einer medialisierten Gesellschaft für unsere Gedanken- und Meinungsfreiheit, ja für die Persönlichkeitsrechte insgesamt hin. Paiks Fernsehfilm beinhaltet auch Live-Auftritte und Performances herausragender Künstler der frühen 1980er Jahre, wie beispielsweise John Cage oder Laurie Anderson, zu wesentlichen Gesellschaftsfragen der Zukunft. So setzt Joseph Beuys in seiner Performance mit der Präsentation einer löchrigen *Hose für das 21. Jahrhundert* ein deutliches Statement gegen eine materialistische Gesellschaft, egal ob sie nun kommunistisch oder kapitalistisch ist.

Dass historische Zäsuren und persönliche Verwerfungen, selbst wenn sie ersehnt, ja sogar erkämpft wurden, weder einfach zu leben noch in ihren Konsequenzen leicht zu verstehen sind, lässt sich in den Arbeiten von Chantal Akerman, Susan Philipsz und Neo Rauch miterleben. Akerman schickt uns 1993 auf eine bedrückende und zugleich anrührende Winterreise von Deutschland über Polen bis ins neue Russland, die alle noch sehr an die alten kommunistischen Zeiten erinnert. Eine Reise durch die nahe Vergangenheit und in die ferne Zukunft. Eine sentimentale Tour durch eine dunkle, vergessene Landschaft und ihre historischen Schichten, ihre Städte und Menschen, eine Elegie sowohl auf Abschied und Verlust als auch auf Veränderung und Neubeginn.

Susan Philipsz lässt in ihrer Klanginstallation periodisch *Die Internationale* mit ihrem „Völker hört die Signale“ kraftvoll einsetzen, um sie jeweils sukzessive geradezu wehmütig ausklingen zu lassen. Die Arbeit bezieht ihre Wirkkraft aus der Dialektik zwischen individuellem Ereignis und kollektiver Erfahrung, dem Spannungsverhältnis zwischen nostalgischer Verklärung und der anhaltenden sozialen Brisanz einer utopischen Vision. Neo Rauchs poetisch-surrealen Landschaftsbilder greifen auf Elemente des sozialistischen Realismus der DDR-Malerei genauso wie auf die Sprache westlicher Cartoons zurück und legen Erinnerungsschichten des Arbeiter- und Bauernstaates über die Bilder einer diffus heraufdämmernden neuen Zeit. Seine Arbeiten generieren paradoxe Parallelwelten, die Ort und Zeit offen lassen und uns mit einer rätselhaften Präsenz von Unbehagen, latenter Gefahr und Angst bei gleichzeitiger Neugier und Aufbruchsstimmung konfrontieren. Trotz ihres figurativ erzählenden Charakters entziehen sich seine Bilder einem rationalen, eindeutigen Erklärungszusammenhang. So steht auch Neo Rauchs Werk für jenen Zwiespalt, genährt aus Hoffnung auf das Neue und Angst vor dem Verlust. Um die Arbeiten von Akerman, Philipsz und Rauch lakonisch zu umschreiben, erinnern wir uns Richard Burtons im 16. Jahrhundert geprägten Begriffs der „Anatomie der Melancholie“.

Lars Laumann greift die wahre Geschichte einer jungen Frau auf, die 1978 die Berliner Mauer „geheiratet“ hat. So absurd und skurril diese an sich unpolitische Geschichte auch klingt, lässt sie nicht nur auf eine pathologische Objektophilie schließen, sondern auch an jene denken, die sich klammheimlich die Sicherheit und Gewissheit der Mauer zurückwünschen. Letzten Endes ist Laumanns Arbeit, indem sie eine extreme Form sexuellen Begehrens aufgreift, jedoch auch ein Bekenntnis zu abweichenden Formen von Beziehungen und Sexualität und damit ein Aufruf für mehr Offenheit und Toleranz.

Christoph Büchel und Giovanni Carmine wiederum relativieren mit *CEAU (Bootleg)* (2007) die Macht von Diktatoren und die dauerhafte Wirkung selbstinszenierter Personenkulte, indem sie unzählige Porträts von Nicolae Ceaușescu in einer Art „verspätetem Vaternord“ zu einem an einen

Stoß von Recyclingpapier erinnernden Objekt anhäufen und dadurch das einst sakrosankte Abbild des Diktators im wahrsten Sinne des Wortes zu Markte tragen.

Religion und Spiritualität lassen sich auf Dauer nicht durch Führerkulte und ideologische Heilsversprechungen ersetzen. In Ländern wie etwa Polen war der alle Gesellschaftsschichten erfassender Katholizismus eine nie versiegende Quelle kollektiven Widerstandes und nationaler Identitätsfindung geblieben. Die Verabsolutierung des Glaubens und die mit dieser oft einhergehenden nationalen Untertöne führten nach 1989 jedoch auch zu neuen Konflikten und Grenzziehungen. Maurizio Cattelans goldene Papst-Skulptur macht Karol Józef Wojtyła zum verehrungswürdigen Mahnmal polnischer Selbstbehauptung und Würde. Doch der Papst wird vom Meteoriten getroffen und der vermeintliche Triumph wandelt sich zur Tragödie. Der Papst und der Glaube selbst werden zum Gegenstand ökonomischer Verwertung. Ein Schicksal, das auch Lenin, der Ahnherr der kommunistischen Ersatzreligion, erfährt, und Rainer Ganahl in seiner Arbeit *DADALENIN* (1959/2009) aufgreift. Kommunistische Heilige und Devotionalien sind via Internet längst in die kommerzielle Umlaufbahn geraten und erweisen sich als Verkaufsschlager auf dem Markt ideologischer Resteverwertung. Das Kapital kennt keine Ressentiments, auch nicht gegenüber den eigenen Feinden. Verkauft wird, was gefällt und vor allem, was seinen Absatz findet. So sind auch die zentralen Insignien des Kommunismus Hammer und Sichel längst Accessoires einer schicken Welt des Luxus und der Mode geworden. Josephine Meckseper analysiert in ihren kapitalismuskritischen Installationen und Collagen die Oberflächlichkeit und Leere eines immer mehr um sich greifenden glatten Konsumerismus. Dabei lässt sie die von ihr in Labels und Dresscodes der Warenwelt verwandelten und libidinös aufgeladenen, ideologischen Motive zwischen Affirmation und Subversion changieren.

In einer gleichsam kapitalismuskritischen Haltung entwerfen Pushwagner, Pedro Reyes und Barbara Kruger Zukunftsszenarien, die die rein selig machende Wirkung des Kapitalismus anzweifeln. Der Norweger Pushwagner zeichnet in seinem visionären Bilderroman *Soft City* (1968–76) bereits Ende der 1960er Jahre das Bild einer

kapitalistischen Zukunft der Standardisierung und Funktionalisierung des Menschen, die sich in ihrer Gleichschaltung kaum von der kommunistischen Vergangenheit unterscheidet. Pushwagners Arbeiten sind mithin ein Plädoyer gegen ein durch Profit und Effizienz definiertes Primat der Ökonomie. In *Baby Marx* (2008) wiederum lässt Pedro Reyes Marx, Engels, Lenin und andere Heroen des Kommunismus in einem klamaukgeladenen Puppenspiel zum „letzten Gefecht“ antreten, eine doppelbödige Arbeit zwischen zynischem Farewell einer zur Historie gewordenen Idee und einer kindlich naiven Ankündigung ihres Comebacks. Barbara Krugers 4-Kanal-Videoinstallation *Twelve* (2004) vereinigt unterschiedliche menschliche Episoden, indem sie Gesprächsfragmente von Menschengruppen über Leben, Gott und die Welt aufzeichnet. Im Neben- und Miteinander ihrer visuellen und sprachlichen Präsentation werden sich überlagernde Sätze und Gedanken zu einer Parabel für Ängste, Träume, Traumata und Sehnsüchte unserer Gesellschaft und Existenz, eine künstlerische *Conditio Humana*, die jenseits politischer Systeme von der Beständigkeit des Menschlichen berichtet.

Die Diskussionen um die im Jahr 1989 eingeleiteten großen Veränderungen können sich nicht in Ausstellungen oder fortlaufenden Publikationen erschöpfen. Es geht vielmehr auch um eine anhaltende persönliche Standortbestimmung, um kritische Erinnerungen und Reflexionen, denn nur sie helfen uns, die Zukunft bewusst zu gestalten. So verbinden wir mit dieser Ausstellung ein breit gefächertes Diskursprogramm. Es debattieren zum Beispiel Barbara Coudenhove-Kalergi, Georg Hoffmann-Ostenhof, Susanne Scholl und Paul Schulmeister über 1989 als Medienergebnis; über Religion und Spiritualität unterhalten sich Helmut Schüller, Marek Zajac und Hans-Joachim Maaz; und Biljana Srbljanovic, Boris Buden sowie Martin Pollack diskutieren über den neuen Nationalismus. Persönlichkeiten aus Forschung, Kultur und Politik wie J.D. Bindenagel, Svetlana Boym, Bora Ćosić, Helmut Lethen, Krzysztof Piesiewicz oder Karl Schlögel werden über ihre zeithistorischen Erfahrungen oder neuesten Beobachtungen und Forschungsbefunde berichten.

Wenn die Schauspielerinnen Tilda Swinton für Cynthia Beatts Filme *Cycling the Frame* (1988) und *The Invisible Frame* (2009) wiederholt eine 160 km lange Fahrradtour entlang der Berliner Mauer respektive dem, was von ihr geliebt oder verschwunden ist, unternimmt, um sich so ihren persönlichen Eindrücken, Erwartungen und Erinnerungen angesichts einer sich verändernden Welt zu stellen, ist dies eine der bemerkenswertesten Auseinandersetzungen mit 1989. Swinton meint dazu: „Der Mechanismus dieser wiederholten Reise bietet uns die Möglichkeit, frei zwischen ganzen Konzepten von Grenzen, der Geschichte, der Angleichung, natürlichen Entwicklungszyklen und einer Menge von anderen konzeptuellen und existentiellen Territorien zu vermitteln.“<sup>44</sup>

1

Unter den zahlreichen Publikationen zum Thema sei hier eine Auswahl der jüngsten Erinnerungsschriften genannt: György Dalos, *Der Vorhang geht auf – Das Ende der Diktaturen in Osteuropa*, München (C. H. Beck) 2009. Renatus Deckert (Hg.), *Die Nacht, in der die Mauer fiel – Schriftsteller erzählen vom 9. November 1989*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2009. Andreas Oplatka, *Der erste Riss in der Mauer. September 1989 – Ungarn öffnet die Grenze*, Wien (Zsolnay) 2009. Paul Schulmeister, *Wende-Zeiten – Eine Revolution im Rückblick*, St. Pölten (Residenz) 2009.

2

Die bekanntesten Kritiker von Fukuyamas These sind der neokonservative Politikwissenschaftler Samuel P. Huntington, der Publizist und Literaturkritiker Christopher Hitchens und Chantal Mouffe, belgische Politikwissenschaftlerin und Professorin an der University of Westminster in London. Fukuyama selbst hat sich, wenn nicht von seiner fragwürdigen Geschichtsauffassung, so zumindest von den Menschen, die seine These bedient, das heißt dem neokonservativen Flügel, distanziert, um sich der Analyse anderer Disziplinen wie der Biotechnologie zuzuwenden, wo futuristische Prognosen zumindest vorläufig gut Fuß fassen. Vgl. dazu: Francis Fukuyama, *America at the crossroads: democracy, power, and the neoconservative legacy*, New Haven (Yale Univ. Press) 2006. Ders., *Our posthuman future: consequences of the biotechnology revolution*, New York (Picador) 2003.

3

Die *epochale* Ausstellung zum epochalen Ereignis: Wulf Herzogenrath, Joachim Sartorius und Christoph Tannert (Hg.), *Die Endlichkeit der Freiheit – Ein Ausstellungsprojekt in Ost und West*, Senatsverwaltung für kulturelle Angelegenheiten, Berlin (Edition Hentrich) 1990. Ausgewählte Referenzausstellungen zur Thematik der Kunst *nach* dem Mauerfall: Sabine Eckmann (Hg.), *Reality Bites – Kunst nach dem Mauerfall*, Ausst.-Kat. Opelvillen Rüsselheim und Mildred Lane Kemper Art Museum St. Louis, Ostfildern (Hatje Cantz) 2007. Bojana Pejić und David Elliott et al. (Hg.), *After The Wall – Art and Culture in post-Communist Europe*, Ausst.-Kat. Moderna Museet und Ludwig Museum Budapest, Stockholm 1999. Zur Thematisierung der Auflösung alter und Ziehung neuer Grenzen in Europa siehe: Marius Babias und Sabine Breitwieser (Hg.), *Das Neue Europa – Kultur des Vermischens und Politik der Repräsentation*, Ausst.-Kat. Generali Foundation, Wien (Walther König) 2005. Francesco Bonami und Kathrin Rhomberg et al. (Hg.), *The Borderline Syndrome – Energies of Defence*, Ausst.-Kat. zur 3. Manifesta, Ljubljana 2000. Zur jüngsten Ausstellung über die Thematik des Kalten Kriegs siehe: Stephanie Barron und Sabine Eckmann (Hg.), *Art of Two Germanys – Cold War Cultures*, Ausst.-Kat. Los Angeles County Museum of Art, Germanisches Museum Nürnberg und Deutsches Historisches Museum Berlin, Los Angeles 2009.

Zu jüngeren ZeitzeugInnen des Wechsels mit Bezug auf Wien als Standort im Umbruch siehe: Iara Boubnova und Roland Fink (Hg.), *Common History and Its Private Stories. Geschichte und Geschichten*, Ausst.-Kat. MUSA und ICA Sofia, Wien 2009.

4

Frei übersetzt nach: "The mechanism of this repeated journey afforded us the opportunity to meditate freely on the whole concept of borders, history, adaptation, natural cycles of development and a host of other conceptual and existential territories."

Interviews

31	Gerald Matt im Gespräch mit Emilia Kabakov
41	Cathérine Hug im Gespräch mit Neo Rauch
51	Gerald Matt und Cathérine Hug im Gespräch mit Barbara Kruger

mit Gerald Matt

Emilia Kabakov im Gespräch

Dieses Telefongespräch zwischen Emilia Kabakov in New York und Gerald Matt in Wien fand am 30. Juni 2009 statt.

Aus dem Englischen übertragen von Thomas Raab, Wien.

Erinnern Sie sich an jenen Tag im Jahr 1989, als die Mauer fiel?

Ich erinnere mich an diesen Tag. Ilya war gerade in Berlin. Er meinte, es wäre unfassbar, er könne nicht glauben, dass das wirklich geschah. Es war ein wichtiges Ereignis, weil etwas Unzerstörbares vor seinen Augen plötzlich doch zerstört wurde. Er traute seinen Augen nicht. Es war wie ein Traum, zugleich aber ein historischer Augenblick. Ich war gerade in den Vereinigten Staaten, wir verfolgten alles im Fernsehen. Ich konnte es auch kaum glauben, aber wir waren dort besser vorbereitet. Wir wussten, was los war, und dass große Veränderungen bevorstanden.

Was empfanden Sie? Waren Sie glücklich oder bedauerten Sie auch, dass eine Utopie zusammenbrach?

Ich war sehr glücklich darüber. Es war gewissermaßen ein Triumph für die Freiheit. Ich dachte, dass sich die Welt nun verändern und eine einzige große Gemeinschaft entstehen würde.

Und hat sich diese Hoffnung erfüllt?

Paradies und Hölle gehören ja offensichtlich zusammen. Wenn die Menschen keine Träume haben, neigen sie dazu, sich zumindest welche zu erfinden. Vor dem Mauerfall und dem Zusammenbruch der Sowjetunion war das Leben für einige dort die Hölle, für andere aber Traum und Paradies zugleich.

Der Mauerfall war also ein entscheidendes Ereignis für Sie?

Es war ein Hauptereignis in unserem Leben. Wir haben in der Sowjetunion gelebt. Jedermann dachte, dass es die UdSSR für immer geben würde und dass sich – zumindest zu unseren Lebzeiten – nichts verändern würde.

Wann haben Sie beide die Sowjetunion verlassen?

Das war 1987, aber wir sind nicht richtig ausgewandert. Ilya verließ einfach das Land. Er hatte Ausstellungen in Graz. Ilya reist viel, das ist eine Tradition bei russischen Künstlern, Musikern, Schriftstellern. Ich wanderte schon 1973 aus Russland aus, aber das war damals eine ganz andere Situation. Ilya wusste, dass er immer zurückkehren konnte, wenn er wollte. Aber als ich wegging, war es, als würde ich sterben – so als käme ich auf einen anderen Planeten. Man konnte die UdSSR nicht einmal besuchen, geschweige denn zurückkehren. Es war für immer.

Was empfanden Sie, als Sie in die USA kamen?

Ich wollte ja gar nicht in die Vereinigten Staaten, sondern einfach nur raus aus der Sowjetunion. Wegen der heftigen Propaganda über die USA in der UdSSR erwartete ich dort vor allem Gewalt. Ich wollte eigentlich nach Kanada, landete aber schließlich in New York. Anfangs war es sehr schwierig für mich, aber ich hatte immer Glück. Es gab eine Menge Leute, die mir geholfen haben.

Hatten Sie sofort Kontakt zur russischen Community?

Nein, ich lebte die meiste Zeit in der kubanischen Gemeinschaft.

Wie haben Sie mit Ilya Kontakt gehalten?

Ilya war der letzte, den ich kennen lernte, bevor ich Russland verließ. Wir blieben über Briefe an meine in Moskau lebenden Eltern in Kontakt. Wir kommunizierten zwar nicht richtig, wussten aber voneinander Bescheid. Als Ilya 1988 seine erste Ausstellung hatte, kam ich dorthin, weil ich damals Kunstberaterin und Kuratorin war. So haben wir uns getroffen. 1988 hatte er auch ein paar Ausstellungen in den USA und von da an begannen wir, wirklich zusammenzuarbeiten.

Kommen wir zu Ihrem Haus in Long Island zurück: Hatten Sie Sachen von Russland mit in die USA genommen?

Nicht wirklich. Menschen sehen ja meistens das, was sie sehen wollen. Viele Leute kommen hierher und sagen, das wäre ein typisch russisches Haus. Wenn sie aber jemals ein echtes russisches Haus gesehen hätten, dann wüssten sie, dass es nichts damit zu tun hat. In Wahrheit hab ich ein typisch amerikanisches Haus aus dem Jahr 1917 gekauft, dessen ursprüngliche Bausubstanz wir bei der Renovierung zu erhalten versuchten. Und die Sachen im Haus sind aus China, Amerika, Europa. Nichts kommt aus Russland, ausgenommen Erinnerungen und Fotos.

Sie haben gesagt, Sie wären schon glücklich und erleichtert gewesen, als die Mauer fiel und die Grenzen geöffnet wurden. In der UdSSR gab es ja offensichtlich viel Unangenehmes, aber immer noch beziehen Sie sich auf sie. Wie war die Sowjetunion für Sie?

Als wir in der Sowjetunion lebten, war sie aus vielerlei Gründen die Hölle für mich. Man konnte nicht das machen, was man wollte. Man musste die Regeln befolgen. Man konnte nicht das lesen, was man lesen wollte. Man konnte nicht die Musik hören, die man hören wollte. Zuvor, in den 1960er Jahren, war die Sowjetunion viel freier. Ein Regierungs-

mensch fragte mich zum Beispiel einmal: „Lieben Sie Lenin?“ Ich antwortete: „Warum sollte ich Lenin lieben?“ Er ist ja nicht mein Vater, also warum sollte ich ihn wirklich lieben? Ich sagte nicht, dass ich ihn nicht lieben würde, aber dass ich nicht verstehen könne, warum ich ihn lieben sollte. Mir passierte nichts. Vor dieser Zeit hätte niemand auch nur daran gedacht, so zu antworten. Es gab also eine gewisse Freiheit. Trotzdem durfte man nicht reisen und keine Gedanken gegen die Regierung äußern. Es gab damals in Russland einen sehr bekannten Witz: Ein Amerikaner und ein Russe treffen sich. Der Amerikaner sagt: „Ich könnte mich vor das Weiße Haus stellen und lauthals gegen den Präsidenten protestieren.“ Daraufhin sagt der Russe: „Ich könnte mich auch vor unser Weißes Haus stellen und lauthals gegen den amerikanischen Präsidenten protestieren.“ Wenn man sagt, man sei in der Ukraine oder in Russland geboren, denkt man an die heutige Situation. Damals war es vergleichbar mit den USA. Hier sagt man ja auch, man kommt aus Texas oder Minnesota. Genauso wurden wir in den Vereinigten Staaten der Sowjetunion geboren. Natürlich war das ein künstliches Land, aber wer wollte behaupten, dass die Vereinigten Staaten nicht künstlich sind?

Gab es etwas in der Sowjetunion, an das Sie mit großer Freude zurückdenken?

Ja, was die Beziehungen zu den Mitmenschen betrifft. Meine Eltern wohnten zum Beispiel in einer Gemeindefwohnung. Wenn jemand krank wurde, dann half man sich gegenseitig. Wenn jemand Essen brauchte, brachten es ihm die anderen. Man stritt zwar viel, weil man alles teilen musste, aber als jeder seine eigene Wohnung bekam, starben ein paar ganz schnell vor Einsamkeit. Heute können sich die Moskauer keine großen Privatwohnungen mehr leisten. Man mietet sich ein Zimmerchen. Man kehrt quasi in die Gemeindefwohnungen zurück. Das ist kaum zu glauben, weil sich zu der Zeit, als wir dort waren, jeder danach sehnte, eine eigene Wohnung zu bekommen. Die Leute hassten es, zusammen zu wohnen, weil sie es mussten. Heute können sie frei wählen, greifen aber auf dasselbe zurück. Die Ausbildung kostete nichts, war aber nicht so schlecht. Damals glaubten wir, sie wäre nicht gut, aber wenn ich an meine Kinder heute denke, dann war sie offensichtlich ernsthafter und besser strukturiert. Wir wurden in einer sehr idealistischen Gesellschaft erzogen. Von Geburt an gab es bestimmte Regeln,

Wie lebte man als Künstler oder Künstlerin in der Sowjetunion? Sie haben gesagt, Künstler hätten als dekadent und als Außenseiter gegolten und deshalb eine Menge Probleme gehabt. Gab es aber auch eine Bohème, ein Zusammengehörigkeitsgefühl?

Man konnte also nicht öffentlich ausstellen?

Als ich Ihre Installationen zum ersten Mal sah, hatte ich den Eindruck, dass einige sehr stark mit Utopien und Träumen zu tun haben, andere wiederum mit Papierkrieg und Bürokratie.

1993 haben Sie *Das große Archiv* [Abb. S. 131] in Amsterdam ausgestellt. Könnten Sie etwas zum Umfeld dieser Ausstellung erzählen? Wie wurde die Arbeit damals aufgenommen im Gegensatz zu ihrer Rekontextualisierung heute, im Jahr 2009?

die man einhalten musste. Man musste träumen und man musste glauben und man musste anderen Menschen Gutes tun – für die Gesellschaft. Es gibt eine Art Idealismus, die einen das ganze Leben lang nicht mehr loslässt. Nicht alle, aber viele meiner Freunde sind auch heute noch wenig materialistisch, dafür aber äußerst romantisch.

Ja, wahrlich, eben in Moskau und den anderen Städten gab es unterschiedliche Gruppen. Moskau war avantgardistischer, weil es eine Avantgarde-Tradition gab. Ich würde nicht sagen, dass wir dekadent waren, Außenseiter aber schon. Es gab Gruppen von zwanzig bis dreißig Künstlern und Künstlerinnen, die in ihren Wohnungen Ausstellungen zu organisieren versuchten. Es war sehr wichtig, Mitglied in der Künstlergewerkschaft zu sein, weil man sonst keine Farben usw. beziehen durfte. Künstler, die sich vom kommunistischen Malstil, also vom Sozialistischen Realismus abwandten, illustrierten Bücher, um überleben zu können. In ihrer Freizeit machten sie ihre eigene Kunst.

Es war schon möglich, aber es war gefährlich, weil man gewissermaßen etwas Verbotenes tat. Wenn man es genau nimmt, konnte man eigentlich nicht öffentlich ausstellen, es sei denn, man war ein „offizieller Künstler“.

Vielleicht ist Ihnen ja auch schon eine Art globale Bürokratie aufgefallen. Überall, wo man hinkommt, muss man irgendetwas ausfüllen. Kaum betritt man ein anderes Land, füllt man schon lästige Formulare aus. In Wirklichkeit ist das unnötig, weil niemand sie liest. Der Unterschied zwischen vorher und nachher ist, dass die Systeme zwar offener geworden sind, die Bürokratie zugleich aber immer schlimmer wird.

Angesichts Ihrer Arbeiten habe ich den Eindruck, dass sich diese stark auf Russland und die Geschichte des Landes beziehen.

Ich bin in den 1960er Jahren aufgewachsen und sogar ich erinnere mich an diese Ökonomie der Angst angesichts der Diskussion um die Atombombe. Wie manifestierte sich diese Angst in Russland?

Die Sowjetunion hat Sie also auf gewisse Weise resistent gegen das geschriebene Wort gemacht?

Mich würde der Alltag in Russland interessieren. Sie haben gemeint, das Warten war eine Art Lebensstil. Wenn ich mir Ihre Arbeiten anschau, dann gibt es darin auch ein Moment des Absurden. Das erinnert mich bisweilen an Michail Bulgakow, aber auch an Daniil Kharms, bei denen man dieselbe Absurdität finden kann. Empfinden Sie das tägliche Leben als absurd?

Ursprünglich ging es um Bürokratie, und zwar um die Bürokratie in der Sowjetunion, später vielmehr um die globale Bürokratie. Die Idee der globalen Bürokratie war von Anfang an dabei. Und ich glaube, die Leute haben das begriffen. Ja, und da war dieses Warten wie eine Art Lebensstil.

Unsere Arbeit handelt von den Reaktionen, Gefühlen und Empfindungen der Menschen – von Werten der Menschheit im Allgemeinen also, weswegen sie überall auf der Welt verstanden werden. Wenn zum Beispiel jemand Angst hat, im Mittelpunkt, im Zentrum der Aufmerksamkeit zu stehen, dann hat er gewöhnlich auch Angst vor sozialen Situationen, vor dem offenen Raum, unsichtbar zu sein oder auch allzu sichtbar zu sein.

Es gab viel Propaganda. Jeden Tag war man auf den Atomkrieg vorbereitet. In der Sowjetunion wurde man aber irgendwie immun gegen die Propaganda. Wir dachten, alles, was die schreiben, kann gar nicht stimmen. Tatsächlich glaubten wir aus Misstrauen gegenüber den Zeitungen, dass die Kriegsdrohung nicht wahr wäre.

Genau. Wenn ich mit Leuten spreche, die in den 1960er Jahren in Amerika aufgewachsen sind, dann erzählen sie immer davon, wie viel Angst sie gehabt haben. Sie glaubten ihrer Regierung, wir nicht.

Ja, aber das ist schwer zu erklären. Es gab positive und negative Seiten, die man jemandem, der sie nicht erlebt hat, nur sehr schwer deutlich machen kann. Ich gebe ein Beispiel: Wenn man in ein Krankenhaus kam und warten

musste, dann gab es gleich einmal keinen Wartesaal. Auch die medizinische Versorgung war schlecht, weil sie kostenlos war. Trotzdem gab es immer Leute, die sich um einen kümmerten – die wirkliches Mitgefühl zeigten. Ein anderes Beispiel: Man wartete auf eine Wohnung, Wohnungen waren knapp. Es wurden aber keine gebaut, obwohl bekannt war, dass sie gebraucht wurden. Also improvisierten die Leute. Es ist sehr leicht, Parallelsysteme zu schaffen. Es wurde ein System aufgebaut, in dem nichts erhältlich war, um ein System zu produzieren, in dem die Leute voneinander abhängig waren. In der Sowjetunion sollte man keine Familie haben. Also versuchte man, die Familienbande zu zerstören, nur um die gesellschaftlichen Bande zu stärken. Freunde, Arbeitskollegen und Arbeitsplatz wurden damit wichtiger als die eigene Familie.

Bei einer Installation verwendeten Sie das kyrillische Alphabet, das irgendwie Teil des russischen Lebens ist. Das ist aber nicht nostalgisch gemeint, oder?

Einige Ihrer Arbeiten behandeln architektonische Raumkonstruktionen, die Idee großer Träume, die Megalomanie der Sowjetunion. Diese stand zum Teil in Verbindung mit der gewaltigen Aufgabe, etwas Neues zu erschaffen. Haben Sie in diesem Zusammenhang nostalgische Gefühle?

Als ich zum ersten Mal in einem kommunistischen Land war, fiel mir als erstes auf, wie dunkel alles war, besonders in der Nacht. Es gab keine Leuchtreklame usw., sondern es war einfach dunkel. Hatten Sie denselben Eindruck? Merkten Sie, als Sie in die USA kamen, dass es dort viel mehr Lichter gibt?

Nein, das hängt mit der Atmosphäre in Russland zusammen. Wir wollten diese Atmosphäre durch leicht erkennbare Merkmale nachvollziehbar machen.

Ja, diesbezüglich habe ich nostalgische Gefühle, aber nicht was das Martialische, sondern was die Schaffung von etwas Gutem, etwas Positivem und Neuem betrifft. Ich denke, das geht auf die 1920er Jahre zurück, als es in Russland viel Energie gab. Ich würde sogar behaupten, dass die ganze Energie der russischen Konstruktivisten in gewisser Weise eine Energie des Glaubens an die Zukunft war.

Eigentlich nicht. Wir waren nicht überrascht, weil wir ja Filme kannten. Sie haben die Dunkelheit in der Sowjetunion offensichtlich nicht erwartet, also war sie für Sie ein Schock. Wir erwarteten viel künstliches Licht, also waren wir nicht

Welche Rolle spielt für Sie das Licht, besonders die Beleuchtung im öffentlichen Raum? Offenbar ist das ja eine ästhetische Schlüsselkomponente in Ihrem Werk. War es ein Schock für Sie, wie unterschiedlich man im Osten und im Westen privat und öffentlich mit künstlicher Beleuchtung umging?

schockiert, wir wussten darum. Wissen verhindert Schock. Schockierend war für mich die Masse an Lebensmitteln in den Geschäften. Auch davon wusste ich, aber es mit eigenen Augen zu sehen, machte einen großen Unterschied.

Nein, das war kein Schock. In unserer Kunst verwenden wir Licht auf die gleiche Weise, wie wir Farbe verwenden. Wir wollen einer Installation eine bestimmte Atmosphäre geben. Wir wollen, dass sie ein völlig anderer Raum wird. Deshalb verwenden wir Beleuchtung, Farben, Klänge.

Welche Veränderungen berühren Sie persönlich am meisten, wenn Sie heute in die ehemalige Sowjetunion kommen? Gibt es etwas, das Sie besonders mögen oder das Sie besonders traurig macht?

Die größte Veränderung für mich ist, wie schlecht alte Menschen und Kinder jetzt behandelt werden. In der Sowjetunion hat man uns immer gesagt, dass die Kinder ein ganz wichtiger Teil unseres Lebens seien, weil sie die Zukunft, und alte Menschen, weil sie die Vergangenheit wären. Als ich nach 1990 zum ersten Mal wieder nach Russland kam, war ich bestürzt von den vielen Alten, die auf der Straße bettelten. Das war das Schrecklichste für mich. Die Leute an der Macht sind mehr oder weniger gleich geblieben. Aber sind die Menschen jetzt frei? Heute haben einige wenige ein enormes Vermögen. Die anderen haben gar nichts, werden wütend und sagen, dass die Sowjetunion eigentlich eine gute Sache gewesen ist. Alles war kostenlos, nichts erhältlich, aber wenigstens galt dies für alle!

Prägt Ihre Einstellung auch Ihr Werk? Was hat sich an Ihrer Arbeit im Vergleich zu der Zeit vor 1989 verändert?

Vor 1989 wollten wir der Welt mitteilen, wie sehr wir leiden. Die Zukunft hängt natürlich immer davon ab, wie viel Vergangenes wir erinnern und was wir daraus lernen. Heute konzentrieren wir uns mehr auf Utopien. Die neuen Projekte sind fantasiereicher. Sie handeln, wie es auch in den 1920er Jahren der Fall war, von utopischen Träumen.

Ich möchte noch gern über ein paar andere Arbeiten sprechen. Die erste ist *Der ewige Emigrant* [Abb. S. 133], bei der ein Mann über eine Mauer klettert.

Das ist ein Denkmal für die Berliner Mauer. Es handelt von jemandem, der beim Klettern über eine Mauer hängen bleibt. Es könnte aber jede beliebige Mauer sein.

Die zweite Arbeit nennt sich *Der glänzende Zirkus und seine Zuschauer* [Abb. S. 133].

Das bezieht sich auf den Konstruktivismus. In dieser Installation wollten wir zwei getrennte Teile miteinander verbinden, es gibt eine visuelle Beziehung zwischen den beiden. Der eine Teil besteht aus Menschen, die auf einem Balkon stehen, und der andere aus Menschen, die sich auf der Straße befinden. Diejenigen auf dem Balkon gehören der Vergangenheit an, den 1920er Jahren, als der Konstruktivismus seinen Höhepunkt hatte.

Eine andere Serie heißt *Unter dem Schnee* [Abb. S. 135]. Kann dies als Metapher für die Gesellschaft verstanden werden?

In Russland ist immer alles von Schnee bedeckt. Und wenn im Frühling der Schnee schmilzt, kommen verborgene Erinnerungen zum Vorschein. Frisches Gras wächst, aber auch Freude, und alles, was sich unter dem Schnee befand, kommt hervor. Manchmal können wir plötzlich mehr sehen, wenn die Wolken vorübergezogen sind – einen Vogel oder die Sonne. Unsere Erinnerungen sind genauso. Sie sind von Wolken oder Schnee bedeckt, doch dann geschieht etwas und wir können sie erkennen. Dabei geht es auch um die Vergangenheit unseres Landes.

Welche Verbindungen, Schnittpunkte, explizite und implizite Bezugnahmen gibt es zwischen den Alter Egos I. Spivak, C. Rosenthal und I. Kabakov, welche wir an wiederholter Stelle in manchen von Ilya Kabakovs Ölgemälden finden [Abb. S. 134-135]? Wie unabhängig sind sie voneinander? Wann und warum wurden I. Spivak und C. Rosenthal erfunden?

Rosenthal, Kabakov, Spivak stehen für eine andere, eine fiktive Kunstgeschichte Russlands. Anstelle von Sozialistischem Realismus und Konstruktivismus stellen wir uns jemanden vor, der in den 1920er- und -30er Jahren in eine andere Richtung gegangen wäre. Charles Rosenthal steht für die allgemeinen Hoffnungen, Träume und Ideen einer etwaigen russischen Kunstbewegung zu jener Zeit. Er ist voller Erwartungen an das neue Land, die Sowjetunion. Trotz seiner Emigration nach Paris – oder vielleicht genau wegen ihr – hofft er auf die Ideen von Menschlichkeit und Kunst in der Sowjetunion. Auf eine Weise führt Kabakov dann die Ideen Rosenthals fort, aber mit dem

ganzen Pessimismus, der Wut und der Desillusionierung eines Opfers des „Sowjetexperiments“. Der dritte „Künstler-Charakter“, Igor Spivak, ist der neue Held, eine „Post-Perestroika“-Schöpfung, und erinnert sich nostalgisch der heroischen Zeiten, der dominierenden Stellung der UdSSR in der Welt. Er stellt also die Eindrücke und Enttäuschungen der heutigen Öffentlichkeit dar. Die drei sind sehr eng miteinander verknüpft, weil ja ihre zusammen-mengenommenen Lebensgeschichten diese fiktive „Alternativkunstgeschichte“ ausmachen. Ihre Gemälde können zwar unabhängig voneinander präsentiert und betrachtet werden, aber bei einer Ausstellung müssen alle drei vertreten sein, damit das Konzept dieser Konstellation und seine Installation vollständig sind. Die Idee von Charles Rosenthal und seiner „Geschichte“ kam erstmals 1997 auf. Er war dieser „fiktive Künstler“, dessen Werke – Malereien, Skulpturen und Zeichnungen – Ilya und ich angeblich in Frankreich entdeckt haben, um anschließend seine „Biografie“ und seine „künstlerischen Ideen“ zu erfinden.

Von einer utopischen Stadt, lebensgroß. Dort würde sich alles um Kultur und Kunst drehen.

Wir haben viel über Träume gesprochen. Von welchem zukünftigen Kunstwerk träumen Sie?

mit Cathérine Hug

Neo Rauch im Gespräch

Dieses Telefongespräch zwischen Neo Rauch in Leipzig und Cathérine Hug in Wien fand am 24. April 2009 statt.

Erste Frage, ganz nah am Ereignis: Erinnern Sie sich noch daran, was Sie gemacht haben, an dem Tag und in jener Nacht des 9. November 1989?

Ich kann mich nicht daran erinnern, was ich damals gemacht habe. Es gab Leute, die haben sich sofort in ihren Trabant gesetzt und sind nach West-Berlin gefahren, aber ich kann mich tatsächlich nicht erinnern, was ich am Tag der Maueröffnung getrieben habe und wie diese Nachricht auf mich gewirkt hat. Ich habe auch für diese fehlende Erinnerung keine griffige Erklärung parat. An die vorangehende Zeit kann ich mich aber recht gut erinnern, an die Montagsdemonstrationen in Leipzig, an denen wir regelmäßig teilnahmen. Aber nicht an dieses schlusssteinartige Element Maueröffnung und den totalen Zusammenbruch des bestehenden Grenzregimes.

Welche Bedeutung spielte für Sie damals die Presse- und Fernsehberichterstattung? Hat diese Ihre Wahrnehmung der Ereignisse maßgeblich geprägt oder hatten Sie ohnehin das Gefühl, wie Sie es gerade mit den Montagsdemonstrationen angedeutet haben, Teil des Geschehens und Gestalter der Ereignisse zu sein?

Ja sicher, wir waren ja mitten im Geschehen und wir waren Mitwirkende bei diesem Vorgang, dessen Monumentalität uns erst im Lauf der Zeit bewusst wurde; aber diese Magnetwirkung, die das Stadtzentrum jeden Montag auf Tausende ausübte, die hatte schon etwas Faszinierendes. Wir konnten das von unserem damaligen Atelierfenster aus ganz gut beobachten, wir mussten gar nicht auf die Uhr sehen, denn man wusste ungefähr, wann es Zeit war, sich dem Sog der ins Stadtzentrum „Gesogenen“ einzusortieren ... Ich glaube nicht, dass ich übertrieben pathetisch bin, wenn ich sage, dass das „Aus-der-Hand-Legen“ des Pinsels immer auch ein bisschen vom Gefühl und von der Frage begleitet war, was der Abend wohl bringen würde. Werde ich den Pinsel in absehbarer Zeit wieder in die Hand nehmen können? Oder was wird überhaupt passieren? Und zugleich fällt es mir schwer, die Gefühlslage jener Tage heraufzubeschwören. Es ist kaum noch möglich, sich in diese mentale Situation zurückgleiten zu lassen.

Mittlerweile sind zwanzig Jahre vergangen, das ist eine große Zeitspanne, die mit ebenso großen Themen verbunden ist – man könnte darüber Bände schreiben.

Nichtsdestotrotz stelle ich aber die Frage an Sie, was diese Zeit, die bis jetzt verstrichen ist, für Sie wesentlich verändert hat, aber auch, was unverändert geblieben ist.

Sie hat natürlich eine ganz entscheidende Veränderung mit sich gebracht, nämlich die der Reisefreizügigkeit, das kann ja gar nicht stark genug betont werden. Auch der vorherige Zustand des Nicht-Reisen-Könnens lässt sich gefühlsmäßig überhaupt nicht mehr rekonstruieren. Es war ja ein Zustand der permanenten Beleidigung. Wenn Sie an Ihrem elementaren Drang, in jede von Ihnen gewünschte Richtung den Ort wechseln zu können, gehindert werden, dann ist das zutiefst beleidigend. Sie werden zu einem fixen Inventarstück und zu einer Art Staatseigentum herabgestuft und das ist natürlich etwas, was von uns abfiel und einem Empfinden der Befreiheit allerersten Ranges Platz machte. Insofern sprang da eine Falle auf und man trabte sofort ins Freie, ins Offene. Ich sage „man“, aber es betraf natürlich nicht alle im gleichen Umfang. Ich selbst kam unmittelbar nach dem Mauerfall in den Genuss eines Reisestipendiums von der Akademie Schloss Solitude in Stuttgart und machte davon Gebrauch. Mit DDR-Pass – die DDR existierte ja zu dem Zeitpunkt noch – fuhr ich mit dem Zug nach Italien und es war ein unvergessliches Erlebnis, mit dreißig zum ersten Mal in dieses Sehnsuchtsland zu reisen, in dem meine westsozialisierten Altersgenossen von klein auf so gut wie zuhause waren.

Sie sind in der Ausstellung *1989. Ende der Geschichte oder Beginn der Zukunft?* in der Kunsthalle Wien mit der Arbeit *Tankstelle* von 1995 [S. 193] vertreten. Sind individuelle Mobilität und Reisefreizügigkeit Themen, die Sie mit dieser Arbeit ansprechen wollten? Stehen die kurvigen Straßen im Vordergrund auf einer formalen Ebene als Sinnbild des privaten Personenverkehrs oder dreht sich *Tankstelle* eher um die Fragen nach Produktionsbedingungen und der Verfügbarkeit von Brennstoffen?

Es geht mehr um die Frage der Verfügbarkeit von energetischem Potenzial. Es waren die Jahre künstlerischer Konsolidierung für mich, also der Sicherstellung von Ressourcen, von Möglichkeiten, denen Jahre des teilweise außerordentlich fruchtlosen Recherchierens entlang dieser oder jener Fährte vorausgegangen sind. Darauf folgte eine Zeit der Konsolidierung, in die vor allem auch die Arbeiten aus der Tankstellen-Serie fallen.

Das Tankstellensymbol habe ich nicht in mein Bild aufgenommen, um Fernweh zu thematisieren, sondern als Zeichen für einen Ort, den man aufsucht, um Kraft zu beziehen und aufzutanken. Da ist die Tankstelle so etwas wie ein Tempel, wie ein Ort der Einkehr. Insofern entspricht es generell meiner Gepflogenheit, mit alltäglichen Sachverhalten umzugehen, indem ich sie auf eine privatmythologische Bezugsebene bringe, die selbst irgendwann wiederum neue Bedeutungsausrichtungen aufweist.

Um ganz konkret bei Ihren Arbeiten und der Ausstellung zu bleiben, habe ich eine Frage zu *Reaktionäre Situation* von 2002 [S. 197]. Im Vordergrund ist eine hingelegte Schusswaffe zu erkennen (entladen oder geladen) und daneben ein betender Mann auf dem Feld. Diese Waffe sieht aus wie ein Kinderspielzeug, auch wegen ihrer Farbigkeit und der an Plastik erinnernden Textur. Ist die Waffe als eine Art Sinnbild für das Martialische einer Gesellschaft und ihre Militarisierung oder eher historisch zu betrachten? Können Sie zu diesem Gegenstand, der offenkundig stark in den Vordergrund gerückt ist, etwas sagen und insbesondere über den Bezug zum knienden Mann? Von welcher Natur sind die „ruralen“ Motive und was gibt der Titel „Reaktionäre Situation“ an Interpretation vor?

Diese Waffe ist natürlich – ich sage immer natürlich, weil es für mich so natürlich ist, für andere muss es das gar nicht sein ... Für mich ist sie ein Malutensil oder ein Sinnbild für die Malerei in ihrem mechanischen Potenzial, nicht für die Malerei als breit gespannter Mythenraum, sondern als Instrument mit Werkzeugcharakter. Da steht also diese Waffe, die natürlich auch Spielzeuganmutung hat, die Malerei als nobles Spiel könnte hier anklingen, um mit Liebermann zu sprechen. Es ist ja auch in diesem ganzen malerischen Tun gelegentlich infantiles Gebaren, Verhalten, Reflexhaftes ... Und so ist die Waffe eben da, natürlich auch als Instrument mit dem man eine Richtung vorgibt, mit dem man auf etwas zielt, mit dem man sich vielleicht verteidigt, also die Malerei als Möglichkeit, sich zu verteidigen, sich eine Art Daseinsrechtfertigung zu verschaffen, sich den Weg frei zu machen. Das sind alles Aspekte, die sich aus infantilen Hintergründen heraus entwickeln, und um dem Ganzen seine Würde zu geben, sinkt der Herr auf dem Bild in die Knie und faltet die Hände zum Gebet.

Das ist nicht frei von einer gewissen Lächerlichkeit, möglicherweise aber, wenn man sich nur hineinfühlt, können einem die hämischen Kommentare der Außenwelt dann auch gleichgültig sein, weil diese Figur einen komfortablen Panzer abgibt für denjenigen, der sich hier einzurichten vermag. Es ist ja auch das Umfeld so beschaffen, dass man sich darin einrichten kann: mit dem Landgut im Hintergrund, dem Kornfeld, dem Wald, dem Schlosspark. Die Situation ist von daher als Reaktion im Sinne eines Reagierens auf etwas Bedrohliches zu begreifen, als Versuch, sich der Kontemplation über sein Selbst hinzugeben und vielleicht auch auszumitteln, sich zu konsolidieren, seine Möglichkeiten und Potenziale um sich zu versammeln. Es ist so eine stille Vorschau auf das, was einem bleibt, wenn um einen herum alles ganz anders zu werden beginnt, als es der eigenen inneren Struktur gemäß wäre. Vielleicht kann man es so lesen, dieses Bild. Ich weiß auch nicht, ob ich es jetzt wieder so malen würde, aber es ist eben seinerzeit entstanden und hat gerade von daher seine Berechtigung als Spiegelung meiner damaligen Innenwelt.

Bei *Schicht* von 1999 [S. 195] sind viele Elemente unterschiedlichster Herkunft zu erkennen, zum Beispiel das rote Flussbett, dessen Farbigkeit sehr auffällig ist. Was ist damit gemeint in Bezug auf den Begriff „Schicht“? Wollten Sie damit Überlegungen zum Arbeitnehmerschaft und zu prekären Angestelltenverhältnissen beim Betrachter auslösen? Haben alte, neue oder wiederkehrende politische bzw. ökonomische Vorzeichen eine Rolle gespielt?

Das, was Sie als rotes Flussbett bezeichnen, ist von mir aus gesehen eine Wunde in der Landschaft, ein Grabenbruch, ein Aufschluss, der den Blick freigibt auf eine Schicht, die torpedoförmige Gehäuse führt. Da gibt es also Figuren, die diesen Formen entsteigen oder die aus ihnen geborgen werden und das geht unmittelbar zurück auf eine frühkindliche Erinnerung aus dem Jahre 1963: Damals war ich drei Jahre alt und bin mit meinem Urgroßvater vor dem Fernsehapparat gesessen. Er hatte tatsächlich schon einen Fernseher, ein Gerät mit einer winzigen schwarzweißen Röhre. Und damals gab es dieses Grubenunglück von Lengede, an das ich mich erstaunlicherweise noch erinnern kann.

Da wurden Not- bzw. Rettungsbojen mit einem Durchmesser von vielleicht einem halben Meter tief zu den verschütteten Bergleuten hinabgesenkt.

Sie sahen wirklich aus wie Torpedos, hatten seitlich einen Schlitz und es passte nur eine Person hinein. Ich kann mich noch so gut daran erinnern, wie die Bojen aus dem Grabenbruch gezogen wurden und daraus immer diese Elendsgestalten durch den Bojenschlitz fielen. Das war ein unglaublicher Anblick für so einen kleinen Kerl wie mich. Und wie es mit solchen Erlebnissen ist, die sich über das Visuelle in das Unterbewusstsein hinein massieren und schmirgeln, ohne dass man sich darüber rationale Rechenschaft ablegt, tauchen diese Bilder plötzlich wieder auf. Und wenn diese Aufschlüsse irgendwann zutage treten, dann ist man als Maler an der Ausbeutung solcher gleichsam kollektiver wie individueller Gedächtnisbilder interessiert. Also Schicht im Sinne eines Elements, aber natürlich ist mir die schöne Doppelbedeutung des Begriffs auch willkommen, wenn man darin eine Spät- oder eine Früh-schicht sehen kann, sozusagen Schichtwechsel und alles, was damit zusammenhängt. Schicht ist jedoch auch ein Beispiel dafür, wie sich in meiner Bildwelt solche Passagen zu einer sehr persönlichen Ikonografie zusammenfinden, die nicht unbedingt an tagespolitischen Zusammenhängen orientiert ist.

Warum haben Sie *Schicht* gerade 1999 gemalt? Gab es äußere erklärbare Umstände im Jahre 1999, die das Unglück von 1963 thematisierten? Warum waren die Bilder um die Ereignisse von Lengede plötzlich wieder so präsent?

Darüber könnte man eine Reihe von psychologischen Betrachtungen anstellen. Ich fände es sehr spannend, wenn das erfolgen könnte. Warum 1999 ein Motiv, das 1963 aufgesogen wurde, plötzlich wieder ausbricht, entzieht sich aber tatsächlich meiner analytischen Zugriffsmöglichkeit. Man kann es ja versuchen. Es öffnet sich plötzlich eine Wunde. Es könnte durchaus sein, dass es einen äußeren Anstoß gab, der sie wieder aufbrechen ließ, denn es hinterließ tatsächlich eine Wunde, als mein Urgroßvater kurz nach dem Unglück verstarb. Ihn nahm dieses Ereignis dermaßen mit, dass er darüber umkam. Insofern ist es für mich auf eine dramatische Weise sehr persönlich konnotiert und warum es 1999 wieder nach außen drängte, das müsste ich mich selbst noch einmal fragen.

Wenn man Jahrestage feiert, schwingt ja auch immer der Begriff der Nostalgie mit. Svetlana Boym, Professorin an der Harvard University in Cambridge, hat diesem Begriff und seinen Definitionen jahrelange Recherchetätigkeit gewidmet und ihn eingehend analysiert [vgl. dazu auch S. 279]. Sie spaltet ihn dabei in zwei verschiedene Typen: Nostalgie als restaurative Bestrebung auf der einen und als reflexive auf der anderen Seite. Inwiefern könnte auch für Sie Nostalgie ein interessantes analytisches Instrument darstellen?

Ich glaube eigentlich nicht, dass ich zu derartigen Verklärungen neige. Für mich ist es einfach nur Material, so wie Aufbrüche, geologische Formationen mit Einschlüssen und Versteinerungen usw. Ich bemühe mich ganz nüchtern und unsentimental zu sein und einen technisch unterkühlten Blick über diese Strukturen streifen zu lassen, um in der Welt eben gerade nicht nostalgisch zu wirken. Dennoch ist die Nostalgie eine Gemütsanwandlung, derer man sich nicht vollständig erwehren kann, aber in meiner Arbeit versuche ich, sie unbedingt zu vermeiden. Und wie sollte sich Nostalgie auch niederschlagen, wie sollte sich ein solches Empfinden bildkünstlerisch zu erkennen geben? Es fällt mir einigermaßen schwer, mir vorzustellen, wie ein Bild beschaffen sein müsste, wenn es nicht direkt und unverblümt Kitsch wäre, in dem ein Gefühl von Nostalgie transparent werden würde. Ich glaube, dass ich davor gefeit bin, weil ich eine gewisse Unterkühltheit meines Sensoriums und selektiven Programms pflege und das in den Bestand aufgenommene Material dann selbst wieder durch Malerei aufwärme. Also aus dem Tiefkühlfach des Geschichtsinstituts Entnommenes wird auf der Leinwand wiederbelebt. Aber nostalgisch wäre, wenn man es die ganze Zeit warm halten würde, wenn man mit Herz und Hirn mit Dingen, die vergangen sind, so wehleidig verwoben bliebe, dass man gar nicht in der Lage wäre, sie nüchtern zu analysieren.

Im Zuge meiner Vorbereitungen zu diesem Gespräch habe ich eine Aussage der Kunstkritikerin Roberta Smith von der *New York Times* gefunden, die Sie als einen Maler beschreibt, der aus der Kälte kommt. Wie hat das auf Sie gewirkt und werden Sie häufig so charakterisiert?

Ich glaube, das ist einfach nur amerikanisch. Treffender wäre zu sagen, „der Maler, der aus der Stickluft kam“. Gegen Kälte kann man immer etwas machen. Ich ziehe die Kälte

der Hitze vor, denn Hitze macht einfach wehrlos und gegen Kälte kann man sich wappnen. Natürlich gab es Kälte in der DDR, aber was es in weitaus höherem Maße gab, war Mief, schlicht und einfach geistige Stickluft, Abgeschlossenheit, Dumpfheit, dumpfes Brüten, Verdrücktheit. Nicht diese frische, freie, kalte Bergluft, die aufs Leben wirkt, auf den Verstand und die Physis, sondern diesen modrigen Gestank. Wenn ich das so formuliere, muss ich es jemandem, der ähnlich aufgewachsen ist wie ich, überhaupt nicht weiter erklären.

Also Stickluft, das wäre passender, um das erschaffende Klima zu beschreiben, in dem man sich zu behaupten, zu definieren, auch als subtil bis verhuscht widersetzliches Individuum zu inszenieren lernte. Das sind Übungen von einer ganz besonderen Art, wie sie sich unter den deutlich freieren Bedingungen, mit denen wir heute leben dürfen, kaum noch praktizieren lassen und die nicht mehr benötigt werden.

Nehmen Sie in Ihrer Arbeit als Künstler eine Art Bildungsauftrag wahr? Wollen Sie sich bewusst auch an eine jüngere Generation wenden? Inwiefern interessieren Sie sich in diesem Zusammenhang für Befürchtungen junger Malergenerationen und inwieweit haben Sie vielleicht Ratschläge?

Eigentlich interessiert mich das zwangsläufig, weil ich im Ausbildungsbereich tätig bin. Ich bin ständig in Kontakt mit der nachkommenden Generation und sehe mich mit ihren Verunsicherungen und Ängsten und Nöten konfrontiert, kann dann aber natürlich nicht in jedem Einzelfall mit wirkungsvollen Rezepturen hinzuspringen. Aber weil Sie nach meinem persönlichen Bestreben fragten: Vermittels meiner Arbeit, meiner Malerei einen Bildungsauftrag zu verfolgen, nein, das kann und will ich überhaupt nicht. Die beratende Funktion darf sich nicht in Gestalt einer vorsätzlichen Handlung zu erkennen geben. Dieses Programm muss sich einfach mit der elementaren und natürlichen Selbstverständlichkeit eines Naturvorganges abspulen. Dann zieht es auch andere in seinen Bann. Sobald es in irgendeiner Weise belehrend daherkommt, verfehlt es sein grundsätzliches Ziel.

Es ist etwas, das sich findet, zur Welt kommt, in der Welt ist, vorhanden ist, wie eine Pflanze oder ein seltsames Tier, das sich durch seine Eigentümlichkeit eben Aufmerksamkeit

und Geltung verschafft, durch seine spezielle Webstruktur und seinen Facettenreichtum, den das eingespeiste Material, vom Schlage der Rettungsbojen führenden Sedimente etwa, kostbar macht. Dadurch, dass der Bildungsauftrag aus etwas Derartigem bestehen kann, hat es einen Wert. Und der gibt sich dann über die Malerei selbst zu erkennen, er teilt sich mit, wenn alles gut geht. Ich rede jetzt nur vom Idealfall, von dem wahrscheinlich von mir noch nie gemalten Bild. Wenn das alles so glücklich zueinander strömt, dann haben wir es mit einem Kunstwerk zu tun, ansonsten sind es immer nur Bemühungen auf dem Weg dahin.

mit Gerald Matt und Cathérine Hug

Barbara Kruger im Gespräch

Dieses Telefongespräch zwischen Barbara Kruger in New York  
und Cathérine Hug und Gerald Matt in Wien fand am 30. Juni 2009 statt.

Aus dem Englischen übertragen von Thomas Raab, Wien.

Unsere erste Frage bezieht sich auf den 9. November 1989, als die Berliner Mauer geöffnet wurde. Erinnern Sie sich, als diese unfassbaren Szenen im Fernsehen gezeigt wurden?

Ich erinnere mich an diesen Tag, aber nicht an Günter Schabowski. Ich war in Berlin, als die Mauer noch stand und ich war auch dort, als nach dem Mauerfall die Philips- und Sony-Logos aufgezogen wurden. Zwei sehr unterschiedliche Umsetzungen und Auffassungen urbaner Raumkonzepte!

Sie haben also die Veränderungen im öffentlichen Raum gesehen. Erinnern Sie sich aber an bestimmte Gefühle, die Sie überkamen, als die Mauer verschwand?

Das war vom Symbolischen her eine gute Sache, aber wie bei allem in der Welt handelte es sich um eine komplexe Situation, die zu noch mehr Komplexitäten führen sollte. Abgesehen vom Strafvollzug sind Mauern, die der Beherrschung und Knechtung dienen, niemals gerecht. Sie sind symptomatisch für nicht unbedingt evidente und dennoch tief greifende Probleme.

Waren Sie enttäuscht darüber, dass hier etwas zu Ende ging, das als Utopie begonnen hatte, als Streben nach einer besseren Welt?

Ich verstehe, was Sie meinen. In Amerika gibt es sehr wenig historisches Bewusstsein, man erinnert sich kaum an die Geschichte. Für die paar von uns, die die geschichtlichen Zusammenhänge kannten, war das natürlich eine spannende Zeit.

So als verlöre man eine Alternative?

Ich habe keinen romantischen Utopiebegriff. Der wäre kein sinnvolles Leitmotiv für mich. Gesellschaftskonstruktionen sind ja immer komplexer. Sie sind Aggregate aus allem Produktiven, allem Destruktiven und auch allem dazwischen.

Aber da gibt es ja noch eine andere Romantik, etwas das ich Romantik nenne und das für Sie vielleicht nicht romantisch ist: Ich erinnere mich daran, dass Ronald Reagan den ehemaligen Osten als „Reich des Bösen“ bezeichnete.

Aber das kam doch von seinem Redenschreiber! Reagan las das runter (wie es Schauspieler eben tun) und glaubte auch daran. Außerdem hat der Slogan diese leicht dahingesagte, gedankenlose Eleganz, die eine nachhaltig stumpfsinnige Wählerschaft anspricht.

Für manche bedeutete das Ende des „Reichs des Bösen“ zugleich das Ende des Kalten Krieges. Sie sind ja als Kind und Jugendliche noch mit dieser Vorstellung vom Kalten Krieg groß geworden, nicht wahr?

Erinnern Sie sich an eine Szene, die mit dieser Ökonomie der Angst zwischen den USA und der Sowjetunion oder der Idee, dass wir angegriffen werden könnten, zu tun hatte?

Diese Vorstellung gab es sogar noch unter den Bush-Regierungen von George I und George II! Immer wenn un-differenziert zwischen „uns“ und „denen“ unterschieden wird, immer wenn die Dinge in Dichotomien gesehen werden, fällt man auf ein Klischee und auf kritiklose Dämonisierung zurück.

Das amerikanische Angstregime dauerte ja jahrzehntelang. Allein wenn man in der Gewerkschaft war, war man schon verdächtig. Lehrer und Lehrerinnen verloren ihre Jobs, Hollywood wurde von der Schwarzen Liste verwüstet. Die im Fernsehen übertragenen Einvernahmen durch Senator Joe McCarthy und seinen Adlatus Roy Cohn vor dem Komitee für unamerikanische Aktivitäten schufen eine Atmosphäre von Misstrauen und Machtmissbrauch. Sogar noch im letzten Wahlkampf dachten John McCain und Sarah Palin, es wäre zweckmäßig, Barack Obama einen Sozialisten zu nennen – ein Ausdruck, der in Amerika etwas ganz anderes bedeutet als in Europa. Dieses Bedrohungsgefühl erklärt zusammen mit dem Fehlen historischen Bewusstseins, warum es in Amerika kein funktionierendes öffentliches Gesundheitssystem gibt. Die Republikaner drohen permanent mit dem Gespenst der „sozialisierten Medizin“. So bleibt das Gesundheitssystem in dem katastrophalen Zustand, in dem es immer schon war. Der Kalte Krieg wirkt also bis heute nach.

Gibt es irgendein Kindheits- oder Jugenderlebnis, bei dem Ihnen bewusst wurde, dass es diese zwei Welten gibt: die Welt des Kapitalismus, des Westens, der Vereinigten Staaten einerseits und die Welt des Kommunismus andererseits?

Ich war mir der politischen Umstände absolut bewusst. Meine Eltern wählten die Demokraten, und wenn man demokratisch wählte und zugleich arm war, was bei uns der Fall war, hatte man eine Vorstellung der weltweiten Situation. Meine Eltern haben nicht studiert und auch ich habe keinen Abschluss. Ihr Interesse an Politik war also nicht akademisch oder intellektuell, sondern von einer vagen Sehnsucht nach

Waren Sie vor 1989 in den Ländern des sogenannten Ostblocks oder in der Sowjetunion?

mehr „Gleichheit“ und einer gerechteren Einkommensverteilung getrieben, ähnlich wie es ja auch im Roosevelt-Modell vorgesehen war, das in Kraft trat, als meine Eltern gerade erwachsen wurden.

Wie erlebten Sie diese Zugfahrt?

Ja, ich war in der DDR, in Ost-Berlin. Davor noch, als ich als Jugendliche durch Europa trampelte, nahm ich einmal einen Zug von Istanbul durch Osteuropa zurück in den Westen. Aus dem Zug durfte man aber natürlich nicht aussteigen.

Viele Menschen aus den Ostländern empfanden die Reisefreiheit als größte Verbesserung nach dem Fall des Eisernen Vorhangs. Wie sehen Sie diese neue Mobilität? Als Sie im Osten waren, konnten Sie zwar nur durchreisen, die Leute von dort aber konnten nicht einmal hinaus. Wie empfanden Sie das?

Es war schon sehr seltsam, nicht aussteigen zu dürfen. Ich schaute aus dem Fenster und sah eine Art Grau. Ich erinnere mich daran, wie ich in Berlin war, als die Mauer noch stand. Ich machte eine Bustour vom Westen in den Osten. Man musste am Checkpoint Charlie vorbei. Der Bus war voll amerikanischer Touristen. Wir hatten eine junge ostdeutsche Reiseführerin, ich glaube, sie war Studentin. Alles, was sie sagte, wurde von den Touristen mit einem Murren quittiert. Sie brachten lautstark zum Ausdruck, dass der Kommunismus die Ursache allen Übels in der Welt sei. Es gab keinerlei Verständnis für die Komplexität, die den politischen Verhältnissen zugrunde lag. Ich fühlte mich vom lähmenden Zwang und den Hierarchien des Ostens gleich abgestoßen wie vom ungenierten Dünkel und der historischen Ignoranz dieser Touristen.

Ihr Werk gilt im Allgemeinen als kapitalismuskritisch. Wie wirken sich die heutigen Veränderungen, die Ereignisse von 1989, der Übergang von einer zweigeteilten zu einer einheitlich neoliberalen Welt auf die Vorstellungen von Kapitalismus und Kommunismus in Ihrem Werk aus? Haben die dramatischen Veränderungen von 1989 Ihre Arbeit verändert?

Natürlich empfand ich es als Glück, frei reisen zu können. Das Eingesperrtsein war ein zentraler Bestandteil der Ideologie im Osten.

Paul Krugman hat unlängst in der *New York Times* geschrieben, dass der Kommunismus gescheitert sei, weil die Leute den Glauben an ihn verloren hätten, der Kapitalismus hingegen nicht scheitern könne, weil die Leute an nichts glauben müssten, nicht einmal daran, dass er funktioniert. Beschreibt das die Haltung, die Sie meinen?

In gewisser Hinsicht war ich aber auch überrascht, wie flexibel Amerika immer noch ist. Da gibt es einen radikalen Wechsel von der superkapitalistischen Politik der Bush-Regierung zu einer verantwortungsbewussteren Politik. Da führt jemand tatsächlich staatliche Maßnahmen, staatliche Kontrollen, staatliche Unterstützung für Unternehmen ein – und auch das sind die USA, in denen so etwas geschieht! Diese Politik ist ja derzeit sogar profilierter als in Europa.

Meine Arbeit handelt davon, wie wir miteinander umgehen. Es geht um unsere sozialen Beziehungen, die durch das Zusammenspiel von Macht, Geld, Geschlecht, Klasse und ethnischer Herkunft definiert werden. Paradigmenwechsel wie der von 1989 verändern natürlich die sozialen Choreographien und Muster. Andere Muster wiederum bleiben aber gleich. Der Zusammenprall von Neuem mit Altem erzeugt gesellschaftliche Verhältnisse, die produktiv, aber auch problematisch sein können. Ich versuche, diese Situation in meine Arbeit einfließen zu lassen. Zum Beispiel wird ungeachtet der derzeitigen Finanzkrise kontinuierlich weiter investiert. Man ignoriert die produktiven Möglichkeiten des Kapitals und bleibt stattdessen aus Habsucht beim alten Spiel, viel Rauch um nichts zu machen. Die Spirale, Geld einzig aus dem hektischen und willkürlichen Kräftespiel des Marktes zu schöpfen, dreht sich weiter. Das ist eine brutale, zynische, geldgierige und anmaßende Haltung.

Würden sich nur mehr Ökonomen und andere Verantwortliche Krugmans Rat zu Herzen nehmen! Er ist unersetzlich für Amerika. Seine Artikel in der *New York Times* sind notwendig. Leider wird bei uns jeder Versuch, den Markt, die Banken und die Wall Street zu regulieren, als kommunistisch und sozialistisch dämonisiert.

Ja, schon, aber trotzdem würde ich keine der Maßnahmen, die die derzeitige Regierung vorschlägt, als radikal bezeichnen. Überhaupt verwende ich dieses Wort nicht mehr.

So darf man ja heute alles nennen: bewaffnete Konflikte, die Länge von Miniröcken, das neueste Automodell. So etwas sollte man immer skeptisch betrachten. In Wirklichkeit ist das, was Obama bisher gemacht hat, nur ein winziger, vorsichtiger Schritt im Vergleich zu Roosevelt. Obama kennt den Hass und die Zerstörungswut der Rechten. Die Republikaner werden alles nur Erdenkliche tun, um Obamas Regierung als Misserfolg hinzustellen. In diesem schwierigen Klima der Quertreibung versucht Obama Veränderungen herbeizuführen. Und die Wählerschaft mit ihrem kurzen Gedächtnis und ihrem fehlenden historischen Bewusstsein erwartet von ihm, dass er alles reparieren kann, was Bush kaputt gemacht hat. Und das noch dazu in nur sechs Monaten. Wenn nicht, wird sich die Stimmung bei den Umfragen wieder verschlechtern und die Wähler werden sich wieder nach rechts wenden. Das ist doch lächerlich! Nicht einmal Houdini käme da unversehrt wieder heraus.

Kennen Sie John Carpenters Film *Sie leben!* aus dem Jahr 1988?

Carpenter will dort als Regisseur auf die unterschwelligen Botschaften der Werbung aufmerksam machen. Die Geschichte geht so, dass ein paar sozial Benachteiligte eine Brille finden, mit der man die Wahrheit hinter diesen unterschwelligen Botschaften – zum Beispiel „keine Fantasie“ – lesen kann. Gehe ich recht in der Annahme, dass bei Ihnen, anders als bei Carpenter, der negative Beigeschmack, den unterschwellige Botschaften haben, radikal umgewertet wird? Wie gehen Sie als Künstlerin mit dieser Allianz zwischen Plakaten, der Macht von Worten sowie deren möglicherweise auch ekstatischen Komponenten um? Ich habe den Eindruck, dass Carpenter eine sehr negative Sichtweise vertritt, während Sie mit den positiven Aspekten dieses Mediums arbeiten.

Ja, den habe ich vor Jahren gesehen.

Das Wort „unterschwellig“ war, glaube ich, in der Diskussion um die Werbung vor vierzig Jahren sehr en vogue. Heutzutage werden die Menschen von der Oberfläche der Dinge gebannt, ihre Aufmerksamkeitsspanne lässt kaum zu, dass sie „unterschwellige“ Botschaften mitbekommen. Mit *Twelve*, der Arbeit für die Wiener Ausstellung, entferne ich mich weit von der alten Plakatmethode. Ich verwende mehrere

Ich habe einen Satz der Kuratorin Hilke Wagner gelesen, mit der Sie dieselbe Arbeit in der Kestnergesellschaft in Hannover ausgestellt haben. Sie verwendet den Ausdruck „reine Macht der Worte“. Was hat sie, glauben Sie, damit gemeint? Wie würden Sie diese sogenannte „reine Macht“ definieren?

Ein weiteres zentrales Element neben den Worten sind Gesichter, die meiner Ansicht nach immer spannend und hypnotisch wirken. Was interessiert Sie am Zusammenspiel von Mundbewegungen und Gesichtsausdrücken mit den geäußerten Worten besonders? Wie sind Sie bei der Auswahl Ihrer Schauspieler in *Twelve* vorgegangen?

Sprachen: die gesprochene Sprache der Filmakteure, aber auch Laufftext, der wie Untertitel wirkt und auf andere Lesarten und Bedeutungen verweist. Diese Zusatztexte könnte man als Kommentar auf die Methode der unterschwelligen Botschaften auffassen.

Die Ausstellung in Hannover war großartig. *Twelve* war dabei und noch eine andere Installation, bei der ich Text sehr eindringlich verwendet habe. Alle in Hannover waren unglaublich großzügig und hilfreich. Ich würde den Ausdruck „reine Macht der Worte“ nicht verwenden, aber so hat Hilke die Arbeit als Kuratorin gelesen und ich respektiere ihre Beobachtung, ohne ihr unbedingt zuzustimmen. Ich würde sagen, die Worte in meiner Arbeit handeln von Macht und Zweifel. Sie zeigen, wie schon gesagt, wie wir miteinander umgehen.

Wie sich Menschen direkt ansprechen, habe ich mit meiner Arbeit von Anfang an thematisiert – ob nun durch die Verwendung von Pronomen oder durch Sprecher und Sprecherinnen, die das Publikum oder sich gegenseitig direkt ansprechen. Diese Direktheit bestimmt unsere Kultur in hohem Maße. Wir kennen sie aus der Werbung, aus den Nachrichten und Unterhaltungssendungen im Fernsehen, auch von den Eigendarstellungen auf YouTube, Facebook und Twitter. Beim Casting für *Twelve* habe ich Schauspielerinnen und Schauspieler gesucht, die meine Vorstellungen bezüglich des Projekts verstehen und mit der Sprache des Drehbuchs gut umgehen können. Das Casting dauerte zwei Tage. In Los Angeles gibt es so viele Schauspieler, die Arbeit brauchen.

Wollten Sie, was die Auswahlkriterien für die Schauspielerinnen und Schauspieler betrifft, Leute unterschiedlicher Nationalität und unterschiedlichen Alters haben oder ging es Ihnen eher darum, wie sie sprechen, also um die Intonation, oder gar um das Temperament der Akteure, um ihren Charakter?

Wenn man mit jungen Leuten spricht, die Mitte der 80er Jahre geboren wurden, ist es doch seltsam, wie wenig sie über die damaligen Ereignisse oder jene vor ihrer Geburt wissen. Haben Sie den Eindruck, dass diese Vergesslichkeit in der Natur der Menschen liegt, dass nicht nur ihr Gedächtnis, sondern die kollektive Erinnerung schwach ausgeprägt ist? Wollen Sie mit Ihrer Arbeit die Erinnerung verteidigen? Was denken Sie allgemein über den Begriff der Erinnerung?

Ich bin mit meiner Auswahl im Großen und Ganzen zufrieden, aber es gibt ein paar Szenen, die man auch anders hätte spielen können. Der Dreh war kompliziert, mit vier Simultankameras und ohne Schnitte. Immer wenn ein Darsteller oder eine Darstellerin etwas anders machen sollte, musste man die ganze Aufnahme wiederholen, was teuer ist, oder digital nachbearbeiten.

Alles das spielte eine Rolle. Ich habe ein Drehbuch zu den Ideen, die mich gerade beschäftigten, geschrieben. Wichtig war, dass diese Ideen in ein Gespräch gekleidet werden. Die Schauspielerinnen und Schauspieler mussten sich also mit meinem Text wohlfühlen. Sie sollten sich intellektuell und emotional ganz auf ihn einlassen können. Mein Drehbuch ist sehr umgangssprachlich, man muss geläufig und locker sprechen können.

„Die Erinnerung verteidigen“ – das gefällt mir. Ich glaube nicht, dass das ein besonderes Ziel meiner Arbeit ist, aber ich denke, dass jede Kunst, mit welchen Mitteln auch immer, eine Art Kommentar ist. Kunst ist die Visualisierung oder Vertextlichung oder Musikalisierung des Erlebens der Welt. Und dieser Kommentar kann Erinnerungen an vergangene Zeiten evozieren. Wenn ich „erleben“ sage, dann meine ich aber nicht, dass man in der Kunst dieses Erleben eins zu eins umsetzt oder dokumentiert. Man vergegenständlicht es mittels Umformung, In-Beziehung-Setzen zu etwas, durch Analyse, Verdichtung, Übertreibung usw.

Sie sprechen von fehlendem Wissen, aber das bedeutet doch auch fehlende Bildung, oder? Wollen Sie als Künstlerin mit Ihrer Arbeit erinnern und erziehen? Jede Kunst basiert auf Kommunikation. Wenn den Leuten die Bildung fehlt, dann besteht folglich die Gefahr, dass sie nicht mehr kommunizieren und die Dinge, die Sie ihnen sagen wollen, nicht mehr verstehen können.

Sogar der Internet-Generation zugänglich?

Sie glauben nicht, Ihr Vokabular ändern zu müssen?

Was die Erinnerung betrifft: Wenn man etwas nicht weiß, kann man es auch nicht vergessen. Wenn man die Berliner Mauer vergisst, muss man vorher gewusst haben, dass es sie gegeben hat. Und viele Junge wissen nicht einmal das. Ich denke, das Internet ist eine so wichtige Neuerung, dass es die Welt in vielen produktiven Hinsichten verändert hat. Andererseits wurde damit die Zerstreuung auch beschleunigt. Die Aufmerksamkeitsspannen sind noch kürzer geworden. Ich verstehe das, weil ich selbst eine ziemlich kurze habe. Das dauernde Mobiltelefonieren, Schreiben und Multi-Tasken hat unser Leben verändert. Ausdrücke wie „Verbindungen“ oder „Freundschaften“ sind zum Fetisch geworden, ungeachtet des Charakters solcher Verbindungen. Die Aneignung von Wissen und Erinnerung ist dadurch minimiert worden.

Meine Arbeit ist, soweit ich das sehe, nicht erzieherisch. Auf den ersten Blick erscheint sie sehr unverblümt. Man muss keinen Doktor in Konzeptkunst haben, um sie zu verstehen. Man muss auch keine Geheimcodes knacken, um sie zu „kاپieren“. Dennoch kann meine Arbeit manchmal schwierig und, hoffentlich, komplex sein – trotz der Umgangssprache, die ich verwende.

Absolut. Und diese Zugänglichkeit ist mir wichtig.

Ich hoffe, dass *Twelve* meine Freude am Dialogschreiben deutlich macht. Ich höre den Leuten beim Sprechen zu, merke mir, wie sie Freude und Missfallen und alles, was es dazwischen noch gibt, ausdrücken. Mich interessiert, wie die Sprache von Klassen-, Herkunfts-, Gender- und Berufsunterschieden beeinflusst wird und wie Macht durch die Sprache transportiert wird. Ich unterrichte an einer großen Universität und höre dort die verschiedenen Sprechweisen der Studierenden.

Welche Dinge erscheinen Ihnen in der Zukunft ein Geheimnis zu bergen, das Sie gerne lüften würden?

Ich lebe in einer Metropole und höre dort unglaublich viele Sprachen, von formal eloquenten bis zu sehr witzigen Slangs. All dies fließt in meine Arbeit ein. Sie spiegelt, was ich sehe und höre.

Es gibt Dinge, mit denen ich mich auch weiterhin beschäftigen werde, aber was mich an ihnen anzieht, ist kein Geheimnis. Was ich nicht kenne, ist nicht unbedingt geheimnisvoll. Ich interessiere mich mehr für Fragen als für Antworten. Das sich Kaprizieren auf spezielle Medien war nie Teil meiner Kunst und ich freue mich, dass heute so viele junge Künstlerinnen und Künstler mit mehreren Medien gleichzeitig arbeiten. Ich werde weiter mit Fotografie und Film arbeiten, mit Text und Sound, mit Installation und Objekten, mit den Begriffen des Besonderen wie des Relativen. Wie ich schon gesagt habe: Ich möchte die Liebesswürdigkeit des Wunschdenkens mit der Kritik des Besserwissens verbinden.

Essays

- |    |  |
|----|--|
| 63 | Helmut Lethen, Im Banne des binären Schemas.<br>Die Resistenz der Geschichtsbilder   |
| 67 | Thomas Mießgang, Väterdämmerung.<br>Über das Verschwinden der Personenkulte in den osteuropäischen Ländern nach dem Umbruch von 1989 |
| 73 | Michail Ryklin, Verbrechen für den Glauben:<br>Kunst im Lichte der neuen russischen Ideologie  |

Im Banne des binären Schemas.  
Die Resistenz der Geschichtsbilder

Helmut Lethen

„Schnell kann Altersüberheblichkeit zur Verblendung führen, gerade weil die Überraschungsresistenz mögliche Erfahrungen blockiert“ – Reinhart Koselleck, *Zeitschichten*, Frankfurt am Main 2000

Denkfiguren der Kälte

Historische Umbrüche sind bildersüchtig. Insofern sie auch letzte Zuckungen der Vergangenheit sind, bieten die Bilder, die sie begleiten, der Überraschung des Ereignisses und seiner analytischen Durchdringung inhaltenden Widerstand.

Denn wenn ein Orientierungsrahmen ins Wanken gerät, tappt man noch lange nicht im Dunkeln. Uralte Bildsysteme bieten sich an, um die unerwarteten Ereignisse zu erläutern. So wurden die Umwälzungen von 1989/90 in klassischen Klima-Topoi beschrieben und analysiert. Seit langem hatte man von den „Gefriermaschinen“ des Realsozialismus und den „Durchlauferhitzern“ der Marktwirtschaft gesprochen. Es war üblich gewesen, von der Entropie geschlossener Systeme und der medialen Überhitzung offener Gesellschaften zu reden. Man hatte Spekulationen über den „Winterschlaf“ der Insassen der Kühlsysteme der realsozialistischen Länder angestellt.

Wenn also der französische Kulturphilosoph Jean Baudrillard im April 1990 im *Standard* feststellt, dass die UdSSR und die Länder des Ostens „nach dem Modell Kühltruhe“ funktioniert hätten, so führt seine Redensart kein überraschendes Element in die geopolitische Rhetorik ein. Seit Jahrhunderten hatte es sich in den westlichen Zivilisationen eingebürgert, erstarrte Gesellschaftsformen als Kältesysteme darzustellen: als Verwaltungsräume, die sich von der Dynamik des historischen Prozesses abgekoppelt zu haben scheinen und sich im Inneren durch Verlangsamung aller Bewegungsabläufe auszeichnen;

als Staaten, die sich mithilfe konzentrisch abgestufter Machtkreise am Leben halten, in denen eine parasitäre Versorgungsmoral herrscht und der Kultur eine effektiv durchritualisierte Sphäre eingeräumt wird. Einem derartigen System wird das Schicksal der Entropie vorhergesagt: „Im Bestreben, die Welt unbeweglich zu machen, macht es sich selbst unbeweglich“, bemerkte Václav Havel 1990.

Eine Gesellschaft, die bürokratisch-militärischer Überwachung unterlag, wurde als Winterlandschaft begriffen, in der die Zeit stillstand. In der Naturmetapher war immerhin noch das Versprechen des zyklischen Wechsels der Jahreszeiten enthalten, „Tauwetter“ war also angesagt.

Jean Baudrillard, der von der „Tiefkühlgefrierung“ der Ostblockländer sprach, gewann 1990 aus seinem Bild eine ungewöhnliche Erkenntnis. Die Vereisung habe nämlich einen unheimlichen Vorrat an Freiheit konserviert. Wenn diese frisch gehaltenen Energien plötzlich wieder in Umlauf gebracht würden, könnten sie das westliche System destabilisieren: „Es kann einen politischen Treibhauseffekt verursachen. Die menschlichen Verhältnisse auf dem Planeten könnten sich durch Schmelzen der kommunistischen Eisberge derart erwärmen, dass die westlichen Ufer davon überschwemmt werden“. „Unheimlich“ waren die Effekte sicherlich – die Zukunft der Balkankriege sollte es zeigen.

Zur gleichen Zeit, in der Baudrillard die Ereignisse des Umbruchs von 1989 in Bildern, die zwischen den beiden Polen Eiszeit und Überhitzung pendeln, zu begreifen sucht, ergreift der DDR-Dramatiker Heiner Müller mit starken Bildern das Wort. Als Insasse einer Winterschlaflandschaft mussten ihm die einfachen Klima-Bilder des französischen Welterklärers zu denken geben. Doch auch seine Überlegungen bleiben im Banne des Polaritätsschemas, das im Kalten Krieg geherrscht hatte. Fasziniert beobachtet er den Umbruch als einen Akt der plötzlichen „Synchronisation“ eines langsamen mit einem schnellen System. Im November 1990 zieht er ein vorläufiges Fazit: „Die Mauer war ein Regulativ zwischen zwei Geschwindigkeiten. Verlangsamung im Osten, man versucht die Geschichte anzuhalten und alles einzufrieren, und diese totale Beschleunigung im Westen, die Schweiz

eingeschlossen, auch wenn man da an der Oberfläche nichts merkt. Und plötzlich ist dieses Regulativ weg, und es entsteht ein Wirbel, der zunächst ein Schwindelgefühl erzeugt bei den Leuten.“ Die DDR war für Müller ein „Apparat, der auf Verlangsamung gerichtet war“. Geschichtsphilosophisch scheint ihm das nur konsequent zu sein; denn Revolutionen seien nie Beschleunigungskräfte gewesen, sondern immer Versuche, die Zeit anzuhalten. Revolutionen – und er sah die DDR als das Ergebnis einer Revolution – seien gekennzeichnet durch ihre aussichtslose Mühe, sich gegen die Beschleunigungszeit des Weltmarkts abzuschotten, Enklaven zu bilden, die zwangsläufig in ihrem Inneren eine „knirschende Verlangsamung in allen Lebensbereichen“ mit sich bringen.

So konnte man von einer „somnambulen Ereignislosigkeit“ im Inneren der sozialistischen Länder sprechen, von der „Kultur des Wartens“ und einer augenfälligen Mechanik der kalendarischen Zeit, deren Rhythmus seine Bewohner den Ritualen der Gedenktage unterworfen hatte. Wer belesen war, konnte das binäre Schema von Winterlandschaft und Durchlauferhitzer mit einem Modell erklären, das der französische Kulturanthropologe Claude Lévi-Strauss entworfen hatte, um den Zustand von Völkern zu erhellen, die aus dem Fluss des historischen Fortschritts herausgefallen schienen. Während die „heißen Kulturen“, getrieben vom Gefälle der Hierarchien und Klassenwidersprüche, wie Dampfmaschinen aufgrund thermodynamischer Regeln bewegt werden, funktionieren die „kalten“ mechanisch wie Uhren und richten sich im Mechanismus steter Wiederholung ein.

Das binäre Denkmodell stand also bereit, als es 1989/90 seinen aktuellen politischen Erklärungswert erhielt. Es war überraschungsresistent. Es rechnete nicht mit lebendigen Akteuren. Nicht mit Mut oder Feigheit. Hat es Erfahrungen blockiert?

#### Hotel Essex

Den Fall der Mauer erlebte ich auf der Bettkante des Hotel Essex in San Francisco. Das war Pech. Im Oktober 1989 hatte ich eine Vortragsreise zu ameri-

kanischen Universitäten antreten dürfen. Auf Wunsch verschiedener German Departments hielt ich zehn Mal zwischen Cornell (dort trauerte man schon Mitte Oktober vorsorglich dem Untergang der DDR nach) und Berkeley (dort hielt man es mit der Dekonstruktion aller Topoi des Geschichtsdenkens) einen Vortrag mit dem Titel *Reflections on the Fridge*. Es ging um Bildsysteme der Kälte in Literatur, Kunst und politischer Rhetorik, kurz bevor diese im Rahmen des Nachdenkens über den historischen Umbruch vom November 1989 zu großer Konjunktur aufbliefen. Das unerwartete Ereignis konnte ich folglich in einem vorgefertigten Bildmuster auffangen. Wie wunderbar sich die Welt vereinfacht, wenn man sie im Rahmen eines binären Schemas wahrnimmt!

Auf der Bettkante des Hotels Essex sah ich also am 9. November in der Sendung „Good Morning America“ die Mauer fallen und griff zum Telefon. Ich hatte einen Gewährsmann in Berlin.

Dass ich als erstes den Kulturhistoriker Heinz Dieter Kittsteiner anrief, hatte einen besonderen Grund. Seit ich ihn 1965 in der Redaktion der Zeitschrift *ALTERNATIVE* kennengelernt hatte, hatte er sich nämlich von seinen militant dem Sozialismus zugeneigten Freunden durch einen Satz unterschieden. Er war nicht müde geworden, zu behaupten, dass alle sozialistischen Experimente auf Dauer vom WELTMARKT „konsumiert“ werden würden: Wer je Marx gelesen habe, hätte schon aus der *Deutschen Ideologie* wissen können, dass die Menschheit „in letzter Instanz“ der fremden Macht des Weltmarkts ausgeliefert sei. Es gebe, so Kittsteiner dann schon in den 70er Jahren, keine großartigere Feier des Weltmarkts als das *Kommunistische Manifest*, in dem Marx und Engels gelehrt hätten, dass die Industrie auf der Suche nach Absatz für ihre Produktionen über die Erdkugel jage. „Bei Marx tritt der Weltmarkt in seiner ganzen Pracht hervor.“ 1848 stand im *Kommunistischen Manifest*:

„Die Bourgeoisie reißt durch die rasche Verbesserung aller Produktionsinstrumente, durch die unendlich erleichterte Kommunikation alle, auch die barbarischsten Nationen, in die Zivilisation. Die wohlfeilen Preise ihrer Waren sind die schwere Artillerie, mit der sie alle chinesischen Mauern in den Grund schießt, mit der sie den hartnäckigen Frem-

denhaß der Barbaren zur Kapitulation zwingt. Sie zwingt alle Nationen, die Produktionsweise der Bourgeoisie sich anzueignen, wenn sie nicht zugrunde gehen wollen; sie zwingt sie, die sogenannte Zivilisation bei sich einzuführen, das heißt Bourgeois zu werden. Mit einem Wort, sie schafft sich eine Welt nach ihrem Bilde.“

In den 70er und 80er Jahren hatte Kittsteiner das Motiv des Weltmarkts als Subjekt der Geschichte aus der Tradition der Geschichtsphilosophie der „unsichtbaren Hand“ hergeleitet. Schon bei den Geschichtsphilosophen des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts habe man die Einsicht der Unverfügbarkeit des historischen Prozesses finden können. Die Experimente der sozialistischen Staatengründungen seien von der Illusion beflügelt worden, in heroischen Akten Lager der Verfügbarkeit der Geschichte zu errichten. Im Schutz des Kalten Krieges hätten sich diese Lager zeitweilig stabilisieren können. Die Illusion habe sich verflüchtigt. Das Lager sei geblieben. Letzten Endes würden sie doch vom Weltmarkt „ausgezehrt“. Während er im Gegensatz zu seinen Freunden, die in diesen Jahren die Kostüme leninistischer Parteien überzogen, der Marx'schen Konstruktion des „Proletariats“ mit äußerster, das heißt mit lachender Skepsis begegnete, hatte er immer gepredigt: „Ich aber sage euch, der Weltmarkt ist das Subjekt der Geschichte,“ – nicht ohne hinzuzufügen: „wenn diese überhaupt eine zentrale Steuerung kenne.“ An ein Ziel der Geschichte sei ohnehin nicht zu denken. Merkwürdigerweise stand er damals in Westberlin mit dieser Einsicht allein da. Sie isolierte ihn von seinen aktivistischen Freunden, die ihn verächtlich einen „Seminar-marxisten“ nannten.

Das erklärt vielleicht, warum ich ihn (in Berlin war es inzwischen schon früher Morgen des 10. November) reumütig aus San Francisco anrief. Er hatte recht behalten. Die Ereignisse konnten ihn also nicht überrascht haben. Und was sagte er? Er sagte: „WAHNSINN“. Meine Enttäuschung am anderen Ende der Leitung auf der Bettkante des Hotel Essex war groß. Von ihm hätte ich zumindest einen kleinen Seufzer des Triumphs der überlegenen Analyse erwartet. Stattdessen WAHNSINN – das sagten offenbar alle, die sich im Herzen des Tumults befanden, alle auf allen TV-Kanälen, die ich einschaltete.

Robert Musil hatte einmal, es muss sich im Jahre 1916 an der Isonzo-Front in den Julischen Alpen zugetragen haben, einen Moment der Verstörung in sein Tagebuch eingetragen: Im Zelt hört er das Geräusch explodierender Granaten. Er tritt hinaus und notiert später, was ihm dabei durch den Kopf ging: „So also sieht Weltgeschichte in der Nähe aus; man sieht nichts.“ Wie aber sieht das „Nichts“ aus, das da wahrgenommen wird? Es ist etwas – in diesem Fall Karst, Gräsernes, Metallisches oder Akustisches –, das sich vom tradierten Welterklärungsrahmen losgelöst hat. Will man nicht auf ein vom Ereignis überrolltes oder ausgebootetes Bild zurückgreifen, gibt man sich einen Augenblick lang dem Wunsch nach reiner, das heißt ungerahmter Anschauung hin. Verwirrung ist angemessen. Den Berliner Geschichtsphilosophen hatte ich offenkundig mit meinem Anruf in einem solchen Moment der Verstörung erwischt. Er war nicht überraschungsresistent oder vielmehr: Sein Denkmodell hatte den Vorteil, durchlässig für den Zufall zu sein. Denn wenn der Weltmarkt das Geschehen an sich reißt, regiert die Kontingenz. Vielleicht bestätigte aber sein Ausruf nur den schon zitierten Kommentar zur Funktion der Mauer im Kalten Krieg von Heiner Müller: „Plötzlich ist dieses Regulativ weg, und es entsteht ein Wirbel, der zunächst ein Schwindelgefühl erzeugt bei den Leuten.“

Zwei Tage vor seinem Tod im Juli 2008 erinnert sich Kittsteiner an den Augenblick des historischen Umbruchs. Lakonisch wie immer berichtet er von dem Ereignis, von dem er in der Sybelstraße, Charlottenburg, erfährt:

„Am Abend des 9. November spielte ich Schach und verlor wie üblich. Gegen Mitternacht rief meine Freundin an, ich sollte mal den Fernseher einschalten. Seltsames Bild: Die Abgeordneten im Bundestag intonierten das Deutschlandlied. Wir brachen auf, und gegen zwei Uhr nachts waren wir auf der anderen Seite des Brandenburger Tors. Die Vopos sagten: ‚Nun lassen Sie doch den Unsinn, über die Mauer zu klettern.‘ Und: ‚„Sie können über Friedrichstraße ohne Reisedokumente wieder ausreisen.“

### Kein Thermostat, nirgends

„Sehen Sie“, rief ein Besucher aus der DDR im August 1989 in einer Wohnung auf der Keyzersgracht in Amsterdam aus, „das ist es, was unserem Gesellschaftssystem drüben fehlt: der Thermostat.“ Zu dieser Einsicht hatte ein Artikel aus der Juni-Nummer der Zeitschrift *Merkur* verholfen, in dem Dirk Baecker das zauberhafte Wirken des unauffälligen Geräts erläutert hatte. Schon das laute Vorlesen der dort beschriebenen Wirkungsweise eines Thermostats wurde in unserem Gesprächskreis als Elementarkurs über die Voraussetzung funktionierender Systeme begriffen, die dynamisch sind und als stabil gelten. Zeigte sich doch an diesem Beispiel, wie sich die relative Konstanz der Temperatur im Austausch eines Kälte- und Wärme-Systems als Gleichgewicht herstellt; wie erst kleine Schwankungen der Raumtemperatur die Bedingungen der relativen Stabilität in Stand halten und wie ein zirkulärer Prozess von Kontrolle und Rückkopplung die gewünschte Konstanz verbürgt. Dabei ist es nicht eigentlich das unscheinbare kleine Gerät, das diesen Zustand garantiert. Das gesamte System ist vielmehr thermostatisch.

Der Prozess bedarf dabei nicht der Aufsicht von Instanzen, die dem Ausgleichssystem übergeordnet sind. Das dynamische Gleichgewicht stellt sich vielmehr im Rahmen wechselseitiger Kontrolle her. Allerdings führt Dirk Baecker, der in seinem Artikel nicht auf Machttheorien zielt, sondern am Beispiel des Thermostats die Paradoxien kybernetischer Systeme erhellen möchte, eine einschränkende Klausel ein. Sie ist in unserem Fall von ausschlaggebender Bedeutung. Nebenbei heißt es bei ihm: „Lässt man für den Moment die Wärmeabfuhr in die kalte Außenwelt außer Betracht, hat man es mit einem geschlossenen Kreis zu tun, in dem das kontrollierende Element vom kontrollierten Element kontrolliert wird.“ Was für eine fabelhafte Erzählung über die Vorteile des West-Modells – fand der DDR Zuhörer. Freilich bemerkte der Artikel eine Lücke im System. „Lässt man für den Moment die Wärmeabfuhr in die kalte Außenwelt außer Betracht ...!“ Keinen Moment, so müsste die prompte Intervention mit Kittsteiner lauten, keinen Moment konnten die sozialistischen Staaten diesen Faktor unberücksichtigt lassen.

Die umringende Weltwirtschaft hatte eine permanente und gigantische Destabilisierung zur Folge, so dass sich der besagte zirkuläre Prozess nie hatte einpendeln können.

Vielleicht war das auch der Grund, warum andere Diktaturen wie die Francos in Spanien, der Obristen in Griechenland oder Pinochets in Chile nie in den Ruf gerieten, „Gefriertruhen“ zu sein. Sie blieben dem Stromkreis des Weltmarkts angeschlossen.

Das Bild vom nützlichen Thermostat war vielleicht die letzte Ikone der kapitalistischen Gesellschaften, die vom Osten her bewundert werden konnte. Nicht lange. Die Finanzkrise konfrontiert uns mit Deregulationen eines Wirtschaftssystems, das aus eigener Kraft schwer ins Gleichgewicht zu bringen ist. Die schöne Zeit des Kalten Krieges, in dem uns binäre Bildsysteme die Welt und ihren Umbruch von 1989 erklärten, ist vorbei.

### Väterdämmerung

#### Über das Verschwinden der Personenkulte in den osteuropäischen Ländern nach dem Umbruch von 1989

Thomas Mießgang

Nicolae Ceaușescu, ein Bild von einem Mann: jugendlich selbstbewusst steht er auf einem Balkon: dunkler Anzug, Krawatte, akkurat seitengescheiteltes Haar. Umringt von seiner Frau und einigen ebenfalls schwarz gekleideten Männern – vermutlich Mitgliedern des Politbüros. Vor der Balustrade defilieren die Massen des werktätigen Volkes – man sieht sie allerdings nicht, sondern nur die Spitzen der Fahnen, die geschwenkt werden und die im Vergleich zu den gestochen scharf gemalten Personen im Hintergrund in einer flüchtigen, verhuschten Technik mit ineinander übergehenden Farbvaleurs erfasst wurden. Ceaușescu, der „unbewegte Beweger“, Zentrum der Macht, entspannt auftretender Agitator des Volkes, der aus quasi-monarchischer Distanz seine souveräne Gewalt ausübt.

Die ikonografische Botschaft des Gemäldes ist klar: Wie bei einem Sternmarsch laufen hier alle Energieströme auf eine Person zu, die wie eine Spinne im Netz die Mitte besetzt. Ceaușescu – Conducator, weiser Führer, allwissender und allmächtiger Steuermann des Staateschiffes.

Die Künstler Christoph Büchel und Giovanni Carmine haben hunderte Porträts von Nicolae Ceaușescu, häufig gemeinsam mit seiner Frau Elena, für das Projekt *CEAU* gesammelt und zusammengestellt. Arbeiten, die über Jahrzehnte verteilt von politischen Institutionen in Auftrag gegeben oder von Künstlern dem Ministerium für Kultur als Geschenke angeboten worden waren. Es gibt eine gewisse Motivbreite in diesen hagiographischen Darstellungen, die überwiegend dem Sozialistischen Realismus verpflichtet sind, jedoch auch ein Wiederholungsmuster, das verschiedene Facetten der Führer-Imago in immer neuen Variationen zelebriert: Ceaușescu als gottähnliche Präsenz, umgeben von einer goldfarbenen Aureole. Darüber die Schrift: *Epoca de Aur* –

das Goldene Zeitalter. Oder: Ceaușescu als quasi-royaler Staatsmann mit Schärpe in Landesfarben und einem lässig vor dem Körper gehaltenen Zepter. Dann wiederum: Elena Ceaușescu in großer Abendrobe vor einem Hintergrund, der an die *Pittura Metafisica* von Giorgio de Chirico erinnert. Diese „Backdrops“ wirken oft wie Kulissen in einem Fotostudio oder auf einem Filmset: repräsentative Bücherwand, glanzvoller Palastsaal mit Kandelabern, bukolische Abendlandschaft im Stile Waldmüllers. Und die Personen im Vordergrund scheinen collageartig ins Bild hineinmontiert zu sein. So wird der Eindruck des Theatralen und der Inszenierung von Macht noch verstärkt.

Ölgemälde waren lange Zeit das Leitmedium in der ikonografischen Transformation kommunistischer Personenkulte. Und selbst als Film, Fotografie und Fernsehen für die Visualisierung idealtypischer Charakterprofile sozialistischer Staatsmänner immer wichtiger wurden, konnte sich das Ölbild als wesentliches Element der Produktion von souveräner Allgegenwart des Machthabers behaupten. Peter York schreibt in seinem Buch *Zu Besuch bei Diktatoren*, das sich stilkritisch mit den Wohnsitzen und Ameublements von Diktatoren auseinandersetzt, über ein Foto: „Tito sitzt Modell für eine Skulptur. Für die meisten Staatsoberhäupter ist es ein Teil ihres Jobs, ständig für irgendwelche Bilder und Büsten Modell zu sitzen, ganz besonders jedoch für kommunistische Diktatoren – und zwar so sehr, dass sich ein bestimmter Regelkanon für diese heroischen Büsten und Ölporträts herausbildete.“<sup>1</sup>

Man hat den Prunk und den hohlen Bombast mit dem sich kommunistische Führer gern in Szene und ins Bild setzten, im Westen häufig belächelt. Berühmte Beispiele sind der größenwahnsinnige „Palast des Volkes“, den Ceaușescu errichten ließ und dafür ganze Straßenzüge in Bukarest opferte. Oder die Residenzen, die Yacht, der Privat zoo auf der Insel Brioni, mit denen Tito seine Landsleute beeindrucken wollte.

Doch die Exzesse des Personenkults sind nur Überschreitungen eines Systems, das im Kern vor allem gesellschaftsintegrative Funktionen hatte. Anders als die neo-barocke Inszenierungslust afrikanischer Diktatoren wie Idi Amin oder Jean-Bédél Bokassa oder die der kapita-

listischen „Ökonomie der Aufmerksamkeit“ unterworfenen Fabrikation von Prominenz, die im Falle etwa von Silvio Berlusconi oder der Medienprominenzachse „Carla Bruni/Nicolas Sarkozy“ durchaus kultähnlichen Charakter besitzt, ging es in den kommunistischen Staaten vor allem darum, instabile Systeme, die, wie die Sowjetunion oder Jugoslawien zudem noch multiethnisch waren, mit dem Charisma einer alles überragenden Führerfigur auszustatten und so Kohärenz und politische Effektivität zu gewährleisten.

E. A. Rees hat darauf hingewiesen, dass die meist aus Partisanenkämpfen und revolutionären Erhebungen hervorgegangenen Regime einen dämonischen Kern hatten: das Vertrauen auf Gewalt, Stärke und Täuschung. Die Interpretation der gesellschaftlichen Dynamik als Klassenkampf rückte die Politik in die Nähe des Krieges.

„Die großen Personenkulte des 20. Jahrhunderts“, schreibt Rees, „verbinden sich mit Führern, die, je nach Perspektive, als Halbgötter, Supermänner, Megalomanen oder Monster dargestellt wurden. Die Regime, über die sie herrschten, erlebten präzedenzlose gesellschaftliche Verwerfungen und wurden in die größten Kriege des 20. Jahrhunderts hineingezogen.“<sup>2</sup>

Es ging somit darum, über die Person des Führers eine symbolische oder affektive Bindung zwischen den „Massen“ und der Regierung zu initiieren. In der Person des kultisch verehrten Staatenlenkers verdichteten sich Ideologie und Programmatik der Partei zu einem leicht lesbaren Zeichensystem, das durch die Reduktion von Komplexität umso größere Massenwirksamkeit erzielen konnte. Der Kult war somit ein politisches Instrument und wurde in allen kommunistischen Staaten praktiziert – wenn auch mit unterschiedlicher Intensität: Den starken Kulturen etwa um Nicolae Ceaușescu, Josip Broz Tito, Enver Hodscha und der posthumen Verehrung Georgi Dimitrovs standen die schwächeren von Mátyás Rákosi, Walter Ulbricht, Bolesław Bierut, Klement Gottwald und Władysław Gomułka gegenüber.

Stalin, dessen über Radio, Film, Musik, die Presse und Poster inszenierte Omnipräsenz die Basis für die Legitimation des sowjetischen Regimes war, soll sich, relativ frei von Eitelkeit, durchaus kritisch mit den Exzessen des Persönlichkeitskultes auseinandergesetzt

haben. „Ab den mittleren dreißiger Jahren“, schreibt Sarah Davis, „war die auf Stalin zentrierte Propaganda in Hinblick auf Massenwirkung entworfen – am nachhaltigsten in der Initiative ‚Folklore für Stalin.‘ Es gibt einige Belege dafür, dass Stalin den Kult als strategisch nützliche Propaganda für die kulturell rückständigen Bereiche der Sowjetunion rechtfertigte. Gegenüber nahen Verwandten äußerte er jedoch, dass die Führerverehrung ein notwendiges Übel sei, um die Massen, die es gewohnt waren, den Zaren zu verehren, an das Regime zu binden.“<sup>3</sup>

Im Gegensatz zum Führerkult des Nationalsozialismus, der intrinsisch und sexuell konnotiert war – man denke an die zahlreichen Fotos hysterisch jubelnder Frauen im Angesicht Hitlers –, ging es beim Kult um den „Vozhd“ (russ. Chef) in der Sowjetunion um die Verpflichtung auf ein System der kollektiven Entscheidungen im Rahmen des Politbüros. „In Bezug auf die Sowjetunion“, schreibt Jan Plamper, „war Stalin Metapher und Objekt, Signifikant und Signifikat – alles in einer Person.“<sup>4</sup> Die Inszenierungsstrategien, mit denen zuerst Lenin, Stalin, später dann die Führer der Satellitenstaaten wie Tito, Ceaușescu, Hodscha und Dimitrov zu allgegenwärtigen und unantastbaren Leitfiguren ihrer jeweiligen Länder aufgebaut wurden, erinnern in manchen Facetten und Deutungsangeboten an frühere religiöse und monarchische Kulte. Die Leitfiguren der kommunistischen Regime wurden mit übermenschlichen Kräften ausgestattet, man ernannte sie zu Rettern des Vaterlandes mit der Kraft, die Wunden des Gemeinwesens zu „heilen“. Sie waren gewissermaßen die Verkörperung der Doktrin, die den Abstraktionen der Ideologie und Theorie die Konkretheit einer biologischen Hülle entgegensetzen konnte. Den Massen war in dieser Kirche der transzendenten Politik die Rolle von uneingeschränkt Gläubigen zugewiesen worden. Häretiker hingegen wurden nicht geduldet und unverzüglich exkommuniziert, was im Falle der „Großen Säuberung“ Stalins in den dreißiger Jahren bedeutete: liquidiert.

Da Komplexitäten oder gar ideologische Fragwürdigkeiten in solchen Panegyriken unerwünscht und kontraproduktiv gewesen wären, gleichen sich die kommunistischen Heldenlegenden wie ein Ei dem anderen. Meist

folgen die Biografien strukturell der sozialistisch-realistischen Meistererzählung: Der zukünftige Staatenlenker stammt überwiegend aus bescheidenen Verhältnissen, erlebt im Teenager-Alter seine ersten politischen Prägungen, kommt mit der Partei in Kontakt und entwickelt sich über einen persönlichen Kreuzweg der Opfer und des Märtyrertums zu jener nahezu transhistorischen Gestalt, die jedes Recht hat, den Platz im Zentrum des Systems zu beanspruchen. Das erste große Aufflackern des Personenkults im Sowjetssystem erfolgte nach dem Tod Lenins: Man gründete ein Komitee, um die „Unsterblichkeit“ seiner Erinnerung sicherzustellen und schuf ein Institut für das Studium seines Gehirns. Das berühmte Mausoleum beherbergt seine sterblichen Überreste, persönliche Erinnerungsstücke wurden in kirchenähnlichen Museen ausgestellt. So lagerte bereits im Gen-Strang der sich formierenden Personenkulte jene Mischung aus wissenschaftlicher Rationalität und metaphysischem Aberwitz, aus dem Sakralen und dem Profanen, aus strategischem Kalkül und irrationaler Exzess, die für zahlreiche darauffolgende Kulte stilbildend werden sollte. Enver Hodscha ließ sich als Polyhistor feiern, der auf allen Feldern der Wissenschaft und Kultur phänomenale Leistungen vollbringen konnte. Als das staatliche Verlagshaus drei Jahre nach seinem Tod im Jahr 1985 eine zweibändige Ausgabe von Memoiren herausbrachte, wurden Mitglieder des Politbüros, Wissenschaftler, Schriftsteller, Maler und Linguisten daran beteiligt, um seine überragenden Kompetenzen ins rechte Licht zu rücken. Täuschung als politisches Prinzip, Betonung von Wissenschaftlichkeit, um strategisches Handeln zu suggerieren, wo häufig Irrationalismus die Politik beherrschte. Nach dem Ableben erfolgte dann die Überhöhung ins Transzendente und Metaphysische: Auch Enver Hodscha erhielt, zumindest kurzzeitig, ein Mausoleum in Tirana und im Zentrum der Stadt wurde eine überdimensionale Statue errichtet.

Der unbewegte Bewegte als unverrückbarer Bewegter und Siegelbewahrer eines Machtstrebens, das auf Ewigkeit zielte. Der historische Materialismus wurde zum spirituellen Materialismus – dass es damit schon ein Jahr später vorbei war, zeigt, wie viel unhinterfragtes Gottvertrauen

sich hinter der szientifischen Vermessung der Welt verborgen hatte.

Personenkulte funktionierten aber nicht nur auf der Ebene der Staatenlenker und der höchsten Politfunktionäre, sondern wurden, beginnend mit dem Stalinismus der dreißiger Jahre, auf allen Hierarchieebenen des gesellschaftlichen Stratum zelebriert. Selbst Bürgermeister in entlegenen Provinzstädten entfachten noch Mini-Kulte um ihre Person und Funktion. Parallel dazu wurde ein Dispositiv der multiplen Heldenverehrung in Stellung gebracht: Antifaschistische Widerstandskämpfer, Kriegs- und Fliegerhelden sowie Sportler eigneten sich zur massenhaften Adoration und wurden entsprechend positioniert. Dominant war lange Zeit der Arbeitsheld Stachanowscher Prägung, der die frühe Form des kollektiven Arbeitsheroismus durch die heldenhafte Einzelleistung ersetzte. Mit Juri Gagarin und Walentina Tereschkowa eroberten die Helden schließlich sogar den Kosmos und kündeten, weit über die Grenzen der Sowjetunion hinaus, von der vermeintlichen Überlegenheit des kommunistischen Systems.

„1987 füllten allein die Namen der ‚Helden der Sowjetunion‘“ bereits zwei jeweils zweitausend Seiten starke Bände eines eigenen biographischen Nachschlagewerks“, schreibt Rosalinde Sartori. „Ähnlich umfangreich fielen die Lexika ‚Helden der Oktoberrevolution‘ und ‚Helden des Bürgerkriegs‘ aus, während die Namen der ‚Helden der Arbeit‘ in getrennten, nach einzelnen Kampagnen geordneten Bänden veröffentlicht werden mussten. Doch es gab nur einige wenige ‚große‘ kanonisierte Helden, die wirklich alle kannten.“<sup>5</sup>

So entstand im Herzen des Systems die Paradoxie, dass eine nominell egalitär verfasste Gesellschaft auf allen Plateaus des politischen und alltagspragmatischen Handelns herausragende Individuen benötigte, um die gesellschaftliche Dynamik in Schwung zu bringen. Mit der Entstalinisierung und der berühmten Chruschtschow-Rede von 1956, in der Stalin despotisches Verhalten und ein „Kult des Individuums“ vorgeworfen wurden, fand, vorerst in der Sowjetunion, eine neue Bewertung der Personenkulte statt. Die Vorstellung des charismatischen Führers, in dessen Persönlichkeit alle Elemente des poli-

tischen und gesellschaftlichen Handelns sich auf Schönste und Nachahmenswerteste bündeln, wurde aufgegeben und durch eine „Sowjetisierung“ ersetzt, die die Rolle des Individuums herunterstufte und wieder stärker auf die Partei und den Kollektivismus setzte.

Die Kulte um Chruschtschow, Breschnjew und deren Nachfolger waren nur noch ein schwacher Abglanz der Stalin-Epoche, die Satellitenstaaten zogen, gelegentlich mit Zeitverzögerung, nach. Die Epoche des Kalten Krieges und die Erfahrung der bipolaren Welt mögen dazu beigetragen haben, dass im Angesicht eines mächtigen Gegners politische und gesellschaftliche Kohäsionskräfte zur Wirkung kamen, die den Kult als Kitt und media-tives System zwischen Führern und Geführten dispensibel erscheinen ließen.

Auch die Heldenverehrung, die mit dem kollektiven Rausch über die Triumphe der Kosmonauten gewissermaßen ihre Apotheose erreicht hatte, wurde nicht mehr mit der gleichen Intensität wie in den vorangehenden Jahrzehnten betrieben. Bis im Angesicht der Perestroika schließlich sogar eine systematische Dekonstruktion des Heldenmythos in Gang gesetzt wurde.<sup>6</sup>

Der seiner gesellschaftlichen Funktion partiell entthobene Personen- und Heldenkult kippte somit auf der einen Seite in die Bedeutungslosigkeit, auf der anderen wurde er exzessiv. Besonders in den Satellitenstaaten, die über den Kult immer auch ihr schwieriges Verhältnis zur Sowjetunion regeln mussten, wandelte sich die legitime Adoration der Führerpersönlichkeit zur Betonung der nationalen Unabhängigkeit häufig in einen Mahlstrom der Macht-, Pracht- und Kitschentfaltung, der über die Grenzen der staatlichen Vernunft hinausdrängte und sich der Kontingenz näherte.

Dies ist, trotz starker Konkurrenz von Machthabern wie Tito, Kim Il Sung und Mao Tse Tung, am besten am Schritt in den grenzenlosen Größenwahn zu demonstrieren, den Nicolae Ceaușescu in den siebziger und achtziger Jahren vollzogen hatte. Ein Besuch in Pjöngjang, jener Metropole, die, so der britische Autor und Stilkritiker Peter York, wie „eine in einen Schrein verwandelte Stadt, ein urbanes Denkmal“<sup>7</sup> aussieht, brachte den Diktator auf den Geschmack. Ceaușescu begann mit einer fundamentalen Umgestaltung der urbanen Topographie der

Hauptstadt Bukarest, die in der – nie vollendeten – Errichtung des schon erwähnten Palastes des Volkes gipfelte. Er berauschte sich immer mehr an der eigenen Größe, entwickelte gemeinsam mit der ihm symbiotisch verbundenen Ehefrau Elena eine veritable Paranoia und verlor zunehmend das Gespür für die öffentliche Ablehnung des Volkes, das in ihm nur noch den machtgeilen Potentaten sah und nicht mehr einen Führer, der einer noch irgendwie definierten Staatsdoktrin verpflichtet war.

1974 setzte Ceaușescu eigenmächtig seine Beförderung vom Vorsitzenden des Staatsrates zum rumänischen Präsidenten ins Werk. Bei seiner Amtseinführung trug er ein Zepter und machte damit jenen allen Personenkulten impliziten Bezug zu monarchistischen Repräsentationspraktiken manifest. Die hässliche Fratze eines Regimes, das nicht mehr an Legitimität, sondern nur noch an der brutalen Ausübung selbstzweckhaften Machtstrebens interessiert war, spiegelte sich auch in jenen Objektkategorien, die zur visuellen Befestigung unantastbarer Autorität zusammengestellt wurden, vornehmlich Mobiliar, Accessoires und innenarchitektonische Exzentritäten in den, zumindest per Fotos und Zeitungsberichten der Öffentlichkeit zugänglich gemachten Prunkräumen.

„Die Privaträume der Ceaușescus sind einnehmend hässlich, so geschmacksblind wie ein öffentliches Bauwerk“, schreibt Peter York. „Trotz ihrer protzigen Größe wirken sie irgendwie schäbig, weil sie von allem das Schlechteste vereinen: den rückständigen Kitsch eines viktorianischen Provinzbahnhofes in den Gesellschafräumen, kombiniert mit dem Stil einer alten Zahnarztpraxis in New Jersey in den Privaträumen.“<sup>8</sup>

Nicolae Ceaușescu habe 9000 Anzüge besessen, die nach seinem gewaltsamen Tod der letzten verbliebenen Lepra-Station Europas in Rumänien vermacht wurden: „Offenbar hatte er für jeden Tag seiner fast 25-jährigen Herrschaft einen eigenen Anzug.“<sup>9</sup>

Über Tito sagte General Jaruzelski, auch er ein Diktator, aber von militärischem, spartanischem Zuschnitt, in einem Interview: „Mit den Jahren hatte sein Regierungsstil monarchische Züge angenommen. Er herrschte fast wie ein byzantinischer Prinz, trunken vor Reichtum und Luxus. Diese Tendenz wurde vom Westen noch unterstützt.“<sup>10</sup>

Die Pervertierung des Personenkultes ist im Zusammenhang mit einer Transformation der Vater-Imago zu sehen, die in den kommunistischen Staaten immer im Hintergrund der großstaatlichen Repräsentationsinszenierungen mitflackerte. Schon Stalin wurde als „weiser Vater“ oder „Vater der Völker“ bezeichnet, Lenin posthum zum „Großvater“ des sozialistischen Projektes ernannt. Und die Symbolik des Führers als einmal benevolenter, dann wiederum strafender Vater prägte auch fast alle anderen Systeme des Ostblocks.

Solange der „Name-des-Vaters“, um die Lacan'sche Terminologie zu verwenden, den Zusammenhalt der symbolischen Ordnung garantierte und sicherstellte, dass das Nicht-Ich des „Großen Anderen“ den Ort des Gemeinschaftlichen glaubwürdig definierte, konnte die Vater-Volk-Dyade effektiv genutzt werden. In dem Moment allerdings, in dem sich der Vater dem grenzenlosen Exzess und der Perversion anheimgab, verlor der Herrensfigant seine innere Stabilität und somit auch seine Autorität. Im Floten von Zeichen und Gesten, die vom Volk nicht mehr entschlüsselbar waren, erschöpfte sich die Macht in sinnlosen Raserei, die im Falle Ceaușescus schließlich dazu führte, dass der Wahnsinn sich schließlich gegen ihn selbst richtete und er grausam liquidiert wurde.

Der Exzess war gewissermaßen die Endstufe der sehr spezifisch definierten Form des kommunistischen Personenkultes, der mit der Neugestaltung der „global map“ nach 1989 von der Weltbühne abtrat. Es gab in der Form von Personen wie Franjo Tujman noch ein paar Echos, die bis in die neunziger Jahre wahrzunehmen waren – nun allerdings unter den Rahmenbedingungen eines neu zu entwerfenden Nationalismus, der zusehen musste, wo er sich seine Legitimität holte –, doch im Wesentlichen galt nun die EU mit ihren demokratisch gemäßigten Praktiken und entsprechend unbarocken Führerfiguren als Maßstab zukünftiger Staatsvorstellungen.

In einigen Ländern (Jugoslawien, Albanien) fiel das absehbare Ende der alten Weltordnung mit dem Tod jahrzehntelang dominierender Führerfiguren zusammen. Und es erwies sich, dass die kultischen Praktiken, die auch in der Fade-out-Phase der sechziger und siebziger Jahre noch ein Minimum an staatlicher Kohäsion ermöglicht

hatten, nach dem biologischen Ende keine Wirkmächtigkeit mehr besaßen: „Nach dem Tod von Tito und Hodscha versuchte die regierende Nomenklatura zwar noch, durch einen posthumen Kult die Fliehkräfte des gouvernementalen Stratoms zu bändigen“, schreibt E. A. Rees, „doch es gelang nicht mehr, die Kontrolle über die Gesellschaft aufrechtzuerhalten, wobei sicher auch das ökonomische Versagen einen Anteil daran hatte. Unter diesen Umständen musste eine neue Basis für die Legitimation politischer Autorität gefunden werden und dies war etwa in Bezug auf die föderalen Regionen Jugoslawiens der Nationalismus.“<sup>11</sup>

Kultähnliche Praktiken haben natürlich auch in den Jahren nach 1989 in den osteuropäischen Ländern existiert. Und in Kuba, einem der wenigen verbliebenen orthodox kommunistischen Staaten, tragen die posthumen Kulte um Che Guevara und José Marti bis heute dazu bei, wenigstens noch ein Minimum an identifikatorischer Energie bei der Bevölkerung zu entfachen.

Doch man muss hier sorgfältig differenzieren: Die Akklamations- und Begeisterungsmaschine, die beispielsweise rund um Wladimir Putin in Gang gesetzt wurde, folgt fundamental anderen Prinzipien als der Personenkult stalinistischer Prägung. Die Prominenz, die hier über die Diffusion des Präsidenten-Konterfeis via Uhren, T-Shirts, Schulbücher oder Salzstreuer hergestellt wurde, fand unter den Wettbewerbsbedingungen eines wie fragwürdig auch immer verfassten demokratischen Mehrparteiensystems statt und folgte der strategischen Logik jener „Ökonomie der Aufmerksamkeit“, die im Westen schon seit Jahrzehnten die reale Ökonomie als „Superstratum“ überlagert. Putin war und ist somit nicht ein von einer anonymen Regierungsbürokratie installierter charismatischer Führer mit dem Auftrag, die komplexen theoretischen und ideologischen Verwerfungen eines konsistenten politischen Systems an seinem Körper sichtbar und lesbar zu machen, sondern eher ein Polit-Popstar westlicher Prägung, der postmodern-ironisch mit dem Kult-Repertoire aus der Vergangenheit umgeht. Etwa, wenn er zulässt, dass der Direktor einer Guss- und Maschinenbaufabrik seinen Körper in Gusseisenbüsten verewigen möchte. „Die letzten Büsten haben wir in den 40er-Jahren gegossen – das war Stalin“, teilte

dieser Unternehmer einem Journalisten mit. „Die Kunst des Büstengießens drohte verloren zu gehen. Wir lassen sie jetzt wieder aufleben.“<sup>12</sup>  
Aber eben nicht mehr als Geschichte, sondern als Farce.

- 1 Peter York, *Zu Besuch bei Diktatoren*, München 2005, S. 67ff.
- 2 E. A. Rees, „Introduction“, in: Balázs Apor, Jan C. Behrends, Polly Jones, E. A. Rees (Hg.), *The Leader Cult in Communist Dictatorships*, New York 2004, S. 5.
- 3 Sarah Davies, „Stalin and the Making of the Leader Cult in the 1930s“, in: ebd., S. 37.
- 4 Jan Plamper, „Georgian Koba of Soviet ‚Father of People?‘ The Stalin Cult and Ethnicity, in: ebd., S. 124.
- 5 Rosalinde Sartori, „Helden des Sozialismus in der Sowjetunion“, in: Silke Satjukow, Rainer Gries (Hg.), *Sozialistische Helden – Eine Kulturgeschichte von Propagandafiguren in Osteuropa und der DDR*, Berlin 2002, S. 41.
- 6 Vgl. ebd., S. 43.
- 7 York, *Zu Besuch bei Diktatoren*, S. 91.
- 8 Ebd., S. 99.
- 9 Ebd.
- 10 Interview in: Riccardo Orizio: *Allein mit dem Teufel, Begegnungen mit sieben Diktatoren, Kreuzlingen – München 2004*, S. 97 f.
- 11 E. A. Rees 2004, 22f.
- 12 [www.focus.de/politik/ausland/russland-klein-wladimir-als-held\\_aid\\_187625.html](http://www.focus.de/politik/ausland/russland-klein-wladimir-als-held_aid_187625.html)

### Verbrechen für den Glauben: Kunst im Lichte der neuen russischen Ideologie

Michail Ryklin

Meine verstorbene Frau Anna Alchuk (1955–2008) und ich lernten den Kreis der Moskauer Konzeptualisten gegen Mitte der 1980er Jahre kennen. Einerseits war die UdSSR damals ein abgeschottetes Land und durch den Eisernen Vorgang vom Rest der Welt getrennt. Andererseits existierte dort neben der offiziellen Kultur eine Underground-Kultur, die im Westen gewisse Anerkennung genoss. Die Vertreter des Underground – Ilya Kabakov, Erik Bulatov, die Gruppe Kollektive Aktionen, Dmitri Alexandrowitsch Prigow und viele andere – konnten schon damals auf mehrere Ausstellungen zurückblicken; führende Kunstzeitschriften hatten ihnen Beachtung geschenkt. Einige Künstler dieses Konzeptualistenkreises (Komar und Melamid, Kosolapov, Sokow, Bakhchanyan, Rimma und Valeriy Gerlovin) waren bereits in den 1970er Jahren in die USA emigriert. Die Künstler, die in der UdSSR geblieben waren, lebten in zwei parallel existierenden Welten: In der einen verdienten sie – vor allem mit Buchillustrationen – ihr täglich Brot, die zweite Welt bot ihnen Raum zur Selbstverwirklichung. Hier schufen sie Kunstwerke „für den Eigengebrauch“, Bilder, Installationen, Performances, die in der Sowjetunion zwar nie offiziell ausgestellt oder vorgeführt, dafür aber in der Künstlerszene und im Ausland höchst rege diskutiert wurden. Der Diskurs dieser Szene wurde vor allem durch die Texte zu den Performances der Gruppe Kollektive Aktionen geprägt. Religiöse Überzeugungen galten in dieser Szene als Privatsache. Obwohl sich unter den Künstlern offenbar sowohl orthodoxe Christen als auch Atheisten und Agnostiker befanden, gab es aus diesem Grund keinerlei Verwerfungen. Ja mehr noch: Solidarität mit Gläubigen, die – wie auch viele Underground-Künstler – vom atheistischen Staat (vor allem vom allgegenwärtigen KGB, diesem Repressionsinstrument der kommunistischen Staatsmacht, das den Menschen eine Mischung aus

Abscheu und Angst einflößte) verfolgt waren, wurde als etwas ganz Selbstverständliches praktiziert. Als die UdSSR Anfang der 1990er Jahre aufhörte zu existieren, wurden die Grenzen geöffnet. Der Konzeptualismus und die Soz-Art „Made in USSR“ fügten sich in den internationalen Kunstkontext ein und erlangten endlich auch in ihrem Heimatland Anerkennung. Alles, was noch wenige Jahre zuvor kaum vorstellbar gewesen war, schien in Erfüllung zu gehen. Das Interesse für inoffizielle Kunst aus der UdSSR war Ende der 1980er und Anfang der 1990er Jahre auf der ganzen Welt enorm: Es gab kaum ein Land, wo nicht wenigstens eine gemeinsame Ausstellung der Moskauer Konzeptualisten und/oder Soz-Art-Künstler stattgefunden hätte. Damals hätte sich niemand auch nur ansatzweise vorstellen können, dass in Russland eine Staatsideologie entstehen würde, in deren Namen die moderne Kunst unterdrückt werden würde.

Als dann Angehörige der russisch-orthodoxen Kirche im Januar 2003 die Ausstellung *Achtung, Religion!* im Moskauer Sacharow-Zentrum verwüsteten, war man deshalb zunächst versucht, dieses Ereignis als ein ärgerliches Missverständnis abzutun. Doch wurden die Täter vom Gericht freigesprochen und zu Helden erklärt, die den orthodoxen Glauben vor „Satanisten“ beschützt hätten. Ihre Opfer, die Veranstalter der verwüsteten Ausstellung, wurden dagegen im März 2005 wegen „Schürens von nationaler und religiöser Zwi-tracht“ schuldig gesprochen. Ihnen wurde vorgeworfen, eine kriminelle Vereinigung gegründet zu haben mit dem Ziel, die religiösen Gefühle von Gläubigen zu verletzen. Medien, Staatsduma sowie Vertreter des Militärs und der Sicherheitsdienste stellten sich auf die Seite der „Ikonoklasten“. Im Zuge dessen führten religiöse Fundamentalisten ihre eigenen Kunstwissenschaftler, Psychologen und Philologen ins Feld, die eine Reihe von Tabus formulierten, deren Verletzung strafrechtliche Folgen haben konnte. So wurde den Künstlern aufs Strengste verboten, in ihren Arbeiten „Hohes“ (Christus-Darstellungen, Bilder der Gottesmutter, religiöse Symbole und alles, was

als derartiges Symbol ausgelegt werden könnte) mit „Niedrigem“ (mit Bildern der Massenkultur und der Werbung oder mit sowjetischen atheistischen Symbolen) zu verknüpfen, Schimpfwörter (insbesondere die russische Vulgärsprache Mat) zu benutzen, nackte Körper darzustellen etc. Die neuen „Ikonoklasten“ machten nicht einmal vor der Geschichte halt: Arbeiten aus der Sowjetzeit, die in einem ganz anderen Kontext entstanden waren, wurden von den christlich-orthodoxen Experten als Werke interpretiert, welche die Würde der heutigen Gläubigen vorsätzlich verletzt hätten. Die Künstler wurden von ihnen als intime Kenner der kirchlichen Rituale hingestellt, angetrieben von einem einzigen Ziel: die Angehörigen der russisch-orthodoxen Kirche so empfindlich zu treffen wie nur möglich. So erklärte eine Expertin, die das Gericht 2005 zu Rate zog, sie könne moderne Kunst (Surrealismus, Expressionismus, Konzeptualismus) nicht ausstehen, halte sie für gotteslästerlich und habe – man höre und staune – 1993 zuletzt eine Ausstellung besucht.

Viele renommierte Fachleute, die sich mit moderner Kunst beschäftigen, Kuratoren und Kunstkritiker haben sich als Experten angeboten; die Staatsanwaltschaft lehnte ihre Angebote stets ab. Wie hätte es auch anders sein können? Die Einbeziehung eines einzigen echten Experten hätte sowohl den Prozess selbst als auch die Postulierung der neuen Staatsideologie in Frage gestellt. Staatlicher Unterstützung sicher, verstärkten die Fundamentalisten den Druck auf die säkulare Kultur: Sie organisierten Demonstrationen gegen Opernvorführungen (wie im Falle der Oper *Rosenthals Kinder*, deren Libretto von dem „Gotteslästerer“ Wladimir Sorokin stammt) und setzten durch, dass Exponate aus bereits eröffneten Ausstellungen entfernt wurden (eines davon war etwa die *Kaviar-Ikone* von Alexander Kosolapov, die 2005 aus einer Ausstellung von Soz-Art-Kunst in der Tretjakow-Galerie eliminiert wurde) [vgl. dazu auch S. 138]. So entstand in Russland eine verfassungswidrige Defacto-Zensur.

Der Versuch des Kurators Andrej Jerofejew und des Menschenrechtlers Juri Samodurow, die Öffentlichkeit durch die Ausstellung *Verbotene Kunst 2006* auf das

Problem der Zensur aufmerksam zu machen, nahm einen traurigen Ausgang. Gegen die Veranstalter dieser Ausstellung wurden Ermittlungen aufgenommen. Das entsprechende Gerichtsverfahren wurde allerdings erst am 29. Mai 2009 eröffnet. Während der Ermittlungen wurden ein kunstwissenschaftliches, ein psychologisches und ein philologisches Gutachten in Auftrag gegeben. Als Expertin in Sachen Kunst wurde wieder jene Dame herangezogen, deren letzter Ausstellungsbesuch nunmehr 16 Jahre zurücklag. Auch dieses Mal ließ sie ihre Auftraggeber nicht im Stich und prangerte „gotteslästerliche“ Umtriebe der Künstler und Kuratoren an.

Ich zitiere nur ein Beispiel aus ihrer vermeintlich wissenschaftlichen Expertise. Die Beschreibung des farbigen Seidendrucks *This is my body* von Alexander Kosolapov aus dem Jahr 2000, die in die Anklageschrift gegen Samodurow und Jerofejew übernommen wurde, klingt bei ihr wie folgt: „[...] vor knallrotem Hintergrund ist erkennbar ein menschliches Gesicht dargestellt; die Art der Darstellung erinnert an die im Bereich der sakralen Kultur gängige Darstellung Jesu Christi; außerdem sind das Logo der Restaurantkette McDonalds und die Überschrift ‚This is my body‘ in englischer Sprache zu sehen, was eine Verbindung zwischen dem Sakralen (der Darstellung Jesu Christi und eines Elements des christlichen Gottesdiensts) und dem Vulgären (Erzeugnissen der Massengastronomie) herstellt und somit eine gotteslästerliche Beschmutzung des für Christen heiligen Sakraments enthält, indem auf verhöhnende Art und Weise die Behauptung aufgestellt und die Idee lanciert wird, dass der Leib Christi nicht mehr wert sei als ein Hamburger [...] und dass die Texte des Evangeliums keinen besonderen Stellenwert besäßen und mit Reklame-Slogans vergleichbar seien.“<sup>1</sup>

Das Zitat macht deutlich, warum es den Ermittlungsbehörden so wichtig war, eine christlich gesinnte Gutachterin zu Rate zu ziehen. Die Aufgabe der Expertin bestand darin, das Kunstwerk zuerst aus dem Kontext einer Ausstellung in den Bereich des Sakralen zu verpflanzen, um es dann nach einem diesem Kunstwerk fremden Kanon der Kirchenmalerei zu beurteilen, es als eine „Antiikone“ hinzustellen und schließlich als Gotteslästerung und

Beleidigung der Gefühle von Gläubigen zu brandmarken. Wäre der Seidendruck *This is my body* in einem adäquaten Kontext betrachtet worden, als Kritik an der Gesellschaft des Massenkonsums, die sich nicht scheut, ihre bevorzugten Produkte zu sakralisieren (so hätten der Künstler selbst oder ein fachkundiger Kunstexperte diesen Druck wahrscheinlich gedeutet), dann hätte das von den Ermittlungsbehörden formulierte Ziel der Kriminalisierung des Kunstobjekts niemals erreicht werden können.

Ein weiteres Zitat sei hier erlaubt, nämlich die Beurteilung eines Philologen zur Grafik-Komposition *Scher dich zum ...* (Seidendruck, Ende 1980er Jahre) von Ilya Kabakov. Im Stil von Kinderbuchillustrationen sind zwei Tannentäler mit darauf sitzenden Vögeln, zwei Birken, ein Bär, eine Gruppe aus vier Pilzen, ein einzeln stehender Pilz, ein Korb mit Lebensmitteln und ein Haus dargestellt. Diese Idylle bildet den Hintergrund für eine halb verdeckte Überschrift, die in etwa dem englischen Ausdruck „fuck you“ bzw. „fuck off“ entspricht. Das Kunstwerk enthält zwar keine religiösen Symbole, nichtsdestotrotz kommt der Gutachter zu dem Schluss, dass Kabakov, der Klassiker des Konzeptualismus, diese Arbeit einzig und allein mit dem Vorsatz geschaffen habe, „jeden Betrachter im Einzelnen sowie alle Betrachter insgesamt zu beleidigen“. Um das Unterfangen der Kriminalisierung abzurunden, fügt der Gutachter hinzu: „Außerdem richtet der Autor des Ausstellungsobjekts die beleidigende Wirkung der Überschrift seines Werks an alle Menschen, die dieses Werk oder seine Abbildung außerhalb der Ausstellungsräume zu sehen bekommen könnten, einschließlich [...] der Ermittlungsbeamten, Richter und anderer Personen.“ Dem Künstler wird zur Last gelegt, er habe „Unvereinbares vereinbart [...] – Bilder der Kindheit und schmutzige, unzulässige, äußerst beleidigende Schimpfwörter“.<sup>2</sup>

Dem konsultierten Experten kam es offenbar nicht in den Sinn, dass der Gebrauch von Schimpfwörtern Ausdruck des Protests des Künstlers gegen die Zerstörung der Kindheit – und nicht allein der Kindheit – durch die totalitäre Gesellschaft sein könnte, dass hier nicht die Worte des Künstlers wiedergegeben werden, sondern wir es mit dem Zitat einer entpersonalisierten Instanz zu

tun haben, des ununterbrochen fluchenden und alles um sich herum beleidigenden stalinistischen kollektiven Körpers, eines, wenn man so will, terroristischen „Es“. Jeder, der den Kontext der Kabakovschen Werke kennt, weiß, dass es sich hier um eine Kritik am sowjetischen Alltag und keineswegs um eine Beleidigung postsowjetischer Betrachter handelt, die es Ende der 1980er Jahre ja per definitionem noch nicht geben konnte [vgl. dazu auch S. 130]. Was den Gebrauch von Schimpfwörtern in Literatur und Kunst angeht, so blickt dieser (auch in Russland) auf eine derart lange und etablierte Tradition zurück, dass die pauschalisierende Kriminalisierung von Schimpfwortgebrauch anhand eines einzelnen Kunstwerkes schlicht naiv wäre. Hinzu kommt die Tatsache, dass ein für die russische Sprache spezifisches Fluchvokabular, der sogenannte Mat, den postsowjetischen Kontext genauso durchzieht, wie es zu Sowjetzeiten der Fall war; so zu tun, als sei man bei der Betrachtung des Kunstwerks quasi zum ersten Mal mit solchen Ausdrücken konfrontiert, ist eine maßlose Bigotterie, schließlich arbeitet der Künstler mit dem Material, das ihm die Gesellschaft liefert, und nicht mit Fantasien von Puristen.

In der Ausstellung *Verbotene Kunst 2006* waren auch Arbeiten anderer Größen der modernen Kunst zu sehen, Werke von Michail Roginski, Leonid Sokow, Vagrigh Bakhchanyan oder Vyacheslav Sysoyev. Allen diesen Arbeiten wurde das gleiche Schicksal zuteil: Sie wurden aggressiv klerikal uminterpretiert, um anschließend kriminalisiert zu werden. Alle Vorsichtsmaßnahmen der Veranstalter – eine extra aufgestellte Trennwand mit winzigen Gucklöchern, durch die man die ausgestellten Objekte betrachten konnte, Warnungen an Gläubige, vom Besuch der Ausstellung Abstand zu nehmen – zeigten nicht die gewünschte Wirkung: Über die Maßen parteiische, in der Sache besonders engagierte Experten legten diese Maßnahmen als die Schuld der Angeklagten erschwerende Umstände aus.

Als ich 2004/05 während des Prozesses gegen die Organisatoren der Ausstellung *Achtung, Religion!* gezwungen regelmäßig Gerichtsverhandlungen besuchte, staunte ich immer wieder darüber, wie aggressiv sich

frischgebackene „tief gläubige Christen“ (so nannte sie die Staatsanwaltschaft) aufführten, wie vehement sie sich jeglichem Dialog, jeglichen Erklärungsversuchen bezüglich moderner Kunst verweigerten. Auch ihr Verständnis des Christentums war, gelinde gesagt, sonderbar. Einer der Teilnehmer der Hetze ließ einen Satz fallen, der mich damals erschütterte und sich tief in mein Gedächtnis ein-grub: „Christus hat uns gelehrt zu hassen!“ Immer wieder stellte ich mir die Frage, wo derart merkwürdige Vorstellungen von Religion herrühren mochten, wo doch deren Stifter, die Apostel und Heilige nicht müde wurden zu wiederholen, dass das Christentum eine Religion der Liebe sei, die dazu aufrufe, den Feinden zu verzeihen und alle Menschen wie Brüder und Schwestern zu behandeln. Die Episode, die ich im Folgenden be-schreibe, kann die Herkunft solcher Ansichten zumindest teilweise erklären.

Am 10. Juni 2009 besuchte Wladimir Putin eine Ausstellung des Malers Ilja Glazunow. Er schaute sich die Bilder nicht nur an, sondern gab auch seine kritischen Anmerkungen zum Besten. Es habe ihm nicht gefallen, so Putin, dass das Schwert auf einem der Bilder zu kurz geraten sei und „wie ein Taschenmesser in der Hand“ aussehe. An dem Bild *Ewiges Russland* (1988) monierte Putin den Umstand, dass Stalin darauf zusammen mit Leo Trotzki dargestellt ist. „Warum haben Sie Stalin zusammen mit Trotzki gemalt?“, fragte der Ministerpräsident den Künstler, offenbar unzufrieden damit, dass der „Vater der Völker“ sich in der zweifelhaften Gesellschaft des Verfechters der Permanenten Revolution und des in Ungnade gefallenen Gründers der Roten Armee wiederfand. Das war jedoch erst das Vorspiel, dem die eigentlich be-zeichnende Szene folgte. Denn dann bemerkte Putin auf dem Bild die beiden ersten russischen Heiligen, die Fürsten Boris und Gleb, woraufhin er eine Tirade losließ, in der sein Verständnis der Religion unerwartet offen trat: Boris und Gleb seien zwar Heilige, aber man müsse doch „für sich, für sein Land kämpfen“, sie aber hätten sich kampfflos ergeben. „Für uns kann das kein Vorbild sein: Sie haben sich hingelegt und gewartet, bis sie umgebracht werden“,<sup>3</sup> schloss der zweite Präsident Russlands seinen Kommentar ab.

Wladimir Putin hält sich für einen gläubigen Christen, besucht die Kirche und soll sogar einen persönlichen Beichtvater haben. Trotzdem ist ihm nicht nur das Heilige an Boris und Gleb verborgen geblieben – das wäre nur halb so schlimm –, Putin äußerte öffentlich seine Missbilligung ihrer Handlung, die er als unverzeihliche Schwäche verurteilte. In jeder beliebigen kirchlichen Broschüre kann man eine Erklärung für die Heiligspre-chung von Boris und Gleb finden. „Worin bestand die Heldentat der heiligen orthodoxen Fürsten Boris und Gleb?“, lesen wir auf einer der offiziellen Internetseiten der russischen Kirche. „Welchen Sinn hat es, von des Mörders Hand ohne jeden Widerstand zu sterben?“<sup>4</sup> Das Leben der heiligen Märtyrer wurde einer der wichtigsten christlichen Tugenden geopfert – der Nächstenliebe. „Wenn jemand spricht: Ich liebe Gott, und hasst seinen Bruder, der ist ein Lügner.“ (1 Jh 4,20) Die heiligen Brüder [Boris und Gleb] taten etwas, das für das heidnische Russland, das an die Blutrache gewöhnt war, noch sehr neu und unverständlich anmutete: Sie zeigten, dass man dem Bösen nicht einmal angesichts des drohenden Todes mit dem Bösen entgegenen darf.“<sup>5</sup> Die Lehre aus der Opfertat der ersten russischen Heiligen ist nicht nur für Wladimir Putin ein Buch mit sieben Siegeln geblieben; die „Ikonoklasten“, welche die moderne Kultur hassen, und ihre einflussreichen Schutzpatrone auf verschiedenen Ebenen des Staatsapparats verbindet ein Verständnis des Christentums, das keinen Raum für Nächstenliebe lässt. In ihren Händen verwandelt sich die Religion der Nächstenliebe allzu leicht in ein Werkzeug der Rache.

Dass Putin die Chuzpe besessen hat, Ilja Glazunow Ratschläge zu erteilen, ist kein Zufall, denn vor Kurzem feierte er selbst sein Debüt als Maler. Bei einer Wohl-tätigkeitsauktion in Sankt Petersburg schuf er ein Bild mit dem Titel *Muster auf vereistem Fenster*, das die an der Rublewsko-Uspenskoje-Chaussee (dem Wohnort hoch-rangiger Staatsfunktionäre und neuer Russen) gelegene Galerie Unsere Maler im Januar 2009 für eine Rekord-summe von 37 Millionen Rubel (fast 1 Mio. Euro) erwarb. In ihrer Berichterstattung strich die russische Presse ganz besonders den Umstand heraus, dass das Werk des „nationalen Leaders“ einen höheren Kaufpreis erzielt habe

als das berühmte *Schwarze Quadrat* von Kasimir Malewitsch (für das Bild des Begründers des Suprematis-mus hatte der Unternehmer Wladimir Potanin 2002 bloß 32 Millionen Rubel hingeblättert). Und der russische Ministerpräsident war nicht der Einzige, der sich als Maler versuchte: Ein Bild der Bürgermeisterin von Sankt Petersburg, Walentina Matwijenko, wechselte für 11,5 Millionen Rubel den Besitzer. Damit lassen sich im heutigen Russland also zwei parallel verlaufende, interdependente Prozesse beobachten. Zum einen haben wir es mit einer Kriminalisierung der Sprache der moder-nen Kunst zu tun, zum anderen wird die Staatsmacht selbst zum Kunstwerk, teurer als die meisten Werke professioneller Maler. Eine Frage drängt sich mir dabei geradezu auf: Was würde sich der Staat wohl ein Werk von Stalin, Ceauşescu, Kim Il-sung oder Fidel Castro kosten lassen? Auf welche Summe würde deren Macht taxiert werden? Und was bringt sie dazu, die Maske der Kunst aufzusetzen? Totalitäre Macht lässt sich nicht in Geld umrechnen; für sie ist kein Preis hoch genug, sie steht per defini-tionem über dem Geld. Der Künstler ist bloß Knecht einer solchen Staatsmacht und dem Herrn kommt es nicht einmal in den Sinn, mit ihm zu konkurrieren. In einem demokratischen Land würden künstlerische Arbeiten eines Politikers (zum Beispiel eines Winston Churchill, der Hobby-Maler war) nicht nach politischen, sondern nach künstlerischen Kriterien bewertet werden und deshalb deutlich niedriger im Kurs stehen als Werke professioneller Künstler. Das bedeutet, dass nur autoritäre Politiker in direkte Konkurrenz mit Künstlern treten können, denn ihre Macht wird in Geld umgerechnet (ein Putin-Bild ist teurer als eines von Malewitsch). Das ist zwar ein Zeichen von Schwäche, aber die Staatsmacht kann nur dort solche Formen anneh-men, wo ihr der Kunstmarkt untergeordnet, im Grunde ein Anhängsel des Marktes der Macht ist. Kunstkritiker haben unter solchen Bedingungen kein Recht, ihre Meinung über den ästhetischen Wert der Bilder von Politi-kern kundzutun (es wird wohl stillschweigend davon ausgegangen, dass dieser Wert gering ist): In diesen Bildern zeigt sich die Staatsmacht in ihrer ästhetischen Erscheinungsform, die über jede Diskussion erhaben und quasi unmittelbar ist.

Als die UdSSR sich vor zwanzig Jahren, zu Zeiten Michail Gorbatschows, gerade erst dem Rest der Welt öffnete, sahen unsere Träume noch ganz anders aus. Wir wollten Freiheit für Kunst *und* religiösen Glauben, und nicht einmal in unseren schlimmsten Alpträumen hätten wir uns ausgemalt, dass eine Konfession zur neuen vorherrschenden Ideologie avancieren würde. Dabei unterschätzten wir offenbar den Einfluss des Stalinismus auf unser Leben; vor zwanzig Jahren war niemand von uns in der Lage, das enorme repressive Potenzial des religiösen Funda-mentalismus richtig einzuschätzen.

Meine Generation hat nicht mehr in der Stalin-Zeit gelebt, als die Staatsmacht die Gesellschaft bis in die kleinsten Verästelungen durchdrang und in ihr unmittelbar präsent war. Im spätsowjetischen Russland konnte neben dem offiziellen Sozialistischen Realismus eine alternative Kultur existieren, und keiner konnte sich damals vor-stellen, dass die sieche kommunistische Ideologie einmal von einer neuen Intoleranz abgelöst werden würde, die ihre Tabus mit einem noch größeren Fanatismus durchsetzen würde. Noch unvorstellbarer war, dass diese Tabus im Namen der Religion verhängt werden würden.

Was uns damals bevorstand, war nicht das „Ende der Geschichte“, wie Francis Fukuyama dachte, kein Sieg des Liberalismus über seine historischen Konkurrenten und auch keine leuchtende demokratische Zukunft im Zeichen der Globalisierung [vgl. dazu auch S. 223]. Stattdessen erwartete uns die Rückkehr des Verdrängten, des heid-nischen Archaischen, getarnt als Kampf für die Reinheit des Glaubens. In Russland nahm die Verfolgung wie immer radikale Formen an, wurde in den Zuständigkeitsbereich von Strafgerichten verlegt, doch der gleiche Prozess ist überall auf der Welt zu beobachten, auch wenn er in verschiedenen Ländern und Regionen unterschiedliche Erscheinungsformen hat.

Die Hoffnung stirbt bekanntlich zuletzt. Vielleicht hat die Geschichte ihr letztes Wort noch nicht gesprochen. Vielleicht erhält der Traum von künstlerischer Freiheit, der uns vor zwanzig Jahren beseelt hat, doch noch eine Chance.

Aus dem Russischen übertragen von Elena und Dirk Uffelmann, Passau.

1

Anklageschrift im Prozess gegen Juri Wadimowitsch Samodurow  
und Andrej Wladimirowitsch Jerofejew wg. eines Vergehens nach Art. 282,  
Abs. 2b des Strafgesetzbuches der Russischen Föderation,  
„<http://www.sakharov.ru>“  
[www.sakharov.ru](http://www.sakharov.ru) (24.07.2009).

2

Ebd., S. 23f.

3

„Putin poutschil Glazunowa risowat“, in: *Afisch*, 10. Juni 2009,  
„<http://www.infox.ru>“ [www.infox.ru](http://www.infox.ru) (24.07.2009).

4

Als Fürst Swjatopolk 1115 den Kiewer Thron bestieg, befahl er aus Angst,  
von seinen Brüdern gestürzt zu werden, zuerst Boris und dann Gleb  
zu ermorden; die christlich erzogenen Fürsten zogen es vor zu sterben,  
als ihre Hand gegen den eigenen Bruder zu erheben.

5

15. Mai, Tag der heiligen orthodoxen Fürsten Boris und Gleb,  
„<http://www.pobeda.ru>“ [www.pobeda.ru](http://www.pobeda.ru) (24.07.2009).

## Künstlerinnen und Künstler

82	Marina Abramović
84	Sergei Bugaev Afrika
86	Chantal Akerman
90	Alighiero Boetti
94	Christoph Büchel und Giovanni Carmine
98	Erik Bulatov
102	Sophie Calle
108	Maurizio Cattelan
112	Chen Danqing
114	Harun Farocki und Andrej Ujica
116	Rainer Ganahl
118	Johan Grimmonprez
120	Hans Haacke
124	Stephan Huber
128	Anna Jermolaewa
130	Ilya & Emilia Kabakov
136	Komar & Melamid
138	Alexander Kosolapov
142	Barbara Kruger
146	Lars Laumann
148	Josephine Meckseper
154	Jonas Mekas
156	Boris Mikhailov
162	Marcel Odenbach
166	Nam June Paik
168	Martin Parr
174	Ewa Partum
178	Susan Philipsz
182	Marek Piwowski
186	Pushwagner
192	Neo Rauch
198	Pedro Reyes
202	Nedko Solakov
208	Song Dong
210	Jane & Louise Wilson

## Der Vorhang hebt sich

Alighiero Boetti  
Hans Haacke  
Stephan Huber  
Marcel Odenbach  
Ewa Partum

## Diktatur des Plans

Chen Danqing  
Johan Grimmonprez  
Anna Jermolaewa  
Ilya & Emilia Kabakov  
Song Dong

## Apparate der Überwachung

Nedko Solakov  
Jane & Louise Wilson

## Ironie und Tragik des Alltags

Boris Mikhailov  
Marek Piwowski

## Taumel der Zeichen

Erik Bulatov  
Sophie Calle  
Komar & Melamid  
Alexander Kosolapov

## Manipulation des Blickes

Harun Farocki und Andrej Ujica  
Jonas Mekas  
Nam June Paik

## Anatomie der Melancholie

Chantal Akerman  
Susan Philipsz  
Neo Rauch

## Wiederkehr des Verdrängten

Marina Abramović  
Sergei Bugaev Afrika  
Maurizio Cattelan  
Lars Laumann

## Ikonomie des Konsums

Christoph Büchel und Giovanni Carmine  
Rainer Ganahl  
Martin Parr  
Josephine Meckseper

## Illusionen des Kapitals

Barbara Kruger  
Pushwagner  
Pedro Reyes

## Marina Abramović

\* 1946 in Belgrad, Serbien, lebt und arbeitet in New York City

Die frühen Arbeiten von Marina Abramović zählen neben jenen von Vito Acconci, Chris Burden und Bruce Nauman zu den Meilensteinen der Performancekunst. In theatralischen und oft provokanten Auftritten setzt die Künstlerin den eigenen Körper als Material ein, der per se als unvollendet verstanden wird und als Medium fungiert, das einen gemeinsamen energetischen Raum zwischen Performer:in und Publikum erzeugen kann. Abramović interessiert sich für die Herstellung intensiver Situationen, für die Visualisierung von Kräften, für die Aktivierung des Irrationalen. Als Zeremonienmeisterin bedient sie sich der Syntax des Ritualen und führt über die Reproduktion vertrauter alltäglicher Handlungen einen privatmythologischen Zeichengebrauch in ihre Arbeiten ein, der Bezüge zu existenziellen Fragen ebenso wie zu Kulturgeschichte und Politik herstellt. In späteren Werkphasen bindet die Künstlerin zunehmend andere Darsteller ein und gibt Medien wie Video, Fotografie und skulpturaler Installation, die teilweise als Relikte früherer Performances zu lesen sind, stärkere Gewichtung.

Die Videoarbeit *Count on Us (Chorus)* zeigt den Auftritt eines Kinderchors, der von der Künstlerin dirigiert wird. Ein vollständiges menschliches Skelett ist an ihrem schwarzen Anzug appliziert, sodass die Person dahinter optisch fast völlig verschwindet. Die wilden Arm(Knochen)bewegungen der Dirigentin vor der aufsteigenden Gruppe uniform schwarze gekleideter Mädchen und Jungen nehmen slapstickartigen Charakter an. Auf Serbokroatisch erklingen die hellen Kinderstimmen, die emotionslos folgende Verse singen:

*Ein Ehrenabzeichen für die Menschen auf der ganzen Welt, die Fackel der Freundschaft, der helle Strahl der Kameradschaft. Die Vereinten Nationen sind ein starkes Bollwerk der Freiheit. Wenn die Flammen des Krieges lodern und Angst um sich greift, kommen die Soldaten der Friedensarmee, um das Leid zu verhindern. Wenn der Ghul des Hungers umherstreift, hilft die ganze Welt. Hilfsmittel und Nahrung kommen aus allen fünf Kontinenten. Die Vereinten Nationen sind ein starker Völkerbund [...]*

## Wiederkehr des Verdrängten

Die Darbietung auf der tableauhaft angelegten Bühne persifliert das Selbstverständnis der Vereinten Nationen als konfliktlösender Instanz, die für die Durchsetzung von Menschenrechten, die Sicherung des Weltfriedens und die Bereitstellung von Hilfsgütern in Notsituationen einsteht. Die aufgeladenen Worte entsprechen den Lobpreisungen einer Hymne, die Art des Vortrags hingegen, von einem zynisch-makabren Unterton begleitet, ist zwar kein explizit politischer Kommentar, kann aber – auch in Hinblick auf die Herkunft der Künstlerin und ihre eigene emotionale Betroffenheit – als kritische Verarbeitung der Geschehnisse im Balkankonflikt verstanden werden. Nach dem Zerfall der Sowjetunion im Jahre 1989 entbrannte auch in Jugoslawien eine Reihe von Kriegen, als sich die einzelnen Teilstaaten nacheinander für unabhängig erklärten. Es folgten zwei Jahrzehnte, die von immer wieder aufflammenden gewalttätigen ethnischen Konflikten, blutigen Massakern, Flüchtlingsströmen und Militäreinsätzen der NATO gezeichnet waren. Die ohne UN-Mandat ausgeführten Interventionen lösten heftige Kontroversen aus und wurden einerseits als Verstoß gegen das Völkerrecht geächtet, andererseits als Konsequenz aus der Handlungslosigkeit der Vereinten Nationen angesichts einer humanitären Katastrophe betrachtet. Marina Abramović kommentiert die Geschichte ihres Landes mit einer radikalen Allegorie des Todes.

SG



## Sergei Bugaev Afrika

\*1966 in Novorossisk, lebt und arbeitet in St. Petersburg  
(in Kooperation mit Dimitry Gelfand)

Sergei Bugaev zog in den frühen 1980er Jahren vom Schwarzen Meer nach St. Petersburg, wo er schnell Anschluss an die dortige dissidente Kunstszene fand und Freundschaft mit Kultfiguren wie dem Musiker Boris Grebenschtschikow schloss. Bald darauf eignete er sich das Pseudonym „Afrika“ an und begann selbst als Künstler zu arbeiten. Afrika ist seither hauptsächlich im Bereich der Performance und der Installationskunst, wo er häufig tabubrechende Elemente einsetzt, tätig. Diese wiederum werden nicht immer von Anbeginn als solche ausgewiesen oder gezielt vom Künstler eingesetzt, sondern ergeben sich vielmehr im fortwährenden Prozess einer Aktion. So war sein Projekt *Krimania* (1993) ursprünglich als Performance gedacht, als Afrika sich für drei Wochen in einer psychiatrischen Klinik in Simferopol, Hauptstadt der autonomen Republik Krim, aufhielt und am Schluss eine Ausstellung für sämtliche Insassen sowie das Pflegepersonal veranstaltete. Das Projekt *Krimania* fand 1995 in einer Einzelausstellung im MAK in Wien seine Fortsetzung, wo das problematische Spannungsverhältnis von kollektiver versus persönlicher Identitätskonstruktion vor dem Hintergrund einer aufgelösten Sowjetunion im Brennpunkt des Interesses stand. Afrika vertrat Russland 1999 auf der 48. Biennale von Venedig.

Die Found-Footage-Arbeit *Stalker 3* zeigt ein Video, das von russischen Spezialtruppen während des blutigen Tschetschenienkrieges gefunden wurde und einen Tag – wie am linken unteren Bildrand zu erkennen ist, den 16. April 1996 – im Verlauf dieses Konflikts abbildet. Der Laienfilm dokumentiert das Schicksal des 245. motorisierten Infanterieregiments, einer russischen Einheit, die sich vor allem aus neuen, untrainierten Rekruten zusammensetzte. Die Soldaten befanden sich während eines Waffenstillstands auf dem Heimweg und hatten keinerlei Luftunterstützung. Am frühen Morgen wurden sie von arabischen Kämpfern unter saudiarabischem Kommando angegriffen und dadurch völlig aufgerieben. Das Video zeigt Bilder vom Morgen nach dem Kampf und von einem Begräbnis tschetschenischer Kämpfer, das als Propagandapostskriptum an das Originalband angehängt wurde. Die Amateurqualität des Videos perforiert die schaurige Realität des Geschehens, das Singen der Vögel,

## Wiederkehr des Verdrängten

das die näher kommende Kolonne begleitet, während die unvermittelten Wechsel von Farbe zu Schwarzweiß Momente der Inkongruenz in einem Theater der Grausamkeit schaffen. Die Qualität der Arbeit liegt in ihrer Ambivalenz und ihrer zeitlichen Organisation: Die Momente der Ereignislosigkeit sind im Verhältnis zu den „dramatischen“ Zuspitzungen überbetont, das träge Abtropfen der Zeit nagt an den Konturen des Entsetzens.

Der Titel *Stalker 3* wurde von Afrika als Reverenz an den russischen Regisseur Andrej Tarkowskij (1932–1986) gewählt, der einmal sagte: „Das ideale Kino ist die Wochenschau.“ Tarkowskij's *Stalker* (1979), der die geistige Matrix für das Projekt von Afrika bereitstellt, ist die Geschichte eines Heiligen oder Wahnsinnigen, der regelmäßig in eine „Zone“ post-apokalyptischer Unsicherheit tritt, um dort aller Rätsel Lösung zu finden. *Stalker 3* führt uns ebenfalls ins Zwielficht der existenziellen Relativitäten, in einen Ausnahmezustand der entfesselten Vernichtungslust, die sogar das vermeintlich unantastbare elektronische Auge attackiert: Der Kameramann gerät unter Beschuss und lässt sein Videogerät zu Boden fallen; das Bild explodiert in einem wilden Wirbel aus Farben und Formen und gerät so zum drastischen visuellen Sinnbild von der Wiederkehr verdrängter und neuer Nationalismen, die mit der Auflösung der Sowjetunion und ihrer voyeuristischen Mediatisierung einhergehen.

TM



## Chantal Akerman

\* 1950 in Brüssel, lebt und arbeitet in Paris

Die belgische Künstlerin Chantal Akerman hat einen ungewöhnlichen Lebenslauf. Ein erstes Studium an der belgischen Filmhochschule brach sie 1967 nach nur wenigen Monaten ab, um ab 1968 Theaterwissenschaften in Paris zu studieren. Akerman trat schnell als versierte Kurz- und Experimentalfilmemacherin an die Öffentlichkeit. Sie kann mittlerweile auf ein über vierzig Kurz-, Mittel- und Langzeitspielfilme umfassendes Œuvre zurückblicken, das international renommierte Institutionen wie das Walker Art Center in Minneapolis, das San Francisco Museum of Modern Art, das Kunstmuseum Wolfsburg, die Galerie nationale du Jeu de Paume und das Centre Pompidou in Paris mit umfassenden Ausstellungen gewürdigt haben. Akerman hat sich mit ihrem dekonstruktiven Stil weltweit einen Namen gemacht, indem sie humorvolle, poetische und derweilen häufig absurde Beobachtungen korrosiver Identitäts-, Sexualitäts- und Gesellschaftsbilder anstellt. Ihr Werk wird als das bis heute wichtigste, weil in sich kohärenteste Schaffen einer weiblichen Regisseurin und Filmemacherin betrachtet.

*From the East: Bordering on fiction* ist 1995 als erste Museumsinstallation der von Haus aus kinematografisch arbeitenden Künstlerin entstanden. Die Installation umfasst acht in Dreiergruppen angeordnete Monitorreihen in einem geschlossenen Raum sowie einen weiteren fünfundzwanzigsten Monitor in einem kleineren Nebenraum. Die darauf gezeigten Filme sind vierminütige Loops, die auf unterschiedlichen Sequenzen des 1993 in 16 mm gedrehten, 107-minütigen Films *From the East* und wenigen später erfolgten Drehtagen beruhen. Akerman ist dafür vom Spätsommer bis in den tiefsten Winter von Ostdeutschland und Polen über die baltischen Staaten bis Moskau gereist, um Film- und Tonaufnahmen eines sich verabschiedenden Zeitalters seismographisch festzuhalten und um Schichten der Geschichte zu durchwandern, die so unverblümt, ehrlich und unvermittelt kontrastreich vielleicht nie mehr aufeinander treffen würden. Als Tochter von polnischen Holocaust-Überlebenden fließt die Reflexion über dieses noch ältere und unverarbeitete Kapitel subtil mit ein. Es sind eher Stimmungs- denn Dokumentationsbilder, ohne Dialoge oder erläuternden Off-Ton, in denen sich die komplexen, reichen Ton- und Bildfragmente aber zu

*D'est, au bord de la fiction*  
(*From the East: Bordering on fiction*), 1995  
Installation in zwei Räumen  
auf 24 + 1 Monitoren, Farbe, Ton

## Anatomie der Melancholie

einem hypnotisierenden Inventar zusammenfügen. Obwohl ein eindeutiger, linearer Narrationsstrang zwangsläufig fehlt, werden die Szenen von zehn Frauenporträts skandiert und rhythmisch durch abwechselnd lange Warteschlangen und ausgedehnte Landschafts- und Gebäudeansichten gegliedert. Aufgrund ihrer physischen Bewegungen durch die dichte Installation reflektieren die Ausstellungsbesucherinnen und -besucher metaphorisch die Räume der in den Bildfragmenten vorkommenden Szenen. Die Betrachtenden verschmelzen sozusagen durch ihre reine Präsenz, Aufmerksamkeit und Bewegungsabläufe und werden zugleich Teil der raumübergreifenden Installation wie des fragmentierten Geschehens, das die vielen Monitore facettenreich verkörpern. „Warum diese Reise durch Osteuropa machen? Da gibt es die offensichtlichen historischen, sozialen und politischen Gründe ... Gründe, die selten einen ruhigen und aufmerksamen Blick erlauben, und auch wenn diese wichtig sein mögen, sind es doch nicht die einzigen. Ich werde weder versuchen, die Desintegration eines alten, noch den schwierigen Eintritt in ein neues System aufzuzeigen. Denn diejenige, die das sucht, wird finden, zwangsläufig finden, und sich darin verfangen, ihre eigene Vision mit vorgefertigten Meinungen zu verschleiern.“ (Chantal Akerman, 1995)

CH





## Alighiero Boetti

\*1940 in Turin, † 1994 in Rom

Nach einem abgebrochenen Wirtschaftsstudium an der Universität Turin und der intensiven Auseinandersetzung mit Künstlern wie Arshile Gorky (1904–1948), Mark Rothko (1903–1970) und Jean Dubuffet (1901–1985) begann Alighiero Boetti mit Mitte zwanzig als Autodidakt selbst künstlerisch aktiv zu werden. Nach seiner ersten Ausstellung 1967 schließt sich Boetti der Arte Povera Bewegung an, und gibt sich im darauffolgenden Jahr den Künstlernamen Alighiero e Boetti. Anlass zur Verdoppelung seiner Selbst mit dem eingeschobenen Buchstaben „e“ („und“) in seiner Signatur gibt ihm sein Schlüsselwerk *Gemelli* (Zwillinge, 1968), eine schwarz-weiß Fotomontage, in der er sein Bildnis verdoppelt und seine persönliche Einmaligkeit und Individualität in Frage stellt. Von jeher hegt Boetti besonderes Interesse an der orientalischen Kultur und den philosophischen Theorien des Dualismus, die seinen gesamten Werkkomplex stark prägen und sich in einem spielerischen Umgang mit Schrift und Zeichen sowie Ordnung und Unordnung widerspiegeln und selbst durch die inkonsequente Verwendung seines Künstlernamens Ausdruck finden.

Ab 1971 bricht Boetti in regelmäßigen Abständen zu Reisen nach Afghanistan und Peschawar in Pakistan auf, um dort seine handgefertigten Skizzen von Weltkarten und Wortmustern zu großen Wandteppichen ausarbeiten zu lassen. Die im langwierigen handwerklichen Verfahren traditioneller Orientteppiche von afghanischen Frauen gewebten Weltkarten zählen zweifelsohne zu den bekanntesten Arbeiten Boettis. Im Schnitt brauchte die Produktion eines großformatigen Wandteppichs die Arbeitskraft von vier Frauen und konnte bis zu zwei Jahre dauern. Als Ausgangspunkt für die Weltkarten führte Boetti seine Begeisterung für Nationalflaggen und deren Wandelbarkeit an. „Die Arbeit der Landkarte stellt für mich die höchste Schönheit dar. Für diese Arbeit habe ich nichts gemacht, nichts ausgewählt in dem Sinn, als die Welt gemacht ist, wie sie ist und ich sie nicht gezeichnet habe, die Fahnen sind die, die es gibt [...] ich habe absolut nichts gemacht. Wenn die Basisidee, das Konzept, da ist, steht der ganze Rest nicht mehr zur Wahl.“ (Alighiero Boetti, 1974) Die Wandteppiche, die je nach politischer Situation in Bezug auf Grenzziehung und Nationalflaggen variieren, unterscheiden

Der Vorhang hebt sich

sich darüber hinaus durch die grafische Ausarbeitung des Randes. Hierbei variiert Boetti erneut sein künstlerisches Spiel mit farbigen Buchstabenquadraten und setzt die visuelle Klammer unter bestimmte Themenblöcke, die allesamt unter dem Begriff der Transformation subsumiert werden können. Die noch knapp vor der Wende von 1989 produzierte, vorletzte Weltkarte Boettis ist durch Begriffe der Zeitlichkeit gerahmt und kann als Voraussicht auf den bevorstehenden Umbruch und die Vergänglichkeit von territorialen Ansprüchen gewertet werden. Während hier noch die „alte“ geopolitische Weltordnung mit der für die UdSSR so typischen und nicht zu übersehenden roten Landfläche zu erkennen ist, musste die Weltkarte ab 1991 wegen des Zerfalls der Sowjetunion und der neu entstandenen demokratischen Staaten Europas neu gezeichnet werden. Das kennzeichnende Rot der UdSSR musste einer bunten Fragmentierung, als Sinnbild der Gründung von fünfzehn Nachfolgestaaten und ihrer jeweils eigenen farbigen Nationalflagge, weichen.

MW

ALIGHT EROEBOETTIATEMPOINTEMPOCOLTEMPOILTEMPORALEAE



طن ای بیلو است افغانستان هوایت حوش منظرک د نشان

MILLENOCENTOTTANTANOVE

ساخت ای سیر و بویی به تاریخ یک هزاره شدت در افغانستان

## Christoph Büchel und Giovanni Carmine

Christoph Büchel \* 1966 in Basel, lebt und arbeitet in Reykjavík und Basel / Giovanni Carmine \* 1975 in Bellinzona, Schweiz, lebt und arbeitet in Zürich und St. Gallen

Was bedeutet es, wenn im rumänischen Pavillon auf der Biennale in Venedig 2007 – im selben Jahr, in dem Rumänien der Europäischen Union beitrifft – auf einer EU-Flagge hundert Bücher mit den repräsentativen Porträts des 1989 hingerichteten kommunistischen Diktatorenehepaars Nicolae und Elena Ceaușescu auf dem Boden aufgestapelt werden? Daneben eine karierte Plastiktasche, die als typischer Artikel aus den Ländern des ehemaligen Ostblocks erkennbar ist und Reisenden zum Transport von persönlicher Habe dient, aber auch mit dem Schmuggel von Konsumgütern assoziiert wird, sowie Plastiktüten des Schweizer Medienkonzerns von Michael Ringier, ein mächtiger Medienmogul in Ost- und Südosteuropa insbesondere in Rumänien, der auch ein international bedeutender Kunstförderer ist?

Die Installation *CEAU (Bootleg)* von Christoph Büchel und Giovanni Carmine ist hinsichtlich der Präsentation und Positionierung in einem Durchgangsbereich eine fiktive Schwarzmarktsituation. Das Display spielt auf den zeitgenössischen „fliegenden Händler“ in europäischen Städten an, der seinen illegalen Verkaufsstand mit gefälschter Markenware bei Polizeikontrolle in Windeseile zusammenpackt und unauffällig um die nächste Straßenecke verschwindet. Hier wird die kulturelle Vergangenheit Rumäniens als Raubkopie („Bootleg“) in den internationalen Kunstbetrieb eingeschleust: *CEAU* ist auch der Titel des Buches, das hier als schwarz-weißer Vordruck der im Buchhandel erhältlichen vollfarbigen Kunstleder-Publikation der gleichen Autoren „feilgeboten wird“. Es enthält Reproduktionen von fast 350 Porträts von Nicolae und Elena Ceaușescu, die von rumänischen Malern in diversen Stilen der Kunstgeschichte, sei es in neo-realistischer oder impressionistisch anmutender Manier oder in den Kompositionsschemata sakraler Kunst als volksnahe Erlöserfiguren oder spießbürgerliches Gespann dargestellt wurden. Die kitschigen Gemälde fungierten im kommunistischen Regime als Propagandamittel und spielten eine zentrale Rolle im staatlich organisierten Personenkult. Die von kleinbürgerlicher Mentalität geprägten Darstellungen, entweder Geschenke von rumänischen Künstlern oder Auftragsarbeiten, waren integraler Bestandteil des rumänischen Gesellschaftslebens

## Ikonografie des Konsums

und allgegenwärtig. Sie erfüllten repräsentative Funktionen in staatlichen Gebäuden und auf öffentlichen Plätzen, bestimmten sowohl das Erscheinungsbild von Straßen und Schaufenstern als auch die Gestaltung von Büchern, Briefmarken, Porzellantellern etc. Heute sind diese Bilder zu Artefakten einer Epoche geworden, zu Dokumenten einer soziokulturellen Gemengelage. Die Publikation von Büchel und Carmine schließt mit der Transkription des Tribunals vom 25. Dezember 1989, bei dem die Ceaușescus zu Tode verurteilt wurden. Die Künstlichkeit der Portraitbilder steht im Wechselspiel zur Transkription des Tribunals, das in diesem Zusammenhang als ein Theaterstück gelesen werden kann. Für die kunsthistorisch wertlosen Bildwerke gibt es keinen offiziellen Absatzmarkt mehr, sie wurden im Zuge der Selbstzensur aus der Öffentlichkeit entfernt und lagern heute in Depots des Nationalmuseums für Gegenwartskunst in Bukarest. Im Gegensatz zum Ceaușescu-Kult, der mit 1989 sein Ende fand, hat die Heroisierung charismatischer und für viele Menschen positiv besetzter Führerfiguren des Kommunismus wie beispielsweise Che Guevara oder Lenin zur inflationären Produktion von kommerziellen „Fan-Artikeln“ geführt (siehe dazu Rainer Ganahl, S. 116). In mancher Hinsicht ist das Buchprojekt *CEAU* eine Entblößung der Selbstinszenierung von Macht und Geste gegen das Vergessen. Als institutionskritischer Beitrag ist die Installation von Büchel und Carmine aber vor allem auch ein Kommentar zu Expansionsstrategien unter dem Banner der Handelsgemeinschaft EU, bei der die Verbreitung der Märkte mehr zählt als die Verarbeitung der Geschichte. Das Spiel mit Macht und Ohnmacht des Zeichenhaften wird hier Teil einer subversiven künstlerischen Strategie, welche die Regeln des Kunstmarkts unterwandert. Denn die nunmehr in Archiven verwahrten verklärten Darstellung eines Ehepaars, das für Infamie, Größenwahn und die Unterdrückung des eigenen Volkes steht, erhalten ironischerweise nach der Osterweiterung durch die Aura zeitgenössischer Konzeptkunst gewissermaßen einen Marktwert.

SG





## Erik Bulatov

\* 1933 geboren in Swerdlowsk/Ural,  
lebt und arbeitet in Paris

Erik Bulatov graduierte 1958 am Surikow Kunstinstitut, der früheren Moskauer Hochschule für Malerei, Bildhauerei und Architektur, wo zum Beispiel auch Antoine Pevsner (neben Theo van Doesburg Gründungsmitglied der Künstlerbewegung Abstraction-Création in Paris) seine Ausbildung genossen hatte. Zu dieser Zeit herrschte das Credo des Sozialistischen Realismus vor, eine sogenannte Avantgarde war den meisten Kunststudentinnen und -studenten kaum bekannt. Nichtsdestotrotz wandte sich Bulatov früh der abstrakten Malerei zu und fand in den 1960er Jahren zu seinem unverkennbaren Malstil, der Merkmale des Sozialistischen Realismus mit typografischen Elementen kombiniert. Die plakative Wucht der kyrillischen Buchstaben und bedeutungsschwangerer Wörter wie „Einstimmig“, „Arbeit“, „Freiheit“ oder „Perestroika“ sowie die in steilen Fluchten verlaufenden Schriftbilder erinnern automatisch an den russischen Konstruktivismus. Wie Bulatov die gewählten Worte mit Landschaften, Menschen, Stadt- oder Himmelsansichten kontrastreich und häufig ironisch-kontrovers in Beziehung setzt, provozierte allerdings die Gemüter, so dass Bulatov im Rahmen des offiziellen Kunstgeschmacks der Sowjetunion immer wieder auf Schwierigkeiten stieß. Um als Künstler existieren zu können, finanzierte er seine Existenz wie viele Leidensgenossen – so auch Ilya Kabakov [vgl. S. 130] – mit Kinderbuchillustrationen. Sein Bild *Roter Horizont* von 1971 gehört heute zu den wichtigsten Arbeiten des Moskauer Konzeptualismus und der russischen Kunstgeschichte nach 1945. Es zeigt eine Gruppe von drei Frauen und zwei Männern, die, dem Betrachter den Rücken zugewandt, in Richtung eines Meereshorizontes schreiten. Dieses Motiv und im Besonderen die Abendröte erwecken ein Sehnsuchtsgefühl nach der Ferne – bei Bulatov wurde der rote Horizont jedoch effektiv durch das rote Band eines Leninordens ersetzt, ein Wink auf die nichtexistente Reisefreiheit in der UdSSR und das Generieren tugendhafterer Sehnsüchte wie beispielsweise das Erlangen des Leninordens. Der Orden „für herausragende Leistungen für den Staat“ wurde an verdiente Persönlichkeiten wie den Kosmonauten Juri Gagarin, den Schriftsteller Maxim Gorki oder den DDR-Staatschef Erich Honecker sowie während des Zweiten Weltkriegs an etwa 36.000 Soldaten der Roten Armee und alliierte Streitkräfte verliehen.

Freiheit ist Freiheit II, 2000/2001  
Öl auf Leinwand  
200 x 200 cm

## Taumel der Zeichen

Das Ölbild *Perestroika* (1989) bezieht sich auf den gleichnamigen Begriff, der die Innen- und Außenpolitik der Sowjetunion ab 1985 prägte. Michail Gorbatschow machte diesen zu einem Leitmotiv, nachdem er zum Generalsekretär der Kommunistischen Partei gewählt wurde. Das Wort bedeutet Umbau und beschreibt im politischen Zusammenhang Bestrebungen zur gesellschaftlichen, politischen und wirtschaftlichen Modernisierung eines träge gewordenen Systems. Das kyrillisch gesetzte Wort Перестройка teilt das Bild in eine linke und eine rechte Seite, wobei das „Т“ von Perestroika als Hammer herausgebildet wurde. Der mit geballter Faust gehaltene Hammer spielt auf verschiedene und auch widersprüchliche Zusammenhänge an: Zum einen auf den Hammer des Symbolpaares Hammer und Sichel, das für Industrie und Landwirtschaft steht, wobei die Sichel hier fehlt – was vielleicht als Absage an die tendenziell immer als rückständiger abqualifizierte Landwirtschaft zu lesen ist? Die Farben Rot-Weiß-Blau lassen zum einen an die Tricolore der Französischen Revolution von 1789 und damit an das Sinnbild der ersten Volksrevolution unserer Geschichte denken, die just 1989 ihren 200. Geburtstag feierte. Aus heutiger Sicht, bemerkt Natacha Bulatov, Frau und engste Vertraute des Malers, weckt es aber auch Assoziationen mit der Flagge der Russischen Föderation und damit mit politisch reaktionären, beunruhigenden Tendenzen, die man in den letzten Jahren beobachten konnte. *Freiheit ist Freiheit II* (2000/2001) gehört zu einer weitaus nostalgischeren und visionärerem Werkgruppe von Bulatov, in der der Blick in den Himmel und in die Wolken an Begriffswelten und universelle Träume der Menschheit wie Öffnung und Weitsichtigkeit anknüpft.

CH





Perestroika, 1989  
Öl auf Leinwand  
89,5 x 210 cm

## Sophie Calle

\* 1953 in Paris, lebt und arbeitet in Paris und New York City

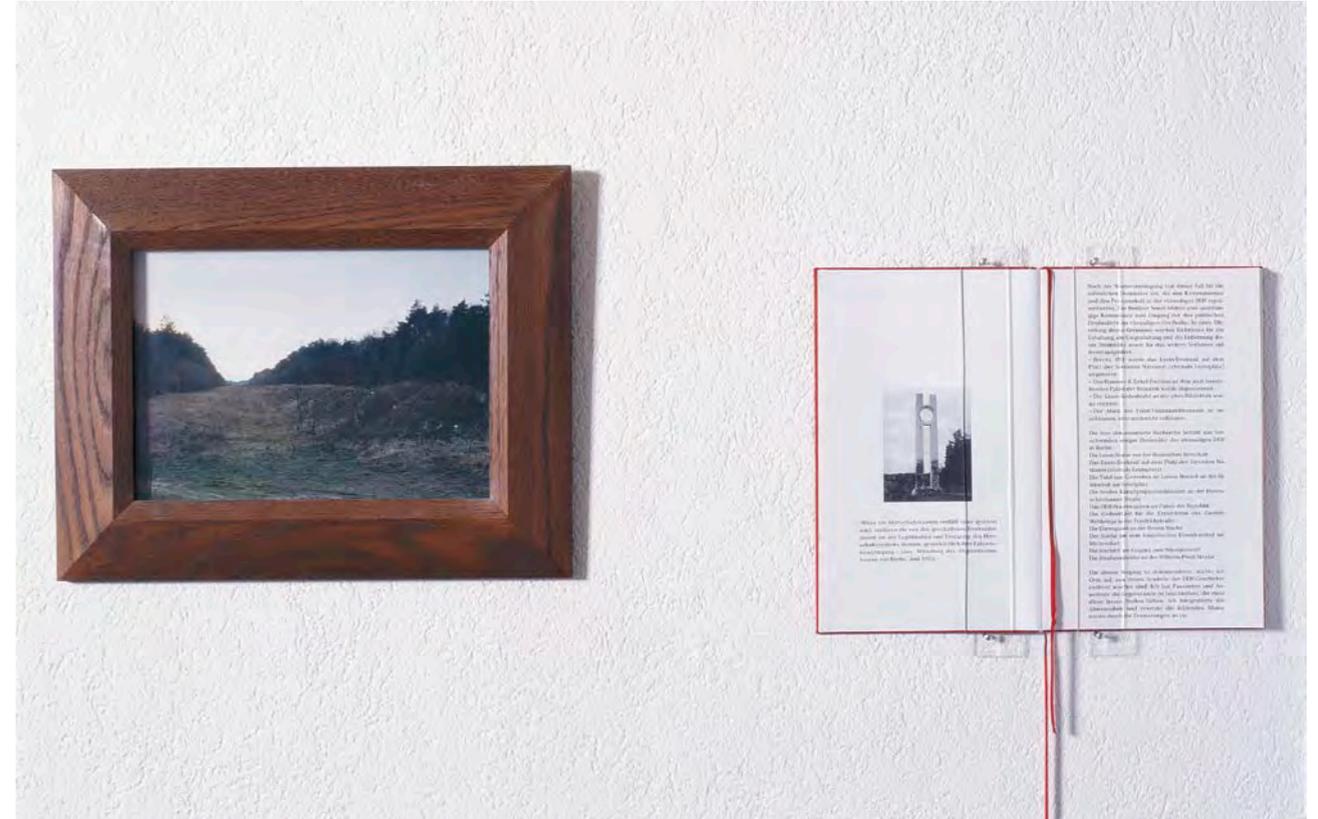
Sophie Calle, die ihre künstlerische Laufbahn im Anschluss an eine siebenjährige Weltreise begann, erzählt seit ihrer Rückkehr nach Paris im Jahre 1979 Geschichten, in denen sie Imaginiertes und Wahrgenommenes zu einer „Tatsache“ vermischt. Ihre künstlerische Praxis ähnelt einer journalistischen Recherche. Jedes Werk dreht sich um ein Ereignis – dabei handelt es sich oftmals um einen selbst konstruierten inszenierten Handlungsverlauf, der auch aus einem autobiografischen Zusammenhang abgeleitet sein kann –, das durch eine Ansammlung von „Fakten“ und „Indizien“ dargestellt wird: Fotografien dokumentieren Orte und Verhaltensweisen, Zeugen berichten über das, was sie gesehen haben, Gegenstände, Kleidungsstücke, Briefe informieren über durchlebte Emotionen und abwesende Personen. Die Künstlerin verschränkt diese unterschiedlichen Medien zu installativen Narrationskompositionen, die einen logischen Zusammenhang jener gesammelten visuellen Puzzleteile aus Texten, Bildern und vorgefundenen Objekten suggerieren. In diesen werden jedoch auch fiktive Elemente eingeschleust, die nicht unbedingt als solche in Evidenz treten. Sophie Calles konzeptuelle Erzählstrategie operiert dabei an sozialpsychologischen Grenzbereichen, die einerseits das Verständnis von Privatem und Öffentlichem betreffen, andererseits die Beweis- und Urteilskraft der Beobachtung auf die Probe stellen. Ihre Methoden spiegeln die voyeuristische Faszination daran wider, die Privatsphäre eines anderen oder sein subjektives Erleben zu erforschen. Dazu gehören die heimliche Überwachung und Verfolgung von Freunden und Fremden, aber auch Handlungsanweisungen an und die direkte Konfrontation mit Personen, die Calle in ihre Projekte miteinbezieht.

Die Installation *Die Entfernung* nimmt Bezug auf die Umgestaltung des Stadtbildes von Ost-Berlin nach der Wiedervereinigung und dokumentiert die damit einhergehende Entfernung von politischen Symbolen der DDR. Sieben Jahre nach dem Fall der Berliner Mauer reiste die Künstlerin der Einladung eines Galeristen folgend zu einem Zeitpunkt in die erneut zur Hauptstadt gekürte Metropole, als diese mit großem Eifer umgebaut und umstrukturiert wurde. Zwölf Fotografien zeigen jene Plätze, an denen Sinnbilder des Kommunismus wie die Statue

## Taumel der Zeichen

Lenins oder das Signet von Hammer und Sichel abmontiert wurden und manchmal neuen Symbolen wie bunten Reklametafeln gewichen sind. Der weltpolitische Umbruch von 1989 zeigt seine Wirkungsmacht auf der Ebene des Visuellen durch Leerstellen innerhalb der urbanen Gestalt und den Verlust bestimmter Erscheinungsformen oder Namen. Die Transformation des öffentlichen Raums visualisiert sich in Abbildern der Absenz, die vom Zusammenbruch eines Systems zeugen, der einhergeht mit dem Verschwinden seiner Zeichen. Die Künstlerin befragte Passanten und Anwohner zu den verschwundenen Objekten; die persönlichen Schilderungen können als Teil der Installation in zwölf Büchern nachgelesen werden, welche mit historischem Bildmaterial des Originalschauplatzes illustriert sind und den Fotografien der Künstlerin gegenüberstehen. Dabei wird im Geiste der Oral History die Frage nach der Genese von Geschichtsbildern aufgeworfen, und welche Rolle Ikonografie und ihre Interpretation darin spielt. Ist Geschichte vorrangig eine Chronik des Dokuments? Wie artikulieren sich bedeutende politische Ereignisse in unserem Alltag? Welches kollektive Protokoll der Überlieferung existiert in den Köpfen der Menschen? Vage emotional gefärbte und teilweise widersprüchliche Berichte über die Repräsentationsformen einer gescheiterten Ideologie treten an die Stelle ihrer gegenständlichen Manifestation. Die subjektive Erinnerung des Individuums ersetzt das Denkmal.

SG



Seite 103  
Mauer, 23 x 32 cm



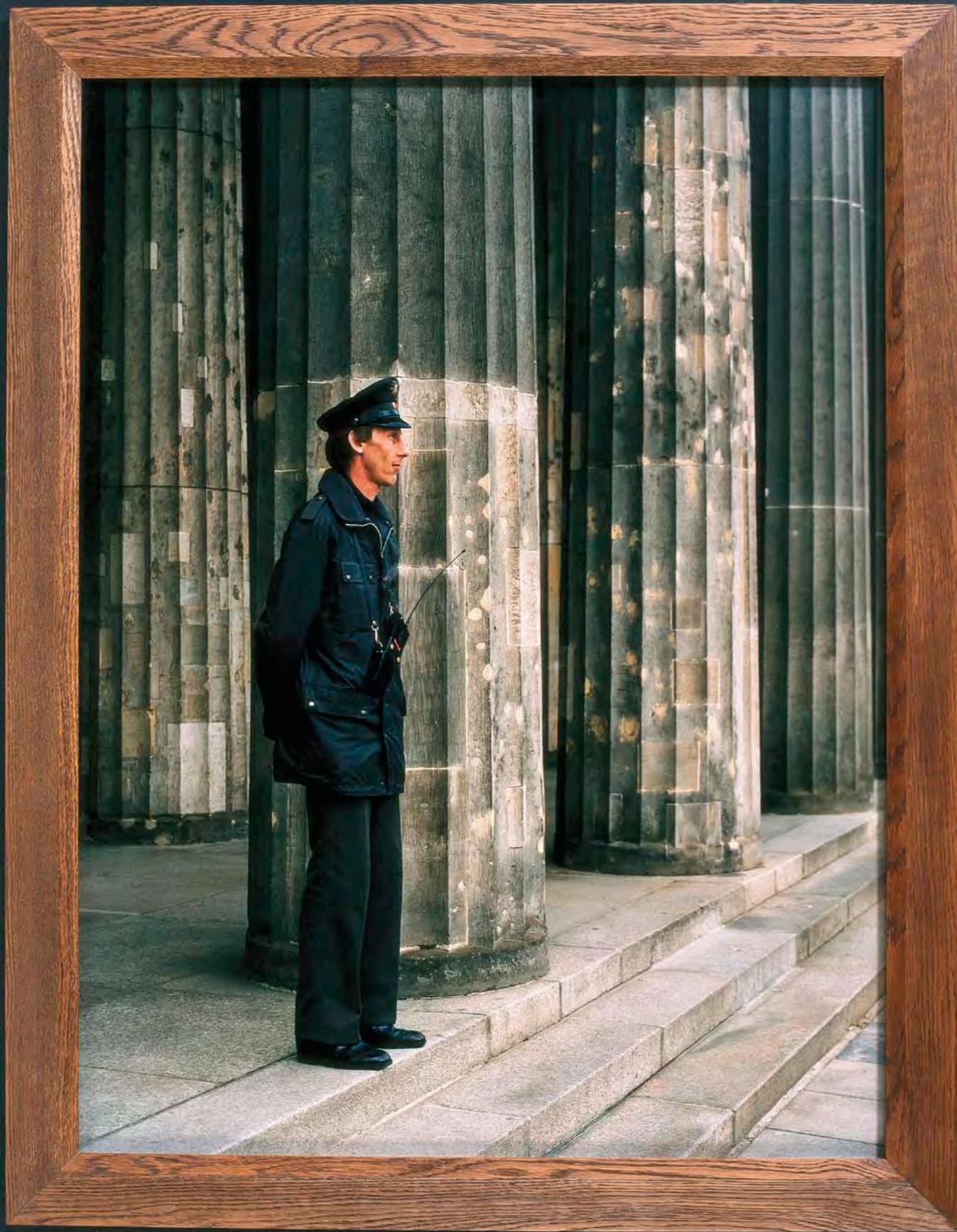
Seite 104  
Relief und Kind, 75 x 100 cm  
Kampffigurpflanzstein, 75 x 100 cm  
Lenin Denkmal, 120 x 90 cm

Seite 105  
Wilhelm Pieck-Strasse, 75 x 100 cm  
DDR Emblem (Palast der Republik), 12 x 90 cm  
Friedenstaube, Nikolai Viertel, 120 x 90 cm

Seite 106  
Neue Wache, 100 x 75 cm

Seite 107  
Soldat (Sowjetischer Ehrenfriedhof), 100 x 75 cm





## Maurizio Cattelan

\*1960 in Padua, Italien, lebt und arbeitet in New York City

Maurizio Cattelan genießt in der internationalen Kunstszene den Ruf eines Schelms und Provokateurs, der in clownesker Manier gesellschaftliche Grenzen und Tabus überschreitet und mit seinen bildmächtigen Aktionen die Konventionen des Kunstbetriebs ins Absurde und Lächerliche kippen lässt. Nach Gelegenheitsjobs fertigte Cattelan in den 1980er Jahren erste Entwürfe von antifunktionalen Designobjekten an und wandte sich mit Ende zwanzig als Autodidakt der Kunst zu. Seitdem nutzt der Grenzgänger die großen internationalen Ausstellungshäuser als Experimentierfeld für seine beißenden und zuweilen zynischen Kommentare zur Gesellschaft. Die perfekt inszenierten Aktionen, die eher theatralisch und ephemere gehalten sind, treffen den jeweiligen Zeitgeist und reichen vom Klau einer gesamten Ausstellung bis zur Montage des eigenen Galeristen, den er mit Klebeband als lebendige Skulptur an die Wand fixierte. Im geistreichen Spiel dekonstruiert Cattelan die Symbole und Werte unserer Umwelt und legt ein komplexes System mitsamt seiner inhärenten Ambiguität offen. Zu seinen am stärksten in der kollektiven Erinnerung verankerten Bildern gehören Arbeiten wie ein mit dem Kopf in eine Mauer gerammtes (präpariertes) Pferd im Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main (2007), der bei lebendigem Leib in Sand begrabene und betende Fakir auf der Biennale von Venedig (1999) oder Adolf Hitler als büßend kniender Knabe in den Färgfabriken, Stockholm (2001). Cattelan, der die erlebte Realität gewissermaßen als unerschöpfliches Ready-made mit unterschiedlichen Wahrheiten sieht, baut keine angreifbaren Objekte, sondern kreiert dreidimensionale Bilder, die voll narrativem Erfindungsgeist sind und in ihrer Eindeutigkeit vieldeutig bleiben.

Einer präzisen moralischen oder ideologischen Positionierung verweigert sich Cattelan auch in seiner Arbeit *La Nona Ora*. Die in der Ausstellung gezeigte Plastik, die auch als lebensgroße hyperrealistische Wachsfigur (1999) existiert, zeigt den von einem Meteoriten getroffenen Papst Johannes Paul II., der sich mit letzter Kraft an die Ferula, den Kreuzstab, klammert. In der für Cattelan typischen Polemik verweist er allein durch den Titel „Die neunte Stunde“ auf das Ende des irdischen Daseins und den langsamen, medial gut inszenierten

## Wiederkehr des Verdrängten

Abschied des größten Würdenträgers der römisch-katholischen Glaubensgemeinschaft. Papst Johannes Paul II. war eine Ikone des Medienzeitalters, der sich durch Amt, Würde, unbeirrbares Starrsinn und Weitblick bei gleichzeitig weltweiter Mobilität auszeichnete und dem auf Grund seiner offenen Parteinahme für die Gewerkschaft Solidarność gemeinhin eine maßgebliche Rolle bei der Beendigung des Sozialismus in Osteuropa zugeschrieben wird. Diese Ikone, die in Polen noch immer als die wichtigste Kultfigur der Vorstellungswelt gilt und Teil der nationalen Identität ist, brachte Cattelan zu Fall und stürzte damit das Denkmal eines Mannes, der an der Geschichtsschreibung des ausgehenden 20. Jahrhunderts maßgeblich beteiligt war. Im Kontext der Ausstellung ist Maurizio Cattelans Plastik als Replik auf die einsetzende Demontage von Symbolen des Kommunismus in der postrevolutionären Phase zu werten und gleicht den unzähligen Versuchen, die Erinnerung durch das Schleifen von Denkmälern und Abtragen von Statuen auszulöschen und die einstige hegemoniale Abhängigkeit auch symbolisch zu überwinden. Implizit dürfte die aus reinem Gold gegossene Skulptur wohl auch als Seitenhieb auf den Devotionalienhandel verstanden werden, der unmittelbar nach dem Tod des Papstes einsetzte und vom ertragreichen Handel mit kleinen Statuen über handsigelierte Bibelexemplare bis hin zu T-Shirts und Schlüsselanhänger mit dem Konterfei des Papstes reichen.

MW



## Chen Dangling

\* 1953 in Shanghai, lebt und arbeitet in Peking

Chen Dangling ist in den 1980er Jahren für seine realistischen Tibet-Bilder berühmt geworden. Auf der Ebene der Themenwahl kehrte Chen dem Sozialistischen Realismus jedoch konsequent den Rücken und wandte sich Fragen nach dem Ursprung und der Replizierbarkeit eines Bildes sowie dessen Imitat zu. Im Kopieren von kunsthistorischen Meisterwerken werden angehende Künstler in China spätestens seit der Kulturrevolution (1966–76) handwerklich bestens ausgebildet, kritische und subversive Motivwahl zwingt chinesische Kulturschaffende allerdings bis heute ins Exil, von dem Chen erst vor kurzem, und auch nur darum, weil ihm sein internationaler Ruhm Immunität gewährt, von New York zurückgekehrt ist.

Caravaggios *Tod der Jungfrau* (1601–06), ein mit den Maßen 369 x 245 cm monumentales Werk, das heute im Louvre in Paris bewundert werden kann, bildet die Referenz für das oberste Bild im vertikalen Triptychon *Women in a Lying Position*. Chen lässt das Hoch- jedoch zum Breitformat werden, indem im oberen Bereich ein Drittel und im unteren ein Fünftel des Bildes ausgelassen wird. Mit dem Weglassen des als Repoussoir dienenden Vorhangmotivs im oberen Bildteil aber mit Erhalt der unverkennbaren caravaggischen Lichtführung erhält das Motiv in der Tat eine viel stärkere Präsenz als Abbild denn als Raumbild. Chen konzentriert sich hier auf die minutiöse Kopie des eigentlichen Geschehens, also der sterbenden Jungfrau und der zehn um sie trauernden Personen. Das mittlere Bild stellt eine in lasziver Pose, ebenfalls liegende Frau im anrühigen Kontext eines Nachtclubs dar. Sie räkelt sich auf der Deckplatte eines überdimensionierten Kapitells, dem Abschlusssteil einer korinthischen Säule. Das unterste Bild ist thematisch das brisanteste und gibt die Kopie von Manuel Cenetas Agentur fotografie für *Agence France-Presse* vom 4. Juni 1989 wieder, wo eine tödlich verletzte, auf einem Fahrradgepäckträger liegende Studentin von den blutigen Ausschreitungen am Tian'anmen-Platz eilig wegtransportiert wird. Das Foto, welches auch im einflussreichen Nachrichtenmagazin *Life* veröffentlicht wurde, ging um die Welt. Gleichzeitig leugnete die chinesische Regierung lange Zeit, dass es am 4. Juni 1989 auf dem Tian'anmen-Platz überhaupt Tote gegeben haben soll. Während Pressebilder mit Bezug auf

Diktatur des Plans

das Tian'anmen-Massaker, aber auch Repliken davon, wie Chens Ölbild, im Westen zu Ikonen avancierten, fallen diese in China nach wie vor einer radikalen Zensur zum Opfer. Die Ereignisse bleiben in Schulgeschichtsbüchern unerwähnt und auf Internetseiten blockiert. Obwohl die westliche Welt von dieser grotesken Tatsachenfälschung und menschenverachtenden Politik weiß, gehen die großen Geschäfte von multinationalen Konzernen mit dem größten, weil bevölkerungsreichsten Absatzmarkt der Welt unhinterfragt weiter. Chen hat das letztlich nur im Westen berühmte Pressebild allerdings um einige ikonografische Elemente erweitert: Bei den Studenten im Hintergrund, die das Geschehen entsetzt verfolgen, wurden mimische Gesichtsmarkierungen des Voyeuristischen herausgearbeitet, und die zentrale Figur eines europäischen, blonden Journalisten, der beim Kamerazücken salopp an einer Zigarette zieht, ist komplett erfunden. In Bezug auf den ereignisgierigen Pressefotografen meint Chen programmatisch, dass dieser „Westler“ in Wirklichkeit gar nicht dort sei, sondern sich in einer Welt von Bildern bewege, die von seinesgleichen erfunden werde. Seit 1989 ist die chinesische Bevölkerung zwar wirtschaftlich mündig geworden, die Meinungsfreiheit bleibt aber weiterhin stark eingeschränkt. Chen konnte dieses Triptychon in China bis heute nie ausstellen. „Die gesamte chinesische Geschichte ist zu einer großen Fiktion geworden, zu der es keine Alternativen gibt. China ist die Kommunistische Partei, und die Kommunistische Partei ist China.“ (Chen, 2009)

CH



## Harun Farocki mit Andrej Ujica

Harun Farocki \* 1944 in Nový Jičín, Tschechische Republik, lebt und arbeitet in Berlin / Andrej Ujica \* 1951 in Timisoara, Rumänien, lebt in Heidelberg und Berlin

Harun Farocki wurde als Sohn eines indischen Arztes in einem von Deutschland annektierten Teil der heutigen Tschechischen Republik geboren. Über Umwege kam er als Teenager nach West-Berlin und begann 1966 sein Studium an der Deutschen Film- und Fernsehakademie (DFFB). Bereits nach zwei Jahren wurde er gemeinsam mit 17 weiteren Kommilitonen wegen „rebellischer Umtriebe“ von der Universität relegiert. Sein umfangreiches Œuvre umfasst zahlreiche Filme, Fernsehproduktionen sowie theoretische Texte. Nach einem mehrjährigen Lehrauftrag an der Berkeley University of California ist Farocki seit 2006 Professor für Film und Fernsehen an der Akademie der Bildenden Künste in Wien. Seit Mitte der 1990er Jahre produziert er vor allem für den Ausstellungs- und Kunstkontext und nahm 1997 und 2007 an der documenta in Kassel teil. Sein filmisches Schaffen ist explizit politischer Natur und von einem analytisch-aufklärerischen Duktus geprägt, der den aktiven Rezipienten fordert und den manipulativen Charakter medialer Bilder konsequent kritisiert. Die kritische Auseinandersetzung mit Bildern macht Farocki vor allem am Umgang mit dem Fernsehen fest: „Man muss nur einmal den Ton des Fernsehers abschalten, um zu sehen, wie wenig spezifisch die gezeigten Bilder sind, um etwas zu belegen.“ (Farocki, 2008)

Zusammen mit dem in Rumänien geborenen Autor und Literaturwissenschaftler Andrej Ujica realisierte Farocki 1992 den dokumentarischen Essayfilm *Videogramme einer Revolution*. Der Titelbegriff „Videogramm“ bezeichnet das, was von einer Video-Apparatur auf einem Magnetband aufgezeichnet wurde. Die gänzlich aus Fernsehvideoaufzeichnungen und Found-Footage-Material montierte Arbeit hält die Zeit des Umsturzes in Rumänien fest und ist eine chronologische Abfolge der visuellen Ereignisse, die mit der letzten Rede Nicolae Ceaușescu am 21.12.1989 beginnt und mit der Verurteilung und Hinrichtung des Diktatorenpaares am 26.12.1989 endet. Als heißumkämpfter und nunmehr historischer Ort der Revolution kristallisierte sich das Fernsehstudio heraus, welches von Demonstranten gestürmt und zeitweise besetzt wurde, und aus dem für 120 Stunden, unter sich ständig ändernden Vorzeichen, die „gesamte“ Revolution gesendet wurde.

*Videogramme einer Revolution*, 1992  
Film, Farbe, Ton, 16mm transferiert  
auf Video, 106 Min.

## Manipulation des Blickes

Farocki montiert und kontrastiert die offiziellen Fernsehbilder mit privaten Videoaufnahmen und erweitert die televisonäre Wahrheit um einen Subtext, der die unterschiedlichen Schichten der Realität offenlegt, die alltäglichen medialen Inszenierungen von Macht hinterfragt und den Stellenwert des Fernsehens innerhalb der Revolution thematisiert. In Anlehnung an den 1970 produzierten Protestsong von Gil Scott-Heron und vor allem vor dem Hintergrund der medialen Berichterstattung mittels der verschiedenen web 2.0 Tools bei den Unruhen im Iran des Frühjahrs 2009 bleibt am Ende des zeitgeschichtlichen Essayfilms die Erkenntnis: „The revolution will not *[only]* be televised. The revolution will be live.“

MW



## Rainer Ganahl

\* 1961 in Bludenz, Österreich, lebt und arbeitet in New York City

Das fortlaufende Projekt *DADALENIN* von Rainer Ganahl begann mit der Moskauer Biennale 2006 und einer Buchzerstörung-performance von Lenins *Gesammelten Werken*. Seitdem beschäftigt sich der Künstler mit dem Mythos Lenin und seinen unterschiedlichen Manifestationen, seien es Denkmäler im öffentlichen Raum, Einträge im Internet oder theoretische Schriften. *DADALENIN* erweitert den Leninkult auf ironische Weise. Ausgangspunkt ist die Hypothese, dass der Anführer der Russischen Revolution auch Künstler war. Rainer Ganahl lüftet ein Geheimnis der Kunstgeschichte und erklärt Lenins Exil in der Schweiz etwa folgendermaßen:

Lenin war ein Gründungsmitglied von Dada und dem Cabaret Voltaire, jedoch in Verkleidung. Den meisten Dadaisten war dies nicht bewusst. Lenin schrieb sogar Gedichte für Tristan Tzara. Lenin trug eine Perücke, um seine Identität zu verstecken. Hugo Ball beschrieb den ersten Dada-Abend im Februar 1916 in Zürich im Cabaret Voltaire: „... eine Gruppe von vier östlich aussehenden Männern, die Faltblätter und Bilder mitbrachten, betrat den Raum ... Sie stellten sich vor: Marcel Janco, der Maler, Tristan Tzara, George Janco und ein vierter Mann, an dessen Namen ich mich nicht erinnern kann.“ Die meisten Dadaisten erkannten Lenin schlichtweg nicht (bevor er berühmt wurde) und sahen später, mit Ausnahme von Tzara, die Verbindung nicht. Lenin war klein aber lustig, er sah aus wie ein Mann aus dem Osten. Die Beschreibung des „vierten Mannes“ trifft auf ihn zu. Außerdem ist die Bezeichnung „dada“ eindeutig russischen Ursprungs: „da ... da ...“ bedeutet auf Russisch „Ja ... ja ...“ – ein Ausruf der Begeisterung, der 1916 im Cabaret Voltaire ertönte, noch bevor die Bewegung einen Namen hatte. (www.ganahl.info/dadalenin.html, 17.09.2009)

Für die Ausstellung ersteigerte Rainer Ganahl ein Stück Kulturgeschichte auf Ebay. Eine kleine, 20,5 cm hohe Lenin-Büste, die 112,11 Euro gekostet hat, wird samt Verpackung aus Karton, Zeitungspapier und Luftpolsterfolie zur Skulptur auf einem Sockel unter Glas. Angepriesen als

## Ikonomie des Konsums

Originalobjekt von 1959 aus Russland wurde der Artikel von einem Verkäufer, wohnhaft in Solingen, Deutschland, an die Anschrift „Kunsthalle Wien 1989“ adressiert. Das zweite Exponat zeigt: Aus der DDR wurden auch Grüße verschickt, die mit dem ideologischen Selbstbild des kommunistischen Staates konform waren, Kostenfaktor heute 3 Euro. Eine Postkarte von 1970 bildet das Lenin-Denkmal in Ost-Berlin ab, das nach der Öffnung der Berliner Mauer 1989 entfernt wurde (siehe auch die Arbeit von Sophie Calle, S. 102). Im Hintergrund ragt ein typischer Bau der DDR-Architektur auf. Die an sich wertlosen Devotionalien, die durch ihren symbolischen Mehrwert gleichzeitig zu Projektionsflächen des kulturellen Gedächtnisses und populärkulturellem Fetisch werden, erinnern an die Zeit nach der „Wende“, in der Touristen am Brandenburger Tor in Berlin Pelzmützen, Münzen, Medaillen und Uniformen aus dem Ostblock kauften. Sinnbilder des Sozialismus sind zu Konsumartikeln und das Internet ist zum Agenten von Warenkreisläufen geworden, die Geschichte, Vergangenheit und Erinnerung vertreiben. Der Personenkult um Lenin begann spätestens mit seiner Beisetzung 1924 auf dem Roten Platz in Moskau. 1930 wurde das Lenin-Mausoleum errichtet, das noch heute von zahlreichen Menschen besucht wird. Im Gegensatz zu kommunistischen Diktatoren wie Nicolae Ceaușescu steht Lenin auch für den Glauben an sozialistische Ideale, deren Verlust mit nostalgischer Wehmut behaftet bleibt. In Reminiszenz an Marcel Duchamp und die Ready-made-Strategien der Dadaisten erhöht Rainer Ganahl die Lenin-Messingbüste, einen Gegenstand aus der als trivial diskreditierten Kategorie kitschiger Souvenir-Kultur, zum Kunstobjekt. Wohlgemerkt war Dada gleichzeitig Parodie und Revolte, die sich gegen konventionelle Wertesysteme in der Kunst und in der Gesellschaft richteten.

SG



Johan Grimonprez

\* 1962 in Roeselare, Belgien, lebt und arbeitet in Brüssel und New York City

Der Medienkünstler und Filmmacher Johan Grimonprez hat mit der 68-minütigen dokumentarischen Filmmontage *Dial H-I-S-T-O-R-Y* (1997) großes Aufsehen an der documenta X in Kassel erregt: Es handelt sich dabei um eine fast lückenlose Chronologie der Flugzeugentführungen, die es bisher auf der Welt gegeben hat, und ist von Don DeLillos Romanen *White Noise* (1985) und *Mao II* (1991) inspiriert. Die hypnotische Videocollage verzahnt fotografische, elektronische und digitale Bilder mit Sequenzen aus Reportagen und Sciencefictionfilmen sowie vom Künstler selbst nachgestellten Szenen. Grimonprez erhielt bei den Internationalen Filmfestivals in San Francisco und Toronto 1999 zudem die Auszeichnungen als bester Regisseur. Sein vorletzter Film *Looking for Alfred* (2005) stellt eine Art skizzenhafte, zehnminütige Studie für *DOUBLE TAKE* dar und erhielt 2005 den Internationalen Medienpreis für Wissenschaft und Kunst des ZKM in Karlsruhe sowie 2006 den European Media Award.

Grimonprez setzte es sich in *DOUBLE TAKE* zum Ziel, anhand merkwürdiger, zweideutiger Paarungen vorzuweisen, wie „Angst als Massenware“ durch die globale Politik des Kalten Kriegs erst möglich wurde und die innere Logik der antagonistischen Weltaufteilung in einen kommunistischen Osten und einen kapitalistischen Westen metaphorisch widerspiegelt. Der 80-minütige Film zeigt exemplarisch auf, dass die Ökonomie der Angst vor dem Feind und insbesondere vor der Sowjetunion über massenmediale Distributionskanäle wie das Fernsehen und das Kino bewusst eingesetzt wurde. Die Verlinkung von Kulturgüterproduzenten und Regierung war in den USA zwar keineswegs so offensichtlich wie in der UdSSR, aber die hysterische Angst vor der Sowjetunion kam mit Vorliebe im Bereich der Unterhaltungsindustrie zum Vorschein. Mit den Mitteln der Zerstreuung versuchte man, Ideologie und Propaganda subkutan in der Privatsphäre zu verankern. Es war die Zeit, als das Fernsehen dem kritischeren Medium Kino sozusagen die „Show“ stahl. Die „Kultivierung der Angst“ sollte sich in jedem Kulturbereich in den USA, ob kritisch oder positivistisch, durchsetzen, und zwar insbesondere im jungen und in den Kinderschuhen seiner demokratischen Verfügbarkeit stehenden Medium Fernsehen. Bei

Diktatur des Plans

näherer Betrachtung von Alfred Hitchcocks Kinofilmen wird man aber feststellen, dass sie die antikommunistische Paranoia nicht untermauern, sondern implizit unterwandern: Er setzt formale Stilmittel von Angst und Schrecken so ein, dass sie deutlich sozial-psychologische Anomalien zu Tage befördern. Zum Vergleich lässt sich gut das offensichtlichere Beispiel von General Ripper in Stanley Kubricks *Dr. Seltsam oder: Wie ich lernte, die Bombe zu lieben* (1964) heranziehen, dessen Name und menschenverachtende Grundhaltung auf den Serienmörder Jack the Ripper anspielt. So galt die Denkfabrik Hollywood, anders als die Fernsehproduktion, als Bastion vermeintlicher Kommunisten und wurde von dieser Hysterie besonders in Mitleidenschaft gezogen: Es fanden öffentliche Verhöre statt, deren Ziel es war, sämtliche links oder auch nur liberal angehauchten Filmschaffenden aus Hollywood zu vertreiben, und wer sich auf sein Aussageverweigerungsrecht berief, wurde nicht selten ohne jegliche Evidenz für schuldig befunden oder sogar ins Gefängnis gesteckt. Grimonprez interessiert sich für die formal und insbesondere inhaltlich divergierenden Entwicklungen von Fernsehen und Kino und ihren Umgang mit Angst während verschiedener US-amerikanischer Politikeramtszeiten von Joseph McCarthy über Richard Nixon bis George W. Bush. „We forget so easily that what was going on in the Sixties is what’s going on with nuclear proliferation and paranoia with Iran. Paranoia is turned into fear, and fear into a commodity.“ (Grimonprez, 2009)

CH



## Hans Haacke

\* 1936 in Köln, lebt und arbeitet in New York City

Der seit 1965 in New York lebende Künstler gehört zu den meistdiskutierten Positionen seiner Generation in Deutschland, unter anderem wegen seiner Installation *DER BEVÖLKERUNG* im Berliner Reichstag vom Jahr 2000, die mit der Reflexion über den durch die deutsche Geschichte belasteten Begriff des Volkes eine kontroverse Debatte im Bundestag und in den Massenmedien auslöste. Seit den 1970er Jahren setzt er sich kritisch mit den Interdependenzverhältnissen unterschiedlicher Systeme wie der Kunstproduktion und -kritik, aber auch mit deren Geldgebern oder politischen Gegnern sowie mit Geschehnissen der aktuellen Weltpolitik auseinander.

Die Installation *Oelgemaelde, Hommage à Marcel Broodthaers* wurde erstmals 1982 auf der von Rudi Fuchs geleiteten documenta 7 in Kassel ausgestellt. Sie nimmt direkten Bezug auf ein Ereignis, das eine Woche vor Eröffnung der Ausstellung passierte. Der Künstler gab zu Protokoll: „[...]am 9. und 10.] Juni 1982 kam Präsident Reagan zu einer Nato-Gipfelkonferenz nach Bonn. Er hielt eine Rede vor dem Bundestag, in der er für die Zustimmung zur Stationierung nuklearer Cruise Missiles und Pershing 2 Raketen auf deutschem Boden warb. Während seines Besuches fand auf den Rheinwiesen nördlich der Bonn-Oberkasseler Brücke eine Protestdemonstration gegen Atomwaffen statt. Es war die größte politische Kundgebung in der Bundesrepublik seit dem Ende des 2. Weltkrieges. [Ich habe] das Foto für die Installation bei dieser Demonstration gemacht. Zwei Tage nach der Bonner Kundgebung bewegte sich ein Demonstrationstrupp von mehr als 500.000 Atomwaffengegnern durch die Straßen New Yorks zum Central Park. Die documenta 7 war der Restauration der Malerei zu ihrer traditionell dominierenden Stellung gewidmet, die während der 70er Jahre durch andere künstlerische Medien und Arbeitsweisen erschüttert worden war. [...] Im Zuge der

Entspannung zwischen der Sowjetunion und den Vereinigten Staaten wurde 1987 vertraglich die Abschaffung aller nuklearen Mittelstreckenraketen in Europa vereinbart.“

Welche Bewandnis es mit der „Hommage“ hat, erschließt sich bei näherer Betrachtung bestimmter biografischer Eckdaten von Marcel Broodthaers (1924–76): Der belgische Autor, Poet

Der Vorhang hebt sich

und Künstler gehört zu jener Generation von Künstlern, die in den 1970er Jahren das klassische Medium der Malerei sowie die konventionellen Ausstellungskontexte kritisch thematisierten. Im Zuge seiner Infragestellung der gesellschaftlichen Rolle von Museen gründete er 1968 in seiner Brüsseler Wohnung das legendäre *Musée d'Art Moderne Département des Aigles (Adlermuseum)*, ein konzeptuelles und weder mit permanenter Sammlung noch fixen Räumlichkeiten ausgestattetes Museum. Die zwischen 1968 und 1971 entstandenen Sektionen wurden unter anderem mit unüblichen Exponaten wie Reproduktionen von Kunstwerken, Transportkisten und Inschriften bestückt. Die im Titel genannte „Hommage“ kann daher sowohl ironisch wie aufrichtig gelesen werden: Während in der Zeit, in der das Ölporträt entstand, das Kunstsystem dem belgischen Künstler skeptisch gegenüberstand, ist die affirmative Wertschätzung von Konzeptkünstlergenerationen der 1980er Jahre und damit auch von Haacke selbst gegenüber Broodthaers durchaus explizit gemeint. Das Ölporträt des ehemaligen US-amerikanischen Präsidenten Ronald Reagan (1911–2004) spiegelt auf stilistischer Ebene jedoch kritisch-ironisch genau jenen reaktionären Wortlaut wider, der gleichsam in der damaligen Politik wie in der Kunst aufkeimte. Das Bild hat Haacke im hyperrealistischen Stil gemalt, um den konservativen Charakter dieser Technik zusätzlich zu unterstreichen. Auf dem roten Teppich stehende Betrachter werden durch die Symmetrie der Gegenüberstellung von Porträt und Großfoto bzw. Politiker und Volksdemonstranten in ein ideologisch wie physisch nachvollziehbares Spannungsverhältnis unterschiedlicher Interessen gelenkt. Gleichzeitig kann dieses Bild als Vorahnung vom Siegeszug des Volkes und des politischen Tauwetters betrachtet werden, wenn man an die Ereignisse ab 1987 denkt.

CH





Stephan Huber

\* 1952 in Lindenberg, lebt und arbeitet in München und im Ostallgäu, Deutschland

Der Bildhauer Stephan Huber trat als Künstler zu Beginn der 1980er Jahre mit skulpturalen Insitu-Arbeiten in Erscheinung, die – gespickt mit Zitaten aus der Kunstgeschichte und Kommentaren zum Weltgeschehen oder zum System des Ausstellungsbetriebes – autobiografisch aufgeladene Orte und ihre originäre Besetzung verhandeln. Der eigene Herkunftsort, das Allgäu, die Alpen und deren historische bildliche Präsenz sowie subjektiv erlebter Raum bilden darin die Parameter für Ortsbezüge, die sich im Ausstellungsraum neu formulieren. Aus Teilstücken, Eindrücken oder Klischees, die sich von einem konkreten Ort ableiten, werden neue Orte, die eben jenen bekannten Plätzen eine abstrakte fiktive Identität verleihen. Neben psychologisierenden Sujets verwendet der Künstler oftmals Landschaftsmotive, die zu bildnerischen Metaphern für die physische oder imaginäre Eroberung des Raumes durch den Menschen werden, für Abenteuer und Heimat.

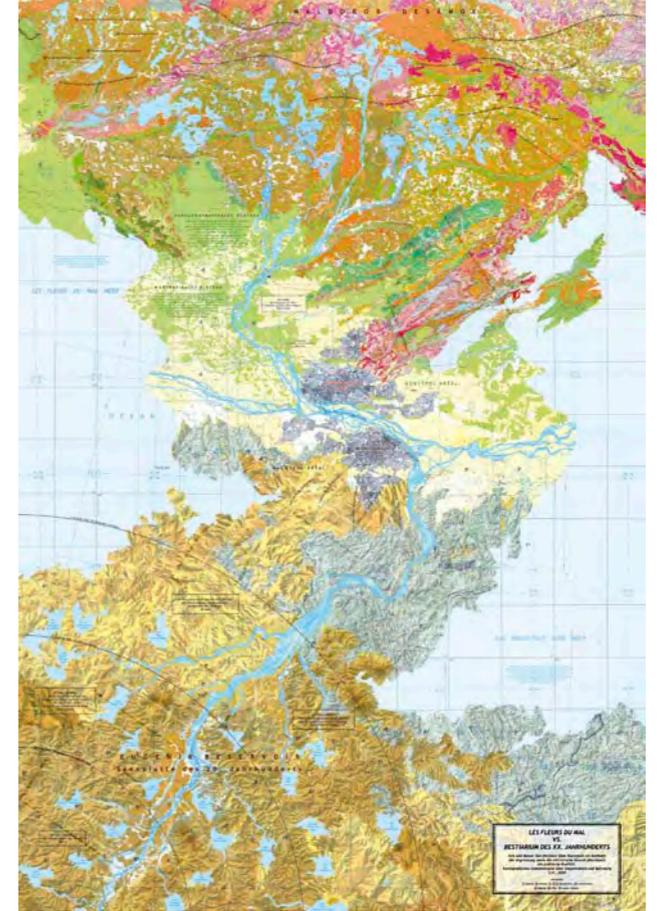
Die Reinszenierung des Raumes als übergeordnetes Bezugssystem betreibt Stephan Huber in seiner Werkreihe der Landkarten als eine Art surreale Kartografie, welche die Welt neu entwirft. *Alte Welt : Neue Welt* (2009) zeigt die Erde in drei Phasen eines Umwandlungsprozesses. In der linken Bildhälfte kann die „Alte Welt“, so wie wir ihr auch bei Alighiero Boetti begegnen [S. 92], studiert werden, rechts die Formierung neuer Strukturen. Die „Neue Welt“ geht auf vier „Vulkanausbrüche“ zurück, Sinnbilder, die für realpolitische und philosophietheoretische Brüche beziehungsweise Zäsuren stehen. Diese Eruptionen siedelt Stephan Huber zeitlich in den Jahren 1975 (Paul Feyerabend, *Wider den Methodenzwang*), 1979 (Jean-François Lyotard, *Das postmoderne Wissen*), 1989 (Fall der Berliner Mauer, Zusammenbruch des Ostblocks) und 1995 (Eric Hobsbawm, *Das Zeitalter der Extreme*) an, deren grafische Entsprechungen als explodierende rote Blüten im Zentrum des Bildes auszumachen sind. Sie

leiten formal auf die linke Seite in eine rhizomartig chaotisch zerfleddert erscheinende Weltkarte über, in ein Fantasieland, wo es keine territorial begrenzten Nationalstaaten mehr gibt und die Veranschaulichungsmethoden räumlicher Sachverhalte und geopolitischer Strukturen nur als diagrammatische Anleihen fungieren. Andere Bezugssysteme jedoch, wie Kunst, Literatur,

Der Vorhang hebt sich

Philosophie, Psychologie und Autobiografie, werden für die Namensgebung großer Städte, Regionen, Land- und Wassermassen herangezogen (Duchamp-City, Situationisten-Strand, Freudbucht, De Sade Meer, Nietzschemeer, Heterotopie Island). Ausgangspunkt für die Arbeiten von Stephan Huber sind stets amerikanische Militärkarten. Daran anknüpfend entwirft er als Collage aus vorgefundenem Bildmaterial wie alten Landkarten, Fotografien und Zeichnungen aus religiösen, medizinischen und journalistischen Kontexten neue Inselgruppen, Kontinente und Meere. Die kontrollierte Unübersichtlichkeit lädt, auch weil der Überblick bei naher Sicht verloren geht, dazu ein, sich in den Details zu verlieren. Durch die Anlehnung an die Bildsprache herkömmlicher Kartografie bleiben sie gewissermaßen vertraut, obwohl sie sich sogleich als imaginäre Topografien entpuppen. Diese „Psychogeografie der Nachmoderne, mit biografischem Transfer unter Berücksichtigung von Erzähltem und Gelesenem, von Gefühltem und Gesehenem“ lässt an Max Ernsts *Europa nach dem Regen* (1933) denken: Die Vision von der Erneuerung eines vertrauten Ortes nach einer fundamentalen Erschütterung, deren Darstellung an eine Landkarte erinnert. Die Funktion als Orientierungshilfe ist jedoch aufgehoben und der Informationsgehalt betrifft nicht mehr die Oberfläche unseres Planeten und dessen Beschaffenheit, sondern beschreibt einen mentalen Zustand.

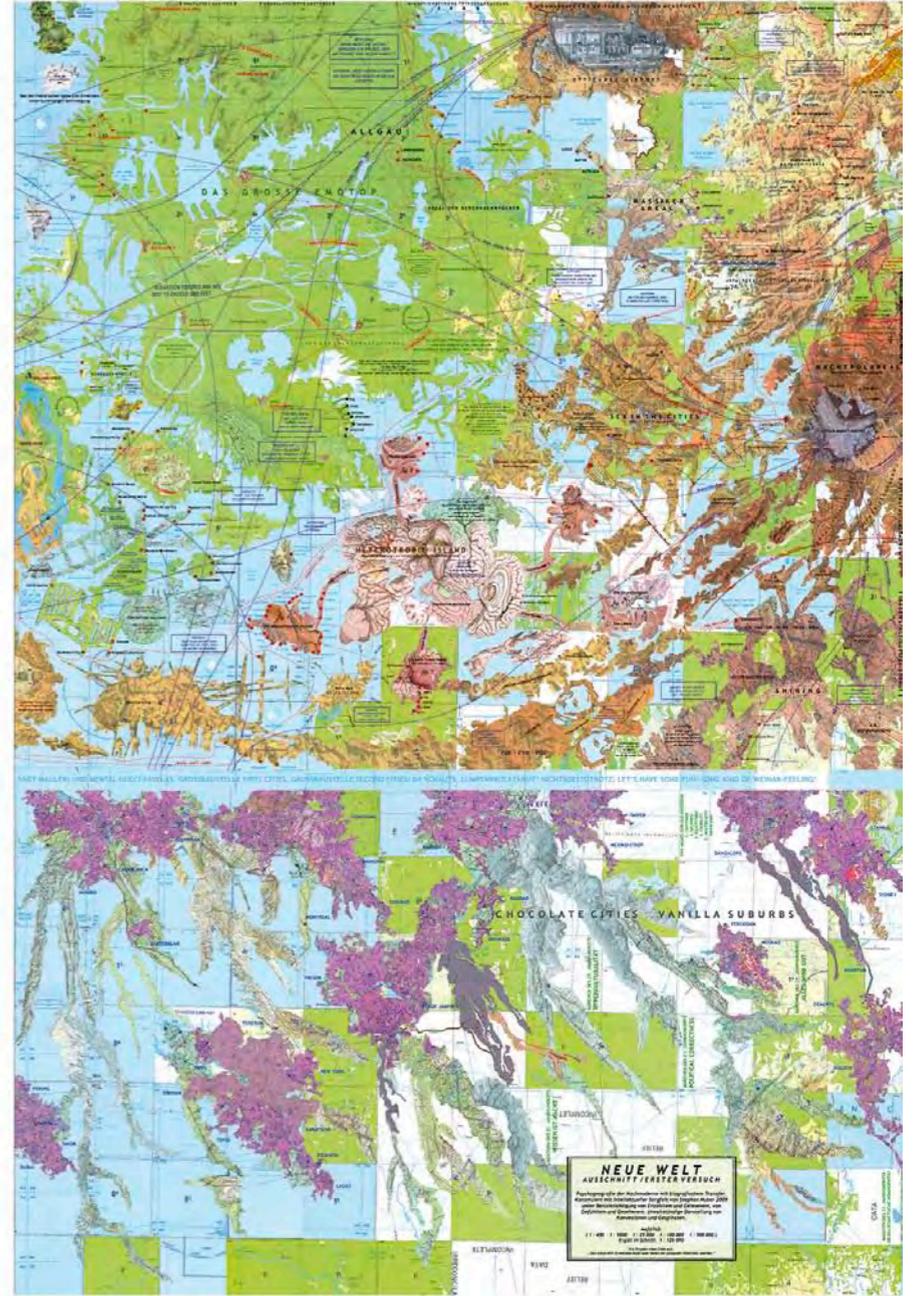
SG



mymentalstammbaummap, 2009  
Lambdapränt auf Fotopapier  
auf Alucupond  
180 x 130 cm

Seite 125  
les fleurs du mal vs. Bestiarium des XX. Jahrhunderts, 2009  
Lambdapränt auf Fotopapier auf Alucupond  
180 x 130 cm

Seite 126/127  
Alte Welt : Neue Welt, 2009  
Lambdapränts auf Fotopapier  
auf Alucupond  
Triptychon, je 180 x 130 cm



Anna Jermolaewa

\* 1970 in St. Petersburg, Russland (ehem. Leningrad, UdSSR),  
lebt und arbeitet in Wien

Die Hauptthemen der seit 1989 in Wien lebenden Künstlerin Anna Jermolaewa fokussieren auf Aspekte struktureller Gewalt in unserer Kontrollgesellschaft, Eigenarten patriarchalischer Herrschaftsprinzipien und die Konsumkritik. Sie arbeitet dabei mit einfachen und stark einprägsamen Stilmitteln der Foto- und Videotechnik und greift auf der Motivebene auf banale Alltagsgegenstände, -situationen und -routinen zurück. In ihrer jüngsten und hier erstmals einer breiten Öffentlichkeit präsentierten Videoarbeit *Aleksandra Wysokinska / 20 Jahre danach* setzt sich Jermolaewa mit genau jenen zwanzig vergangenen Jahren auseinander, die Anlass dieser Ausstellung und Publikation sind. Welche Rolle die Städte St. Petersburg, Krakau und Wien und die dort angetroffenen Personen für sie gespielt hatten, aber auch, wie stark sich die Verhältnisse mancherorts gewandelt haben und an anderen Orten wiederum unverändert geblieben sind, verdichtet die Autorin in poetisch-subjektiver Weise zu einer vibrierenden Collage von Ortserkundungen und persönlichen Gesprächen. Die Wiederbegegnung mit Aleksandra Wysokinska, welche der Künstlerin bei der Ausreise vor zwanzig Jahren sehr behilflich gewesen war, erzählt eine persönliche, inoffizielle, aber dafür nicht minder prägende Geschichte im Spiegel der großen Umbrüche und offiziellen Historiografie. Jermolaewa schreibt dazu folgende Zeilen:

„Im Mai 1989, also vor 20 Jahren, lernte ich eine Person in Krakau kennen, die mir unglaublich geholfen hat und der ich sehr dankbar bin. Ich musste damals aus politischen Gründen (ich war Mitbegründerin der ersten oppositionellen Partei *Demokratische Union* und Mitherausgeberin der Parteizeitung) aus der UdSSR flüchten und gelangte so nach Polen. Eine junge Frau hat mich und meinen Mann eine Woche lang bei sich aufgenommen und die Flucht nach Wien, auf der sie uns sogar begleitet hat, organisiert und finanziert. In Österreich bekamen wir dann politisches Asyl. Der Name der jungen Frau war Aleksandra Wysokinska, sie war damals um die dreißig Jahre alt und arbeitete in einem Architekturbüro. Vor ein paar Monaten habe ich angefangen, Aleksandra über verschiedenste Kanäle zu suchen. Mein Plan war, nach Krakau zu reisen, um ein filmisches Porträt von ihr zu machen, vor allem sie zu fragen, warum sie uns, zwei unbekanntenen Personen, damals

Diktatur des Plans

ganz uneigennützig geholfen hat, aber vielmehr noch: mich bei ihr richtig zu bedanken. Nach zwei Monaten bekam ich glücklicherweise ihre Nummer – sie lebt nun in Paris! [...] Das Treffen und die Dreharbeiten in Krakau waren sehr bewegend. [...] Aleksandra erzählte, wie sie, um unsere Flucht zu realisieren, auf ihr Dollarkonto zurückgegriffen hat und dass es sich exakt auf einen Dollar ausgegangen sei! Auch wie sie, als der Bus wegen uns an jeder Grenze Stunden stand und bereits eine große Verspätung hatte, das Mikrofon vom Fahrer schnappte und zu den nervösen Fahrgästen sprach: ‚Unsere Genossen aus Russland haben doch auch ein Anrecht Österreich mal zu sehen‘, woraufhin sie ihnen Süßigkeiten verteilte. Und auf meine wichtigste Frage, warum sie uns eigentlich damals geholfen hat, erwiderte sie bescheiden: ‚Das hat mit unserer polnischen Gastfreundschaft zu tun‘.“

CH



## Ilya und Emilia Kabakov

Ilya Kabakov \* 1933 / Emilia Kabakov \* 1945 in Dnepropetrovsk, UdSSR (heute Ukraine), leben und arbeiten in Long Island/NY

1957 schloss Ilya Kabakov sein Studium am Staatlichen Surikow Kunstinstitut im Studienbereich Grafik-Design und Buchillustration ab. Um sich den Lebensunterhalt zu sichern arbeitete er die darauffolgenden Jahre als Kinderbuchillustrator. Ab 1967 bewohnte Kabakov eine Dachgeschosswohnung im Moskauer Stadtzentrum, die bald darauf zu einem Epizentrum der dissidenten Kunstszene wurde. 1989 sollte in verschiedener Hinsicht ein Schlüsseljahr in Kabakovs Leben werden: Er erhielt ein einjähriges Aufenthaltsstipendium des Berliner Künstlerprogramms des DAAD und wurde mit einer Reihe vielbeachteter Einzelausstellungen, darunter im Institute of Contemporary Art in Philadelphia, in der De Appel Foundation in Amsterdam, in der Kunsthalle Zürich, im ICA in London und im Centre Pompidou in Paris gewürdigt. Seine Erfahrungen als Zeuge des Berliner Mauerfalls flossen unmittelbar in die Installation *Zwei Erinnerungen an die Angst* (1990) ein. Die Arbeit, die anlässlich der Ausstellung *Die Endlichkeit der Freiheit* am Potsdamer Platz errichtet wurde, besteht aus zwei eng angelegten, 28 Meter langen Holzcouloirs, die an die Berliner Mauer gemahnen. Zwischen den beiden über zweieinhalb Meter hohen, aber nur knapp einen Meter breiten Korridore waren gefundene Objekte und 270 Sätze der Angst in deutsch/englisch im westlichen und deutsch/russisch im östlichen Teil aufgehängt. Gleichzeitig markiert 1989 ein weiteres Ereignis von zentraler biografischer Bedeutung, nämlich den Beginn der Zusammenarbeit von Ilya Kabakov und Emilia Kanevsky (Kabakov nach ihrer Hochzeit 1992).

Das rund 160 m<sup>2</sup> große Kunstwerk *Das große Archiv* gehört zu einer Gruppe von Installationen, die unter dem Titel *Die russische Welt* zusammengefasst sind. Ein System von mehreren klaustrophobisch anmutenden und labyrinthisch angelegten, spärlich mit nackten Glühbirnen beleuchteten Räumen und einer minutiösen Anordnung von rund 800 Zeichnungen, Schrift- und Möbelstücken bildet für sich alleine die Grundlage des *Großen Archivs*. An den Wänden hängen handgeschriebene Aufrufe, die zum Ausfüllen und zur Abgabe stumpfsinniger Formulare und Fragebögen oder zum Unterschreiben eines Schriftstücks auffordern. Nach der (mental) geleisteten Schreibaufgabe wird es nötig, mit dem Schriftstück zu einem anderen Tisch zu gehen, von dem man aufgrund der kryptischen Anweisung allerdings nicht weiß, wo er sein soll. Auf den Tischen liegt „eine enorme

Diktatur des Plans

Anzahl von Papieren, [...] alle möglichen Papiere, in denen die Person, die zufällig hier herein gerät, leicht ertrinken könnte“, wie die Kabakovs verlauten. Beim Betreten sehen sich die Betrachterinnen und Betrachter hier also atmosphärisch in die fantastische Anordnung von Warteschlangen eines kafkaesken Verwaltungsapparates versetzt, wo die Macht der Bürokratie ad absurdum geführt wird. Gleichzeitig handelt es sich nicht um ein rein kontemplatives Erlebnis, sondern jeder einzelne wird auf die Probe gestellt oder auf Erinnerungen an bürokratische Hilfeleistungen zurückgeworfen, wo unter prekären Umständen der schikanöse Formulkrieg zeitlich zum Teil absurde Ausmaße annehmen kann. CH

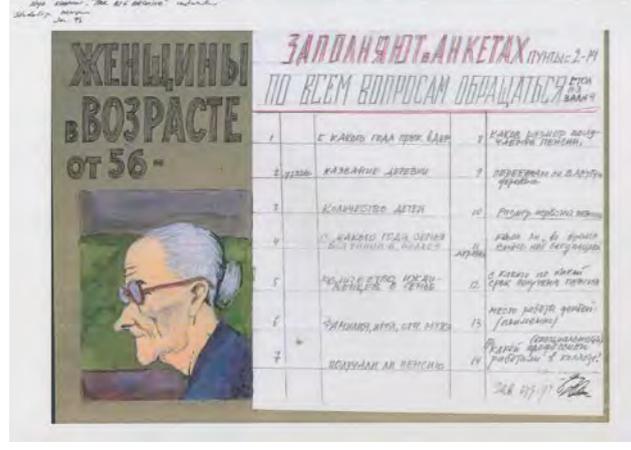
Ende der 1990er Jahre erfand Ilya Kabakov die Künstlerbiografien von Charles Rosenthal, Igor Spivak und zusätzlich einen fiktiven Ilya Kabakov. Die mit *Alternative History* („Alternative Geschichte“) betitelte Werkgruppe dieser drei fiktiven Maler thematisiert einerseits verschiedene Phasen der russischen Kunst; zugleich greift sie Themen der sowjetischen Gesellschaft im 20. Jahrhundert auf.

In der 2004 bis 2006 entstandenen Serie *Under The Snow* („Unter dem Schnee“) verbindet Kabakov auf ähnliche Weise kunstgeschichtliche mit gesellschaftlichen Themen. Kabakov greift drei Gattungen der Malerei auf: Abstraktion, Landschafts- und Historienbild. Die Bilder zeigen Schneelandschaften, die an verschiedenen Stellen durchbrochen sind. Dieser „Eindruck kann unter unseren Füßen entstehen, wenn bei Tauwetter der Boden zwischen der schmelzenden Schneedecke erscheint“. „Die zerrissenen Stellen“, so Ilya und Emilia Kabakov weiter, „kann man als expressionistische, formlose Flecken interpretieren, die diagonal über den weißen Hintergrund verlaufen.“ Die Künstler sprechen hier über „einzigartige ‚Fenster‘, durch die wir Überreste der Vergangenheit sehen“ (2007). Verschiedene Bedeutungsschichten überlagern sich; so erinnern die weißen Schneelandschaften an die Abstraktion der russischen Suprematisten, aber auch an Kabakovs eigene Serie von weißen Bildern aus den 1980er Jahren, wo das Weiß, und hier der Schnee, die fehlende gesellschaftliche Perspektive im kommunistischen Alltag versinnbildlicht.

Die Skulptur *The Eternal Emigrant* („Der ewige Emigrant“, 2002) zeigt den gescheiterten Versuch eines Menschen, eine Mauer zu überwinden. Metaphorisch steht sie für jeden, der von Hoffnung getrieben vergeblich versucht, aus seiner Welt über eine Mauer in eine neue Welt zu flüchten. LM



Das große Archiv, 1993  
Detail der Installation  
800 Zeichnungen, 45 Tische, 45 Stühle



The Eternal Emigrant  
(The Man Who Is Climbing Over The Wall), 2002  
Keramik  
50 x 30 x 30 cm

Der glänzende Zirkus und seine Zuschauer, 2002  
Studioansicht

Seite 134  
I. Spivak: In the Village 1997, 2004  
Öl auf Leinwand  
282 x 188 cm

I. Spivak: In the Club 1996, 2004  
Öl auf Leinwand  
239 x 188 cm

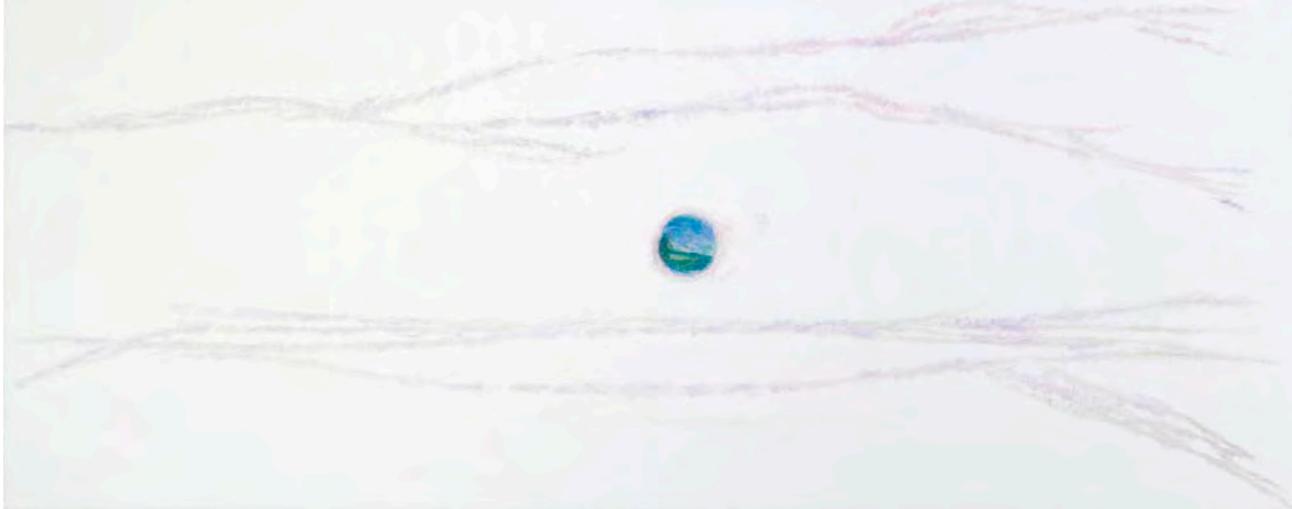
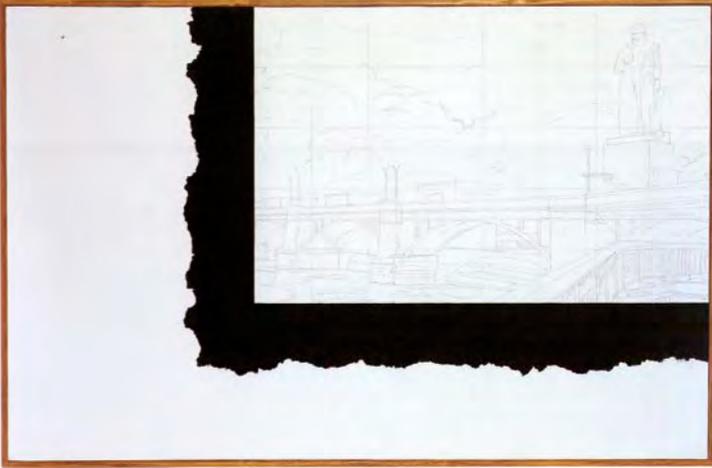
I. Spivak: Two Paintings / 1991, 2004  
Öl auf Leinwand  
90 x 339 cm

Under the Snow #20, 2005  
Öl auf Leinwand  
173 x 407 cm

Seite 135  
I. Kabakov: On the Canal 1992, 2002  
Öl auf Leinwand  
112 x 173 cm

C. Rosenthal: The Landscape with a White Spot 1916, 1999  
Öl auf Leinwand  
233 x 286 cm

Under the Snow #16, 2005  
Öl auf Leinwand  
192 x 249 cm



## Komar & Melamid

Vitaly Komar \* 1943 in Moskau / Alexander Melamid \* 1945 in Moskau, leben und arbeiten in New York City

Nach ihrem Studium am Moskauer Stroganow Institut für Gewerbekunst gründeten die beiden Künstler Vitaly Komar und Alexander Melamid gegen Ende der 1970er Jahre die sowjetische Künstlerbewegung Soz Art (Sots Art). Die auch für andere Künstler offene Bewegung ist als sowjetische Antwort auf westliche Stilrichtungen wie die Pop Art zu verstehen und dekonstruiert die hoch ideologisierten Bilder des Sozialistischen Realismus mit den Stilrichtungen des Dadaismus, des Surrealismus, der Montage und der Collage. Durch ihre Arbeiten, die von Malerei über Performance, Installationen, Fotografie bis hin zu Musik und Poesie reichen, hinterfragten die beiden Künstler die rigiden Stil- und Kunstvorgaben und kritisierten die manipulativen Strategien des politischen Führungsapparats. Aufgrund seiner konsequenten Kritik hatte das „Zwei-Mann Kollektiv“ allerdings mit zahlreichen Repressalien und Schikanen zu kämpfen. So wurden Komar & Melamid 1973 aus der einflussreichen sowjetischen Künstlervereinigung ausgeschlossen und im Zuge einer Performance in einem Moskauer Appartement verhaftet und bekamen über längere Zeit hinweg keine Genehmigung für einen Ausstellungsraum. Als sich die beiden Künstler daraufhin in Eigenregie eine Ausstellungsfläche suchten, rollten schon kurz nach der Eröffnung von der Regierung entsandte Bulldozer an und zerstörten die Ausstellung mitsamt den gezeigten Gemälden. Zeitgleich feierte das Mikrokollektiv Komar & Melamid aber international seine ersten Erfolge und noch bevor die beiden 1978 nach Amerika auswanderten hatten sie bereits 1976 ihre erste Ausstellung in der Ronald Feldman Gallery in New York. Komar & Melamid sind die ersten lebenden russischen Künstler, die bei der documenta 8 (1987) in Kassel gezeigt wurden. Nach jahrzehntelangem gemeinsamem Schaffen beendeten sie 2004 ihre Zusammenarbeit und lösten das Kollektiv auf.

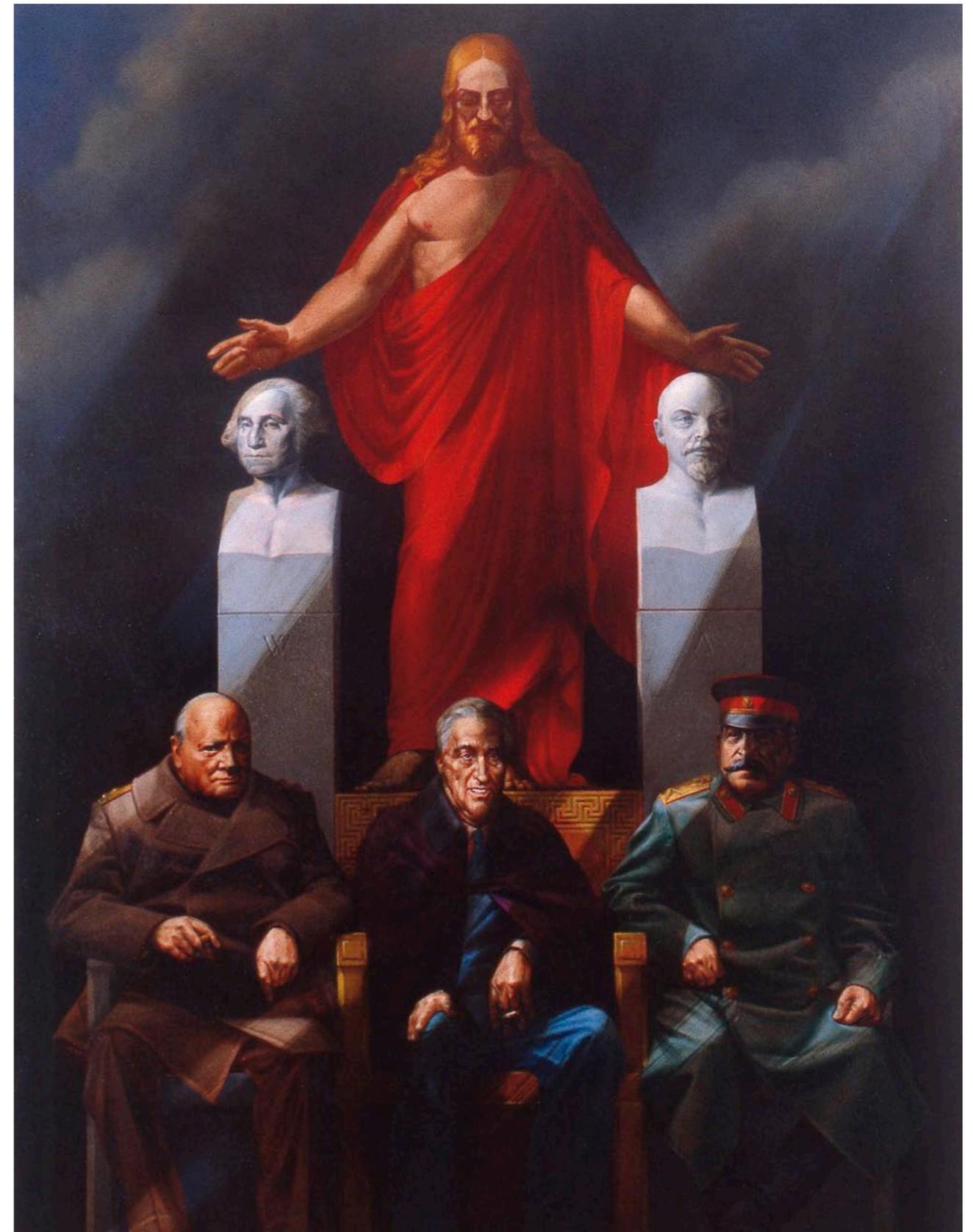
*Between War and Peace (From Yalta Conference Series. Proposal for United Nations), 1994-1995*  
Tempera und Öl auf Leinwand  
234 x 168 x 3,5 cm

Die in der Ausstellung gezeigte Arbeit *Between War and Peace* ist eine konsequente Fortsetzung der kritischen Haltung gegenüber der sowjetischen Bildpropaganda. Auf ironische Weise bedienen sich die beiden Künstler an den damaligen, teils sehr kitschigen Stilvorgaben des Sozialistischen Realismus und adaptieren diese auf der formalen Ebene. Mit dunklen und kräftigen Farben inszenieren Komar & Melamid die

## Taumel der Zeichen

großen Männer der Geschichte und heben diese vordergründig, doch ironisch in das Reich des Sakralen. Im Bildvordergrund mit starrer und heroischer Miene sind von links nach rechts die alliierten Staatschefs Winston Churchill, Franklin Roosevelt und Josef Stalin zu sehen. Die Anordnung ist das Zitat eines Gruppenfotos, das anlässlich der Konferenz von Jalta (1945) gemacht wurde. Themen der noch während des Zweiten Weltkriegs abgehaltenen Konferenz waren die militärisch-politische Machtverteilung in Europa nach dem Ende des Krieges und Vorbereitungen zur Gründung der Vereinten Nationen. Über die Beschlüsse der Konferenz, die später mitentscheidend für den Kalten Krieg und den permanenten Ost-West-Konflikt waren, wachen in der Reihe die zum Denkmal erstarrten Büsten George Washingtons als Sinnbild der USA und damit des Westblocks und Wladimir Iljitsch Lenins als Sinnbild der Sowjetunion und damit des Ostblocks. Schützend und segnend streckt Jesus Christus seine ausgestreckten Arme direkt über die beiden Büsten, blickt mit gesenktem Haupt auf die alliierten Regierungschefs und hebt die Koexistenz der verfeindeten politischen Systeme in den Rang des unausweichlich Gottgewollten.

MW



## Alexander Kosolapov

\* 1943 in Moskau, lebt und arbeitet in New York City und Moskau

Alexander Kosolapov kann als bemerkenswerter Grenzgänger zwischen verschiedenen politischen Systemen, Ideologien, Kulturen und bildästhetischen Normen bezeichnet werden. Er studierte von 1962 bis 1968 an der Abteilung für Monumentalskulptur des Stroganow Instituts für Gewerbestilkunst und arbeitete anschließend als Bildhauer im sowjetischen Künstlerverband. Seine Faszination für die Pop Art beeinflusste schon bald sein Werk und führte dazu, dass er sich Anfang der 1970er Jahre der von Komar & Melamid gegründeten Künstlerbewegung Soz Art (Sots Art) anschloss. Durch die Kompilation und Persiflage von ideologisierten Symbolen und Codes dekonstruierte die Soz Art die vom Regime vorgegebenen Kunststile des Sozialistischen Realismus in Bezug auf ihre inhaltlichen und formalen Kriterien. Diesem Duktus entsprechend fertigte Kosolapov 1972 eine Serie von Holzskulpturen an, die vergrößerte Gebrauchsgegenstände wie Fleischgriller oder Türklinken darstellen, und übte auf diese unverblünte Weise Kritik an der Fetischisierung des Alltäglichen. Als nonkonformistischer Künstler geächtet und von der sozialistischen Künstlervereinigung ausgeschlossen emigrierte Kosolapov 1975 nach New York. Zu seinen bekanntesten Arbeiten zählen die humorvollen und konsumkritischen Arbeiten aus den frühen 1990er Jahren, in denen er die Ikonografie des Christentums mit dem Markenwahn der kapitalistischen Wertewelt kollidieren lässt und auf einem McDonald's-Plakat das Konterfei Jesu Christi mit dem Slogan „This is my body“ kombiniert.

Nicht minder ironisch sind auch die in der Zeit des Umbruchs entstandenen Arbeiten *Marlborough Malevich* und *Molotov Cocktail* zu lesen, bei denen der Künstler durch die Kombination aus den Bildsprachen der sowjetischen Politpropaganda und des amerikanischen Konsumismus neue, nicht existierende Marken kreierte. Im Spiel mit den Signaturen und Chiffren der Macht oder des Kapitals lenkt

Kosolapov den Blick auf die Epoche der Konsumverpflichtung und ideologisiert den einst von den Kommunisten geächteten Malevich zu einer globalen Marke für das postsowjetische Russland. Auch wenn Kosolapov zynisch angibt, dass er an einer Produkteinführung des Molotow Cocktails als Getränk für den russischen Markt nachgedacht habe, blieb es mit *Molotov*

## Taumel der Zeichen

*Cocktail* letztendlich bei einem fiktiven Werbeimage für ein fiktives Getränk, das bekannte Sujets und Markenschriftbilder wie beispielsweise Coca Cola und Kentucky Fried Chicken „samplet“ und adaptiert. Im Übrigen wurden Molotow Cocktails von den Finnen tatsächlich industriell produziert und kamen als Brandwaffen gegen die sowjetische Invasion Finnlands im Winterkrieg (1939/40) zum Einsatz. Verantwortlich für diesen Feldzug war der damalige sowjetische Außenminister Wjatscheslaw Michailowitsch Molotow, der versuchte, die Bombardierung Finnlands zu verharmlosen und wiederholt erklärte, dass es sich bei den abgeworfenen Bomben lediglich um gefüllte Brotkörbe für die hungernde finnische Bevölkerung gehandelt habe. Die Finnen erfanden daraufhin voller Ironie den „zum Essen passenden“ hochexplosiven Mix, der allerdings nichts mit einem Getränk zu tun hat.

Die dritte in der Ausstellung gezeigte Arbeit, *Gorby*, rekurriert auf Andy Warhols Porträt von *Mao Tse-Tung* (1972) und stilisiert den letzten Präsidenten der Sowjetunion zur entpolitisierten Ikone der Populärkultur hoch, dessen zukünftiger Marktwert sich über Börsenkurse von Kunstauktionen abfragen lässt. Michail Gorbatschow, dem 1990 der Friedensnobelpreis verliehen wurde, leitete ab 1985 durch seine Politik der Glasnost (Offenheit) und Perestroika (Umbau) das Ende des Kalten Krieges ein und war maßgeblich an der Deutschen Wiedervereinigung beteiligt. Gorbatschows Spruch „Wer zu spät kommt, den bestraft das Leben“, ging als Aufbruch signalisierendes Zitat in die Geschichte ein.

MW



Marlborough Malevich, 1987  
Acryl auf Leinwand  
41 x 76 cm



Molotov Cocktail, 1991  
Acryl auf Leinwand  
96,5 cm x 111,8 cm



## Barbara Kruger

\* 1945 in Newark, New Jersey, lebt und arbeitet in New York City und Los Angeles

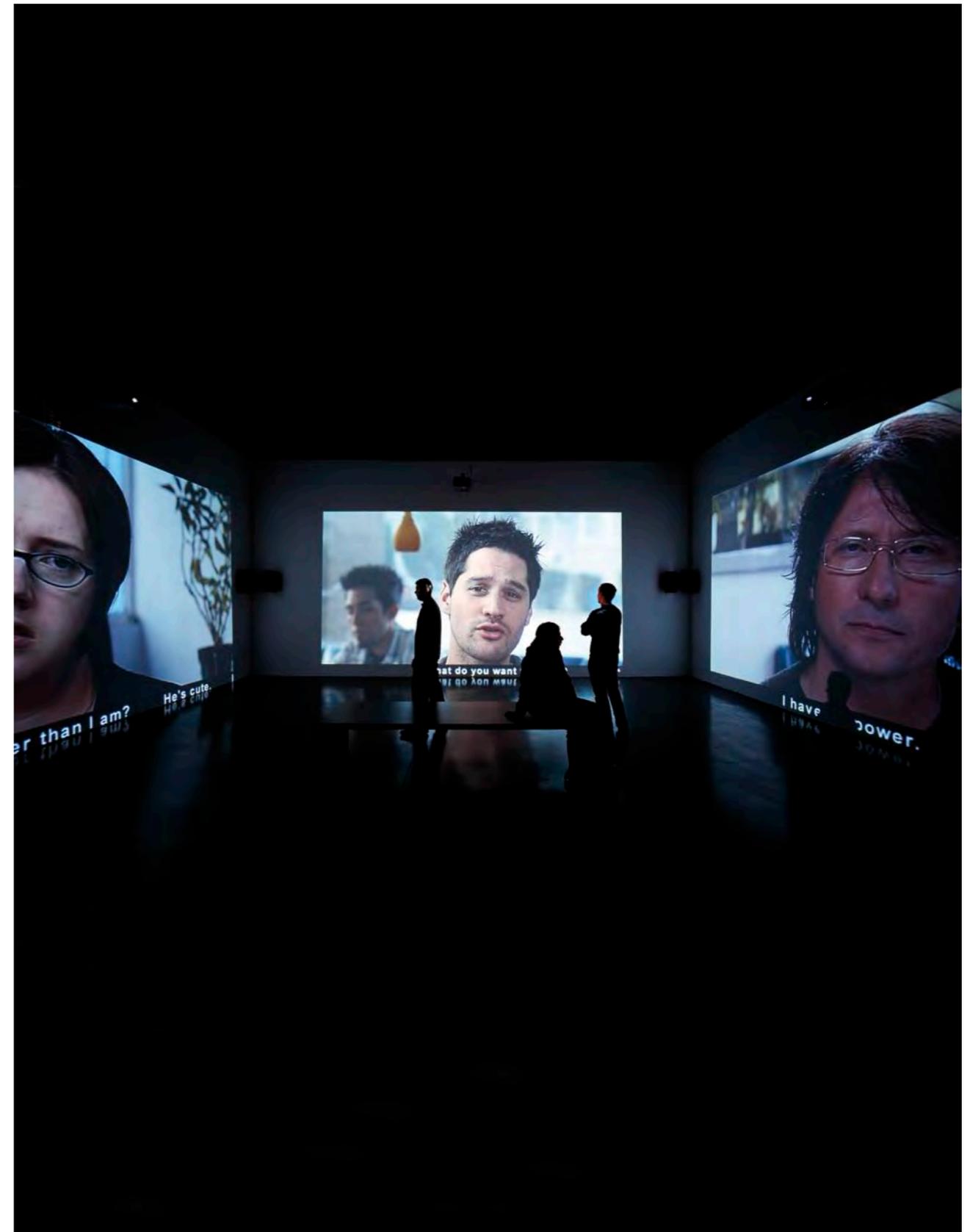
Barbara Kruger studierte ab 1964 Kunst an der Syracuse University und besuchte ab 1965 auch die Parsons School of Design. Für Kruger besonders einflussreiche Dozenten waren Diane Arbus und Marvin Israel, ehemaliger Art Director des weltberühmten Modemagazins *Harper's Bazaar*. Arbus, die erste auf der Biennale von Venedig 1972 vorgestellte Fotografin aus den Vereinigten Staaten, wurde weltberühmt für ihre Schwarzweißporträts von Exzentrikern und gesellschaftlichen Randfiguren wie Arme, Transvestiten und geistig behinderten Menschen, mit denen sie ästhetische und prekäre Lebenswirklichkeiten mit großer Genauigkeit dokumentiert hat. Nach dem Studium war Kruger zunächst als Agenturgrafikerin und wenig später als künstlerische Leiterin und Bildredakteurin der Modezeitschrift *Mademoiselle* tätig. In den 1970er Jahren distanziert sie sich mehr und mehr von ihrer Beschäftigung als Grafikerin, um sich ganz auf ihre künstlerische Arbeit zu konzentrieren. *I shop therefore I am* (1987) – mit der unverkennbaren und über lange Zeit mit der Konsequenz eines Corporate Design eingesetzten weißen Futura-bold-italic-Schrift auf weißem Hintergrund – ist ihre bekannteste Arbeit. 2005 wurde Kruger, die in den unterschiedlichsten Medien von Film über Fotografie bis hin zu Multimediainstallation arbeitet, mit dem Goldenen Löwen für ihr Lebenswerk ausgezeichnet.

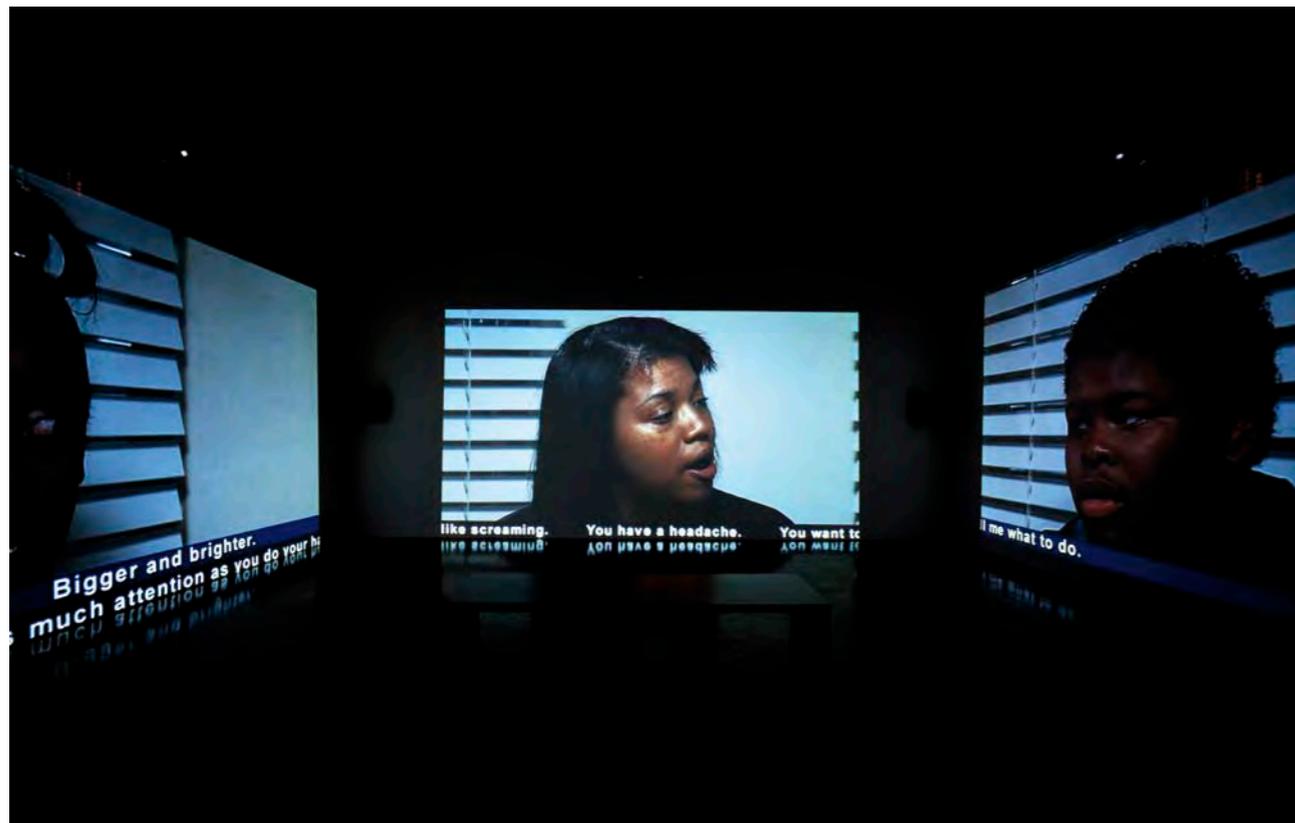
Schlagworte oder ganze Satzgefüge und Unterhaltungsfragmente haben schon früh eine Rolle in Krugers Werk gespielt. Im Laufe der Zeit machten die plakativen, an Werbeslogans erinnernden Aussagen der statischen, zweidimensionalen Fotoarbeiten mit Schriftmontagen den komplexeren Diskussionskonstellationen ihrer Multimediainstallationen Platz. Die Botschaften – kritische Statements, Aufrufe und Bilder gegen Sexismus, Misogynie, strukturelle Gewalt und Machtmissbrauch – entwickeln sich von unilinearen Inszenierungen hin zu bewegten, multimedialen und raumübergreifenden Installationen, die eine vielschichtige, parallel an verschiedene Sinnessorgane appellierende Lesart erfordern. Menschen und deren Gesichter, die möglicherweise auch ein Tor zu ihrer emotionalen Innenwelt öffnen können, spielen als Adressanten der ursprünglichen Botschaften vermehrt eine Rolle in Krugers Werk. Wiederkehrendes Motiv und zugleich Bindeglied auf allen

## Illusionen des Kapitals

Ebenen – von der ganz persönlichen Verlegenheitsgeste bis zur höchst depersonifizierten behördlichen Zurechtweisung – ist die direkte Anrede mit „I“, „you“, „we“ und „they“. *Twelve* besteht aus zwölf unterschiedlichen Episoden, in denen jeweils eine Gruppe von Leuten sich überlebensgroß und auf die vier Raumwände projiziert unterhalten: Teenagerinnen in der Cafeteria einer Schule; Hollywood-Studiotypen im Restaurant; Gespräch über Gott; Mutter, Sohn und Tochter; Imageberater; streitendes Paar; reden über Nichts; Kunstkritiker; Ende einer Freundschaft; vier Typen beim Essen; Familie beim Abendessen; Fotogespräch. An den vier unteren Projektions- und zugleich Raumrändern, dicht über dem Fußboden, kann man „Newsticker“-artige bewegte Textstreifen lesen. Unschwer ist zu erkennen, dass es sich offensichtlich um die wahren und teils auch stark vom Gesagten divergierenden Gedanken der Protagonisten handeln muss. Bild- und Textebene laufen zwar simultan, die Form des Gesagten und der Inhalt des Gedachten prallen jedoch aufeinander oder spalten sich wie schizophrene Gemütslagen voneinander ab. Die Äußerungen dieser Menschen lassen den außenstehenden, aber zugleich allwissenden Betrachter über die Kraft und Macht oder Ohnmacht jedes einzelnen Wortes nachdenken und darüber, wie Ängste, Hoffnungen und Träume jenseits des jeweils vorherrschenden politischen Systems und trotz unterschiedlicher Sprach- und Kulturräume universelle, wiederkehrende Charakterzüge aufweisen können.

CH





## Lars Laumann

\* 1975 in Brønnøysund, Norwegen, lebt und arbeitet in Oslo

Die Arbeiten des jungen skandinavischen Künstler Lars Laumann sind von einer Faszination für Popkultur, Verschwörungstheorien und einer produktiv gemachten Fanperspektive geprägt. Gleich nach Abschluss seines Studiums an der North Norwegian Art and Film School, Kabelvåg und der Norwegian State Academy Oslo hatte Laumann genug vom künstlerischen Schaffensprozess und begann im galeriearmen Oslo selbst Ausstellungen zu kuratieren. Die treibende Kraft hinter dieser Tätigkeit lag laut Laumann einzig und allein im egoistischen Wunsch, mehr gute Kunst zu sehen. 2005 entdeckte Laumann das Video als Synthese all seiner künstlerischen Interessen für sich und arbeitet seither fast ausschließlich mit diesem Medium. Ausgangspunkt und Ideenbringer für Laumanns Arbeiten ist das Internet, das er als beispiellose Plattform für Verschwörungstheorien und Sprachrohr für obskure Obsessionen schätzt.

Die auf der 5. Berlin biennale für zeitgenössische Kunst (2008) gezeigte und vielbeachtete Videoarbeit *Berlinmuren* klingt zunächst ziemlich grotesk und absurd, doch basiert sie auf der wahren Geschichte der Schwedin Eija-Riitta Eklöf, die 1978 die Berliner Mauer heiratete und seither den Doppelnamen Eklöf-Berliner-Mauer trägt. Laut ihrer eigenen Homepage verliebte sich die Schwedin bereits in den 1960er Jahren in die „best and sexiest wall ever existed“. Seither ließ sie von ihrem Objekt der Begierde nicht mehr ab und entwickelte zur Mauer nicht nur eine platonische Freundschaft, sondern auch eine richtig leidenschaftliche und sexuell konnotierte Fetischbeziehung. Die nunmehrige Witwe fühlte sich laut eigenen Angaben besonders durch die gerade Linie und das Trennende angezogen, doch war sie mit ihrem Verlangen nicht ganz allein. Wirklich kompliziert und verwunderlich wird die Geschichte, die sich als *ménage à trois* entpuppt, spätestens zu dem Zeitpunkt, als noch eine Amerikanerin hinzukommt, welche ebenso ein Anrecht auf die Überreste der geliebten Mauer beansprucht. Der sexualwissenschaftliche Fachbegriff für diese Art von Liebe, die sich vom reinen Fetisch dadurch unterscheidet, dass dem Ding die Fähigkeit zugesprochen wird, Gefühle zu empfinden, heißt „Objektophilie“. Sie ist eine seltene, doch existierende Form der Sexualität, die dem religiösen Animismus nahekommt.

## Wiederkehr des Verdrängten

Laumann schuf mit diesem Film das feinfühligste Porträt einer Frau, die die Mauer vollkommen abstrahiert von jeglichem politischen und gesellschaftlichen Kontext wahrnimmt und diese als rein ästhetisches Objekt empfindet. Das Video ist gleichermaßen berührend und verstörend, doch letzten Endes ist es auch ein Statement für mehr Freiheit und Toleranz.

MW



Josephine Meckseper

\* 1964 in Lilienthal, Deutschland, lebt und arbeitet in New York City

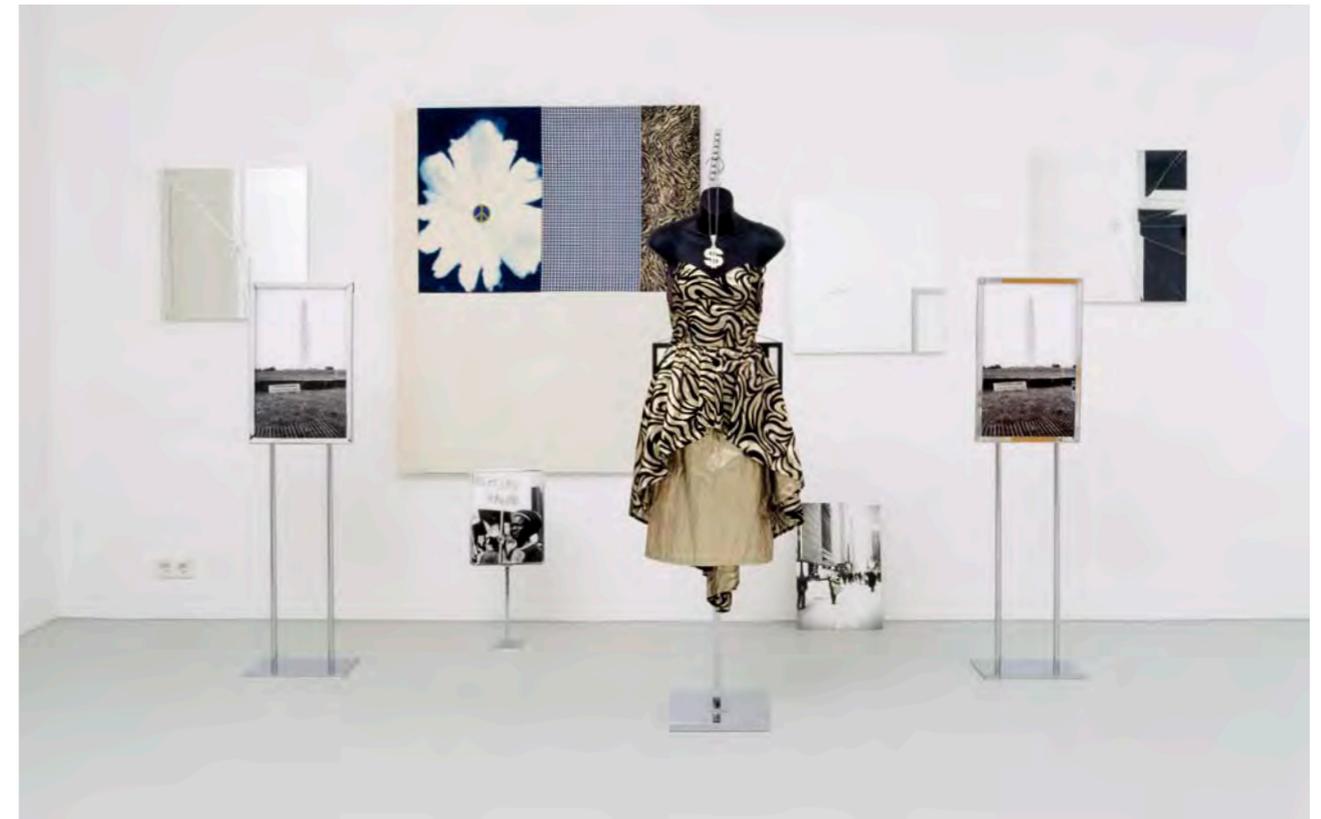
Nach ihrem Studium am California Institute of the Arts Anfang der 1990er Jahre begann Josephine Meckseper ihre Laufbahn zunächst als Herausgeberin eines konzeptuellen Undergroundmagazins im Stil einer Boulevardzeitung, dessen Aufmachung an das italienische Blatt *Cronaca Vera* angelehnt war. *FAT* erschien sporadisch in unterschiedlichen Auflagen und enthielt theoretische und essayistische Texte sowie künstlerische Arbeiten u. a. von Dan Graham, Monica Bonvicini und Matthew Barney, die als Werbeanzeigen getarnt waren. 1998 inszenierte die Künstlerin eine Posterkampagne, in der sie als Kandidatin für den US-Senat auftrat. Seit dem Jahr 2000 stellt Josephine Meckseper, zeitweilig auch als Journalistin tätig, in Galerien und musealen Institutionen aus. Ihre konzeptuelle Praxis versteht sie als subversives Spiel, das mittels nicht affirmativer Darstellungsweisen eine selbstreflexive Persiflage auf den Warenwert des Kunstobjekts ins Bild bringt. Dazu konterkariert sie in ihren Installationen, Filmen und fotografischen Arbeiten das reziproke Verhältnis von Politik und Konsum, Industrie und Militär, Mode und Protestkultur, indem sie kommerzielle Präsentationsmodi und das rhetorische Vokabular aus Massenmedien, Werbung und Kaufhauskultur mit journalistischem Bildmaterial verbindet, das die problematischen Hintergründe thematisiert, auf denen Markt und Überfluss der privilegierten westlichen Hemisphäre basieren. Intention und visuelle Sprache spiegeln die affine, aber durchaus zwiespältige Haltung der Künstlerin zu Phänomenen, Tendenzen und Attitüden der 1970er Jahre wider: politischer Aktivismus und seine populären Ausdrucksmittel bilden die beiden Referenzfelder, die sie an die Tradition institutionskritischer Kunst anknüpfend in warenhausähnlichen Installationen inszeniert, die wie eine Provokation zum Vandalismus erscheinen.

Die für die Ausstellung ausgewählten Arbeiten stellen die Interdependenz von Gegenpolen einer realpolitischen Problematik symbolhaft zur Schau. *Untitled (Sfera)* (2006), eine simulierte Auslage und *Untitled (Cold War)* (2006) eine Bild-Tapete sowie eine Reihe von Collagen sind durchsetzt von ideologisch codierten Motiven: Auf der einen Seite ein Dollarzeichen, ein Model in Einheitsware, ein Stück Jeansstoff,

Ikongrafie des Konsums

die deutsche Flagge, auf der anderen Seite Fotografien von Anti-Irakkrieg-demonstrationen, Hammer und Sichel, das Washington Monument mit einem Protestschild gegen den amerikanischen Präsidenten George W. Bush, ein Palästinenserschäl. Der visuelle Dekonstruktivismus von Josephine Meckseper verwischt Freund- und Feindbilder von Demokratie und Kapitalismus. Sinnentleerte Signifikanten funktionieren wie Kommunikationselemente eines Corporate Designs, aber nur um aufzuzeigen, dass anhand von Warenkreisläufen die Bindungen zwischen ökonomischen und politischen Konstellationen sichtbar gemacht werden können. Modernistische Formalismen gehen auf das Interesse an „den Wurzeln politischer Bildsprache, insbesondere der russischen Konstruktivisten und Suprematisten“ zurück. „Im Vordergrund steht dabei für mich“, so die Künstlerin, „die Ablösung der formalen Funktion von Kunst zugunsten einer politischen. Bei mir manifestiert sich das zum Beispiel in rasterartigen Bildern und Collagen, die auf Zeitungsabbildungen von Absperrgebieten bei Demonstrationen basieren. In den Tagen und Wochen vor größeren Kundgebungen werden vielerorts Karten dieser Art in den Medien veröffentlicht. Mich interessiert hier besonders die Darstellung der Transformation von Konsumzonen, beispielsweise Einkaufspassagen, zu politisierten Zonen, das heißt Protestzonen.“ (Josephine Meckseper, 2009)

SG



- Seite 149  
*Untitled (Sfera)*, 2006  
Mixed Media  
180 x 430 x 180 cm
- Seite 150  
*Still Praying*, 2004  
Mixed Media  
30 x 42 cm
- Seite 151  
*Der Demonstrant*, 2003  
Textilien  
49,53 x 38,1 cm
- Seite 152  
*Untitled (Cold War)*, 2006  
Digitale Inkjet Prints





Jonas Mekas

\* 1922 in Semeniškiai, Litauen, lebt und arbeitet in New York City

Jonas Mekas, auch „godfather“ des amerikanischen Avantgardefilms genannt, kam 1949 von Litauen auf Umwegen über ein Zwangsarbeitslager in Deutschland nach New York, wo er sein vielfältiges Schaffen als Regisseur, Kameramann, Kurator und Schriftsteller begann. Mekas filmte nicht nur jahrelang seinen Alltag mit einer kleinen Handkamera, er wirkte auch maßgeblich auf die Etablierung und Wahrnehmung des amerikanischen Experimentalfilms ein. In den 1950er Jahren begann er, Vorführungen in der Gallery East auf der Lower East Side in New York zu organisieren, wo er als erster Kenneth Anger, Gregory Markopoulos, Maya Deren, Sidney Peterson zeigte. 1955 gründete Mekas die Zeitschrift *Film Culture*, 1962 rief er gemeinsam mit anderen Filmemachern die Film Makers Cooperative ins Leben, eine Non-Profit-Vereinigung Filmschaffender, die sich für die Verbreitung und Distribution nichtkommerzieller Filme sowie einen zensurfreien Experimentalfilm einsetzte. Auf Mekas' Initiative ging auch die Gründung der Film Makers Cinemateque 1964 zurück sowie etwas später die Einrichtung eines Museums für Filmkunst, der Anthology Film Archives, die 1970 eröffnet wurden. Mit seiner Kolumne „Movie Journal“ schrieb er die ersten Filmkritiken für *The Village Voice*. Charakteristisch für seine eigenen Filme ist eine Montage aus Bild- und Tonsequenzen von Filmmaterial, das häufig über Jahre hinweg zusammengetragen wurde. Kommentare aus dem Off und intuitiv gesammelte Geräusche machen die dokumentarischen Bilder zu persönlichen Erinnerungsbildern. Seit den 1990er Jahren arbeitet er an neuen Formen der Aufbereitung und Vermittlung seines Filmmaterials, dazu gehören großformatige Bilder, sogenannte „Frozen Film Stills“, sowie die installative Präsentation seiner Videoarbeiten. Die Werke von Mekas, der sich selbst unprätentiös „Filmer“ nennt, stellen sich oftmals als kritische Vermittler zwischen Kunst und massenmedialer Mitteilbarkeit heraus. Er hat sowohl narrative Filme als auch Dokumentarfilme geschaffen und ist heute vor allem für seine „Filmtagebücher“ bekannt.

*Lithuania and the Collapse of the USSR* ist eine Videoarbeit aus über vierstündigem Filmmaterial, das über die politische Unabhängigkeit des baltischen Staates Litauen von der Sowjetunion

Manipulation des Blickes

im Zuge der Reformen von Glasnost und Perestroika berichtet. Mekas filmte von 1989 bis 1991 mit einer Handkamera die Nachrichtensendungen über sein Heimatland vom Fernsehmonitor in New York City ab. Litauen gehörte mit Estland und Lettland zu den ersten Folgestaaten der UdSSR. Die prompte Anerkennung durch die USA und andere westliche Staaten spiegelt sich in der Berichterstattung, die mit Headlines wie „Birth of a Nation“ die enthusiastische Aufbruchsstimmung im Osten mediatisiert. Auch in dieser Arbeit werden Hintergrundgeräusche wie die Stimmen anderer Personen oder das Ein- und Umschalten des Programms als Verweis auf die Präsenz des Autors oder dessen Räuspern und Hüstel zum unverkennbaren Stilmittel. In chronologischer Reihenfolge laufen ausgewählte Berichte über den quasi verdoppelten Bildschirm: das demonstrierende Volk, Pressekonferenzen, parlamentarische Versammlungen; Auftritte politischer Schlüsselfiguren wie Michail Gorbatschow, George W. Bush oder Professor Vytautas Landsbergis, der mit den ersten freien Wahlen 1990 in einer ehemals zentralistisch regierten Sowjetunion zum Staatsoberhaupt des autonomen Litauens wurde; Stellungnahmen von Journalisten, Politikern, Analysten – ein Zeitdokument der Singenden Revolution und zugleich die subjektive Vereinnahmung der medialen Darstellung eines historisch-politischen Transformationsprozesses.

SG



Boris Mikhailov

\* 1938 in Charkow, Ukraine, lebt und arbeitet in Berlin

Boris Mikhailov wuchs in der ehemaligen UdSSR auf und verbrachte fast sein ganzes Leben in Charkow, zweitgrößte Stadt und wichtigster Bildungsort der heutigen Ukraine. Als Ingenieur ausgebildet wandte er sich in den 1960er Jahren der Fotografie zu, nachdem er seine Arbeit aufgrund von Nacktaufnahmen von seiner Frau verloren hatte, die vom russischen Geheimdienst KGB entdeckt worden waren. Mikhailovs Stil zeichnet sich durch eine von den Erfahrungen der persönlichen Umwelt geprägte Narrativität aus. Die konzeptuell und sozialdokumentarisch anmutenden Arbeiten entstehen immer im seriellen Verbund eines mehr oder weniger breit angelegten Zeithorizonts. Die Serialität erlaubt es dem Künstler, trotz subjektiver Nabsicht auch Techniken der expansiven und quantitativ-empirischen Forschungstradition bei seinen „Untersuchungsgegenständen“ aufzugreifen. Konsequenterweise und im Hinblick auf ihre sendungsbewusste Distribution sind zahlreiche dieser Serien in Buchform erschienen. Mikhailov gehört heute zu den international meistrezipierten Fotografen, die sowohl in der sowjetischen wie in der post-kommunistischen Ära als Kunstproduzenten aktiv waren. Seine Arbeiten waren bisher unter anderem im Museum of Modern Art in New York, an der Carnegie International in Pittsburgh, am Centre national de la photographie in Paris, am Stedelijk Museum in Amsterdam und in der Kunsthalle in Zürich zu sehen.

*Salt Lake* (1986) besteht aus einer Werkgruppe von rund 46 Einzelaufnahmen in Schwarzweiß, die Boris Mikhailov in der Geburtsstadt seines Vaters in der südlichen Ukraine am Meer aufgenommen hat. Die Gegend galt als beliebter Kurort russischer Touristen, die sich vom dortigen Wasser heilende oder schmerzlindernde Wirkung versprachen. Ironischerweise ist dies aber wohl auf den Placebo-Effekt zurückzuführen, denn das sichtbar von umgebenden

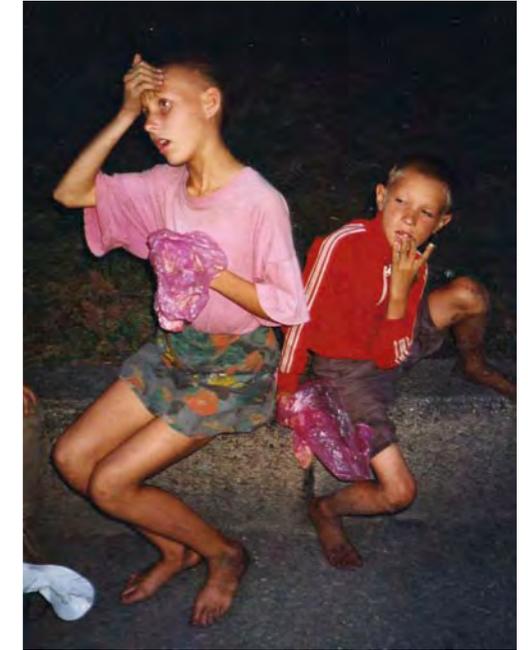
Fabrikanlagen direkt zu den Badenden abgelassene Wasser kann chemisch gesehen kaum zur Genesung geführt haben. Die Serie zeigt gleichzeitig auch augenzwinkernd den universellen Charakter von sommerlichem Massentourismus und den damit verbundenen Wunsch nach Sonne, Luft und dem weiten Horizont zu einer Zeit, als die Reisefreiheit im geografischen, weltumspannenden Sinne dem Westen vorbehalten war.

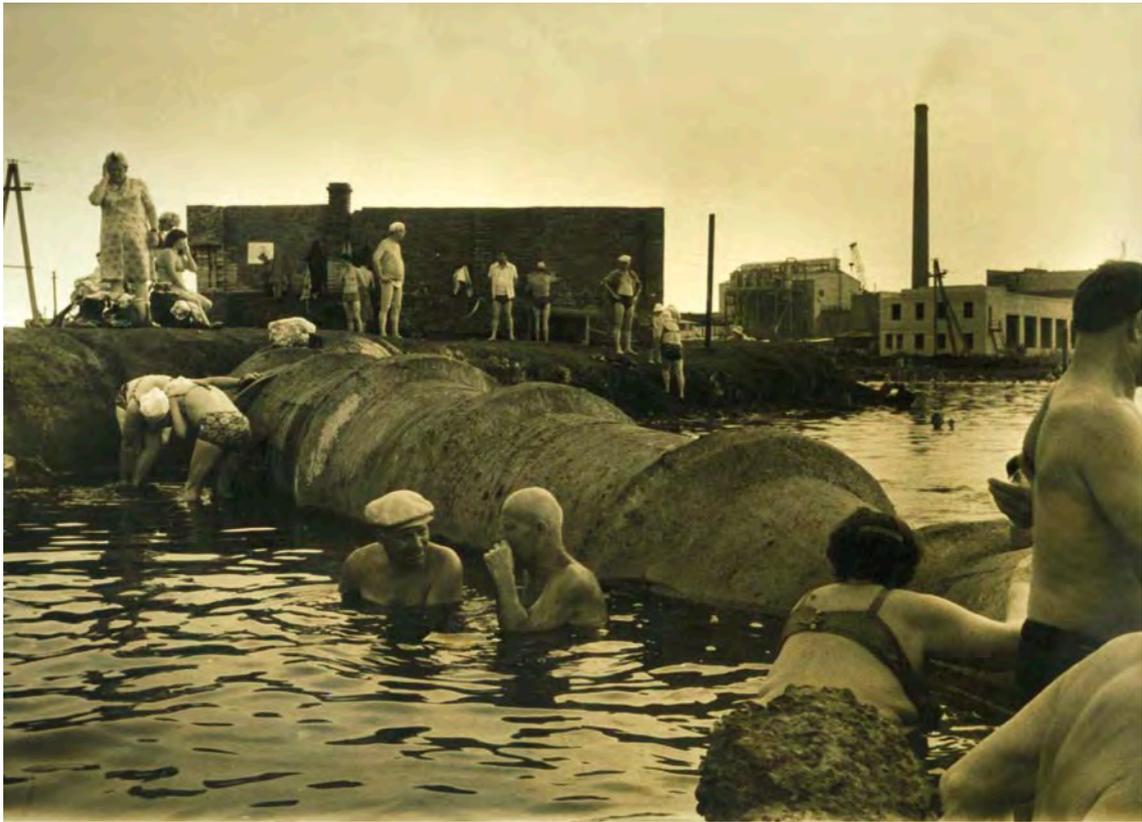
Ironie und Tragik des Alltags

In *Case History* (1997–98) behandelt Mikhailov auf sehr persönliche und empathische Weise die neue Armut als düstere Folge des Zusammenbruchs der Sowjetunion. Ein Konvolut von über 500 Aufnahmen dokumentiert über eine zweijährige Zeitspanne den Alltag von Obdachlosen in Charkow. Die Blickwinkel wirken häufig schmerzhaft entblößend, ohne jedoch den Protagonisten, deren Vertrauen Mikhailov gewann, ihre Würde und ihren Stolz zu nehmen. Vielmehr werden die Betrachtenden auf sich selbst zurückgeworfen und angeregt, über ihre eigenen Vorstellungen von sozialer Sicherheit nachzudenken. Im Falle junger Demokratien und großer politischer Umwälzungen bietet die gut funktionierende kapitalistische Konsumwelt die bessere „Fassade“ als das zusammengebrochene System der Sozialversicherung.

Zu der Serie *Look at me I look at water* (1998–2000), welche auch in Buchform veröffentlicht wurde, äußerte sich Mikhailov folgendermaßen: „Dies war eine Zeit in meinem Leben erfüllt von Reisen – von Ost nach West und wieder zurück – und koinzidiert mit einem gewissen Identitätsverlust. Es war eine Zeit, in welcher moralische Eigenschaften erschüttert zu sein schienen [...] ein Versuch, über ursprüngliche, mit der Emigration verbundene Prozesse zu reflektieren.“ (Mikhailov, 2004)

CH





Любите друг друга...



'Love each other...' Wherever you saw her, she would always say: 'My honey, love each other... Care for each other...'

Люби ее и она тебе  
окажет любовь  
и наоборот, любите друг друга...



Saying.  
A pig cannot give birth if she doesn't smell a boar.

Любит то  
она обидит не может прожить  
если не увидит  
зачем любить

when two russian men are  
into one bed-it does not mean  
anything...  
merely, it is the friendship...  
merely, they have not the  
other place for the sleeping

Сначала  
люди в пачку  
спать начинают  
еще спать...  
и не могут заснуть  
то же и  
люди в пачку  
спать начинают  
и не могут заснуть  
еще

## Marcel Odenbach

\* 1953 Köln, lebt und arbeitet in Köln

Marcel Odenbach zählt zu den international interessantesten Videokünstlern aus Deutschland. Noch während seines Studiums der Architektur, Kunstgeschichte und Semiotik an der Technischen Universität Aachen gründete er gemeinsam mit Ulrike Rosenbach und Klaus vom Bruch die Produzentengruppe ATV – Alternative Television. Mit diesem ambitionierten Projekt verwies die Künstlergruppe nicht nur auf die Möglichkeiten neuer Technologien, sondern insbesondere auch auf den wichtigen theoretischen Ansatz der partizipativen Mediennutzung. Seit 1976 arbeitet Odenbach in den Bereichen Videokunst, Performance Art und Installationskunst. Als oberste Maxime seines künstlerischen Schaffens stehen die direkte persönliche Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte und die kontinuierliche Kritik an gesellschaftlichen und insbesondere deutschen Verhältnissen.

Charakteristisch für Odenbachs Werk ist die Collage-Technik. In *Niemand ist mehr dort, wo er hin wollte*, verdichtet der Künstler historisch-politische Zeitdokumente, Alltagsszenen und Ausschnitte aus Kulturfilmern zu einem spannungsgeladenen Gesamtbild. So werden etwa Fernseharchivbilder vom FDJ-Fackelumzug, der anlässlich des 40-jährigen Bestehens der DDR stattfand, mit Bildern von im Gleichschritt marschierenden Nazi-Soldaten überlagert und die Kamerafahrt entlang der graffitibeschrifteten Berliner Mauer wird in der Bildmitte mit Aufnahmen von friedlich wirkenden und mit Kerzen bestückten „Montags-Demonstranten“ aufgebrochen. Die Bilder von den „Montagsdemonstrationen“, an denen im Herbst 1989 in Leipzig bis zu 70.000 Menschen teilnahmen und die in weiterer Folge zur friedlichen Revolution in der DDR führten, werden mit einer Fuge von Johann Sebastian Bach untermalt und erfahren dadurch eine fast sakrale Überhöhung, die durch das grölende Singen von „Deutschland einig Vaterland“

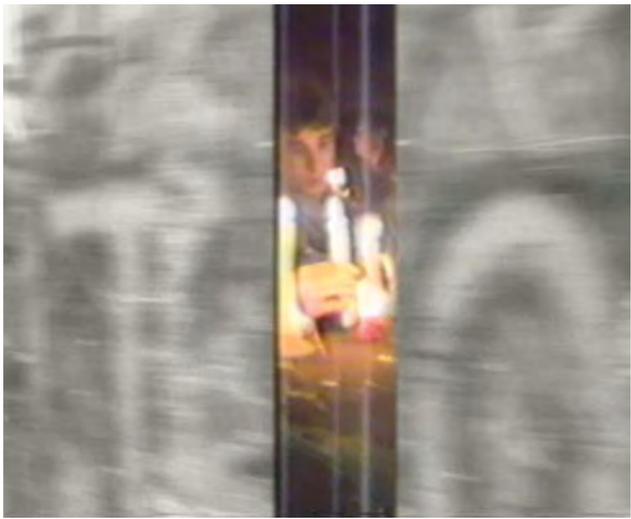
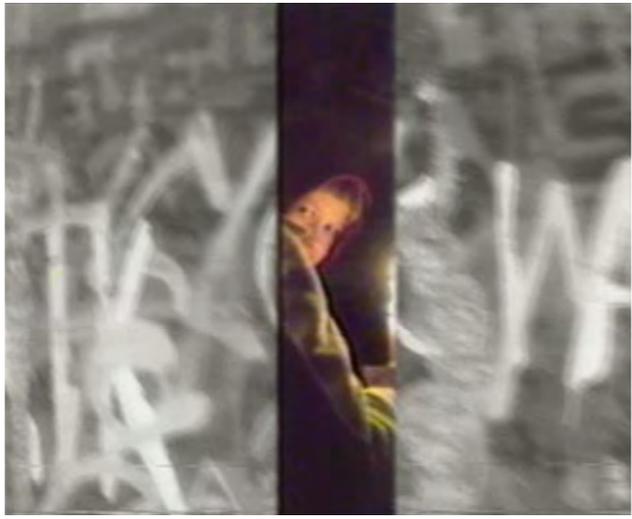
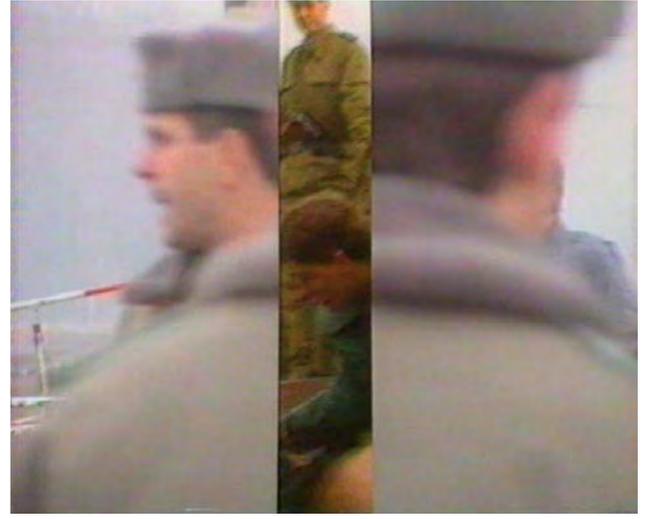
allerdings wieder abrupt unterbrochen wird. Auch in *Niemand ist mehr dort, wo er anfang* werden mittels verschiedener O-Tonaufnahmen die teils nur fragmentarisch wahrnehmbaren Bilder komprimiert und Fernsehbilder von DDR-Polizisten, die auf Demonstranten einknüppeln, werden von fahnenschwenkenden Bürgern überblendet. In der nächsten Sequenz teilt Odenbach

Der Vorhang hebt sich

erneut das Videobild in drei Teile und Aufnahmen des ehemaligen Todesstreifens, an dem die für lange Zeit als absolut gedachte Grenze plötzlich passierbar wird, werden in der Bildmitte von an der Berliner Mauer hämmernden und meißelnden Händen unterbrochen. Der besondere Reiz in den Arbeiten Odenbachs besteht zweifelsohne in der Verdichtung und Überlagerung von Geschichte und deren Manifestation durch Fernsehbilder im kollektiven Gedächtnis. Obwohl beide Arbeiten unmittelbar nach der Wende entstanden sind, sind sie nur in Ansätzen von einem euphorischen oder optimistischen Gedanken an die wiedervereinte Nation geprägt. Vielmehr konfrontiert Odenbach den Betrachter mit den unterschiedlichen Vorstellungen und Projektionen der nationalen deutschen Identitäten und wirft in weiterer Folge die Frage auf, ob das Gemeinsame mitunter möglicherweise lediglich im wiederaufkeimenden deutschen Nationalismus auffindbar sei. Dieser skeptische Duktus zeigt sich auch in der skulpturalen Präsentation der Videoarbeit. So kann der auf Wassergläsern gestellte und Geschichte sendende Fernsehmonitor als Metapher für die fragile Basis einer wiedervereinten Nation gelesen werden. Aus der gegenwärtigen Position heraus betrachtet betrifft Odenbachs kritischer Verweis auf die vielfältigen Strategien des wiedererstarkenden Nationalismus nicht nur die Bundesrepublik Deutschland, sondern verweist auf ein gesamteuropäisches Problem, dessen Lösung bislang aussteht.

MW





## Nam June Paik

\* 1932 in Seoul, Südkorea † 2006 in Miami, Florida

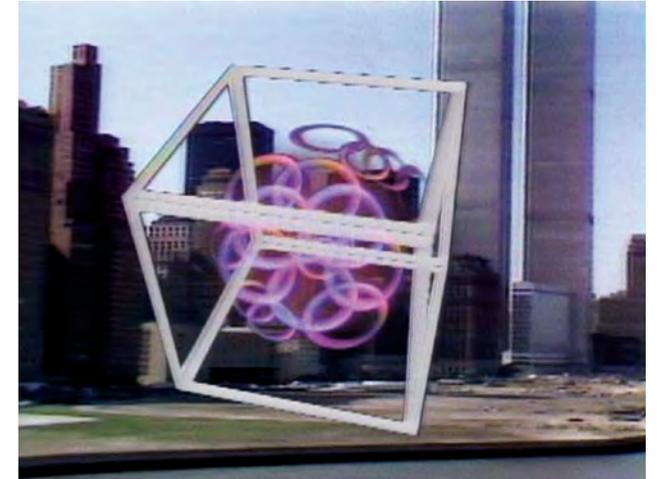
Der von Allan Kaprow als Kulturterrorist bezeichnete Künstler und Musiker Nam June Paik gehört zu den großen Wegbereitern der Videokunst. Nachdem er in Tokio und Deutschland Kunst- und Musikwissenschaften studiert hatte und schließlich in Köln auf die Fluxusbewegung gestoßen war, begann er sich als bildender Künstler mit dem Fernsehen als kreativem Medium auseinanderzusetzen. Bevor der Bewunderer von John Cage und Joseph Beuys nach New York übersiedelte, machte er sich in den 1960er Jahren mit seinen legendären Fluxus-Konzerten weltweit einen Namen. Die Cellistin Charlotte Moorman führte seine Kompositionen auf dem von ihm erfundenen TV-Cello auf, das nicht nur Geräusche, sondern auch Bilder, gleichsam visuelle Musik, erzeugte. Nam June Paik folgte mit seiner künstlerischen Praxis, die von der Faszination an der medialen Bilderflut bestimmt war, einem aufklärerischen Ideal, das sich der Offenlegung von Mechanismen und Illusionen elektronisch erzeugter Wirklichkeiten verschrieben hat. Seine Videoskulpturen aus alter und neuer Hardware in bisweilen architektonischen Dimensionen stellen gleichzeitig kritisch und unterhaltsam Fragen über das Abbild der Realität und die Realität des Abbildes. Gemeinsam mit dem Elektroingenieur Shuya Abe entwickelte er einen Videosynthesizer, mit dem Farben, Formen und Bewegungen eines Bildschirms vom Publikum manipuliert werden können. Sein größtes Projekt setzte er für die Olympiade 1988 in Seoul um. Er ließ aus 1003 Monitoren einen Turm errichten, der mit Filmmaterial von Fernsehstationen aus zwölf Ländern bespielt wurde; eine Installation, die vom Traum des Künstlers von einer globalen Mediengesellschaft, die ihre kommunikationstechnologischen Erfindungen zur selbstbestimmten Gestaltung von Unterhaltungsindustrie und Nachrichtenübermittlung einsetzen würde, zeugt.

*Good Morning Mr. Orwell* ist die erste internationale Satellitenübertragung, die Nam June Paik in Kooperation mit dem US-amerikanischen Sender WNET-TV produzierte. Die als Unterhaltungssendung konzipierte Show wurde am Neujahrstag 1984 parallel von den drei Sendeorten New York, Paris und San Francisco ausgestrahlt und erreichte, von vielen Störungen unterbrochen, weltweit ca. zehn Millionen Zuschauer. Ästhetisch an seine

## Manipulation des Blickes

Videoarbeiten angelehnt, gestaltete Nam June Paik diese virtuelle Installation, in der zahlreiche Künstler mitwirkten (u.a. Laurie Anderson, Merce Cunningham, John Cage, Joseph Beuys), als elektronische Collage aus Liveauftritten, Einspielungen und grafischem Design. Mittels Überlagerungen und Verfremdungseffekten, die abstrakte Formationen und Performances zu einem avantgardistisch sinnlichen Ereignis verschmelzen lassen, demonstriert Nam June Paik den aktiv eingreifenden Umgang mit dem Gestaltungsmaterial Fernsehen. Der Titel spielt auf den Science-Fiction-Roman *1984* von George Orwell aus dem Jahre 1948 an, in dem der Autor die Dystopie eines totalitären Überwachungsstaates entwirft. Aus dieser Erzählung, in der das Fernsehen als Kontrollinstrument fungiert, stammt der Satz „Big Brother is watching you“. Der Medienprophet Orwell wurde, als zunächst überzeugter Sozialist, einige Jahre selbst von Scotland Yard überwacht und verarbeitete später seine Kritik am kommunistischen Regime literarisch. Nam June Paik setzt diesem einerseits seine euphorische Einstellung zu technischen Errungenschaften entgegen sowie eine Ästhetik, die heute unverkennbar für die 1980er Jahre steht, andererseits werden Beiträge wie die Performance von Joseph Beuys, der ein löchriges Stoffgewand als Hose für das 21. Jahrhundert präsentiert, als Geste gegen materialistische und imperialistische gesellschaftliche Tendenzen gedeutet.

SG



## Martin Parr

\* 1952 in Epsom, Großbritannien, lebt und arbeitet Surrey, Großbritannien

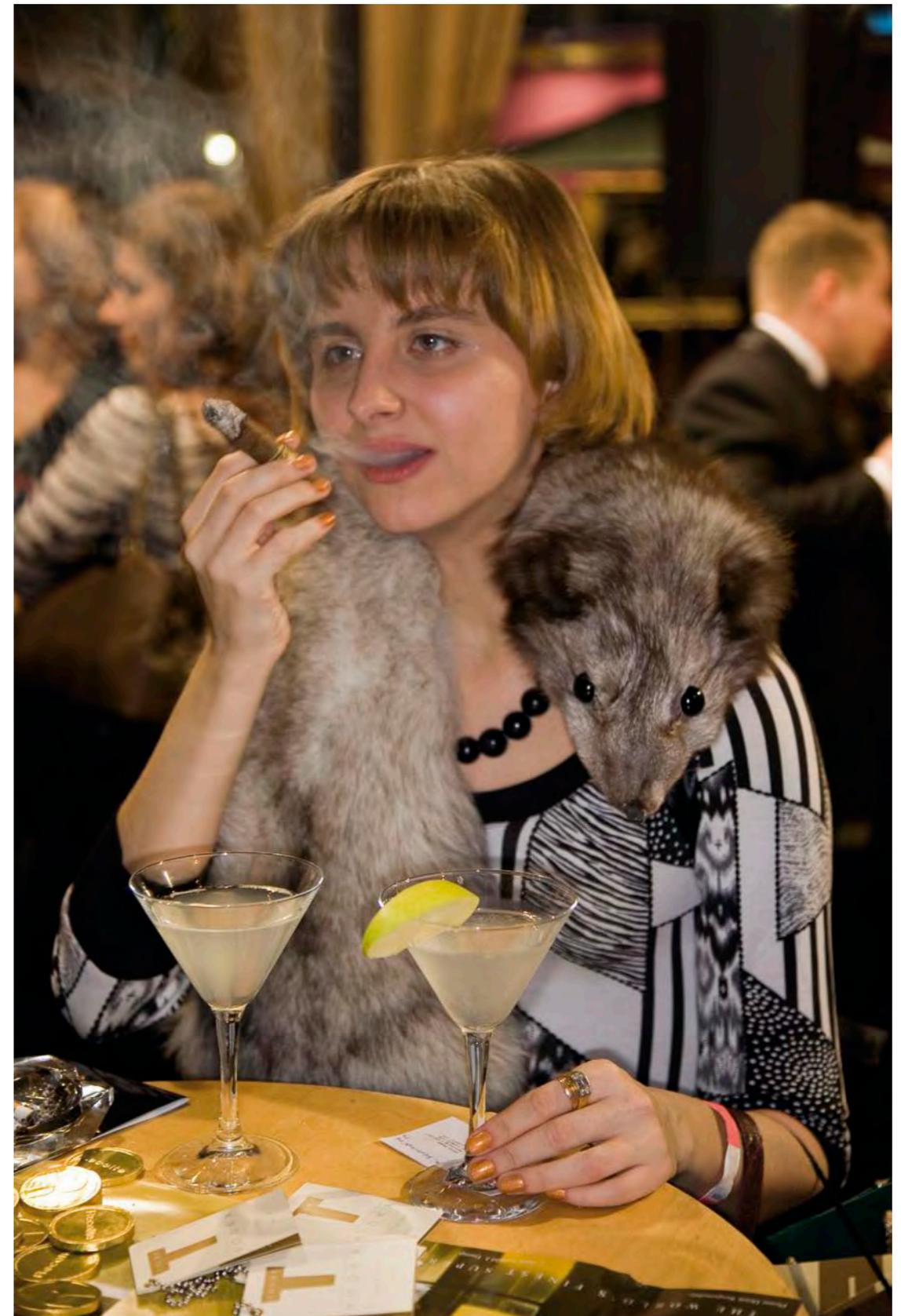
Der Fotograf, Sammler, Dozent und Herausgeber zahlreicher Publikationen, darunter *7 Communist Still Lives* (2003) und *Boring Postcards* (1999), ist mit seinen scharfsinnigen, grellbunten und zuweilen schräg anmutenden Beobachtungen von Menschen und Alltagskultur der britischen Lower- und Middle-Class berühmt geworden. Parr ist ein Dokumentarist unserer Zeit, der es nicht scheut, die geschmacklichen Entgleisungen unserer Gesellschaft zu entlarven. Dies geschieht aber ohne moralisierenden Anspruch, sondern eher emotionslos und unvermittelt. Nicht zuletzt darum ist er in keiner der gängigen Disziplinen reibungslos zu der ihm gebührenden Anerkennung gekommen: So gab es bei Magnum Photos 1994 heftige interne Kontroversen, ob man ihn bei der weltberühmten Fotoagentur aufnehmen sollte oder nicht. 1975 und 1979 gewann Parr zwar den Arts Council of Great Britain Photography Award, jedoch erst 2008 widmete ihm eine große Museumsinstitution im deutschsprachigen Raum mit *Parrworld* im Haus der Kunst in München eine umfassende Einzelausstellung. Der seit den frühen 1970er Jahren aktive Künstler zählt mittlerweile zu den einflussreichsten Fotografen Englands.

Die an der Fashion Week und drei Jahre später an der Millionaire's Fair in Moskau entstandenen Aufnahmen gehören zu der 34 Werke umfassenden Serie *Luxury*, die zwischen 2004 und 2008 an den weltweit unterschiedlichsten Treffpunkten des Jetsets entstanden ist. Nach jahrelanger Beobachtung der Unter- und Mittelschicht hat sich Parr mehrere Jahre der Analyse der viel kleineren, dafür aber global operierenden Oberschicht zugewandt. In Kontexten wie Millionärsmessen, Modewochen, Pferderennen sowie Zigarrenrauch verhangenen und sonnengetränkten Kunstanlässen setzt Parr seinen konsequenten Beitrag zur Kapitalismus- und Gesellschaftskritik fort. „Wir sind so daran gewöhnt, dauernd Bilder zu verdauen, die pure Propaganda sind, dass die Leute überrascht sind, wenn jemand wie ich Bilder zeigt, die eng mit der Realität verbunden sind. Ich lüge wenigstens nicht. [...] Klischees werden aus dem einfachen Grund zu Klischees, weil sie wahr sind. Deshalb gehe ich gerne zu Veranstaltungen wie dem Münchner Oktoberfest. Ich habe festgestellt, dass immer mehr Menschen dort Dirndl

## Ikonografie des Konsums

und Lederhosen tragen. Sie bemühen sich also darum, immer mehr wie das Klischee ihrer selbst auszusehen“ (Martin Parr, *Spiegel*, Mai 2005). Auch die in die Genusslichkeiten von Luxuswelten kommenden Menschen dieser Welt sind Opfer von Klischees, die aber auch sie mit aufgesetzten Haltungen und einstudierten Attitüden teils selbst wieder bestätigen. In der noch jungen, jedoch vom Altern nicht verschont gebliebenen Welt der Neureichen begegnet Parr aber auch ungeahnten Überraschungen, wie beispielsweise der anachronistisch altmodisch anmutenden Uniform von Stewardessen einer Privatjet-Crew auf der Moskauer Millionärsmesse.

CH





Seite 170  
Luxury RUSSIA. Moscow.  
The Millionaire Fair, 2007  
C-Print  
50,8 x 76,2 cm

Seite 171  
Luxury RUSSIA. Moscow.  
The Millionaire Fair, 2007  
C-Print  
50,8 x 76,2 cm

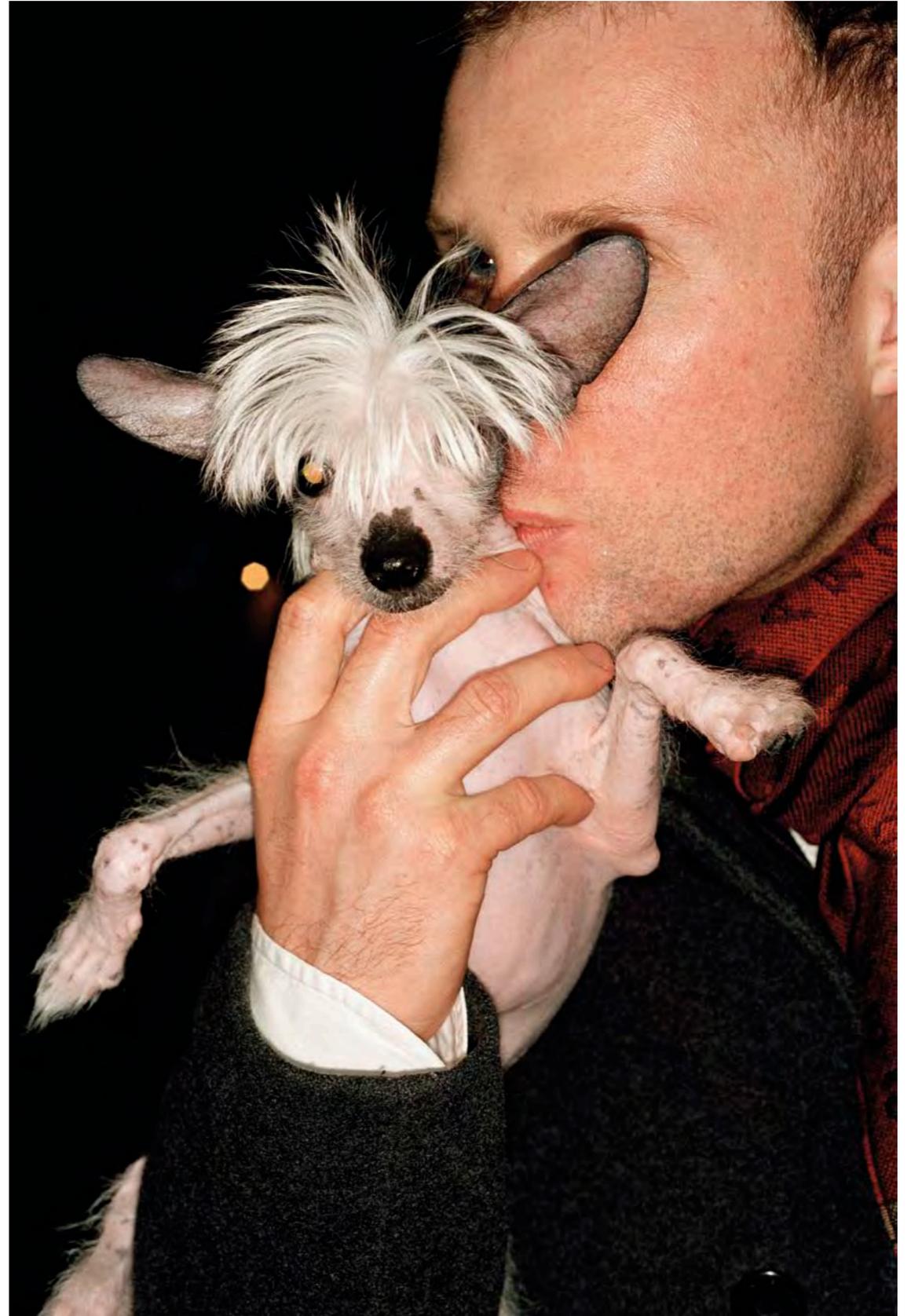
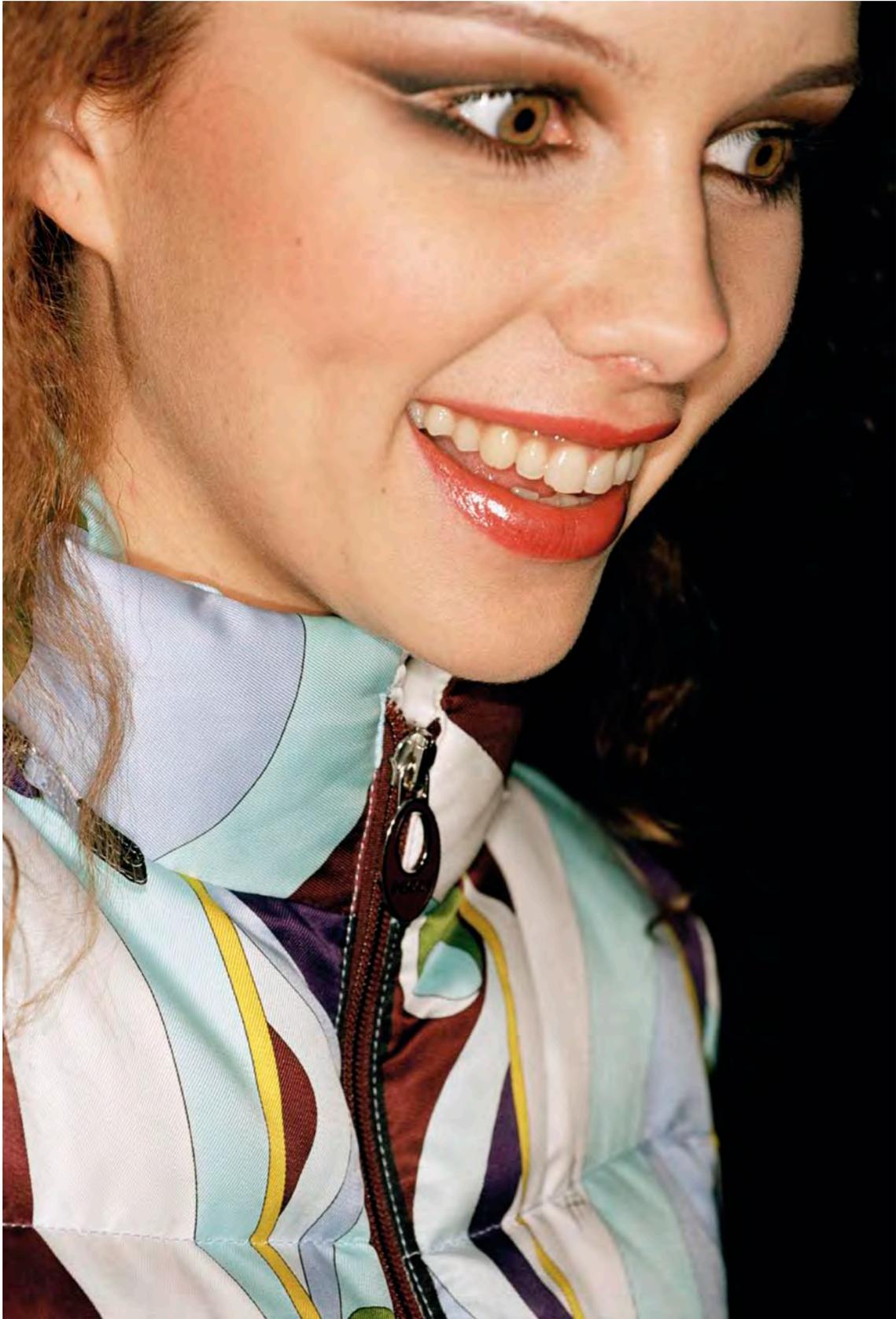
Luxury RUSSIA. Moscow.  
The Millionaire Fair, 2007  
C-Print  
50,8 x 76,2 cm

Seite 172  
Luxury RUSSIA. Moscow.  
Fashion Week, 2004  
C-Print  
152,4 x 101,6 cm

Seite 173  
Luxury RUSSIA. Moscow.  
Fashion Week, 2004  
C-Print  
152,4 x 101,6 cm



Seite 174  
Luxury RUSSIA. Moscow.  
Fashion Week, 2004  
C-Print  
152,4 x 101,6 cm



## Ewa Partum

\* 1945 in Grodzisk Mazowiecki bei Warschau, Polen, lebt und arbeitet in Berlin

Ewa Partum setzte sich ab 1969 kritisch mit linguistischen Fragen im Bestreben nach der Findung einer neuen Kunstsprache auseinander. Unverkennbar eigenständige Arbeiten bilden Partums ab 1970 geschaffene meta-poetische, teils ephemere, entropische und nicht einfach dokumentierbare Werke, die sie aus performativen Verschüttungs- und Zerstreuaktionen einzelner Buchstaben aus fiktiven und existenten Texten der Literaturgeschichte entwickelte. Die Künstlerin arbeitete auch im Filmmedium, mit dem sie analytische Überlegungen zur semantischen Struktur der Sprache anstellte und dies in Kurzfilmen wie *Tautologisches Kino* (1973–74) umsetzte. 1983 ließ sich Partum in Berlin nieder, einerseits aus Interesse am Fluxus-Künstler Wolf Vostell (1932–98), des Weiteren aus Begeisterung für das Engagement dort ansässiger Feministinnen. 1984 unternahm Partum die gewagte und als Fotografie festgehaltene Aktion *Ost-West-Schatten* vor der Berliner Mauer, bei welcher sie einen großen W-Buchstaben in ihrer rechten und einen großen O-Buchstaben in ihrer linken Hand in Kreuzstellung und nackt an den Beton hielt – ein kontrastreiches Bild, wo auf physischer Ebene die unterdrückende Wucht dieses architektonischen Kolosses auf den weiblichen Körper nachempfindbar wird. Partums Verdienst und international einflussreiches Schaffen wurde bei der von Adam Budak kuratierten Sektion der *Manifesta* in Rovereto 2008 als kraftvolle und poetische Quelle des Widerstands gegen vorherrschenden Sprachgebrauch in öffentlichen Geltungsbereichen gepriesen.

Die Performance *Hommage à Solidarność* zeigte die Künstlerin erstmals 1982 in der Underground-Galerie in Łódź. Nackt und den Anwesenden den Rücken zuehend sprach sie das Wort „Solidarność“ Buchstabe für Buchstabe so aus, dass dieser Akt doppeldeutige und unschwer an Küsse erinnernde Spuren ihrer Lippen auf einem weißen Karton hinterließ. Die Performance wurde zur Tarnung lakonisch, aber nicht ohne Ironie mit folgendem Satz angekündigt: „Im August reinigt Ewa Partum den Teppich“. Ein Jahr später wiederholte sie die Aktion in der Galerie Wewerka in Berlin, wo sie auch als Videoaufzeichnung dokumentiert und in deutscher Sprache kommentiert worden ist. Um die Brisanz dieser

Der Vorhang hebt sich

Performance auch aus heutiger Perspektive verstehen zu können, muss man sich die Bedeutung der politischen Bewegung *Solidarność* vergegenwärtigen. Die Gewerkschaft *Solidarność* (dt. Solidarität) entstand aus einer Streikbewegung von Arbeitern im Sommer 1980, die von Anfang an bei regimekritischen Intellektuellen wie Tadeusz Mazowiecki und Adam Michnik sowie weiten Teilen der katholischen Kirche Unterstützung fand. Nachdem die *Solidarność* 1982 endgültig verboten worden war, konnten ihre Aktivitäten nur noch im Untergrund ausgeübt werden. Gleichzeitig bildeten sich im Ausland Exilgruppen, die durch die Gründung von Außenstellen die politische Aktivität aufrecht erhielten. Die beiden bedeutendsten Büros wurden in Bremen und Brüssel eingerichtet. Aus heutiger Sicht wird deutlich, dass *Solidarność* sowie Glasnost und Perestroika die politische Wende maßgeblich herbeigerufen und begünstigt haben. Sie waren so einflussreich, dass Tadeusz Mazowiecki schlussendlich zu Polens erstem nicht-kommunistischen Ministerpräsidenten gewählt wurde und Lech Wałęsa 1990 zum Staatspräsidenten avancierte. Die *Solidarność*, deren Vorsitzender seit der Gründung Wałęsa war, glich wegen ihrer enormen gesellschaftlichen Akzeptanz darum eher einer Volksbewegung als einer Gewerkschaft im klassischen Sinne. Partum schloss sich mit ihrer mutigen Performance in ihrem ganzen verletzlichen Wesen sowie im Vertrau(t)en des Untergrundes dieser Solidaritätsbewegung an, die zu jenem Zeitpunkt zehn Millionen Anhänger zählte und verboten war.

CH





*Performance-Installation*

**EWA PARTUM 83**

## Susan Philipsz

\* 1965 in Glasgow, Großbritannien, lebt und arbeitet in Belfast, Nordirland und Berlin

Seit Abschluss ihres Studiums der Bildhauerei am Duncan of Jordanstone College in Dundee und an der University of Ulster in Belfast kreiert Susan Philipsz seltsam entrückte Klangräume, die mit unterschiedlichen Aspekten der räumlichen und akustischen Wahrnehmung spielen. „Ich interessiere mich für die sinnlichen und psychologischen Eigenschaften von Klängen und dafür, wie sie zur Veränderung des individuellen Bewusstseins eingesetzt werden können. Indem ich meine eigene Stimme benutze, versuche ich, die Aufmerksamkeit der Zuhörer zu erregen und ihre Eigenwahrnehmung an einem bestimmten Ort und Zeitpunkt vorübergehend zu verändern“ (Susan Philipsz, 2007). Zu diesem Zweck adaptiert die Künstlerin Klangelemente, die sich auf literarische, musikalische oder historische Vorlagen beziehen, und überführt diese in Alltagsräume, denen keine künstlerische Prägung anhaftet und die von der Supermarktkasse über Fußgängerunterführungen bis hin zur Almwiese reichen können. Durch die eigenwillige Intonation und Pausensetzung sowie die Reduktion auf ein absolutes Minimum eignet sich Susan Philipsz bekanntes Liedgut an und spielt so mit der Dialektik von subjektiver Erinnerung und kollektiver Erfahrung.

Nach Stationen unter einer S-Bahnbrücke in Berlin (2000), auf der Manifesta 3 in Ljubljana (2000) sowie am Dach des ICA in London, auf der 16. Sydney Biennale und der Carnegie International in Pittsburgh (alle 2008) beschallt Susan Philipsz nun den Hof des Wiener MuseumsQuartiers mit ihrer fragilen Version des Revolutionsklassikers *Die Internationale*. Der Kampfesruf der sozialistischen Arbeiterbewegung – die sich ideologisch, gemäß dem marxistischen Aufruf „Proletarier aller Länder, vereinigt euch!“, dem übernationalen Klassenkampf verpflichtet sieht – wird während der gesamten Zeit der Ausstellung, in der für Philipsz typischen sehr reduzierten und nur auf die Stimme bauenden „A cappella“-Interpretation, periodisch aus einem Adastra-Hornlautsprecher in den Hof des MQ übertragen. Der Text der *Internationale* geht ursprünglich auf den französischen Dichter Eugène Pottier (1816–1887) zurück, der als Reaktion auf die blutige Zerschlagung der Pariser Kommune die Kampfesparolen zu Papier brachte. Die Pariser Kommune

## Anatomie der Melancholie

wurde angesichts der verschärften Klassenkämpfe zwischen Bourgeoisie und dem aufstrebenden Proletariat gegründet und verwaltete unter sozialistischen Vorstellungen für 72 Tage Paris. Zu ihren sozialen, politischen und wirtschaftlichen Forderungen und Maßnahmen zählten etwa das rückwirkende Erlassen von fälligen Mieten, die Abschaffung der Nacharbeit für Bäckergehilfen oder die Waisenpension. Im Mai 1871 gelang der Regierung in Versailles die Rückeroberung von Paris und die Kommunisten wurden wieder in die Vororte zurückgedrängt. Ein Jahr nach dem blutigen Massaker wurde Pottiers Text von Pierre Degeyter vertont. Die heute im deutschsprachigen Raum verbreitete Fassung von Emil Luckhardt stammt von 1910 und stellt eine verkürzte und in ihrer Radikalität etwas abgeschwächte Form des französischen Originals dar. Das Lied, welches 1943 als Nationalhymne der Sowjetunion diente, gilt weltweit als Ode an den Kommunismus und wurde bislang in über 80 Sprachen übersetzt. Wie werden die Passanten auf das politisch höchst aufgeladene und zur Solidarität mittels Waffengewalt aufrufende Lied reagieren? Wird den gefrorenen Utopien des Sozialismus mit verklärter Nostalgie nachgegangen oder sollten die neu entstandenen heterogenen Partnerschaften, die anlässlich der „Allianz gegen den Terror“ gebildet wurden und sukzessive Einschränkungen der Menschen- und Bürgerrechte zur Folge haben, nicht doch Anlass zur Besorgnis geben? – *Völker, hört die Signale, Auf zum letzten Gefecht! Die Internationale, Er kämpft das Menschenrecht!*

MW

Ari-seye starvelings from your slumbers, Arise,  
ye prisoners of want For  
whom, in revolt now - and - ers And at  
it ends the age of rant Away  
with all the superstition & servile masies  
rise arise We'll change forthwith the old  
Litions. And span the dust to win the prize. Then com -



Marek Piowski

\* 1935 in Warschau, lebt und arbeitet in Warschau, Polen

Marek Piowski schloss 1963 sein Studium der Journalistik in Warschau und 1968 ein weiteres Studium in Regie an der Filmhochschule in Łódź ab. Sein Filmdebüt gab er 1970 mit *Rejs (Der Ausflug)*, der heute als polnischer Kultfilm schlechthin betrachtet wird und Piowskis einflussreichster Film ist. Es kam jedoch erst spät zur Kinopremiere in Deutschland, nämlich 1994 anlässlich der Berlinale. 1996 folgte die Erstausstrahlung im deutschen Fernsehen (Südwest 3). Die Leser des Wochenmagazins *Polityka*, mit 170.000 Exemplaren das auflagenstärkste Politikmagazin Polens, kürten *Rejs* zum besten polnischen Film aller Zeiten.

Die Passagiere des Fluss-„Kreuzfahrtschiffes“ wissen nicht so richtig, wohin die Reise geht und der Leiter der Sektion Kultur weiß auch nicht genau, was er mit den Gästen anfangen soll. An wiederholter Stelle treten absurde Situationen auf, so zum Beispiel bereits bei der Kontrolle der Gäste, die das Schiff bei Reiseantritt über eine äußerst schmale und steile Passerelle besteigen, wobei ein die Tickets kontrollierender Matrose an Rainer Werner Fassbinders schönen, eitlen Hauptdarsteller in *Querelle* (1982) erinnert. Absurditäten des Alltags und insbesondere solche, die bei einer Kreuzfahrt vorkommen, treten mit der derben Komik eines Kabarets zu Tage, wie in den Szenen, wo die Zuteilung von Freizeitaufgabenbereichen unter der Aufsicht und durch „demokratische“ Wahl per Handheben der gesamten Bootsbesatzung erfolgt, oder wie bei der Publikumsvorführung auf dem Sonnendeck der liebevoll, aber geschmacklos choreografierten Turnübungen der Wahlsportgruppe. Das Schlussbild des Ausflugs bietet ganz unerwartet einen rauschenden und leicht apokalyptisch anmutenden Maskenball, eine Mischung aus Federico Fellinis Melancholie, Marco Ferreris Nonchalance und Peter Greenaways barocker Opulenz. Die Dampferfahrt ist eine brillante Satire auf das Spießbürgertum und den ewigen Wunsch, daraus auszubrechen – nicht nur in Polen, sondern weltweit als universelle Problematik jenseits politischer Systeme (be)greibar. Mitten im Kommunismus nahm der Film nur mit Mühe die Hürden der Zensur. Obwohl sehr subtil eingesetzt, war die Satire auf die Absurditäten des von der Staatsgewalt ausgedachten und organisierten Ferienalltags mancherorts zu

Ironie und Tragik des Alltags

offensichtlich, sodass der Film um 22 Minuten gekürzt respektive zensuriert in die Kinos kam. Da es jedoch nur eine Vorführkopie davon gab, konnte man ihn de facto kaum sehen. Der Film wurde in Schwarzweiß im halbdokumentarischen Stil und vorwiegend mit Laienschauspielern gedreht. Dass Piowskis *Rejs* neben Krzysztof Kieślowskis und Andrzej Wajdas Arbeiten heute zu den Kultfilmen des polnischen Kinos gehört, hat mehrere Gründe: Zum einem kann man ihn stilistisch zu den polnischen Beispielen erster Stunde eines von der Nouvelle Vague und dem Cinéma Vérité inspirierten Films zählen, des Weiteren vertritt er eine post-modernistische Optik „avant la lettre“, wo das verzerrte Bild der modernen Gesellschaft Sinnbild für die Unmöglichkeit einer gemeinsamen Sprache widerspiegelt, selbst dann, wenn man sich auf dem gleichen Boot befindet.

CH





Auf den norwegischen Popart-Künstler Pushwagner wurde der Kunstbetrieb erst spät aufmerksam, obwohl er schon seit Ende der 1960er Jahre an seinen psychedelisch-apokalyptischen Visionen unserer Zivilgesellschaft arbeitet. Nachdem Pushwagner nach seinem Studium für einige Jahre aufgehört hatte zu zeichnen, entwickelte er fast im Verborgenen seinen ureigenen Stil. Als Künstler trat er in seinem Heimatland zuerst durch die Zusammenarbeit mit dem Kultautor Axel Jensen in Erscheinung, den er 1968 kennenlernte und als seinen spirituellen Lehrer bezeichnet. Pushwagner illustrierte unter anderem dessen Buch *And the Rest is Writ(ten) in the Stars* (1995). Jensen gilt als einflussreiche Figur, der die LSD-Kultur nach Norwegen brachte. Die Teilnahme an der Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst 2008 und die Sydney Biennale 2008 machten Pushwagners Arbeiten international bekannt.

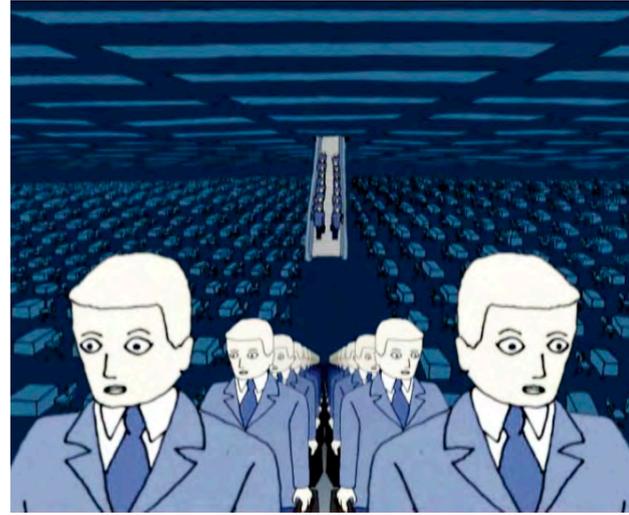
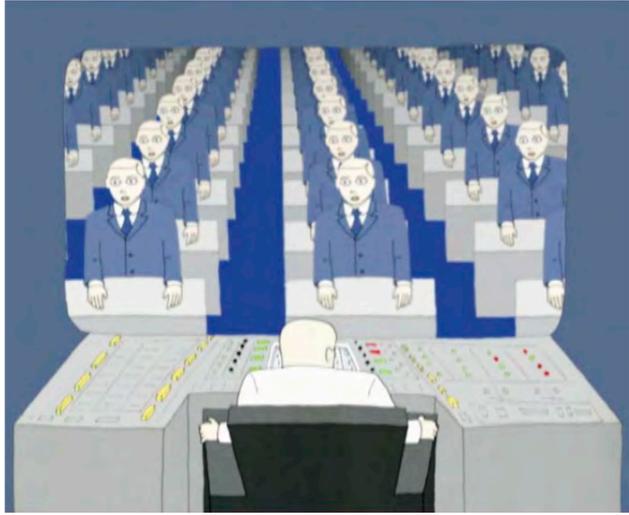
Im insgesamt 154 Blätter umfassenden Bilderroman *Soft City* wird das Leben von einer anonymen Stimme befehligt. Der Tag beginnt mit einer Pille – „Life“ –, der allmorgendliche Startknopf für die Routine des Daseins: Männer gehen zur Arbeit ins Großraumbüro, wo alle Schreibtische identisch sind und jeder Angestellte eine Nummer hat; Anwesenheit und Tätigkeit werden mittels Stechuhr und Kamera überwacht; Frauen bringen die (angeleiteten) Kinder in den Kindergarten und gehen dann in den Supermarkt, wo der Kauf bestimmter Produkte wie „Soft Meat“ über Lautsprecher eingeflüstert wird; abends schaut man im heimeligen Wohnzimmer „Soft TV“ und informiert sich über das weltpolitische Geschehen. Kriegsnachrichten dominieren die Medien. *Soft City* karikiert den Alltag des modernen Menschen als automatisiertes Getriebe und zeichnet das dystopische Bild einer nivellierten Masse, die von einer autoritären Macht gelenkt wird. Die Gleichschaltung des Menschen wird von Pushwagner

dabei auf formalästhetischer Ebene zum Ausdruck gebracht: Individuelle Züge verschwinden in der repetitiven Monotonie schematischer Strukturen der kleinteiligen, ornamentalen Kompositionen, die sich teilweise rasterförmiger in extremen Fluchten in symmetrische, fast abstrakte Muster auflösen. Hier wird auch der Einfluss des literarischen Œuvres von Jensen

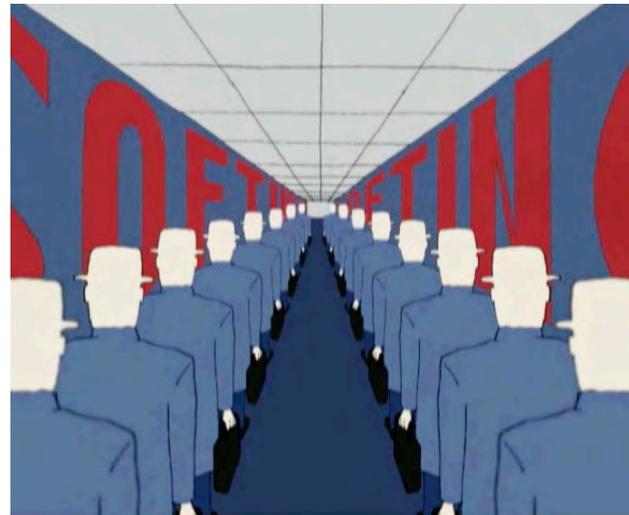
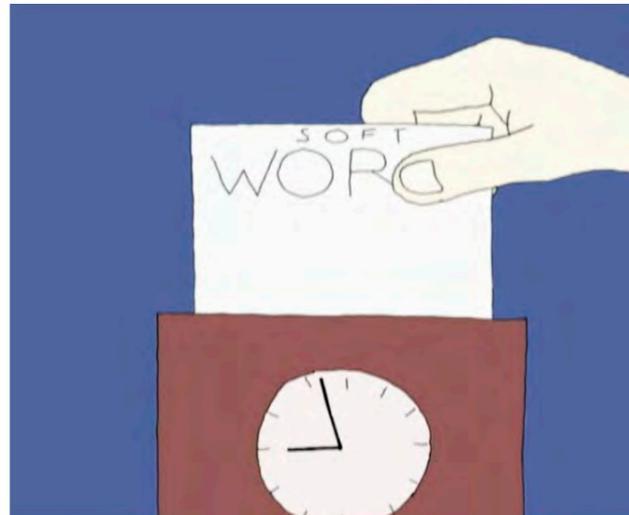
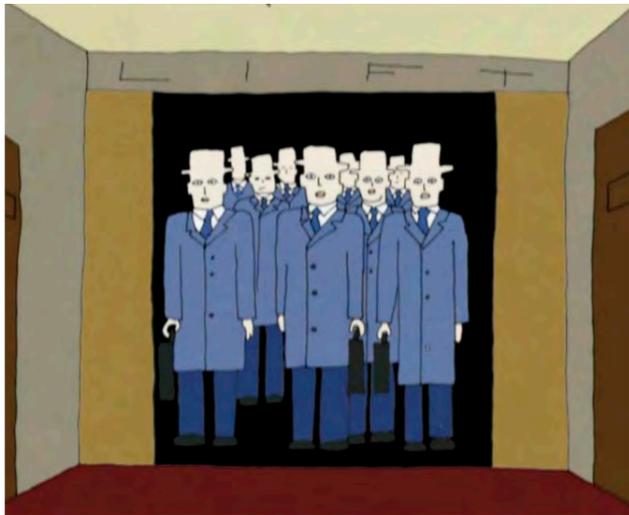
deutlich, der in seinen Sciencefiction-Erzählungen auf das Absurde als Stilmittel zurückgreift, denn Pushwagners Szenarien pendeln ebenso zwischen unterhaltsamer Überzeichnung und zynischer Parodie, deren düsterer Wahrheitsgehalt sich ansprechend naiv mitteilt. Ausgehend von den Zeichnungen im Comicstrip-Charakter entstanden viel später auch ein kolorierter Trickfilm sowie Bildtafeln in grell-poppiger Farbgebung. In der Filmversion wird der Bezug zur zeitgenössischen Lebenswelt durch einen elektronischen, gleichmäßig rhythmischen Sound suggeriert, der an Computerspiele erinnert. Mit allusiven Wortspielen („Heil Hilton“, „Soft Sieg“) und Quasi-Phänomenologisierungen, die nicht nur gegenwärtige neoliberale Zustände, sondern auch Klischeevorstellungen vom Leben im Kommunismus wachrufen, verweisen Pushwagners Arbeiten auf strukturelle Ähnlichkeiten gegensätzlicher Ideologien. Ihr visionärer Charakter knüpft an das Orwell'sche Trauma eines totalitären Überwachungsstaates aus dem Zukunftsroman *1984* (1948) und das allegorische Kindermärchen *Momo* (1973) von Michael Ende an, wo die sogenannten grauen Herren den Menschen die Zeit stehlen. Effizienzdenken und ein ökonomisches Handlungskorsett sichern in der „schönen neuen Welt“ von Pushwagner eine bequeme materielle Existenz. Im Zerrbild der ferngesteuerten Menschheit gibt es gleichwohl keinen Raum mehr für Individualismus, Emotion, Kreativität und ein freies Geistesleben. Pushwagner hat einen cartoonesken und zugleich bissigen Kommentar zur Konsumgesellschaft unserer Zeit geschaffen, der auf Belehrung und Indoktrination verzichtet und in der sorgfältigen Balance der Materialien eine Ambivalenz zwischen Kritik und Affirmation beibehält.

SG

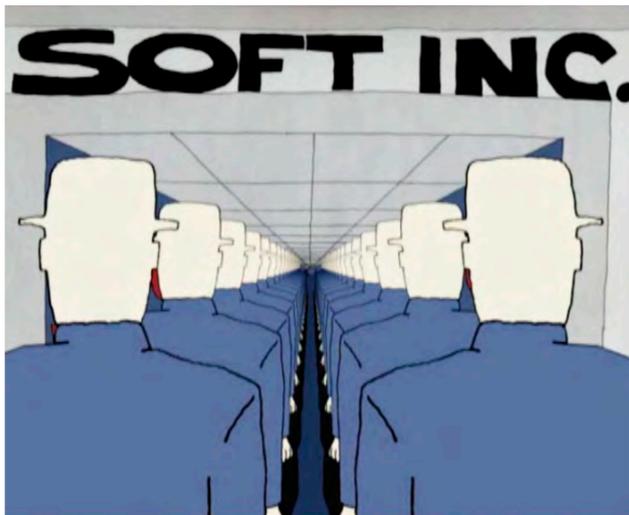




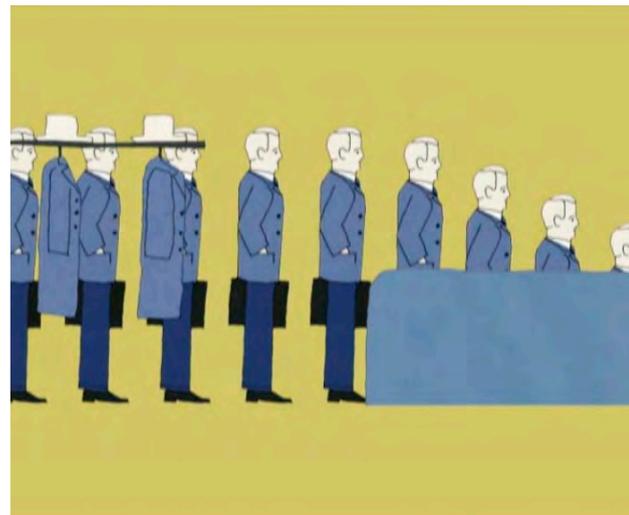
**BRAIN  
FREE  
CIRCUS**

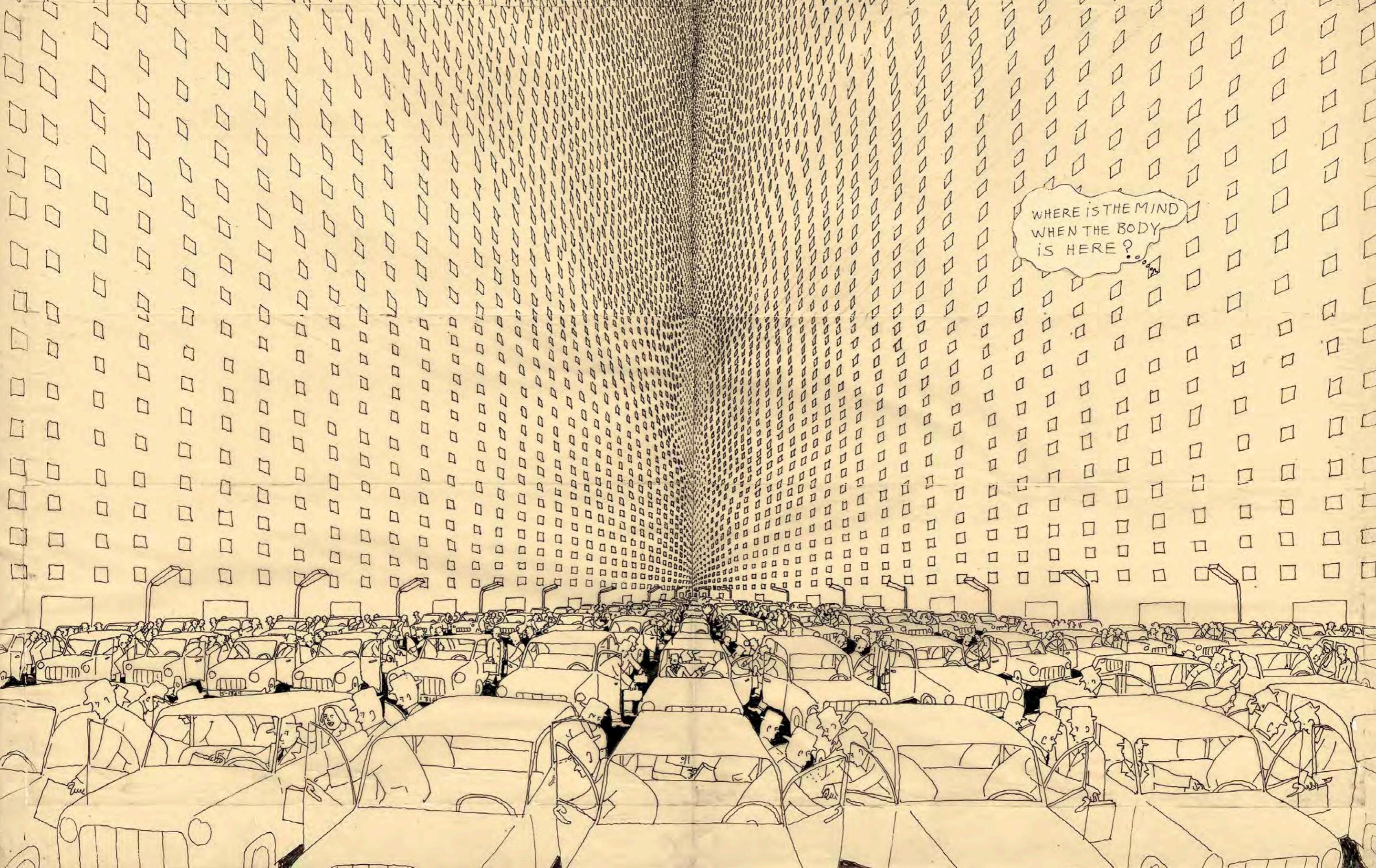


**IF YOU  
DON'T  
MAKE IT**



**YOU  
ARE  
FIRED**





WHERE IS THE MIND  
WHEN THE BODY  
IS HERE?

## Neo Rauch

\* 1960 in Leipzig, lebt und arbeitet in Leipzig

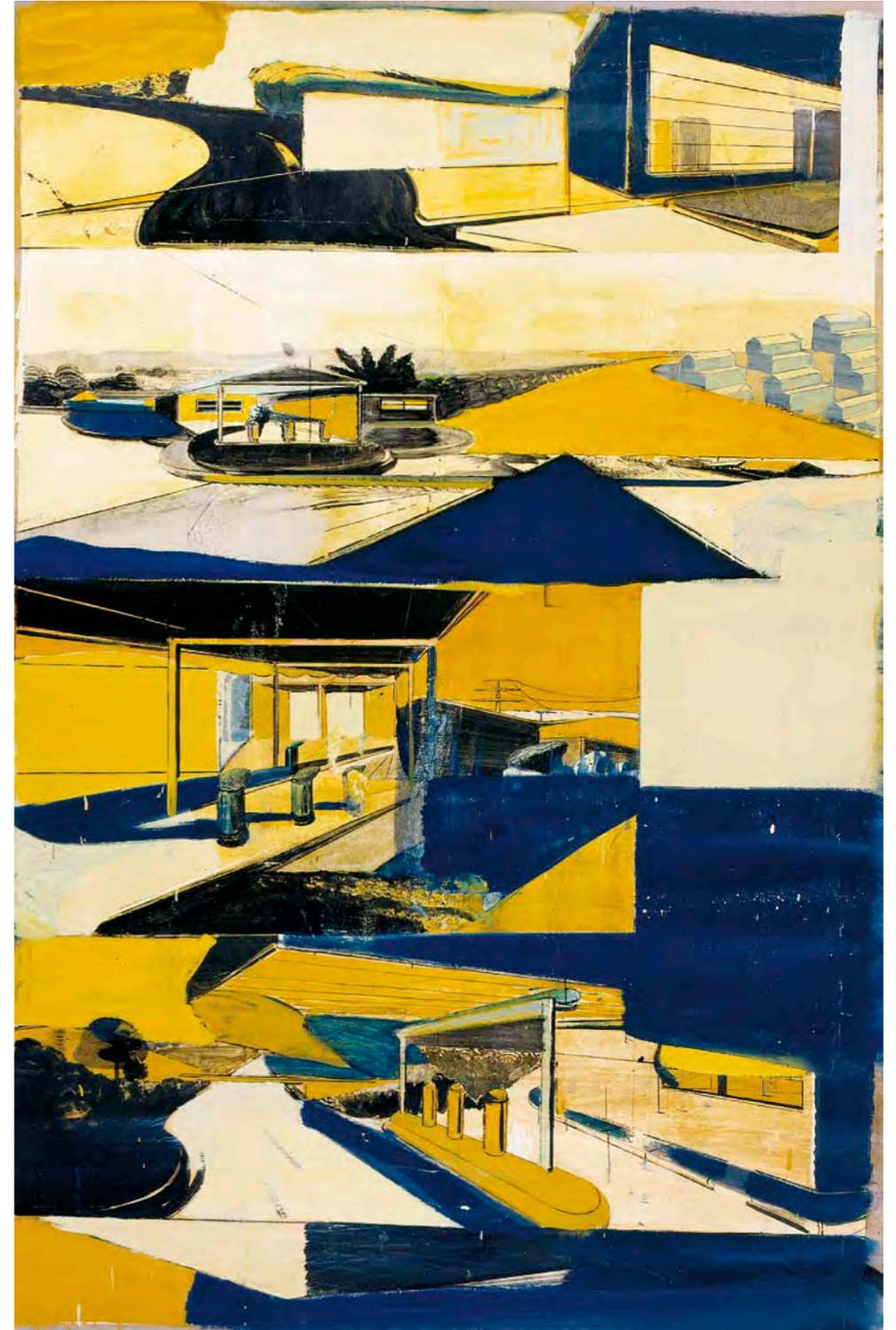
Neo Rauch absolvierte von 1981 bis 1986 sein Studium bei Arno Rink an der Leipziger Hochschule für Grafik und Buchkunst, an die er 2005 selbst zum Professor berufen wurde. Heute zählt er zu den Leitfiguren der sogenannten Neuen Leipziger Schule, die in den 1990er Jahren zu Welt-ruhm gelangte und insbesondere auch in Nordamerika sehr gefeiert wird. Die akademisch klingende Gruppenbezeichnung suggeriert die Weiterführung der so genannten „Leipziger Schule“, die sich in den 1960er Jahren als ästhetischer Ausdruck und Träger des Sozialismus in der damaligen DDR formierte und hinter dem Eisernen Vorhang eine rein figurative und realistische Malerei pflegte. Obwohl Rauch seine ursprüngliche Faszination für die „Detailfülle, die handwerkliche Solidität und die oft bizarre Fabulierfreude“ (2006) dieser älteren Generation gesteht, lässt sich unschwer argumentieren, dass die Schulbezeichnung die individuellen Karrieren und ästhetischen Eigenheiten dieser Künstler eines postkommunistischen Zeitalters verwischt und vielmehr von marktstrategischen Überlegungen geprägt ist. Produktives Gravitationszentrum vieler dieser Maler und deren Galeristen ist bis heute das zehn Hektar große Werksgelände der Baumwollspinnerei im Leipziger Stadtteil Lindenau.

Rauchs Bildwelt ist von kontrastreicher, leuchtender Farb-keit gekennzeichnet, die dargestellten Motive, häufig Land-schaften mit einprägsamen Gebäude- und Menschen-konstellationen, brechen das Raumzeitkontinuum durch skurrile, unerwartete und zuweilen kryptisch anmutende Sequenzialisierungen auf. Vor dem Hintergrund seiner Herkunft und Ausbildung erinnert Rauchs Stil zwangs-läufig an die Detailtreue des Sozialistischen Realismus, emanzipiert sich aber von ihm durch die Themenwahl, die surreale Farbigkeit sowie das provokative Einfließen-Lassen von Elementen der Pop-Kultur. Die comicähnlichen Sprechblasen erhalten umso subversiveren Charakter, als der Maler sie nicht mit Text füllt und damit offen lässt, ob eine sinnstiftende, verbalisierte Narration verweigert oder frei-gestellt wird. Beim Bild *Tankstelle* (1995) geht es um die Frage der Verfügbarkeit von energeti-schem Potenzial. Das Tankstellensymbol ist dabei weniger ein Symbol von Fernweh, sondern

## Anatomie der Melancholie

vielmehr als Zeichen für einen Ort der Kraft zu verstehen, wo der Künstler metaphorisch auftanken kann, was generell Rauchs Gepflogenheit entspricht, mit alltäglichen Sach-verhalten umzugehen. *Schicht* (1999) bezieht sich auf das Grubenunglück von Lengede im Jahr 1963. Für den damals knapp vier Jahre alten Neo Rauch hat sich dieses im Fern-seher seines kurz darauf verstorbenen Großvaters verfolgte Medienereignis ins visuelle Unterbewusstsein gebrannt. Wenn diese Aufschlüsse dann irgendwann wieder zu Tage treten würden, dann sei man als Maler, so der Künstler, an der Ausbeutung solcher gleichsam kollektiver wie indivi-dueller Gedächtnisbilder interessiert. Beim Bild *Reaktionäre Situation* (2002) erkennt man im Vordergrund eines Acker-feldes eine spielzeugartige Schusswaffe, links davon einen betenden Mann, hinter ihm eine scheinbar fliegende Wind-mühle. Dabei ist dieses Schießgerät weniger als Sinnbild einer durchmilitarisierten Gesellschaft sondern vielmehr als Utensil für die Malerei in ihrem mechanischen Potenzial und als Instrument mit Werkzeugcharakter zu verstehen. „Die Situation ist von da her als Reaktion im Sinne eines Reagierens auf etwas Bedrohliches zu begreifen, als Versuch, sich der Kontemplation über sein Selbst hinzugeben [...]. Es ist so eine stille Vorschau auf das, was einem bleibt, wenn um einen herum alles ganz anders zu werden beginnt, als es der eigenen inneren Struktur gemäß wäre.“ (Neo Rauch, 2009)

CH

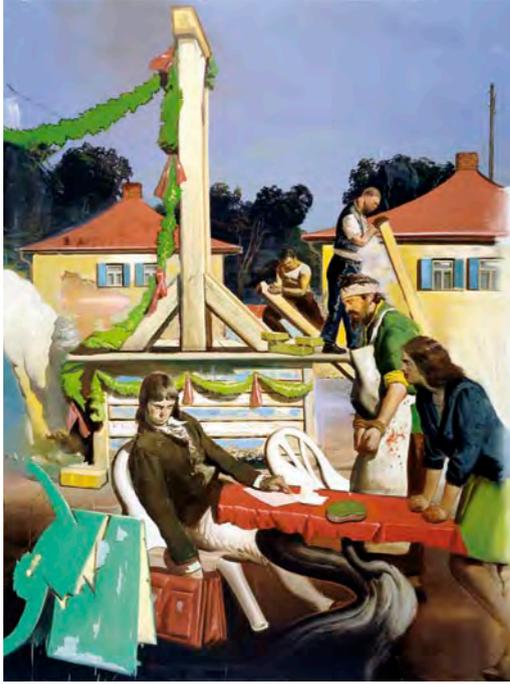




Weiche, 1999  
Öl auf Papier  
215 x 190 cm

Schicht, 1999  
Öl auf Leinwand  
200 x 180 cm





Das alte Lied, 2006  
Öl auf Leinwand  
300 x 420 cm

Kommen wir zum Nächsten, 2005  
Öl auf Leinwand  
280 x 210 cm

Reaktionäre Situation, 2002  
Öl auf Leinwand  
210 x 400 cm

## Pedro Reyes

\* 1972 in Mexiko-Stadt, lebt und arbeitet in Mexiko-Stadt

Pedro Reyes studierte Architektur, bevor er sich der bildenden Kunst zuwandte. Als Künstler, der in den unterschiedlichsten Medien und Disziplinen wie Installation, Design, Performance und Video arbeitet und sich mit Strategien zur gesellschaftlichen Transformation beschäftigt, denkt er bezeichnenderweise vom Architektonischen als konstitutiven Element des sozialen Raumes her. Ausgehend vom kulturhistorischen „Kompost“ oder „Werkzeugkasten“, wie er es selbst nennt, den die Architektur der Moderne als sozial-utopischer Entwurf mit großem Einfluss auf urbane Topografien hatte, schafft Pedro Reyes architektonische Skulpturen. Diese verbinden Utopisches mit Funktionalem und denken ein soziales System mit, indem sie als interaktive Gebilde Handlungs- und Denkräume anbieten, die soziale, physische und bildnerische Kategorien miteinander verschränken. Dabei fungiert Design als Generator alternativer Modelle von Lebensstil, Urbanität und Gebrauchsgegenständen, die sich als Gegenentwürfe zur westlichen Kultur verstehen und aufzeigen wie der Mensch angesichts der Vorteile und Probleme, die die Globalisierung mit sich gebracht hat, seine eigene Umwelt erfinden und mitbestimmen kann.

In der Videoarbeit *Baby Marx* wird Weltgeschichte auf die Bühne des Puppentheaters geholt. Das fünfminütige Drama erzählt nach Art einer altmodischen didaktischen Kindersendung die Liebesgeschichte zu einer Idee, die mit der Ankündigung von Baby Marx endet, einer Allegorie des philosophischen Vermächnisses von Karl Marx. Nach dem „Ende der Geschichte“ in der Zeit neoliberaler Politik und freier Marktwirtschaft (und hier spielt Pedro Reyes auf Francis Fukuyamas kontroverses Buch *Das Ende der Geschichte* von 1992 und den gleich betitelten ersten Artikel von 1989 an, in dem der Autor im Zusammenbruch des Kommunismus 1989 den Endpunkt geschichtlicher Evolution erreicht sieht, weil alle alternativen politischen Systeme gescheitert seien) ereignet sich eines Tages in einer Kleinstadtbibliothek etwas Wundersames: Eine Gruppe Bibliophiler legt *Das Kapital. Die Kritik der politischen Ökonomie* (1867) von Karl Marx in den Mikrowellenofen, jene moderne technische Erfindung, die als Auftaugerät dient. Das Buch explodiert

## Illusionen des Kapitals

darin und – der Logik eines Märchens entsprechend – werden unter Getöse und Nebeldampf die toten Ikonen und historischen Protagonisten der Linken zum Leben erweckt: In Gestalt hölzerner Marionetten versammeln sich Karl Marx, Friedrich Engels, Wladimir Iljitsch Lenin, Mao Tse-Tung, Che Guevara und Josef Stalin zum letzten Kampf gegen den Kapitalismus.

Die Vision des Künstlers von der Wiedergeburt sozialistischer Ideale scheint sich hinter der Maske des Possenreißers in bunter auffälliger Verkleidung zu verstecken, was im Zweifelsfall auch als bitterer Zynismus oder Klamauk ausgelegt werden kann. Auf formalästhetischer Ebene sind es die mechanischen Bewegungen der Holzpuppen, die theatrale Lichtregie, die bonbonfarbene Atmosphäre eines Kinderunterhaltungsprogramms, die das Komische und Clowneske evozieren. Der Spannungsbogen der Handlung wird parallel von einem sich steigernden Soundtrack untermalt, der von einer zunächst klassisch melancholischen Melodie in Parademusik umschlägt. Redewendungen in den Untertiteln der ansonsten dialoglosen Szenen werben für den Sozialismus wie für ein Produkt und schließen mit der rhetorischen Ansage eines Filmtrailers: „Coming Soon“.

SG





## Nedko Solakov

\* 1957 in Tscherven Brjag, lebt und arbeitet in Sofia, Bulgarien

Nedko Solakov zählt zu den meistdiskutierten Gegenwartskünstlern Bulgariens. Er studierte an der Akademie für Bildende Kunst der Hauptstadt Sofia und schloss 1981 in Wandmalerei ab. Von 1985 bis 1986 folgte ein Studium am Hoger Instituut voor Schone Kunsten (HISK) in Antwerpen. Solakovs stilistisches Merkmal sind seine handgeschriebenen, seismografisch feinen, pointierten und nicht selten tragikomischen Anmerkungen in Text- und Zeichenform, die er meist direkt an den Wänden der Ausstellungsräume anbringt. Thematische Konstante bildet die selbstreflexive Auseinandersetzung mit der Existenz des Künstlers in Bezug auf dessen gesellschaftliche Wirkung.

*View to the West* (1989) ist eine Außeninstallation, bestehend aus einem fix ausgerichteten Fernrohr, das Solakov im September 1989 auf dem Dach des offiziellen Klubs der Jungen Künstler positioniert und in Richtung Zentralkomitee der Kommunistischen Partei Bulgariens, dem effektiv geografisch realen Westen, orientiert hatte. Es befand sich dort auch ein glänzendes Schild mit der vornehmen und in zwei Sprachen eingeritzten Inschrift „View to the West“. Wegen der Popularität der Installation versuchte der bulgarische Geheimdienst mit unterschiedlichen Mitteln Druck auszuüben, zum Beispiel mit der Aufforderung, den Titel zu ändern und den Erläuterungstext zu entfernen. 1995 in Kopenhagen und 2009 in Wien ist das Werk als Innenrauminstallation rekonstruiert worden, indem eine aktuelle Fotografie desselben Gebäudes angefertigt und als zwei mal drei Meter große Fotoreproduktion in circa dreißig Metern Distanz gegenüber einem sich auf der anderen Raumseite befindenden Fernrohr installiert worden ist. Der mittlerweile abmontierte Stern des stalinistischen Gebäudes, das heute einen Teil des Parlaments beherbergt und voraussichtlich dessen Hauptsitz werden wird, spart Solakov ein zweites Mal auf der Großfotografie aus, und genau das sieht man beim Blick durch das Fernrohr: Der bereits real entfernte Kommunistenstern ist durch seine verdoppelte Absenz zum entmaterialisierten Sinnbild eines über die Jahre mehr und mehr entleerten Bedeutungsträgers mutiert.

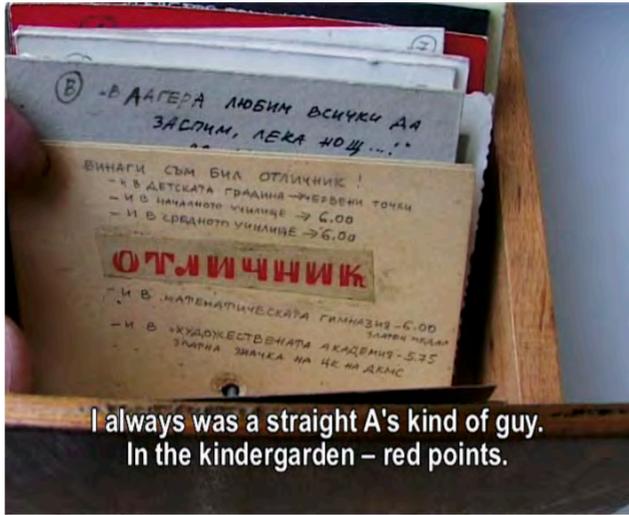
## Apparate der Überwachung

*Top Secret* (Dezember 1989 bis Februar 1990) besteht aus einem Fach mit Karteikarten, welche die frühere Zusammenarbeit des jungen Künstlers mit der bulgarischen Geheimpolizei thematisieren, die von Solakov 1983 beendet wurde. Zwanzig Jahre nach der Wende sind die Akten in Bulgarien nach wie vor unter Verschluss, sodass es keine öffentlichen Dokumente zur Mitarbeit von Nedko Solakov gibt. Als das Werk erstmals im Frühjahr 1990 ausgestellt wurde, auf dem Höhepunkt der politischen Wende nach jahrelanger kommunistischer Herrschaft, sorgte es für heftige kontroverse Diskussionen. Der Gestus der Selbstentblößung in diesem künstlerischen Projekt ist immer noch einmalig im Kontext des europäischen Postkommunismus. Mittlerweile ist *Top Secret* zu einem Symbol seiner Zeit geworden. Das vierzigminütige Video, in dem Nedko Solakov die Inhalte des Aktenfachs nochmals liest, wurde 2007 in seinem Studio in Sofia gedreht.

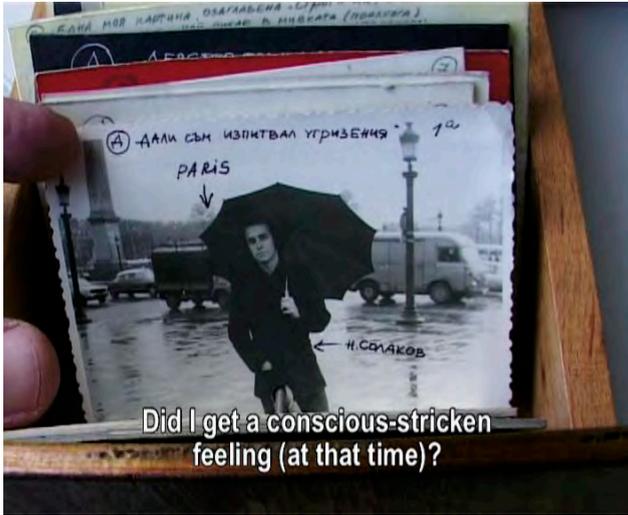
Im zweiminütigen Film *Silent (But As Rich As Only The Bulgarian Language Can Be) F. Words* folgt der Zuschauer dem Künstler bei seiner Tour zu Fuß durch die Stadt und macht zuerst beim Parlament, dann beim Präsidentschaftsgebäude, anschließend beim Regierungsgebäude und schließlich beim ehemaligen Zentralkomitee der Kommunistischen Partei Bulgariens (dasselbe Gebäude wie bei *View to the West*) halt. Vor jedem dieser politisch vor genauso wie nach 1989 aufgeladenen Bauten hält der Künstler inne und „schreit“ ihnen Schimpfwörter zu, allerdings stumm, lediglich die Lippen und Gesichtszüge bewegend. Solakov beschreibt dies als selbstironische Geste, die als Metapher für die ohnmächtige, aber auch untätige Sprachlosigkeit unzufriedener Bürger der jungen Demokratie Bulgariens steht.

CH





I always was a straight A's kind of guy.  
In the kindergarden - red points.



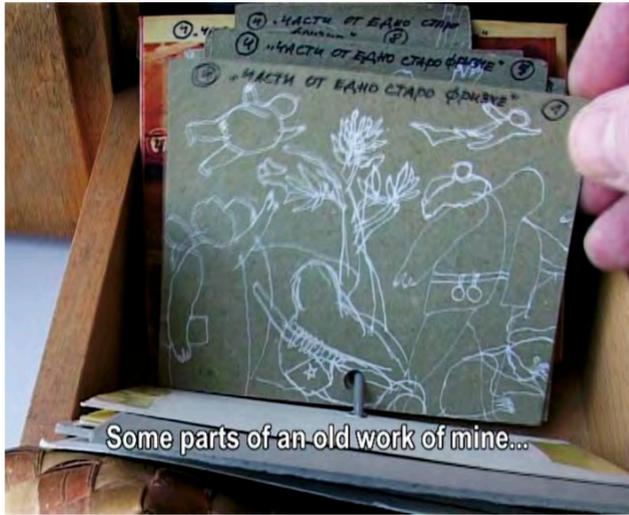
Did I get a conscious-stricken  
feeling (at that time)?



put her feet in the urine,  
and took a walk afterwards



Some parts of an old work of mine...



*Silent (But As Rich As Only the Bulgarian Language Can Be)* F. Words, 2009  
Videofilm auf DVD, Farbe, Ton  
2 Min. 6 Sek.



Seite 206/207  
*View to the West*, 1989  
Mixed Media

Seite 206 links:  
Still aus dem Film *We, from the Roof*, 1989,  
von Antony Dontchev

Seite 207 oben:  
Installationsansicht, Ausstellung  
*The Earth and The Sky*, 1989,  
The Club of Young Artists, Dachterrasse der  
Union of Bulgarian Artists, Shipka 6 Gallery, Sofia



## Song Dong

\* 1966 in Peking, lebt und arbeitet in Peking

Song Dong schloss 1989 sein Kunststudium an der Pekinger Capital Normal University ab und reihte sich danach schnell in die spannende jüngere Tradition der chinesischen Performancekunst ein. Nicht zuletzt auf Grund ihres ephemeren, unvermittelten, direkten und sich darum einfacher der Zensur zu entziehenden Charakters gewann die Performance in China ab den 1970er Jahren an qualitativer Bedeutung und schloss auf internationales Niveau auf. Grundsätzlich stellte das Kunstschaffen in China für lange Zeit einen verlängerten Arm der kommunistischen Partei dar und vor allem innerhalb der Malerei, in der Künstler generell ausgebildet wurden, waren formal-inhaltliche Normabweichungen vom Sozialistischen Realismus schnell lokalisierbar. Gleichzeitig und besonders nach der gewalttätigen Niederschlagung der studentischen Demonstrationen des Jahres 1989 vermochten künstlerische Performances am besten die nahezu unerträglichen Lebensbedingungen vieler Chinesen zu visualisieren.

Der zweiteiligen Fotografiearbeit *Breathing* geht eine nächtliche Performance des Künstlers voraus, die er wie folgt in Worte fasst: „Teil 1: Tian’anmen-Platz, Temperatur minus 9°C. Während 40 Minuten gegen den Boden atmen, auf dem Zementboden des Platzes Eis produzieren. Teil 2: gefrorener Black Sea (Teich nördlich der Verbotenen Stadt), Temperatur minus 8°C. Während 40 Minuten gegen das Eis atmen. *Das Eis bleibt Eis.* Wie die Kursivschrift andeutet, geht es mir nicht um den Wechsel des Ortes, sondern um die verschiedenen Resultate derselben Aktion unter vergleichbaren klimatischen Bedingungen.“ (Song, 2002). Wie sind die hier beobachtbaren physikalischen Tatbestände auf metaphorischer Ebene zu deuten? Welche Assoziationen möchte der Künstler damit wecken, wenn er uns einerseits zeigt, dass es ihm gelingt, auf dem Zementboden eines der größten und geschichtsträchtigen Plätze der Welt mit seinem Atem Eis zu produzieren und bei der gleichen Aktivität sein warmer Hauch auf dem gefrorenen Teich nichts bewirkt? Die Gegensätze von spannungsgeladener Eiserzeugung im ersten und natur-gebundener Harmonieerzeugung im letzten Fall sind sowohl politisch als auch philosophisch zu verstehen. Wenden wir uns zuerst der philosophischen Auslegung

## Diktatur des Plans

zu: Das Aufzeigen der beiden unterschiedlichen physikalischen Reaktionen ist ein Hinweis darauf, dass sich der Harmoniebegriff der chinesischen Philosophielehre auf gegensätzliche Kräfte beruft und ihren Ausdruck in der Dichotomie von Yin und Yang findet. Seine Suche nach Harmonie in den Gegensätzen strebt Song in den verschiedenen Lebensbereichen an: Beispielsweise führt er seit 1995 ein Tagebuch, wo er bleibende biografische Zeichen auf vermeintlich ephemere erscheinende Weise mit Wasser auf immer demselben Stein im Gestus chinesischer Kalligrafie pinselt. Wie die Geschichte lehrt, ist alles aber nur eine Frage der Zeit, in der Wasser Kontinente formt und Steine zu Sand gemahlen werden. Die politische Interpretation von *Breathing* ist ohne Kenntnis der Ereignisse vom 4. Juni 1989 nicht denkbar. Der Tian’anmen-Platz, der über eine halbe Million Menschen aufnehmen kann, auf dem am 1. Oktober 1949 die Volksrepublik China ausgerufen wurde und wo das symbolische und zugleich geographisch fassbare Zentrum des bevölkerungsreichsten Landes der Welt ist, wurde im Juni 1989 Schauplatz blutiger Ausschreitungen gegen hunderte für Öffnung und Demokratie protestierende Studentinnen und Studenten, die von staatlich angeordneter Militärgewalt zu Tode gewalzt wurden. Um größere Menschenansammlungen und die mögliche Bildung von Demonstrationen im Keim zu ersticken, patrouillieren seither paarweise Militär und Polizei. Selbst ein kurzes Hinsetzen ist angesichts der behördlichen Gegenmaßnahmen nicht mehr möglich. Die einzigen, die sich heute bedenkenlos am „Platz des Himmlischen Friedens“ physisch gleichermaßen wie mental „aufrecht“ halten, sind die in den Himmel schießenden Drachen.

CH



Jane & Louise Wilson

\* 1967 Newcastle upon Tyne, Großbritannien, leben und arbeiten in London

Jane und Louise Wilson wurden mit der Generation der Young British Artists in den 1990er Jahren bekannt und haben seither ihre eigene Bildsprache im Medium Video entwickelt, die stilistische Anleihen aus Horror- und Actionfilm sowie Musikclips in filmischen Rauminstallationen verarbeitet. Vorzugsweise machen die Zwillingsschwester verlassene Gebäude von institutioneller Architektur, die nicht mehr in Benutzung sind, zum Gegenstand ihrer poetisch sensiblen Inszenierungen. Die materiellen Reste eines politischen Systems, seine Metaphern der Macht, werden mit dokumentarisch anmutenden Aufnahmen, durchkreuzt von unverhofft surrealen Brüchen, wiederbelebt. Dabei gelingt es den Künstlerinnen, das „Psycho-gramm“ eines Ortes visuell umzusetzen und mittels parallelierter Verdoppelungen und gegenläufiger Spiegelungen im Kinoformat einen eigenen Erlebnisraum zu schaffen. Entlang der Ruinen hegemonialer Infrastrukturen entfaltet sich eine Archäologie der Erinnerungen, der Träume und der Utopien. Die Künstlerinnen inszenieren virtuos das atmosphärische Erbe von Schauplätzen, die stark von ihrer historischen Tradition geprägt sind.

Für *Stasi City* haben Jane und Louise Wilson das ehemalige Verwaltungsgebäude und die zentrale Untersuchungshaftanstalt Hohenschönhausen der Stasi (Ministerium für Staatsicherheitsdienst der DDR) in Ost-Berlin besucht und gefilmt. Dort wurden politische Gefangene, aber auch Oppositionelle der unterschiedlichsten Abstufungen inhaftiert, verhört und physisch und psychisch gefoltert beziehungsweise geheime Akten über Verfolgung, Überwachung und Bespitzelung zahlreicher DDR-Bürger aufbewahrt. Es handelt sich um Orte, die gefürchtet und der Öffentlichkeit verschlossen waren, Sperrgebiete innerhalb der Stadt, die auf Berliner Stadtplänen verschleiert erschienen, wo Staatsterror organisiert und verwaltet wurde, die lokalen

Schnittpunkte von Macht und Ohnmacht einer Gesellschaft. Die Kamera durchforscht fließend, schwenkend, bisweilen stockend die leerstehenden Innenräume – Büros, Zellen, Aktenarchive, altmodische Überwachungsmonitore, Telefone, Schreibmaschinen, Aufnahmegeräte, abgenutztes Mobiliar, verblichene Tapeten, abgeblätterte Farbe, ein Pantoffel.

Apparate der Überwachung

Keine Opfer, keine Täter, keine Taten, lediglich schäbige Überbleibsel führen die Banalität menschlicher Grausamkeit vor Augen. Vier Projektionen, die den Ausstellungsraum umschließen, laufen paarweise in kaleidoskopischer Anordnung ab, die wiederum bricht, sich neu formiert und sich gelegentlich zum Panoramabild mit leicht verschobenen Perspektiven verknüpft. Zum irritierten Orientierungssinn gesellen sich Motive eines Geisterspuks: In die Stille der Bilder von endlos erscheinenden Korridoren und menschenleeren Zimmern mischen sich die knackenden Geräusche der Lichter, der ausgedienten Geräte, des sich geisterhaft in Bewegung setzenden Paternosters. Lichtstimmungen wechseln von natürlichem Tageslicht, das durch die Fenster einfällt, zu künstlicher Beleuchtung auf den Gängen. Eine anonyme menschliche Gestalt erscheint wie ein Totengeist, hebt vom Boden ab, schwebt marionettenhaft steif durch den Raum, öffnet an anderer Stelle eine verborgene Tür, betritt den Fahrstuhl. Figuren werden hier im Sinne performativer Elemente eingeführt, um den Dokumentarcharakter aufzuheben, erläutern die Künstlerinnen: „Die Gestalt soll sich in einem Vakuum befinden, sie kann sich frei bewegen, vermag aber den Raum nicht zu verlassen. In der DDR gab es den utopischen Traum von der Raumfahrt, man konnte in den Weltraum fliegen, aber nicht nach West-Berlin gelangen. Das Konzept besteht also darin, dass man Tausende und Abertausende von Kilometern nach oben fliegen, aber nicht den kleinen Ausflug nach West-Berlin machen konnte, weil es da eine Mauer gab.“ (Jane & Louise Wilson, 1997)

SG







### Exzerpte

219	Kazimierz Brandys, Juni 1979
223	Francis Fukuyama, Das Ende der Geschichte
229	Karl Schlögel, Berliner Zustände
235	Slavoj Žižek, Osteuropas Republiken von Gilead
241	Manfred Flügge, 1989. Roman eines Jahres
247	Boris Groys, Privatisierungen / Psychologisierungen
251	Adam Michnik, Korrespondenz von Adam Michnik aus Warschau
257	Paul Krugman, Der mysteriöse Triumph des Kapitalismus
263	Richard Sennett, Flexibilität
269	Thomas Brüssig, Woalldurcheinanderreden
273	Eginald Schlattner, Rote Handschuhe
279	Svetlana Boym, Bar Nostalgiija: Nachdenken über Alltagserinnerungen
285	Durs Grünbein, Der Weg nach Bornholm
289	Yu Hua, Chinas vergessene Revolution

Kazimierz Brandys

„Juni 1979“, in: *Warschauer Tagebuch. Die Monate davor. 1978–1981*  
Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1984, S. 127–132.

[...]

Ich denke an Fabeln, an Märchen, die das wunderbare und zugleich schreckliche Schicksal von Mädchen entwerfen, die in Eulen verwandelt werden, und von Jungen, die zu Herrschern werden. Ohne sie wird es keine Literatur geben. Wenn man den Menschen den Glauben daran nimmt, daß das Leben eine Fabel mit einer Moral ist, dann hören sie auf, an die Literatur und an das Leben zu glauben. Aber noch haben sie das Bedürfnis, zu glauben. Sie sind gekommen, um einen Menschen zu sehen, der in einem kleinpolnischen Kreisstädtchen geboren wurde, einen Menschen, der zum Stellvertreter Petri wurde und ihnen auf den Straßen aus seinem weißen Fahrzeug heraus den Segen erteilt. Für die Menschen, die sich nach Märchen sehnen, das heißt nach echten Erzählungen über das Leben, ist das eine phantastische Fabel, eine wunderbare Handlung mit einem Helden und einer Botschaft.

Die Fernsehkameras haben eine Szene, ein Bild übermittelt, das sicherlich für immer in die nationale Ikonographie eingehen wird: Papst und Primas kniend am Grab des Unbekannten Soldaten.

In der II. Nummer von *Zapis* fand ich bei Wirpsza den folgenden Gedanken: „Sich etwas vorzulügen ist, wenn es bewußt geschieht und außerdem von Vernunft und Sensibilität begleitet wird, eine schwierige innere Arbeit von hoher philosophischer Würde.“

Bisweilen quält mich der Verdacht, ob es nicht ratsam wäre, viele Dinge, die in ihrer Zeit von lügenhaften Entstellungen befreit, entzaubert wurden, wieder zu verzaubern. Jene Dinge, die etwa von Voltaire und Marx entzaubert wurden – und später von Freud sowie von Legionen von Denkern, die die Menschheit ihrer Illusionen und ihrer überlieferten Denkschablonen beraubten. Meine Generation ist in einer Zeit der Entzauberung groß geworden. Entzaubert wurden die Beziehungen zwischen Mann und Frau, die Religion, die Liebe, die Geschichte und die Literatur. Bald darauf, als die Schläge der totalitären Bestie auf diese Generation hernieder prasselten, erwies sich, daß unsere entzauberte Menschlichkeit, wollte sie standhalten, auf Begriffe und Werte zurückgreifen mußte, die in unseren Augen nur edle Phrasen früherer Generationen, verlogener Generationen waren. Ein von Vorurteilen befreites Bewußtsein genügte nicht, es war notwendig, daß wir uns der alten Wahlsprüche der Ehre, der Opferbereitschaft und der Hoffnung entsannen. Aber danach ... Danach rückten die Kader der Entzauberer der bürgerlichen Gesellschaft mit ihren Wahrheiten an, die schon den Keim neuer Verlogenheiten in sich trugen.

Einschließlich der Freiheit und der Brüderlichkeit. Und der Gleichheit. Wenn ich heute bei meiner Lektüre auf den Satz stoße: „Die Ungleichheit ist ein Naturgesetz und die Gleichheit die schrecklichste aller Ungerechtigkeiten“, finde ich, daß diese Worte etwas enthüllen, was einmal eine entzauberte Wahrheit gewesen ist, die wieder durch Lügen entstellt wurde.

Die neuen Mystifikationen meiden, zu den alten Mythen zurückkehren?

Warum drängen sich mir solche Überlegungen im Zusammenhang mit dem Besuch Johannes Pauls II. in Polen auf? Vermutlich deshalb, weil ich, als ich dem Papst zuhörte und seine Person betrachtete, vielfach den Eindruck gewonnen hatte, als spreche nicht eine Institution zu mir, sondern ein Mensch, der die Ungewißheit der Gegenwart durchdacht hat und von meinen Erfahrungen weiß. Offenbar haben dreißig Millionen Menschen den gleichen Eindruck gewonnen. Man konnte meinen, der Papst habe, als er sich an uns wandte, uns alle mit seinen Worten getroffen, er habe jede menschliche Schwäche mit einbezogen. Auch unsere Zweifel. Ja selbst unseren Mangel an Glauben.

In allem, was der Papst sagte, war der Gedanke an die Geschichte Polens gegenwärtig. Oft kam er auf das Schicksal *dieses Landes* zurück, wies er auf das Dramatische und Erhabene dieses Schicksals hin. Ich denke, in solchen Augenblicken müssen alle in Johannes Paul II. die geistige Verkörperung der nationalen Geschichte gesehen haben. Wir kennen unsere Geschichte, was jedoch nicht heißt, daß wir immer imstande wären, das Schöne an ihr wahrzunehmen. Dabei ist sie schön. Es gibt in der Geschichte Europas wohl kein Land, das in seiner Vergangenheit so wenig Schuld gegenüber der Welt auf sich geladen hat. Ungemein düster ist die Geschichte der beiden Nationen, die direkt an uns grenzen. Deutschland und Rußland. Auf beiden Seiten. Dazwischen lag Polen als ein Bereich des Rechts und des Lebens. Zwischen der schizophrenen Kraft Deutschlands und der wahnsinnigen Leere Rußlands hat eine Nation zu leben versucht, die lange Zeit hindurch die erhabensten Prinzipien der Menschheit – Christentum, Humanismus, Demokratie, Freiheit der Person und des Glaubens – ernst genommen hat, aber nach acht Jahrhunderten für ihre Phantasmen mit der Unfreiheit und für die Freiheit mit dem Tod bezahlte. Wir besaßen nicht die praktische Vernunft der Engländer und auch nicht die Neigung der Franzosen zu Gesellschafts- und Staatskonstruktionen, seien sie absolutistischer oder republikanischer Art. Aber wir haben andere Völker neben uns und unter uns leben lassen. Das genügt, um sich nicht erniedrigt zu fühlen.

Was erniedrigt uns? Man könnte antworten: Die Verachtung, die man uns zeigt. Ich meine hier nicht eine Verachtung von außen, ich spreche von der Erniedrigung durch die inländische, hiesige Methode, die auf Gemeinheit und Dummheit berechnet ist, die uns suggeriert, dumm und gemein zu sein. Im Wesentlichen stützt man sich auf zwei Kniffe. Der erste unterstellt, wir hätten kein Gedächtnis. Man will uns eine unwahre Vergangenheit einreden, eine verstümmelte Geschichte, aus der Teile des Gewebes entfernt wurden.

Es ist eine Geschichte Polens ohne den polnisch-russischen Krieg von 1920, ohne Stalins Pakt mit Hitler im Jahre 1939, ohne Katyn und ohne den Verrat von Jalta im Jahre 1945. Die Amputation reicht weiter und tiefer – man hat uns auch das Blutbad von Praga im Jahre 1794 herausgeschnitten. Fernsehprofessoren tragen uns diese geklitterte Geschichte mit würdevoller Ruhe vor und schauen uns mit dem Blick von ehrlichen Leuten in die Augen. Aber das wäre zu wenig, denn gleichzeitig wendet man einen zweiten Kniff an: Man vertauscht heimlich das Objekt des Hasses. Der politische Apparat hat zumindest in einer Hinsicht keine Illusionen: Er weiß, wen man heute in Polen haßt. Wer die Tatsachen kennt und nicht von dem Haß getroffen werden möchte, ändert sein Verhalten oder versucht sich mit Argumenten zu rechtfertigen. Doch es gibt ein drittes Verfahren: den Haß umzulenken, ihm ein neues Objekt unterzuschieben. Vor über zehn Jahren erfanden die Historiker und Publizisten von Fernsehen und Presse ein neues Haßobjekt für die Polen: Uns drohe eine jüdische Verschwörung, unser Todfeind sei der Staat Israel. Den Einsatz bei diesem hinterlistigen Spiel bildete der polnische Antisemitismus. Wir sind auf eurer Seite, hört auf, uns zu hassen, wir werden gemeinsam hassen, die Regierung mit dem Volk, die Partei mit der Gesellschaft ... Als die Berechnung nicht aufging, blieb nur noch Deutschland. Oder genauer: der westliche Teil Deutschlands. Vor einigen Tagen hörte ich eine Diskussion zwischen drei Fernsehprofessoren über den bevorstehenden vierzigsten Jahrestag des deutschen Überfalls im September 1939. Der eigentliche Dialog spielte sich zwischen zwei Gelehrten ab und strebte rasch seinem Ziel zu: die Polen im Haß gegen ihren einzigen Feind zu bestärken, den es gibt, gegeben hat und geben wird – die Deutschen westlich der Elbe. Östlich des Bugs haben wir den einzigen Freund, der uns stets unter seinen brüderlichen Schutz genommen hat.

In diesem Kalkül mit dem Haß steckt eine Unterstellung des Bösen, die nihilistische Gewißheit, die Seele des Volkes enthalte dunkle Kräfte, die man nicht einschlafen lassen dürfe. Dieser Glaube an das Dunkle stammt nicht aus der polnischen Geschichte, ist nicht in diesem Lande entstanden. Die christlichen Worte, die der Papst in Warschau und Auschwitz sprach, haben offenkundig gemacht, daß dieses schamlose Kalkül uns fremd ist.

Ich habe hier von Wundern und Märchen geschrieben, mehr oder weniger ernsthaft, vielleicht hier und da mit Ironie ... Aber irgendwo stand ein Satz, in dem die Zuversicht zum Ausdruck kommt, daß das Leben unvorstellbar phantastisch sei. Ich habe nachgewiesen, daß es immer anders ist, als der Mensch in seinen Ängsten und Vorhersagen erwartet, und daß das Schicksal eine andere Logik hat als der menschliche Verstand: eine Logik des Paradoxons, der Überraschung, der Bezauberung. Es wird immer anders kommen. Darin steckt die Möglichkeit des Wunders. Als das silberne Flugzeug des Papstes am blauen Himmel über dem Flughafen auftauchte und zur Landung ansetzte und später, als die weiße Gestalt an der Treppe erschien – so fangen schließlich die Wundererzählungen, die Märchen an. Hätte mir jemand vor einem Jahr sagen sollen, daß der in

einem polnischen Städtchen geborene *Papa di Roma* am Fuße eines Kreuzes auf dem Siegesplatz die Messe halten würde ...

Wäre die Welt nur die „Erzählung eines Idioten“, so hätte die menschliche Existenz keinen Sinn. Aber zum Glück kennen wir weder die Regeln und die Komposition noch den Leitgedanken dieser Fabel, und deshalb sind wir neugierig auf ihre Fortsetzung.

[...]

Francis Fukuyama

„Das Ende der Geschichte“

in: *The National Interest*, Washington, Sommer 1989, S. 3–4, 8–10, 18.

Ein Beobachter der Ereignisse des letzten Jahrzehnts kann sich nur schwer des Gefühls erwehren, dass sich etwas sehr Fundamentales in der Weltgeschichte ereignet hat. Im vergangenen Jahr ist eine Flut von Artikeln erschienen, die das Ende des Kalten Krieges und den Einzug von „Frieden“ in vielen Teilen der Welt würdigen. Den meisten dieser Analysen fehlt jedoch ein umfassenderer konzeptioneller Rahmen für die Unterscheidung zwischen dem, was in der Weltgeschichte essenziell ist, und dem, was möglich oder zufällig ist. Daher bleiben die Analysen vorhersehbar oberflächlich. Wenn Herr Gorbatschow aus dem Kreml vertrieben würde oder ein neuer Ayatollah das Millennium aus irgendeiner einsamen Hauptstadt des Nahen Ostens verkündete, würden sich dieselben Kommentatoren darum reißen, die Wiedergeburt eines neuen Konfliktzeitalters anzukündigen.

Und trotzdem spüren alle diese Menschen vage, dass hier ein größerer Prozess abläuft, ein Prozess, der in die täglichen Schlagzeilen Zusammenhalt und Ordnung bringt. Im 20. Jahrhundert versank die entwickelte Welt in einem Paroxysmus ideologischer Gewalt, als der Liberalismus zunächst mit den Überresten des Absolutismus, dann mit dem Bolschewismus und Faschismus und schließlich mit einem auf den neuesten Stand gebrachten Marxismus kämpfte, der in der ultimativen Apokalypse des Atomkriegs zu enden drohte. Das Jahrhundert, das voller Selbstbewusstsein im ultimativen Triumph der westlichen liberalen Demokratie begonnen hatte, ist anscheinend an seinem Ausgang zum Anfang des Kreislaufs zurückgekehrt: nicht zu einem „Ende der Ideologie“ oder einem Zusammenschluss von Kapitalismus und Sozialismus, wie früher vorhergesagt, sondern zu einem unverfrorenen Sieg des wirtschaftlichen und sozialen Liberalismus.

Der Triumph des Westens, der westlichen *Idee*, zeigt sich zunächst in der totalen Erschöpfung überlebensfähiger, systematischer Alternativen zum westlichen Liberalismus. Im vergangenen Jahrzehnt hat es unmissverständliche Veränderungen im intellektuellen Klima und bedeutende Reformbewegungen in den beiden größten kommunistischen Ländern der Erde gegeben. Dieses Phänomen reicht jedoch über die hohe Politik hinaus und lässt sich auch in der unausweichlichen Ausbreitung der konsumorientierten westlichen Kultur in sehr unterschiedlichen Kontexten beobachten: Bauernmärkte und Farbfernsehgeräte sind jetzt in ganz China omnipräsent, genossenschaftliche Restaurants und Modengeschäfte haben im letzten Jahr in Moskau eröffnet, japanische Kaufhäuser werden mit Beethoven berieselt und Rockmusik ist gleichermaßen in Prag, Rangun und Teheran populär.

Was wir hier vielleicht miterleben, ist nicht nur das Ende des Kalten Krieges oder das Vergehen einer bestimmten Periode der Nachkriegsgeschichte, sondern das Ende der Geschichte an sich: das heißt, der Endpunkt der ideologischen Entwicklung der Menschheit und die Universalisierung der westlichen liberalen Demokratie als Endform der menschlichen Regierung. Das bedeutet aber nicht, dass es keine Ereignisse mehr geben wird, die die Magazineiten der *Foreign Affairs'* Jahresrückblicke über internationale Beziehungen füllen werden, denn der Sieg des Liberalismus hat sich vor allem im Bereich der Ideen oder des Bewusstseins ereignet und ist bis jetzt in der realen oder materiellen Welt noch unvollständig. Aber es gibt bedeutsame Gründe für die Annahme, dass dieses Ideal die materielle Welt *langfristig* bestimmen wird. Um dies zu verstehen, sollten wir zunächst einige theoretische Fragen näher betrachten, die die Natur der historischen Veränderung betreffen.

[...]

Haben wir tatsächlich das Ende der Geschichte erreicht? Gibt es, mit anderen Worten, irgendwelche fundamentalen „Widersprüche“ im menschlichen Leben, die im Kontext des modernen Liberalismus nicht gelöst werden können, die aber eine alternative politisch-wirtschaftliche Struktur lösen könnten? Wenn wir die oben beschriebenen idealistischen Vorbedingungen akzeptieren, finden wir die Antwort auf diese Frage im Bereich der Ideologie und des Bewusstseins. Unsere Aufgabe besteht nicht so sehr darin, die Herausforderungen an den Liberalismus erschöpfend zu erörtern, die von jedem exzentrischen Messias in der ganzen Welt propagiert werden, sondern allein jene Fragestellungen zu beantworten, die sich aus wichtigen sozialen oder politischen Kräften und Bewegungen ergeben und die daher Teil der Weltgeschichte sind. Für unsere Zwecke spielt es keine große Rolle, welche Gedanken Menschen in Albanien oder Burkina Faso bewegen, denn wir interessieren uns für das gewissermaßen gemeinsame, ideologische Erbe der Menschheit.

Im letzten Jahrhundert gab es zwei größere Herausforderungen an den Liberalismus, und zwar die des Faschismus und die des Kommunismus. Ersterer stellte politische Schwäche, Materialismus, Anomie und mangelnde Gemeinschaft des Westens als fundamentale Widersprüche der liberalen Gesellschaften fest, die sich nur durch einen starken Staat lösen ließen, der ein neues „Volk“ auf der Basis nationaler Ausschließlichkeit schmiedete. Der Faschismus wurde als lebendige Ideologie durch den Zweiten Weltkrieg zerstört. Diese Niederlage war natürlich vor allem materieller Natur, aber sie führte zu einer Niederlage der Idee an sich. Der Faschismus als Idee wurde also nicht durch einen universellen, moralischen Widerwillen zerstört, denn eine Menge Menschen waren bereit, die Idee zu unterstützen, solange sie der Lauf der Zukunft zu sein schien, sondern durch seinen Mangel an Erfolg. Nach dem Krieg glaubten die meisten Menschen, dass der deutsche Faschismus und seine europäischen

und asiatischen Varianten sich selbst zerstören würden. Es gab keinen materiellen Grund, warum neue faschistische Bewegungen nach dem Krieg nicht an irgendwelchen anderen Orten hätten entstehen können, aber sie hatten gänzlich an Anziehungskraft verloren. Expansionistischer Ultrationalismus verhiess die Aussicht auf endlose Auseinandersetzungen, die schließlich zur militärischen Niederlage führen würden. Die Ruinen der Reichskanzlei wie auch die Atombomben auf Hiroshima und Nagasaki zerstörten diese Ideologie sowohl auf der Ebene des Bewusstseins als auch materiell und alle proto-faschistischen Bewegungen, hervorgebracht durch die deutschen und japanischen Beispiele, wie der Peronismus in Argentinien oder Subhash Chandra Boses Indian National Army, verebten nach dem Krieg.

Die ideologische Herausforderung durch die andere große Alternative zum Liberalismus, den Kommunismus, war weit ernsthafter. Marx behauptete mit Hegels Worten, dass die liberale Gesellschaft einen fundamentalen Widerspruch enthalte, der in ihrem Kontext nicht gelöst werden könne, nämlich jenen zwischen Kapital und Arbeitskraft. Dieser Widerspruch stellte seither den Hauptkritikpunkt am Liberalismus dar. Die Klassenfrage ist jedoch im Westen erfolgreich gelöst worden. Wie Alexandre Kojève (unter anderen) feststellte, repräsentiert der Egalitarismus des modernen Amerika die grundlegende Errungenschaft der klassenlosen Gesellschaft, wie Marx sich diese vorgestellt hatte. Das soll nicht heißen, dass es in den Vereinigten Staaten keine reichen und armen Leute gebe oder dass die Kluft zwischen diesen in den letzten Jahren nicht gewachsen sei. Die Grundursachen der wirtschaftlichen Ungleichheit haben jedoch mit der rechtlichen und sozialen Grundstruktur unserer Gesellschaft nichts zu tun, die im Wesentlichen egalitär und moderat redistributionistisch bleibt, in dem Maß, wie dies die kulturellen und sozialen Charakteristika der Gruppen sind, aus denen sie besteht, und die wiederum das historische Erbe der prämodernen Bedingungen darstellen. Daher ist die Armut der Schwarzen in den Vereinigten Staaten weniger das inhärente Produkt des Liberalismus, als das „Erbe der Sklaverei und des Rassismus“, die noch lange nach der offiziellen Abschaffung der Sklaverei anhielten.

Als Ergebnis der schwindenden Klassenfrage ist die Anziehungskraft des Kommunismus in der entwickelten Welt, so lässt sich mit Sicherheit sagen, heutzutage geringer als zu irgendeinem Zeitpunkt nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs. Dies ist an einer Vielzahl von Details erkennbar: an der abnehmenden Mitgliederzahl und Anziehungskraft auf die Wähler der größeren kommunistischen Parteien in Europa und ihren offen revisionistischen Programmen; an den entsprechenden Wahlerfolgen konservativer Parteien von Großbritannien und Deutschland bis zu den Vereinigten Staaten und Japan, die unverfroren pro-marktorientiert und staatlich sind, und an einem intellektuellen Klima, dessen „fortgeschrittene“ Beteiligte nicht länger glauben, dass die bürgerliche Gesellschaft letztendlich überwunden werden müsse. Das heißt nicht, dass die Meinungen der progressiven Intellektuellen in den westlichen Län-

dern auf vielerlei Weise nicht tief pathologisch sind. Aber jene, die an eine unvermeidlich sozialistische Zukunft glauben, sind meistens entweder sehr alt oder spielen für den realpolitischen Diskurs ihrer Gesellschaften nur eine marginale Rolle.

[...]

Das Ableben des Marxismus-Leninismus zunächst in China und dann in der Sowjetunion wird seinen Tod als lebendige Ideologie von welthistorischer Tragweite bedeuten. Eine Zeit lang wird es einige isolierte wahre Gläubige an Orten wie Managua, Pjöngjang oder Cambridge geben. Jedoch wird die Tatsache, dass kein einziger größerer Staat mehr existiert, in dem diese Ideologie eine wesentliche Rolle spielt, ihre Ansprüche, ganz vorne in der menschlichen Geschichte mitzuspielen gänzlich unterminieren. Und der Tod dieser Ideologie bedeutet auch die wachsende „gemeinsame Vermarktlichung“ internationaler Beziehungen und die abnehmende Wahrscheinlichkeit größerer Konflikte zwischen einzelnen Staaten.

Dies impliziert nicht unter allen Umständen das Ende des internationalen Konfliktes per se. Denn in diesem Punkt wäre die Welt in einen historischen und einen post-historischen Part geteilt. Konflikte zwischen Staaten, die sich noch innerhalb der Geschichte befinden, und jenen am Ende der Geschichte wären noch immer möglich. Noch immer gäbe es ein hohes und vielleicht steigendes Maß an ethnischer und nationalistischer Gewalt, denn diese Impulse wurden bisher nur unvollständig ausgespielt, sogar in Teilen der post-historischen Welt. Palästinenser und Kurden, Sikhs und Tamilen, irische Katholiken und Wallonen, Armenier und Aserbaidshaner werden auch weiterhin ihre ungelösten Missstände haben. Dies impliziert, dass Terrorismus und nationale Befreiungskriege weiterhin ein wichtiger Punkt auf der internationalen Agenda sein werden. Aber an Konflikten größeren Ausmaßes müssen größere Staaten beteiligt sein, die noch immer im Griff der Geschichte gefangen sind, und diese scheinen von der Bildfläche zu verschwinden.

Das Ende der Geschichte wird eine sehr traurige Zeit sein. Der Kampf um Anerkennung, die Bereitschaft, das eigene Leben für ein rein abstraktes Ziel zu riskieren, der weltweite, ideologische Kampf, der Waghalsigkeit, Mut, Vorstellungskraft und Idealismus weckte, wird durch wirtschaftliche Kalkulation, das endlose Lösen technischer Probleme, durch Umweltbelange und die Befriedigung von Konsumbedürfnissen ersetzt. In der post-historischen Periode wird es weder Kunst noch Philosophie geben, nur die andauernde Besorgnis um das Museum der menschlichen Geschichte. Ich verspüre in mir selbst – und sehe auch bei anderen um mich herum – ein gewaltiges Gefühl der Nostalgie für die Zeit, als Geschichte existierte. Eine solche Nostalgie wird Wettbewerb und Konflikte sogar in der post-historischen Welt noch einige Zeit lang befeuern. Obwohl ich ihre Unvermeidbarkeit anerkenne, hege ich

äußerst ambivalente Gefühle gegenüber der Zivilisation, die in Europa seit 1945 geschaffen wurde, mit ihren nordatlantischen und asiatischen Ausläufern. Vielleicht wird gerade diese Aussicht auf Jahrhunderte der Langeweile dafür sorgen, dass Geschichte einmal mehr aus den Startlöchern geholt wird.

Aus dem Englischen übertragen von Dörte Eliass, Wien.

Karl Schlögel

„Berliner Zustände“

in: *Lettre International*, Berlin, Nr. 7, Winter 1989, S. 4–6.

Danach: Kaufhaus des Ostens

Die Stadt ist unsentimental, Berlin besonders. Die Öffnung der Mauer, das war gestern. Man muss weiterleben und weiterarbeiten, man geht zur Tagesordnung über, die nie mehr die alte sein wird. Auf den Festtag folgen die Aufräumungsarbeiten. Die Stadtreinigung funktioniert. Berlin stellt sich darauf ein, daß von nun an die Zahl seiner Einwohner und die Zahl der Bewegungen auf seinen Straßen sich vervielfacht. Das Getümmel, das es ansonsten nur vom Weihnachtsgeschäft her kennt, wird nun an jedem Wochenende, wenn die ganze umliegende Republik in die Stadt drängt, zur Gewohnheit werden. Die Verkehrsbetriebe arbeiten und werden mit einer Menschenmasse fertig, die man ansonsten nur aus Moskau oder Tokio kennt. Die Passagiere, die sitzend zu fahren gewohnt waren, gelangen nun im Stehen an ihr Ziel. Man muss sich jetzt, wenn man pünktlich sein will, etwas früher auf den Weg machen. Die neue Enge wird zum Dauerzustand. Um einen Platz im Bus oder in der U-Bahn muss man jetzt kämpfen. Man lernt, sich im Gedränge durchzusetzen und stellt sich auf neue Standards des Massenverkehrs ein, in dem das Gedränge die Regel und der Protest gegen Grobheiten sinnlos geworden ist. Man legt sich die zweite Haut an. Alle wollen fertig werden mit der „besonderen Situation“: die Banken und die Post mit ihrem Organisationsgenie, jeder Einzelne mit einem persönlichen, Panik und Klaustrophobie vorbeugenden Programm. Die Verkaufsleiter der Supermärkte wissen nach dem ersten Ansturm, was besonders gefragt ist, und ordern das doppelte oder dreifache Quantum. Man sammelt Daten für das neue Sortiment, paßt sich dem anderen Geschmack an – Marktforschung in praxi. Die Reklameschilder, mitunter auch die Preise, orientieren sich auf eine neue Kundschaft. Die Trabbis mit ihren stinkenden Auspuffhaken, die den triumphalen Corso über den Kurfürstendamm hinter sich gebracht haben, nimmt man noch hin – jedenfalls bis zum nächsten Smog-Alarm. Derweil werden neue Grenzübergänge geöffnet, einer nach dem anderen, und aus der symbolischen Geste, aus dem historischen Ereignis, das per Fernsehen die Weltöffentlichkeit erreichte, ist schlicht eine Maßnahme zur Normalisierung des Verkehrs, eine Straßenverlängerung, ein funktionaler Durchbruch geworden. Man geht jetzt durch die Mauer, wo man vorher nicht ohne Portion Nervosität von einer Welt in die andere hinübergewandert war. Man lernt rasch, wo die neuen Verdichtungen des Menschenverkehrs sind und umgeht sie nach Möglichkeit: Kaufhäuser, Einkaufszonen, Umsteigebahnhöfe. Man gibt es an einem bestimmten Punkt auf, sein Gegenüber zu identifizieren, denn die Fremden sind zuviele und die auszeichnenden Merkmale von einst – das Material der Windbluse, die

Wollmütze, die Farbe der Schuhe – beginnen sich zu verwischen. Die Akten- oder Einkaufstasche, ohne die der Mensch des Ostens nirgendwo leben kann, ist ersetzt durch die Plastiktüte mit dem Markennamen.

Auch der erstaunte Blick der eben noch Fremden nutzt sich ab. Erst waren sie alle gekommen, nur um „bloß mal zu gucken“, um sicher zu gehen, daß es das auch gibt, was sie sich zurechtgereimt haben im Kopf. Aus dem Schauen und Gucken ist die zielstrebige Bewegung geworden. Man weiss, was man braucht, und man muss jetzt vor allem herausfinden, wo es das gibt. Die Bewegung der Flaneure des historischen Augenblicks wird abgelöst durch die Bewegung der Warenhauskunden, die Rührung des unvergeßlichen Moments ist verschwunden im Verkehrstrubel der Zehntausende. So werden aus Gästen in der eigenen Stadt wieder Stadtbewohner. Der Stadtplan ist das gefragteste Informationsmittel des Augenblicks. Aber er stimmt schon nicht mehr, denn die neuen Übergänge verschieben die Stadt: aus den ehemals toten Gegenden an der Peripherie sind Punkte geworden, an denen sich der Menschenverkehr staut. Die Reorganisation der Doppelstadt setzt ein. Über Nacht gibt es neue Bahnhöfe, die nicht gebaut, sondern nur wieder in Gebrauch genommen werden mußten. Westberlin reagiert in Zeiten, in denen die Stadt unwirtlich wird – beim Ansturm der westdeutschen Touristen zu Ostern, im Weihnachtsgeschäft – mit Fluchtbewegungen. Jetzt, da die Grenze zu existieren aufhört, ist es zum ersten Mal eingeschlossen in der eigenen Stadt.

Berlin ohne Mauer ist vorerst eine Erhebung auf dem Gelände der DDR, auf dem es eine freie und reiche Stadt gibt mit vielen Kaufhäusern, mit einer funktionierenden Organisation, einer Exaktheit, die es nur dort gibt, wo Privatpersonen mit ihrem Besitz haften und mit Bürgern, die wissen, was sie an dieser Stadt haben. Jetzt, da die Mauer fällt, tritt nur zu Tage, was die Stadt ist. Sie ist der natürliche Attraktionspunkt in einem Gelände des chronischen Mangels und der Mißwirtschaft. Westberlin ist vorerst und nach Lage der Dinge dazu verurteilt, das Kaufhaus des Ostens zu sein.

[...]

Dazwischen: Sprachlosigkeit

Das Intervall, in dem alles anders wurde, heißt der historische Augenblick. Es besteht aus Bildern, an die keine Sprache herankommt, aus einer Kette von Ereignissen, die zwingend so sind und doch von niemandem vorhergesagt werden können. Das Neue passiert schneller als das Wort kommt, das fällig wäre. Das einzige Genre, das halbwegs mithält, ist das der Bild-, Zeitungs- und Fernsehreporter. Sie sind die wahren Protokollanten des Augenblicks. Es gibt keinen Regisseur und keinen Strategen, sondern nur Mitwirkende, die alle wohl wissen, daß etwas auf dem Spiel steht, aber dennoch die Effekte ihrer Handlungen nicht zu Ende kalkulieren können. Das Unvorhersehbare macht die

Spannung, die mitreißt und zeigt, daß etwas anderes als das schon Bekannte herauskommen kann. Die Bilder, die man im Fernsehen sieht, decken sich plötzlich mit dem, was man auf der Straße sieht. Alles spielt dabei seine Rolle: sogar das beiläufig geäußerte Wort am Ende einer Pressekonferenz – das „historische Ereignis“ kam im klassischen Bürokratendeutsch verklausuliert daher; die Wortmeldung einer millionenköpfigen Menge, die zeigt, daß ein Land die Sprache zurückgewonnen hat. In einem Augenblick kam die Kette der sich täglich, ja stündlich überbietenden Ereignisse zu Ende. Sie hatte irgendwann vor vielen Jahren begonnen, als das Mutterland der ganzen östlichen Region in Bewegung geriet und alle Rückzugsmöglichkeiten im alten Stil abschnitt; sie hatte sich fortgesetzt in der Resignation der DDR-Urlauber in Ungarn und der CSSR und war zur politischen Macht geworden in den Demonstrationen des Volkes von Leipzig, Dresden und anderswo. Der Schritt durch die Mauer war der letzte Schritt, das Ende einer langen Gratwanderung, daher ging er auch so vorsichtig, feierlich, unenthusiastisch vor sich. All dies hat etwas von einem Naturprozeß an sich, von einer kontrollierten Kettenreaktion mit einer Kernverschmelzung am Ende, aus der eine Stadt hervorgeht.

Demnächst: Stadtwerdung in Mitteleuropa

Berlin minus Mauer ist Westberlin und Ostberlin in reiner Form: als Produktions- und Distributionsverhältnis, als Verkehrs- und Lebensform. Daraus soll eine Stadt werden, daraus wird eine Stadt. Sie entsteht dort, wo die Auflösung der Identitäten der Halbstädte ein Vakuum hinterläßt. Sie entsteht an der Stelle, die einmal Niemandsland war. Sie wächst im Wirbel der neuen Gründerzeit. Niemand weiss, wie diese Stadt aussehen wird. Man kann nur die Agentien benennen, die im Berlin minus Mauer nun aufeinandertreffen; denn die Selbstbewegung der Kräfte überrundet die Prognose und setzt die Maßstäbe, denen sich auch die fügen müssen, die sonst ans Dirigieren gewöhnt sind. Berlin demnächst – das ist die Summe der Menschen, die es unter den neuen Bedingungen bewohnen und miteinander auskommen müssen, nicht ein Projekt, das ohnehin niemand hat. Was sein wird, hängt von ihnen ab, von ihren Aktivitäten, Zusammenstößen und Allianzen.

Das Mißverhältnis, das bisher durch die Mauer gestützt und verdeckt war, liegt jetzt frei. Die Macht der Bedürfnisse, die bisher gebunden waren, setzt sich jetzt in Bewegung, und die Rücksichtnahmen, die bisher gegolten haben, gelten nur noch beschränkt. Der Auflösung des alten Zustandes steht jetzt nur noch wenig im Wege und die Frage ist nur, ob sie im Chaos oder geordnet vor sich geht. Berlin wachsen neue Kräfte zu. Der Run auf die besten Plätze hat begonnen, die Konkurrenz ist neu eröffnet. Berlin wird zur Schleusenkammer, in der die ost-westlichen Druckverhältnisse aufeinanderprallen. Das Kaufhaus des Westens wird zum Kaufhaus des Ostens, Schlangen gibt es von nun an nicht nur im GUM, sondern auch im KaDeWe. Gut vorgesorgt hat, wer seine Grund-

stücke an der Peripherie nie aus der Hand gegeben. Eine grandiose Umwertung der Werte ist im Gange. Die Geschäfte hüben werden ihren Anfangsprofit machen und sich rasch auf die Abwanderung ihrer Kundschaft nach drüben einstellen müssen. Eine Millionenbevölkerung sucht ihren Vorteil und macht sich das Grenzgefälle, solange es existiert, zunutze. Alle beuten die Differenz aus und arbeiten so ganz unkoordiniert und doch fieberhaft zielstrebig an ihrer Nivellierung. Die Deregulation kommt, die Frage ist nur in welchem Tempo, moderat oder radikal.

Man wird aus nächster Nähe studieren können, was passiert, wenn Kapitalismus und Sozialismus aufeinandertreffen. Auf Lenins Prolog „*Wer wen?*“ folgt der Epilog „*Wer mit wem?*“. Das Stadtgebiet wird zum Versuchsgelände aller, auch der bizarrsten Produktions- und Eigentumsformen – von staatssozialistisch bis zum Naturalientausch. In der neuen Interferenzzone wachsen die Hybride, die kein Konvergenztheoretiker vorausgesehen hat.

Der schwarze Markt, den es nicht geben darf, wächst, solange der legale nicht funktioniert. Mit jeder neuen Invasion kommen bisher nie gesehene Waren in die Stadt, aus Hanoi, Hongkong, Minsk, Łódź. Dem polnischen wird der ostdeutsche und diesem der russische Markt folgen. Berlin wird zur großen Karawanserei auf dem Weg der neuen Ost-West-Migration. Berlin wird zur neuen Menschenzentrifuge. Hineingeschleudert werden die Passagiere, die aus Dresden, Leipzig, Warschau, Riga, Moskau und wow sich auf den Weg ins Kaufhaus des Ostens aufgemacht haben. Berlin lernt Polnisch und Russisch und gewöhnt sich auf Sächsisch. Die südeuropäische Küche erweitert sich um die des Ostens.

[...]

Berlin rechnet nun nicht mehr nur in Flugstunden, die zwischen Tegel und Kreta liegen, sondern in den Frequenzen der Vorortzüge, die einen nach Mecklenburg, ans Meer oder nach Dresden bringen. Man fliegt jetzt von Schönefeld aus nach Spanien und von Tegel aus nach der Krim. Berlin wird aus einer Zone der verlangsamten Zeit wieder eine Zone der Zeitbeschleunigung, wenn der S-Bahn-Ring wieder zu arbeiten begonnen hat, wenn die elend schlechten Verbindungen nach Warschau, Krakau und Prag endlich auf europäischen Normalstandard gebracht werden.

Die Fronten verwirren sich, wenn der Polarisierungspunkt, um den sich Parteiidentitäten gebildet hatten, verdampft. Man muss neu sprechen lernen, wenn sich die neuen Verhältnisse in der alten Sprache nicht mehr bezeichnen lassen.

Berlin ist der Ort der Turbulenzen, die am Beginn der Zeit, die dem Nachkrieg folgt, unausweichlich sind. Es muss nun nicht mehr die Mauer ertragen, sondern dem Druck standhalten, der mit ihrem Verschwinden frei geworden ist. Die neue Einheit ist die Geburtsstunde neuer Feindschaften. Das Spekulieren mit den neuen Chancen und die Angst vor der neuen Unsicherheit rüttelt am

moralischen Fundament einer Bevölkerung, in der potentiell jeder ein Grenzgänger ist. Aus Brüdern und Schwestern werden Konsumenten, und aus Konsumenten werden Produzenten, die nun die neuen Konkurrenten sind. Es gibt keine Privilegien mehr, die nicht neu erkämpft werden müssen – auch nicht für die bisher Unterprivilegierten. Mit dem äußeren Status gerät auch der soziale in Bewegung. Die DM-Besitzer werden zur Kaste inmitten des hin- und herwogenden Meeres von Kauflustigen ohne Geld. Der Haß auf die Platzhalter von gestern verschafft sich Luft. Die Revolten der Geschädigten der Grenzöffnung auf beiden Seiten werden nicht auf sich warten lassen, die Suche nach Sündenböcken kann beginnen. In einer offenen Stadt sind die Objekte von Neid und Hass leicht auszumachen, und in einer Stadt, die eine Sprache spricht, sind die, die diese Sprache nicht sprechen, leicht identifizierbar.

Berlin, das ohne Mauer leben will, muss damit fertig werden ohne die Sicherungen, die die Mauer geboten hat. Die Stadt hat statt der militärischen Festungsanlagen, die vordem ihre Stabilität garantierten, nun nur noch die Mittel einer Stadt, zivile Mittel, die Kraft der Zivilgesellschaft, die Methoden der demilitarisierten Zone. Sie hat, um die qualvolle Asymmetrie auszuhalten und zu überwinden, nichts anderes als den gesunden Egoismus ihrer Bürger, die am Ausgleich arbeiten. Sie arbeitet an einer neuen Einheit, vor der niemand Angst haben muss, und die man eine Wiedervereinigung nennen könnte, wenn das nicht zu ungenau wäre.

Die Stadt kreist um ein neues Forum, das notwendig ist, wenn das Berlin minus Mauer zu einer Polis werden soll, die die neue Offenheit aushält. Dieses Forum gibt es noch nicht. Aber es liegt vermutlich irgendwo im Schnittpunkt der Linien, die zwischen dem Schöneberger und dem Roten Rathaus, zwischen dem Kurfürstendamm und dem Alex, zwischen den Kneipen am Savigny-Platz, und denen am Prenzlauer Berg, zwischen den Neubauvierteln von Marzahn und Gropiusstadt, zwischen dem Palast der Republik und dem KaDeWe verlaufen. Dort wird das Schwierigste vollbracht: der Übergang zur neuen Tagesordnung in Mitteleuropa.

Berlin durchläuft im Zeitraffer alle Phasen der Stadtwerdung. Man darf sich durch die modernen Namen, unter denen sich alles abspielt, nicht täuschen lassen. Check Point Charlie, Gleisdreieck, Friedrichstraße, Potsdamer Platz, Zoologischer Garten bezeichnen das Terrain für einen Vorgang von archaisch-elementarer Wucht. Es fing klein, kaum merklich an mit dem Polenmarkt kurz hinter der Grenze, dort wo es die Furt, den Übergang gibt. Die Händler kamen von weither, haben mehrere Grenzen hinter sich gebracht. Die Waren, die sie mitbrachten, waren ziemlich exotisch. Alles spielte sich ab im Schatten der Stadtmauer. „Stadtluft macht frei.“ Die Stadttore wurden geöffnet und Brücken wurden geschlagen. Aus einer Wüste wurde ein Marktplatz.

Auf dem großen Basar herrscht babylonische Sprachverwirrung. Der Platz hallt wider von den Legenden der Grenzüberschreitung, von Erzählungen aus Landschaften in unendlichen Ebenen und mit wunderbaren Städten, die zu Ruinen geworden sind. Die neue Stadt hat ihre magischen Orte und goldenen Kultstätten. Sie ist überfüllt wie eine Oase oder Zeltstadt, in der die Karawanen Halt machen. Ein märchenhafter Ort, an dem sich die Reisenden aus dem Orient und dem Okzident berichten, was sie mit eigenen Augen gesehen haben: vom sagenhaften Reichtum, von unvorstellbarer Armut, von den Tücken der Fata Morgana, von Wegelagerern und überlisteten Landesherren. Jeder hat etwas beizusteuern: Legenden, Märchengeschichten, Abenteuer geschichten. Und sie alle berichten von einem Wunder, vom großen Wunder einer Stadtwerdung in Mitteleuropa in den letzten Jahren des 20. Jahrhunderts.

Slavoj Žižek

„Osteuropas Republiken von Gilead“

in: *New Left Review*, Ausgabe 183

London, September–Oktober 1990, S. 50–53, 62.

Warum ist der Westen so fasziniert von den neuen Entwicklungen in Osteuropa? Die Antwort scheint auf der Hand zu liegen: Was den westlichen Blick in Bann zieht, ist die *Neuerfindung der Demokratie*<sup>1</sup>. Es ist, als würde die Demokratie, die im Westen wachsende Anzeichen von Zerfall und Krise zeigt und sich in bürokratischer Routine und werbeträchtigen Wahlkampagnen verliert, in Osteuropa in all ihrer Frische und Neuheit wiederentdeckt. Die Funktion dieser Faszination ist rein ideologisch: In Osteuropa sucht der Westen nach den eigenen verlorenen Ursprüngen, nach der authentischen Erfahrung der *demokratischen Erfindung*. Mit anderen Worten, Osteuropa fungiert für den Westen als sein Ich-Ideal: als der Punkt, von dem aus der Westen sich selbst als lebenswürdige, idealisierte Form wahrnimmt und der es wert ist, geliebt zu werden. Das wirkliche Objekt der westlichen Faszination ist daher der *Blick*, nämlich der vorgeblich naive Blick, mit dem Osteuropa zurück auf den Westen starrt, fasziniert von dessen Demokratie. Es ist als wäre der östliche Blick noch immer in der Lage, in den westlichen Gesellschaften das *Agalma* wahrzunehmen, den Schatz, der demokratischen Enthusiasmus auslöst und an dem der Westen schon lange den Geschmack verloren hat.

Die Realität, die jetzt in Osteuropa zutage tritt, ist jedoch eine verstörende Verzerrung dieses idyllischen Bildes zweier voneinander faszinierter Blicke. Am besten lässt sich dies anhand des merkwürdigen Schicksals eines bekannten sowjetischen Witzes über Rabinovitch, einen Juden, der emigrieren will, illustrieren. Der Bürokrat im Auswanderungsbüro fragt ihn, warum er auswandern wolle. Rabinovitch antwortet: „Es gibt zwei Gründe warum. Zum einen habe ich Angst, dass die Kommunisten in der Sowjetunion die Macht verlieren könnten und dass die neuen Machthaber uns Juden für die kommunistischen Verbrechen verantwortlich machen ...“ „Aber“, unterbricht der Bürokrat, „das ist reiner Unsinn, die Macht der Kommunisten wird für immer andauern!“ „Naja“, antwortet Rabinovitch ruhig, „das ist mein zweiter Grund.“ Im Buch *The Sublime Object of Ideology*, veröffentlicht 1989, war es noch immer möglich, sich auf die Wirksamkeit dieses Witzes zu verlassen;<sup>2</sup> nach der letzten Information emigrieren Juden nach eigenen Aussagen aus der Sowjetunion jetzt aber vor allem aus Rabinovitchs *erstem Grund*. Tatsächlich fürchten sie, dass mit der Desintegration des Kommunismus und dem Aufstieg der nationalistischen Kräfte, die offen antisemitisch sind, ihnen wieder die Schuld gegeben wird. Heute können wir uns also leicht die Umkehrung des Witzes vorstellen,

in der Rabinovitch die Frage des Bürokraten folgendermaßen beantwortet: „Es gibt zwei Grüne. Der erste ist: Ich weiß, dass der Kommunismus in Russland für immer andauern wird, hier wird sich nichts wirklich verändern, und diese Aussicht ist für mich unerträglich ...“ „Aber“, unterbricht der Bürokrat, „das ist reiner Blödsinn, der Kommunismus bricht überall rundherum zusammen!“ „Das genau ist ja mein zweiter Grund!“ antwortet Rabinovitch.

Die dunkle Seite der Prozesse im derzeitigen Osteuropa ist geprägt von einem Rückzug der liberal-demokratischen Tendenz angesichts eines Wachstums des körperschaftlichen Nationalpopulismus mit all seinen bekannten Elementen, die von Fremdenhass bis zu Antisemitismus reichen. Wie schnell dieser Prozess vorangegangen ist, ist überraschend; heute finden wir Antisemitismus in Ostdeutschland (wo die Juden für mangelnde Nahrung und die Vietnamesen für mangelnde Fahrräder verantwortlich gemacht werden) und in Ungarn und Rumänien (wo die Verfolgung der ungarischen Minderheit ebenfalls weitergeht). Auch in Polen lassen sich Zeichen einer Spaltung der Solidarität erkennen: das Aufsteigen einer nationalpopulistischen Fraktion, die dem „kosmopolitischen Intellektuellen“ (das Codewort des alten Regimes für die Juden) das Versagen der derzeitigen Regierungsmaßnahmen zuschreibt.

#### Die Nation als Ding

Um diese unerwartete Wendung zu erklären, müssen wir die elementarsten Anschauungen über nationale Identifikation noch einmal überdenken – und hier kann die Psychoanalyse hilfreich sein. Das Element, das eine gegebene Gemeinschaft zusammenhält, lässt sich nicht auf den Punkt einer symbolischen Identifikation reduzieren; das Band, das seine Mitglieder immer zusammenhält, impliziert eine gemeinsame Beziehung zu einem Ding, zu dem inkarnierten Genießen (*jouissance*).<sup>3</sup> Diese Beziehung zu dem Ding, strukturiert durch die Mittel der Fantasie, steht auf dem Spiel, wenn wir von der Bedrohung unserer *Lebensweise* sprechen, dargestellt durch das Andere: Genau das ist bedroht, wenn ein weißer Engländer beispielsweise durch die wachsende Präsenz von *Fremden* in Panik gerät. Was er um jeden Preis verteidigen will, lässt sich *nicht* auf das sogenannte Set von Werten reduzieren, das die nationale Identität stützt. Die nationale Identifikation wird definitionsgemäß von einer Beziehung zur Nation als Ding aufrechterhalten. Dieses *Nationen-Ding* wird durch eine Reihe widersprüchlicher Eigenschaften bestimmt. Es erscheint uns als „unser Ding“ (vielleicht könnten wir sagen *cosa nostra*), als etwas, das nur uns zugänglich ist, und das sie, die anderen, nicht erfassen können, das aber trotzdem ständig von *ihnen* bedroht wird. Es scheint unserem Leben Fülle und Lebendigkeit zu geben und trotzdem können wir es nur bestimmen, indem wir auf die verschiedenen Versionen einer leeren Tautologie zurückgreifen: Wir können darüber letztendlich nur sagen, dass es das Ding „selbst“ ist, das

„reale Ding“, das, „worum es sich wirklich dreht“, und so weiter. Wenn wir gefragt werden, wie wir das Vorhandensein dieses Dings erkennen, lautet die einzige konsistente Antwort, dass es sich in jener elusiven Einheit befindet, die „unsere Lebensweise“ genannt wird. Wir können nur unzusammenhängende Fragmente aufzählen darüber, wie unsere Gemeinschaft ihre Feste organisiert, ihre Rituale des Werbens, ihre Zeremonien der Initiation – kurz gesagt, alle Details, durch welche der einzigartige Weg einer Gemeinschaft sichtbar gemacht wird, wie sie *ihr Genießen organisiert*. Auch wenn die erste, sozusagen automatische Assoziation, die hier zutage tritt, jene des reaktionären, sentimental *Blut und Bodens* ist, sollten wir nicht vergessen, dass eine solche Referenz auf eine „Lebensweise“ auch eine deutlich linke „Konnotation“ haben kann. Zu beachten sind George Orwells Essays aus den Kriegsjahren, in denen er versuchte, die Konturen eines englischen Patriotismus zu definieren, der der offiziellen, aufgebläht-imperialistischen Version eines Patriotismus entgegengesetzt ist: Orwells Bezugspunkte waren genau jene Details, die die „Lebensweise“ der Arbeiterklasse charakterisieren (das abendliche Treffen im örtlichen Pub und so weiter).<sup>4</sup>

Diese paradoxe Existenz einer Einheit, die nur insoweit „existiert“, als die Subjekte an ihre Existenz glauben (im Glauben der anderen), ist der ideologischen Sache eigen: Die „normale“ kausale Ordnung wird umgedreht, denn die Sache selbst wird hier durch ihre Wirkungen produziert (die ideologischen Praktiken, die sie animiert). Genau an diesem Punkt jedoch tritt der Unterschied zwischen Lacan und dem „diskursiven Idealismus“ am deutlichsten zutage: Lacan ist weit davon entfernt, die (nationale usw.) Sache auf eine performative Wirkung der diskursiven Praktiken zu reduzieren, die sich auf sie beziehen. Ein rein diskursiver Effekt hat nicht genügend „Substanz“, um einer Sache die ihr eigene Anziehung zu verleihen, und der Lacan'sche Ausdruck für die fremde „Substanz“, die hinzugefügt werden muss, damit eine Sache ihre positiv ontologische Konsistenz erhält – die einzige „Substanz“, die von der Psychoanalyse anerkannt wird –, ist natürlich das *Genießen* (wie Lacan ausdrücklich in seinem Text *Le Séminaire XX – Encore* schreibt). Eine Nation besteht nur so lange, wie ihr spezifisches Genießen in bestimmten Sozialpraktiken fortbesteht und in nationalen Mythen, die diese Praktiken strukturieren, weitergegeben wird. Es ist daher irreführend, auf „dekonstruktivistische“ Weise zu betonen, dass die Nation keine biologische oder transhistorische Tatsache ist, sondern eine zufällige diskursive Konstruktion, das überbestimmte Ergebnis von Textpraktiken: Dabei wird die Rolle eines realen, nicht-diskursiven Kerns von Genießen übersehen, der für die Nation als diskursiver Einheits-Effekt vorhanden sein muss, um ontologische Beständigkeit zu erlangen.<sup>5</sup>

Es wäre jedoch falsch, das nationale Ding einfach auf Merkmale zu reduzieren, die eine spezifische „Lebensweise“ ausmachen. Das *Ding* ist nicht direkt eine Sammlung dieser Merkmale, es gibt „etwas mehr“ dabei, etwas, das in diesen Merkmalen *präsent* ist, das durch sie *erscheint*. Mitglieder einer Gemeinschaft, die an einer gegebenen „Lebensweise“ teilhaben, *glauben an ihr Ding*, wo dieser Glaube eine reflexive Struktur aufweist, die dem intersubjektiven Raum eigen ist: „Ich glaube an das (nationale) Ding“ ist gleichbedeutend mit „Ich glaube, dass andere (Mitglieder meiner Gemeinschaft) an das Ding glauben“.

Der tautologische Charakter des Dings – seine semantische Leere, die Tatsache, dass wir darüber nur sagen können, es sei „das reale Ding“ – liegt genau in seiner reflexiven, paradoxen Struktur. Das nationale Ding existiert, solange die Mitglieder einer Gemeinschaft daran glauben; es ist buchstäblich eine Wirkung dieses Glaubens an sich. Die Struktur hier ist dieselbe, wie jene des Heiligen Geistes im Christentum. Der Heilige Geist ist die Gemeinschaft der Gläubigen, in welcher Christus nach seinem Tod weiterlebt; an ihn zu glauben, ist gleichbedeutend mit dem Glauben selbst – zu glauben, dass ich nicht allein bin, dass ich ein Mitglied der Gemeinschaft der Gläubigen bin. Ich brauche keinen äußeren Beweis oder eine Bestätigung für die Wahrheit meines Glaubens: Durch die reine Glaubenshandlung in den Glauben anderer ist der Heilige Geist da. Mit anderen Worten, die ganze Bedeutung des Dings besteht in der Tatsache, dass sie den Menschen „etwas bedeutet“.

[...]

Paradoxerweise ließe sich sagen, dass das, was Osteuropa jetzt am meisten braucht, *mehr Entfremdung* ist: die Errichtung eines „entfremdeten“ Staates, der seine Distanz zur bürgerlichen Gesellschaft wahrt, der „formal“, „leer“ wäre und keinen Traum einer bestimmten ethnischen Gemeinschaft verkörperte (und somit den Raum für alle offen hielte). Andernfalls stünde die Vision, die Margaret Atwood in ihrem Roman *Der Report der Magd* zeichnet – nämlich die Vision einer bevorstehenden „Republik von Gilead“, in der ein moralischer Fundamentalismus regiert –, in Osteuropa näher vor der Verwirklichung als in den Vereinigten Staaten selbst.

Aus dem Englischen übertragen von Dörte Eliass, Wien.

1

Dieser Essay ist die überarbeitete Version eines Vortrags, der bei dem Kolloquium „Ideology and Psychoanalysis“ an der University of California, San Diego, am 28. April 1990 gehalten wurde. Der Autor dankt Perry Anderson, Fredric Jameson, Peter Wollen und Robin Blackburn für ihre hilfreichen Hinweise.

2

Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, London (Verso) 1989, S. 175f.

3

Für eine detaillierte Ausführung über den Begriff des Dings, siehe Jacques Lacan, *Le Séminaire VII – L'éthique de la psychanalyse*, Paris 1986. Zu beachten ist, dass hier Genießen (*jouissance*) nicht mit Lust gleichgesetzt ist: Genießen ist genau die „Lust an der Unlust“; es bezeichnet die paradoxe Zufriedenheit, die die schmerzhaft Begegnung mit einem Ding erzeugt, das das Gleichgewicht des Lustprinzips stört. Mit anderen Worten, Genießen befindet sich „jenseits des Lustprinzips“.

4

Wie diese Fragmente über ethnische Barrieren hinaus weiterexistieren, kann manchmal recht berührend sein: Zum Beispiel bei Robert Mugabe, der bei Befragungen durch Journalisten, was das wertvollste Erbe des britischen Kolonialismus in Zimbabwe gewesen sei, ohne Zögern antwortete: Cricket – ein sinnlos ritualisiertes Spiel, fast jenseits der Verständnissfähigkeit des Festlandeuropäers, bei dem die vorgeschriebenen Gesten (oder genauer, die Gesten, die die ungeschriebene Tradition festsetzt) – beispielsweise die Art, wie ein Ball geworfen wird – auf groteske Weise dysfunktional erscheinen.

5

Die Tatsache, dass ein Subjekt vollständig nur durch Genießen „existiere“ – das heißt, die ultimative Koinzidenz von „Existenz“ und „Genießen“ –, wurde in Lacans frühen Seminaren durch den zweideutig traumatischen Status der Existenz angezeigt: „Jede Existenz hat per definitionem etwas derart Unwahrscheinliches, dass man in der Tat fortwährend über ihre Realität mit sich zurate gehen muss.“ Zit. aus: *Das Seminar von Jacques Lacan*, Buch II, Freiburg (Walter Verlag) 1980, S. 291. Diese Aussage wird sehr viel klarer, wenn wir „Existenz“ einfach mit „Genießen“ ersetzen, also: „Jedes Genießen hat per definitionem etwas derart Unwahrscheinliches, dass man in der Tat fortwährend über seine Realität mit sich zurate gehen muss.“ Die fundamental subjektive Position eines Hysterikers besteht genau in einer solchen Infragestellung der eigenen Existenz als Genießen, während ein sadistischer Perverser dieses Fragen vermeidet, indem er den „Existenzschmerz“ auf das Andere (sein Opfer) überträgt.

Manfred Flügge

„1989. Roman eines Jahres“

in: *Lettre International*

Berlin, Nr. 14, Frühjahr 1990, S. 5-7.

[...]

Im Juni kam ich zu spät zur Berliner Demonstration gegen das Massaker von Peking. Ich sah noch zwei chinesische Studenten den großen schwarz-weißen Trauerkranz forttragen. Mit schlechtem Gewissen und in nur geringem Abstand bin ich die ganze Hardenbergstraße allein hinter diesem Kranz hergegangen. 1989: Revolutionen, um aus dem Zyklus der Revolutionen hervorzutreten, aus der grandiosen Hoffnung auf eine alle Verhältnisse erfassende Veränderung, Revolutionen, die allen Revolutionen bisherigen Typs ein Ende setzen und unsichere neue Zeichen eröffnen, in denen niemand eine tragfähige Utopie besitzt, eine Utopie der Erneuerung und des Fortschritts ohne Krieg und ohne Zerstörung.

Für die Linke im Westen ist eine Epoche vorbei: sie reichte von Godards Film *La Chinoise* (1967) bis zur Kopie der gestürzten Pekinger Freiheits-Göttin vor der Ochsenhalle in La Villette, in der ein zweiter Teil der sonderbaren, rein atmosphärischen Welt-Kunst-Ausstellung *Les Magiciens de la Terre* untergebracht war. Der Osten leuchtet nicht mehr.

Erinnerungen an die Revolutionsfeier im Juli in Paris. Wie in einem Traum voller Peinlichkeiten war es am Nachmittag des 13. Juli an der Bastille. Die neue Oper wird eingeweiht, die Massen der von den Staatsgästen ferngehaltenen Bevölkerung warten hinter Absperrgittern darauf, den leeren gewölbten Platz zu stürmen, auf dem abends ein Ball stattfinden soll. In meiner Nähe eine Gruppe Landsleute, so dümmlich und laut, daß man denkt: bloß nicht für einen von ihnen gehalten werden. (Ob sie wissen, daß ihre Städte-Tour mit den 200-Jahr-Feiern der Großen Revolution zusammenfällt?) Sie kommen ins Gespräch mit einem Franzosen, der froh ist, ein paar deutsche Sprachbrocken anzubringen, aber sie verstehen alles falsch. Der Franzose erklärt ihnen: „le bonnet phrygien“, die Jakobinermütze – „Was sagt er? Frigide Mütze?“ Am 14. Juli stehe ich ab 22 Uhr am Fenster meines Hotelzimmers im sechsten Stock: rechts das offene Fenster, links der kleine Fernseher auf dem Stuhl. Ich bin nicht zu den überfüllten Champs-Élysées gegangen. Das Feuerwerk über der Place de la Concorde sehe ich sehr schön von meinem Fenster unter dem Dach, die Parade auf der Prachtstraße schaue ich in der Fernsehübertragung an. Heute morgen war ich zur Militärparade, aber da war es schon viel zu voll.

„Ils sont beaux, les militaires“, sagte eine Frau neben mir im Gedränge, als sie die Fremdenlegionäre mit ihren weißen Helmen, mit ihren seltsamen Lederschürzen und den geschulterten Äxten sah. Am meisten Beifall bekamen die Rettungsdienste der Pariser Feuerwehr, die seit ihren Einsätzen bei den jüngsten Attentaten hier sehr populär sind. In Deutschland diskutiert man über Flugtage und Tiefflüge: hier rasen Jagdflugzeuge über die Prachtstraße im Herzen der Stadt. Besonders böseartig, wie bedrohliche Insekten, wirken die Hubschrauber in scheußlich grauer Farbe, die in dichten Formationen vorbeifliegen. Blickt man auf, so kann man sich für einen Augenblick im Kriege wähnen. Für Militärparaden fehlt mir jeder Sinn. Aber wann hat mein Land auch zum letzten Mal einen Befreiungskrieg gewonnen?

Die Fernsehübertragung der Parade von Goude in beiden Programmen macht die Show zunichte. Die Kommentare sind hilflos, dumm, obszön. Die Bilder kommen zu chaotisch, man kann nichts in Ruhe ansehen. Später merke ich, daß diese Parade, die mit vier Stunden viel zu lange dauerte, außerhalb von Paris sehr negativ beurteilt wird, nur wer dabei war äußert sich enthusiastisch. Die Pariser Presse aller Lager jubelt am Tag danach. Mir gefallen die musizierenden Leuchtkäfer mit den Kopflampen, die Walzerpuppen mit den Kindern aus aller Welt, die Kinolokomotive aus Holz, die echten Wachssoldaten vom Kreml und die Indischen Tänzerinnen, die drei Kilometer lang barfuß tanzen. Alles ist künstlich und grell, aber es ist keine Megalomanie, eher eine besondere Art Minimalismus, wie er auch in der Literatur hier derzeit vorherrscht. Keine Folklore und kein Historienkitsch: sonderbare Zeichen, Kürzel, Stilisierungen. Und es ist keine engstirnig französische Feier. Die ganze Welt paradiert, symbolisch, über die Voie triomphale. Chinesische Studenten mit Trauerbinden gehen vorneweg, zu Fuß, ihre Fahrräder schiebend. Die Marseillaise wird gesungen von Jessye Norman.

Im Geiste dieser Parade zum 14. Juli 1989, die ein Werbefachmann gestaltet hat, zeigen sich alle Tendenzen der 80er Jahre in Paris. Der Tod der kritischen Theoretiker und der Meisterdenker (Sartre, Barthes, Foucault, Beauvoir ...), das Ende der ästhetischen Avantgarde, der Wahlsieg Mitterands mit dem letzten Fest der linken Illusionen an der Bastille (Mai 1981), aber bald wurde der offene Anti-Amerikanismus in der sozialistischen Kulturpolitik abgelöst durch eine Art Amerikanisierung, dann kam der Niedergang der Kommunistischen Partei und der Sieg der Fast-Food-Häuser in Paris, der Aufstieg des Werbespots zur führenden Kunstgattung, die Umgestaltung von Paris durch die Bauprojekte von François Mitterand.

Paris-Gadget: Im Juli 1989 wird das historische Paris zur Bühne, zum Spielzeug, zur Projektionsfläche. Wir sind darin nur Zuschauer. Über der Stadt kreist der weiße Zeppelin, der über die Sicherheit der Staatsgäste wacht. Die neuen Gebäude triumphieren, die historischen Bauwerke sind prächtig herausgeputzt. Alles dreht sich um Goude, er ist der Kaiser für ein paar Tage. Vor kurzem kannten ihn nur die Insider, im nächsten Jahr ist sein Name Hauptfrage im Fernsehquiz.

Konventioneller als die Parade von Goude (und Mitterand) ist das von Chirac veranlaßte Feuerwerk am Palais de Chaillot am 15.7. Ich sehe es mir von der Pont de l'Alma aus an und mache dann einen nächtlichen Gang an der Seine entlang, wie Hunderttausende andere Menschen. Fantastisch leuchtet Paris: ich spüre die Lebendigkeit, die ich immer wieder gesucht habe, um mich von der Berliner Stagnation zu erholen.

Die frisch restaurierte Kuppel des Invalidendoms glänzt in dieser Nacht wie eine Hochzeitstorte. An der Fassade der Nationalversammlung kann man surrealistische Lichtspiele bewundern. Die Säulen zeigen geometrische Muster und scheinen sich zu drehen, große Tierbilder werden auf die vordere Fassade projiziert, Giraffen, Tiger, Karpfen, riesengroß und an alte Stiche erinnernd. Die Zahl 1789 verwandelt sich im Vorbeiziehen von rechts nach links in 1989. auf der rechten Hälfte scheinen alle Bilder hinter den Säulen zu stecken, von der Mitte ab vor den Säulen. Die Stadt als Spielzeug. Wie heißt es im Chanson? *Mettre Paris en bouteille*.

Nach dem langen Spaziergang werde ich am Rathausplatz müde, trinke eine Coca in einem noch geöffneten Fast-Food-Laden in der Rue du Renard. Es ist etwa 1 Uhr nachts. Dann will ich die verbleibende kurze Strecke mit der Métro fahren, aber es kommt kein Zug, sondern die Durchsage, daß der Verkehr auf der Linie 11 unterbrochen ist. Ich gehe bis zur Station Rambuteau. Dort beenden gerade Polizei und Rettungsdienst einen Einsatz. Viele Menschen stehen an der Balustrade um den Eingang. Eine clochardhafte Gestalt wendet sich an mich und erzählt mir in klarem Französisch, daß man einen Schwarzen vor die Métro gestoßen hat, daß man den Métrozug anheben mußte ...

Ich gehe in die wieder freigegebene Station hinunter, in der viele Fahrgäste warten. Auf dem gegenüberliegenden Quai zeihen vier Polizisten ab, reden miteinander, ein Techniker wäscht sich die Hände, ein Schwarzer in der RATP-Uniform schleppt zerfetzte Kleider und einen Plastiksack hinter sich her, läßt sie über den Boden des Bahnsteigs schleifen. Der versprochene Verkehr läßt auf sich warten, ich gehe zu Fuß ins Hotel.

Bin ich auch berechtigt, den Roman dieses Jahres zu schreiben? Ich war ein schlechter Prophet. Denn im Januar erschien ein kleiner Text von mir in einer französischen Zeitschrift: 1989 von Deutschland aus gesehen. 200 Jahre Französische Revolution, 100 Jahre Hitler, Heidegger, Chaplin, 60 Jahre Habermas, Enzensberger, Christa Wolf, 40 Jahre beide deutschen Staaten: ein Jahr der Langeweile sah ich voraus. Der Tiefpunkt der tristen 80er Jahre, des toten Jahrzehnts, des verlorenen Jahrzehnts, stand bevor – so sah es aus. Doch das Jahr der Nullen entpuppte sich als unvermutete Stunde Null.

Ein Denker aus Paris, Spezialist für Simulation, hatte vorgeschlagen, die neunziger Jahre zu überspringen und gleich ins Jahr 2000 zu gehen. (Kühne Theorie: es war eben diese trostlose Aussicht auf eine Serie hohler Jahrestage, welche den Menschen die Entschlossenheit gegeben hat, die Geschichte wieder in Gang zu setzen. Denn die totgesagte Geschichte ist wieder da, eine Eisschicht ist abgetaut, eine verdeckte alte Landschaft wieder zum Vorschein gekommen, die politischen Ereignisse 1989 stellen das Jahrhundert auf den Kopf, nur steht noch nicht fest, von welchem Jahr ab wir alles noch einmal spielen müssen.)

Die Vorboten neuer Entwicklungen begreift man selten richtig. Wenn man an einem Samstag morgen im Februar 1989 an der Staatsbibliothek am Potsdamer Platz keinen Parkplatz findet, weil alles voller Autos mit polnischen Kennzeichen ist, wie soll man das deuten (falls man sich nicht nur ärgert)? Berlin-Mitte, am Ende des 20. Jahrhunderts: Auf Schildern am Parkplatz der Philharmonie am Kemperplatz wird in polnischer Sprache verboten, Handel zu treiben! Der Ansturm der Polen, der Polenmarkt nach der Möglichkeit visumfreien Reisens: man wollte es als ordnungspolitisches Problem lösen, es ging aber nicht um den Erhalt von Parkplätzen, sondern schon um den Platz von Warschau und von Berlin im künftigen Europa.

Paris im Dezember. An einem Nachmittag sitze ich über zwei Stunden in einem kleinen Zimmer in der Montparnasse bei U.H., einem deutschen Emigranten, Jahrgang 1914. Welch ein Jahrgang! Und Welch ein Leben zwischen Berlin und Paris. Er hat noch schemenhafte Erinnerungen an den Ersten Weltkrieg, und er erhält von mir kleine Stückchen aus der Berliner Mauer. Welch eine Epoche, 1914 bis 1989, als Europa zerrissen war durch zwei Kriege und zwei Ideologien. Blutzeit und Eiszeit – die jetzt endet?

Zeitloses Paris. Aber im November fahre ich nach Prag, im Rahmen einer „Gedenkstättenfahrt“ nach Theresienstadt und Lidice. Zehn Luxusbusse für die große Reisegruppe. In Prag logieren wir im Hotel Forum, einem neuen Glaspalast von 25 Etagen, hoch über der durch Täler und Hügel gewellten Stadtlandschaft. Mein eingeteilter Zimmernachbar hat denselben Vornamen wie ich, was mir unangenehm ist, noch unangenehmer ist seine ständige Unruhe. Er zittert und zuckt am ganzen Körper, er redet auf eine sonderbare Weise, ständig zwischen den Lippen murmelnd, scheint etwas zu fragen und plötzlich in ein Selbstgespräch zu verfallen, als erwarte er doch nicht, daß man mit ihm rede. Er raucht unablässig und läßt bis spät in die Nacht das Zimmerfernsehen laufen, sieht sich pornographische Filme an, die er in seinem permanenten Selbstgespräch halblaut kommentiert, ohne daß man mehr verstünde als einzelne Wörter. Beim Frühstück erfahre ich, durch mühseliges Nachfragen, daß er fünfzig Jahre alt ist, als Dreher arbeitet und daß er 1984 aus der DDR gekommen ist, wo er drei Jahre lang inhaftiert war.

In Prag gehe ich lange alleine durch die nächtliche Stadt, die so wunderbar ist wie schrecklich: geheimnisvoll beleuchtete Ecken, seltsame Verläufe und Formen von Straßen und Plätzen, schwache Laternen, aber auch aufdringliche Oberleitungen der Straßenbahnen und O-Busse, Lautsprecher, Fahnen und Plakate. Farbe und Licht nur auf dem Altstädter Ring, der im Scheinwerferlicht wie eine versunkene Insel aussieht, die gerade eben aus der Tiefe der Zeit aufgetaucht ist. Ich kann mich nicht sattsehen an diesem Platz zwischen dem im Krieg halbierten Alten Rathaus und der Sankt-Veits-Kirche mit den charakteristischen Turmaufsätzen.

Prag ist verwunschen und ein wenig wie eine besetzte Stadt. Am Wochenende zuvor hat es eine große Studentendemonstration gegeben, die brutal zusammengeschlagen wurde. Dieses Wochenende ist alles ruhig. Um den Wenzelsplatz patrouillieren Vierergruppen von Männern, die alle sehr ähnliche dicke Anoraks tragen.

Prag, historischer Knotenpunkt. Reise in die deutsche Vergangenheit und Debatten über die unmittelbare Zukunft. Am letzten Abend in einem Caféhaus am Wenzelsplatz: ein Augenblick jenseits der Zeit.

Der Tod ist eine alte Frau und sitzt geschminkt und grell in Prag ganz hinten im Café am blanken Tisch und grinst mir zu, quer durch den Raum, und raucht beim Operettenklang und thront und schaut und führt Regie und sieht mich durch die Nelke an, glatt und fatal, verwunschen wie die Fee der Stadt, die heute Ihren Freigang hat: es ist der Tod aus dem die Märchen steigen.

Grand Hotel Europa, Caféhaus am Wenzelsplatz, Dekor und Glanz aus K.u.K., dem falschen Land, das nur ein Traum war, Negation der grauen Stadt, Stelle, an der die andre Stadt zu Tage tritt wie eine nur verdeckte Schicht, alt und tief unten. Prag, wie besetzt von innen, sich selbst fremd, ein Spiegel vieler Kriege und Geschichten, fatal verschönt durch Gegenreformation, durch auferlegte Wiederkehr der Bilder und der Ornamente. Prag, Grand Hotel de l'Europe, wo sich so viele Welten kreuzen.

*When I was just a little boy* spielt die Musik, zwei Geiger und ein Pianist, und auch mit traumhaftem Elan *C'est une chanson qui nous ressemble*. Ein Geiger steht und stößt mit seinem Bogen an den Leuchter aus Kristall, der Glanz aus Böhmen blitzt auf und klirrt ganz sacht – *et la mer efface sur le sable ...*, nun aber Limelight, und alles hier im Saal ist wie im Film, wir spielen mit, wir sind wie alte Clowns von unserer Zeit längst überholt. Europa, altes Haus.

*Parlez-moi d'amour*: nichts ist hier ausgesprochen, der Pianist, den eine Säule fast verdeckt, versucht sich schon an Brahms. Da bist Du nun weit weg von Deiner Stadt verirrt in Märchen, die nicht Deine sind. Gassen und Fassaden und erloschene Laternen. Hotels von spöttischem Reichtum, ein Hauch Paris und böhmische Folklore: die Stadt hat eine Maske aufgesetzt und lacht uns aus und gibt sich nicht mehr preis.

Heimliche Hauptstadt nur verborgen unter einer Schicht aus Klang und jedes Haus ist schon Symbol, ist wie ein Tor zu Bergwerksgängen von Geschichten, versperrt jetzt wie es Märchentore sind, und ich sitz da und weiß das Wunschwort nicht. *Les enfants qui s'aiment*, singt die Farben-Fee und schaut mich an und lacht mich aus.

Ich lache auch, bin seltsam froh und weiß nicht viel, mich wundert, daß ich fröhlich bin, als hätt das Wünschen je ein Ziel.

Auf sechzehn Moldau-Brücken ruht die Nacht.

9. November 1989: Die Berliner Mauer öffnet sich, und dieser Fall befreit uns alle. Tabus fallen ab von uns: ich denke spontan: jetzt kommt die Einheit. (Noch vor Wochen hätte ich darüber gelacht.) Als sie eigentlich niemand mehr in Frage stellte, verschwindet die DDR wie ein Phantom. Warum sollte die deutsche Geschichte nicht einmal glücklich sein? Erlangen wir nicht so nur die Gelassenheit, die uns fehlt, das ruhige Selbstverständnis, das vor abstrakten Überspanntheiten bewahrt? Ein Deutscher zu sein – was bedeutet es? Können wir nicht erst jetzt die Frage stellen? Dieses Jahr 1989: Aufbruch, Umbruch, Zeitbruch, Verwerfungen: jetzt können wir die innere Geologie all dieser Jahre und von uns selbst erkunden, die nur verdeckt, verfälscht, überlagert war. Beschleunigung der Zeit bis zur Zeitlosigkeit – nennt man das nicht Revolution?

[...]

#### Boris Groys

„Privatisierungen / Psychologisierungen“

in: H. G. Oroschakoff (Hg.), *Kräftemessen. Eine Ausstellung ost-östlicher Positionen*

*innerhalb der westlichen Welt*, Ostfildern (Hatje Cantz Verlag) 1995 (erstmalig 1991), S. 81ff.

Die lange erwartete und doch überraschende Abdankung der Sowjetmacht im Jahre 1991 hat das riesige Territorium der Sowjetunion in einen völlig besitzlosen, leeren Raum verwandelt. Es entstand eine gesellschaftliche Lage, die keine Präzedenzen in der Menschheitsgeschichte hat. Keine Kriege, Revolutionen und Umstürze, die uns aus der Geschichte bekannt sind, haben zu einer solchen radikalen Enteignung des privaten Eigentums geführt wie die russische Oktoberrevolution von 1917. Infolge dieser Enteignungen wurde der sowjetische Staat im Grunde zum einzigen Eigentümer im Land. Das sogenannte „persönliche Eigentum“, das heißt einige Gegenstände des persönlichen Gebrauchs, die ein sowjetischer Bürger besitzen durfte, wurde ihm in den meisten Fällen seitens des Staates lediglich zur Verfügung gestellt, so dass das Lebensniveau eines sowjetischen Menschen im wesentlichen seiner Position in der staatlichen Hierarchie entsprach: Verlor er diese Position, war in der Regel auch sein Eigentum weg.

Die Oktoberrevolution wurde mit dem Ziel vollzogen, den privaten Besitz abzuschaffen und eine freie Gesellschaft der Besitzlosen zu ermöglichen. In Wirklichkeit wurden aber alle privaten Besitzrechte dem sowjetischen Staat übertragen und damit die Pluralität der kleinen Besitzer bloß durch einen großen Besitzer ersetzt. Die zweite ursprüngliche Forderung der kommunistischen Theorie, nämlich die Abschaffung des Staates, wurde dabei in Richtung Zukunft aufgeschoben. Entsprechend der dialektischen Lehre des „Historischen Materialismus“ würde der Staat selbst „abstreben“, sobald alle Ziele des „sozialistischen Aufbaus“ verwirklicht worden wären. Der vollkommene und endgültige Sieg des Sozialismus wurde, wie bekannt, in der Breschnew-Zeit feierlich verkündet. Die Zukunft war eingetreten und konnte nicht mehr aufgeschoben werden. In der Tat ist der sowjetische Staat gleich nach der offiziellen Verkündung des Sieges des Sozialismus verschwunden.

Die alte leninistisch-stalinistische „dialektische“ Lehre über das Verschwinden des Staates infolge der unbegrenzten Verstärkung seiner Macht, über die viele Kommentatoren so lange Zeit ironisiert haben, hat sich also im Endeffekt als korrekt erwiesen. Der unaufhaltsame innere und internationale Machtzuwachs des sowjetischen Staates führte tatsächlich zu seiner geschichtlichen Selbstaufhebung. Damit wurde die Oktoberrevolution in gewisser Weise vollendet, weil der Tod des letzten und einzigen Eigentümers eine Gesellschaft der Besitzlosen hinterlassen hat. Nicht zufällig hielt sich Gorbatschow, der die Abschaffung des sowjetischen Staates durchführte, zumindest damals für einen treuen Leninisten.

Das Verschwinden des sowjetischen Staates war also kein rein politisches Ereignis. Wir wissen aus der Geschichte, dass sich Regierungen, politische Systeme und Machtverhältnisse oft ändern, ohne private Besitzrechte wesentlich zu beeinflussen. Dadurch bleibt das soziale und ökonomische Leben auch dann strukturiert, wenn sich das politische Leben in einem radikalen Wandel befindet. Nach der Abdankung der Sowjetunion galt dagegen kein gesellschaftlicher Vertrag mehr. Das Land ist damit zu einer Rechtswüste geworden, die, wie in den Zeiten des amerikanischen Wilden Westens, neu strukturiert werden muss.

In dieser Situation findet der Prozess der *Privatisierung* statt, der das Leben auf dem Territorium der früheren Sowjetunion zur Zeit gestaltet. Bestimmte Verwaltungsorgane der alten sowjetischen Bürokratie privatisieren die Gebiete, die sie früher im Auftrag des sowjetischen Staates verwaltet haben. So sind die postsowjetischen Republiken wie Russland, die Ukraine usw. entstanden. Oder es werden von diesen Verwaltungsapparaten einzelne Wirtschaftszweige privatisiert, und einzelne Bürger privatisieren alles, was sie um sich herum finden können. Das geschieht allerdings nicht ohne direkten, gewaltsamen Kampf, der in dieser rechtlosen Situation unvermeidlich ist.

Nur soll dieser Kampf nicht bloß als Weg verstanden werden, der aus einem besitzlosen Land in ein Land des privaten Eigentums (zurück)führt. Die Privatisierung ist kein Übergang, sondern ein Dauerzustand. Es handelt sich nämlich um den Zustand der fundamentalen Unsicherheit darüber, was einem gehört und was nicht, oder anders gesagt, wo das Private beginnt und wo es endet. Rechtliche Grenzen, die früher das Private vom Öffentlichen trennten, wurden in der sowjetischen Zeit abgeschafft. Diese Grenzen in ihrem ganzen Umfang wiederherzustellen ist unmöglich, denn die Privatisierung selbst ist in Russland zur Zeit ein staatliches Programm. Das Private entdeckt daher seine fatale Abhängigkeit vom Öffentlichen: Private Räume bilden sich notwendigerweise aus den Überresten des staatlichen Monstrums. Es handelt sich um die gewaltsame Zerstückelung und die private Aneignung des toten Körpers des sowjetischen Staates, die an sakrale Feste von damals erinnern, bei denen Mitglieder eines Volkes oder eines Stammes das getötete Totemtier gemeinsam verspeisten. Ein solches Fest bedeutete auf der einen Seite eine Privatisierung des Totemtieres, da jeder davon ein Stück bekam, auf der anderen Seite aber wurde gerade damit eine überindividuelle Gemeinsamkeit des Stammes oder des Volkes begründet, die die Grenzen des Privaten sprengte.

Der Prozess der Privatisierung, der in seiner ganzen Ambivalenz das gegenwärtige wirtschaftliche und soziale Leben Russlands bestimmt, findet seine Entsprechung in der heutigen russischen Kunst, wo diese Privatisierung als Psychologisierung auftritt. Die Psychologie ist Religion und Hauptbeschäftigung von Gesellschaften wie den westlichen, in denen einzelne private Seelen durch das System der äußeren – rechtlichen und ökonomischen – Beziehungen voneinander scharf getrennt sind. Dagegen intervenierte der sowjetische Staat

direkt in den Seelen seiner Untertanen und manipulierte ihre Eindrücke, Gefühle und Erlebnisse. Die Seele jedes sowjetischen Menschen blieb deswegen ungeschlossen, nichtautonom. Traumatische Erfahrungen, die dem sowjetischen Menschen seitens des Staates ständig zugefügt wurden, waren unvergleichlich stärker als alle Traumata, mit denen sich die traditionelle Psychoanalyse beschäftigt. Die rein äußerliche, manipulative Kraft des kommunistischen Staates war ständig wirksamer als alle Kräfte des inneren Unbewussten. Dar- aus entstand ein riesiges Reservoir an Erlebnissen, die keiner individuellen Seele im Sinne der traditionellen Psychologie hätten zugeschrieben werden können und deren einziges legitimes Subjekt der Staat war. Es handelte sich um eine Art seelisches Territorium, das zugleich das Staatsgebiet war. In der Sowjetzeit war jede private Psychologie der offiziellen Ideologie untergeordnet und damit auch verstaatlicht.

So wie der sowjetische Staat nach seinem Ableben ein riesiges Territorium für private Aneignung hinterlassen hat, so blieb auch nach dem gleichzeitigen Tod der sowjetischen Ideologie das riesige Imperium der Gefühle als eine Hinterlassenschaft, die für die psychologische Aneignung freigegeben wurde. Die sowjetische, marxistisch-leninistische Ideologie gründete sich auf ein bestimmtes Begehren: den Kommunismus, der die Ankunft einer kosmischen Erlösung und eines unaussprechlichen Glücks bedeutete. Dieses Begehren kann als Staatsbegehren bezeichnet werden, welches im Laufe seiner geschichtlichen Entfaltung viele Traumata erfahren, viele Augenblicke des höchsten Glücks produziert und viele Phantasmen erzeugt hat, deren Subjekt immer der Staat selbst war – die aber zugleich den offenen, ungeschlossenen Seelen aller Sowjetmenschen in gleichem Maße, wenn auch nicht immer in gleichem Sinne, vermittelt wurden.

Der sowjetische Marxismus-Leninismus war in erster Linie eine Art Geschichtsphilosophie. Dabei handelte es sich allerdings nicht bloß um eine bestimmte Interpretation der bekannten Weltgeschichte, sondern diese Weltgeschichte selbst sah im sowjetischen Raum anders aus als etwa im Westen: mit anderen Namen, Daten, Ereignissen und Erzählmustern. Und es handelte sich dabei nicht bloß um eine nationale oder regionale Geschichte Sowjetrusslands. Wenn die sowjetische Geschichte eine solche rein nationale und regionale Geschichte wäre, ließe sie sich mit kleineren Veränderungen leicht in die einheitliche Universalgeschichte integrieren. Die sowjetische Geschichte war aber *eine andere Universalgeschichte*, die sich gerade wegen ihres eigenen Universalanspruchs unter der neutral und wissenschaftlich verstandenen westlichen Geschichtsschreibung nicht subsumieren lässt. Es war die Geschichte, die das Staatsbegehren nach dem Kommunismus äußerlich artikulierte, und auch nach dem Ableben der sowjetischen Ideologie bleibt diese andere, in der sowjetischen Zeit erzählte Geschichte als toter Körper dieser Ideologie aufgelöst. Eben- diese andere, sowjetische Universalgeschichte bildet das Territorium, auf dem das Reich der Staatsgefühle oder die verstaatlichte Psyche des sowjetischen Menschen territorialisiert wird. [...]

Adam Michnik

„Korrespondenz von Adam Michnik aus Warschau“

in: *Lettre International*

Berlin, Nr. 16, Frühjahr 1992, S. 93.

Es war an einem einzigen Tag. An diesem Tag begegnete ich in Moskau Michail Gorbatschow, Alexander Jakowlew und Eduard Schewardnadse. Ich traf sie in kurzen Zeitabständen, jeden einzeln. Wenn ich sie so ansah, spürte ich geradezu körperlich das Werden der Geschichte. Ein Kapitel wurde abgeschlossen, eine Tür zugeschlagen.

I.

Ich nahm in Moskau an einer Konferenz zum Thema Haß teil. Auf dieser Konferenz herrschte eine merkwürdige Atmosphäre: gemischt aus Ratlosigkeit, Verlorenheit und Angst vor dem, was da kommen würde. Vor unseren Augen starb der Kommunismus, der Fluch des zwanzigsten Jahrhunderts, starb das sowjetische Imperium, der Fluch meines Volkes – und ich konnte mich nicht freuen. Ich hatte Angst.

Auf der Straße handelten Frauen mit irgendwelchem Hausgerät. Es waren keine professionellen Händler; die Armut und die Angst vor dem Hunger hatte sie auf die Straße getrieben. Über dem Kreml wehte noch die rote Flagge, die von allen Seiten von der russischen bedrängt wurde. Man sah auf Schritt und Tritt, daß Rußland das Fell wechselte.

II.

In Gorbatschows Arbeitszimmer deuteten nur zwei Nägel und leere Stellen darauf hin, daß dort zuvor Porträts von Marx und Lenin gehangen hatten. Im Empfangssaal saßen unter Amerikanern, Engländern, Norwegern und Franzosen zwei Polen, von denen die sowjetische Presse noch vor kurzem behauptet hatte, sie wären Agenten des US-Geheimdienstes: Bronislaw Geremek und ich. Ich sah Gorbatschow an, ich hörte seine sorgenvollen Worte über die Zukunft Rußlands, gewiß auch seine eigene Zukunft. Wie paradox das Schicksal dieses Menschen ist, dachte ich, als ich ihn, der der Geschichte Rußlands und der Welt seinen Stempel aufgedrückt hatte, so betrachtete. Eines war sicher – seine Zeit war abgelaufen. Aber sowohl seine Vergangenheit wie auch seine Zukunft sind für mich immer noch mit Fragezeichen behaftet.

An die Macht kam er 1985, als ich im Gefängnis saß. Schon wenige Monate später spürte ich an seinen Äußerungen, seinen Interviews einen neuen Ton, einen neuen Akzent. Er äußerte die gleichen Banalitäten und Lügen wie seine Vorgänger Breschnew, Andropow und Tschernenko. Aber er äußerte sie anders. Dann folgten erste Tatsachen. Die Begriffe „Perestroika“ und „Glasnost“

kamen in Umlauf. Es wurde davon gesprochen, daß die *Gesammelten Werke* von Boris Pasternak, daß Mandelstam veröffentlicht werden müßten. Im August 1986, als ich aus dem Gefängnis kam, fragte ich Kollegen, die über die russische Problematik besser informiert waren, was dort eigentlich geschehe. Eigentlich gar nichts, bekam ich zur Antwort, das alles sei nur ein für die Amerikaner inszenierter Mummenschanz. Nur Andrzej Drawicz und Leon Bjko sagten und schrieben schon damals, daß in Rußland etwas in Bewegung geraten war. Auch ich spürte, daß etwas in Bewegung geraten war, aber ich hatte mir die hoffnungslosen Anstrengungen der kommunistischen Reformer lange genug mit ansehen müssen, um jetzt Gorbatschows Deklarationen über die Glasnost ernst zu nehmen.

Ich fragte mich: Wer ist dieser Gorbatschow? Komödiant oder Reform? Und ich dachte: Wenn man den Kommunismus metaphorisch als Kirche betrachtet und die Bewegung der Solidarnosc als Reformation, die die Kirche im Namen der evangelischen Werte ablehnt, dann kann man Gorbatschow als Gegenreformer sehen, der versucht, seine Kirche umzuwandeln, indem er diesem Wandel alle Forderungen der Reformation einverleiht. Aber auf eine Weise, die die Institution als solche erhalten und vor der Zerstörung bewahren sollte. Ich habe später meine russischen Freunde, die Gorbatschow begegnet waren, oft gefragt: Wer ist dieser Mensch? Die beste Antwort gab mir Andrej G. (ein enger Mitarbeiter von Gorbatschow): er sei ein „genetischer Irrtum“. In Rußland gab es – so sagte er – viele ebenso bedeutende Menschen, die gebildeter, geschickter waren. Aber keiner von ihnen wies diese Art genetischer Konstellation auf, die ihn zur höchsten Position im Staate führte. Dieser Apparatschik aus Stawropol sollte Rußland zur ersten Macht in der Welt machen, sollte das kommunistische System effektiver und menschlicher gestalten. In Wirklichkeit zerstörte er sowohl den Kommunismus als auch das sowjetische Imperium.

Zuerst gewann er den Kampf mit dem konservativen Apparat um die Glasnost. Die sowjetische Presse gewann innerhalb eines Jahres ein qualitativ neues Gesicht. Er bekam die Gegenoffensive des Parteiapparats unter Kontrolle. Das hatte etwas Paradoxes: Gorbatschow setzte die Freiheit mit den Methoden eines bolschewistischen Apparatschiks durch. Aber nur so konnte er gegen den konservativen Apparat gewinnen. Es hieß von ihm, er sei ein Meister des Kompromisses und habe nur deshalb so lange lavieren können. Der Kompromiß bedeutet aber, wie mir einer seiner engsten Mitarbeiter sagte, für den Politiker sowohl eine Kraft wie eine Schwäche. Eine Kraft, weil die Fähigkeit zum Kompromiß vor Fanatismus und doktrinärer Verknöcherung bewahrt. Eine Schwäche, weil ein Kompromiß nicht immer möglich und ratsam ist.

Eines ist klar: Die Ereignisse wuchsen Gorbatschow über den Kopf; so wie sie jedem anderen über den Kopf gewachsen wären. Er begriff die Folgen vieler Ereignisse, die er selbst ungewollt provoziert und denen er ihre Dynamik verliehen hatte, nicht. Er war inkonsequent. Er forderte einen Pluralismus der Eigentumsformen, konnte sich aber nicht dazu durchringen, das Recht des

Landwirts auf seinen eigenen Grund und Boden anzuerkennen. Er trat für das Recht auf politischen Pluralismus ein, konnte sich aber nicht dazu entschließen, die führende Rolle der Partei in Frage zu stellen. Er erinnerte an einen hervorragenden Sprinter, der beim 100-m-Lauf nach 99 Metern stehenbleibt.

Die Dynamik des Popularitätswachses von Boris Jelzin, den er selbst durch Angriffe unterstützte, begriff er nicht. Er begriff die Nationalitätenfrage im sowjetischen Imperium nicht und beging somit die klassischen Fehler des Großrussen: im Kaukasus ebenso wie in den baltischen Staaten. Von einem bestimmten Moment an fand er keine gemeinsame Sprache mehr mit den russischen Demokraten, denn er verstand die Dynamik ihrer Entwicklung nicht.

Und dennoch hat er in all diesen Jahren Haken schlagend, Rückzieher machend, zwei Schritte vorwärts und einen zurück, oder einen Schritt vorwärts und zurück tuend, unumkehrbare Änderungen durchgesetzt. Niemand weiß, was auf Rußland zukommt, aber alle sind sich einig, daß dieser unheimliche Prozeß, der im April 1985 begonnen hat, nicht mehr rückgängig zu machen ist. Die sowjetischen Truppen werden nicht nach Afghanistan zurückgehen. Die Berliner Mauer wird nicht wieder aufgebaut werden. Der Kommunismus kommt in den Staaten Mittel- und Osteuropas nicht wieder zurück. Der Kommunismus hat verspielt. Als ich im Kremlsaal saß und Gorbatschows gerötetes Gesicht sah, wurde mir die Paradoxität seines Schicksals noch einmal ganz deutlich. Vor mir saß ein Mensch, der das Duell gegen die sowjetische Nomenklatur gewonnen hatte. Und in dem Moment, als er gewonnen hatte, hat er das eigene Spiel um die Macht und das eigene Spiel um das Imperium verloren. Darin besteht das Paradox der kommunistischen Reformer. Sie müssen naiv sein und an die Reform glauben. Deshalb entschließen sie sich zum Konflikt. Aber sie können den Krieg gegen die Nomenklatura des nicht reformierbaren Kommunismus nur gewinnen, indem sie diesen Kommunismus – und damit sich selbst und den eigenen Machtanspruch – zerstören.

### III.

Jakowlew ist zweifellos einer der interessantesten Menschen des heutigen Rußland. Er ist, ebenso wie Gorbatschow, ein genetischer Irrtum. Frontsoldat in der Marineinfanterie, hinkt er bis heute aufgrund seiner Kriegsverletzungen. Er hat das Gesicht eines tumben russischen Bauern, aber er braucht bloß den Mund aufzumachen und schon ist dieses Gesicht wie verwandelt. Klarheit der Analyse, bestechende Einfachheit der Schlußfolgerungen, intellektuelle Redlichkeit und nicht zuletzt ein ungemeiner persönlicher Charme – das alles frappiert beim Kontakt mit diesem Mann, der einige Jahre lang die sowjetische Ideologie verwaltet hat.

Er war als Apparatschik der bolschewistischen Partei an die ideologische Front delegiert worden. Anfang der 70er Jahre veröffentlichte er einen Artikel, in dem er die Richtung des großrussisch-nationalistischen Kommunismus attackierte, deren Organ die Monatsschrift „Junge Garde“ war. Es kam zu einem Skandal. Er

wurde abgesägt und „strafbefördert“ – er ging als Botschafter der Sowjetunion nach Kanada. Dort blieb er 10 Jahre. Gorbatschow holte ihn zurück und machte ihn zum Chef für Ideologie und Propaganda. Alexander Jakowlew war es, der das Tauwetter in der Presse ausgelöst hat. Seine Erzählungen zu diesem Thema erinnern an Detektivgeschichten: wie es ihm gelang, den berühmten Film *Die Buße* in die Kinos zu bringen, wie er Andrej Sacharows Rückkehr aus der Verbannung durchsetzte, wie er die Wahrheit über das geheime Zusatzprotokoll zum Ribbentrop-Molotow-Pakt und über das Verbrechen von Katyn bekanntmachte. Wie er schließlich Schritt für Schritt mit der bolschewistischen Ideologie brach, um endlich, als Nummer Zwei der bolschewistischen Partei, vor dem August-putsch demonstrativ aus ihren Reihen auszutreten.

Lenins Schriften kennt Alexander Jakowlew wie der gelehrte Theologe die Heilige Schrift. Er fand für jede Gelegenheit ein Zitat, sogar solche, in denen Lenin die Zensur verurteilt und die politische Freiheit preist. Diese Zitate setzte er als Instrument bei der Polemik mit den bolschewistischen Konservativen ein. Er erzählte von seiner einsamen Position im Politbüro. Alle verlangten die Knebelung der Presse, Gorbatschow schwieg meistens, und Jakowlew fand nur bei Schewardnadse Unterstützung.

IV.  
Auch Schewardnadse ist ein genetischer Irrtum. Verbunden mit dem georgischen Innenministerium, später Erster Parteisekretär in Georgien, hat er dafür gesorgt, daß der Film *Die Reue* in aller Stille gedreht werden konnte. Gorbatschow rief ihn nach Moskau. Damals, am Anfang der Perestroika, wurde viel davon erzählt, wie Schewardnadse auf der Rückreise von New York oder einer anderen Hauptstadt die Zöllner anwies, das Gepäck der ihn begleitenden Beamten des sowjetischen Außenministeriums genau zu durchsuchen. Wer beim Schmuggel erwischt wurde, flog. Ich weiß nicht, wieviel daran wahr ist. Tatsache ist, daß Schewardnadse zu einem Symbol der sowjetischen Außenpolitik geworden ist, die allmählich ihre Aggressivität verlor, den Rückzug der sowjetischen Truppen aus Afghanistan bewirkte und allen Staaten des ehemaligen Warschauer Paktes die Souveränität ermöglichte. Für diese Politik wurde er von der Partei und insbesondere vom Generalstab heftig angegriffen.

Er ahnte instinktiv, was sich in Rußland zusammenbraute. Als er vor einem Jahr demonstrativ zurücktrat, warnte er vor einem möglichen Militärputsch. Acht Monate später war es soweit. Heute warnt Schewardnadse erneut. Er fürchte einen unkontrollierten Aufstand der Straße.

Schewardnadse hegte große Befürchtungen. Er erzählte mir viel von den polnisch-sowjetischen Beziehungen, über sein Verhältnis zu Jaruzelski, der ihn drängte, die Wahrheit über das Verbrechen von Katyn offenzulegen. Er erzählte auch über sich selbst, über den schwierigen Weg vom stalinistischen Komsomolzen zu einer der höchsten Positionen im sowjetischen Machtapparat und über seine innere Entschlossenheit, die demokratische Ordnung bis an sein

Lebensende zu verteidigen. Das letzte Mal begleitete ich Boris Geremek bei seinem Besuch beim letzten Außenminister der Sowjetunion. Er wußte, daß seine Zeit ablief. Er sprach offen, präzise, und machte kein Hehl aus seiner Angst. Vor mir saß ein Mann, der Gorbatschow konsequent kritisierte und ihn jetzt, da der Präsident der UdSSR in höchsten Schwierigkeiten war, nicht im Stich ließ. Vor mir saß ein Mann, der in einer Augustnacht während des Putsches an einer Demonstration teilnahm und zu dem von Panzern umstellten Weißen Haus in Moskau ging. Vor mir saß ein Mann, der die politische Landkarte der Welt verändert hatte, und als ich ihn so ansah, mußte ich daran denken, wie kurz der Weg vom Thron zur Guillotine ist.

V.  
Wenn die Welt in den letzten Jahren vor Begeisterung für diese Menschen verging, ellenlange Artikel und Essays über Gorbatschow, Jakowlew und Schewardnadse geschrieben wurden, wies ich mit der Hartnäckigkeit eines Irren darauf hin, daß der eigentliche Auslöser dieses politischen Prozesses in Rußland keiner dieser Männer ist, sondern Andrej Dmitrijewitsch Sacharow – das Gewissen Rußlands und der modernen Welt.

Der machtlose Sacharow, der in die Stadt Gorkij verbannt wurde, bezeichnete mit seiner Autorität die moralische und politische Zielmarke für das russische demokratische Denken. Er war und bleibt das moralische Bezugssystem, das ethische Vorbild. Paradoxe Weise mußten Kommunisten, Apparatschiks der bolschewistischen Partei mit der geistigen Konstruktion eines genetischen Irrtums wie Gorbatschow, Jakowlew und Schewardnadse, die vom moralischen Ideal weit entfernt sind, kommen, um Sacharows Ideen durchzusetzen. Schließlich war jeder von ihnen in Situationen und Ereignisse verstrickt, die heute moralische Empörung hervorrufen würden, aber ohne sie wären der Kommunismus und das sowjetische Imperium nicht demontiert worden. Im Sieg über die sowjetische Nomenklatura verspielten sie ihre eigene Macht. Das ist das Schicksal der kommunistischen Reformer.

Paul Krugman

„Der mysteriöse Triumph des Kapitalismus“, 1997

[www.pkarchive.org/theory/Russia.html](http://www.pkarchive.org/theory/Russia.html), The Unofficial Paul Krugman Web Page.

Vor Kurzem zeigte mein lokaler Fernsehsender eine faszinierende Serie mit dem Titel *Russia's War* – eine in Russland produzierte Geschichte über den Kampf der Sowjetunion im Zweiten Weltkrieg. Die Geschichte ist nicht sehr schön: Die Produzenten scheuen sich nicht, Stalins Brutalität in aller Offenheit darzustellen, und sie maskieren die Hässlichkeit des Krieges auch nicht mit patriotischem Romantizismus. Trotzdem wird durch diese sachliche Ehrlichkeit der Bericht über die Errungenschaften der Sowjetunion während des Krieges irgendwie umso beeindruckender. Denn die Sowjetunion gewann nicht durch militärisches Genie: Die meisten ihrer ausgebildeten Offiziere waren in politischen Säuberungsaktionen ausgemustert worden, und während der Krieg schließlich eine neue Gruppe von Führern „ausspuckte“, waren diese eher sachkundig als brillant – noch dazu wurde ihr Rat oft von einem Diktator verworfen, dessen militärische Urteilskraft gewöhnlich desaströs war. Russische Soldaten kämpften mit verbissenem Heroismus – aber das taten die Deutschen auch. Warum behielten die Russen die Oberhand?

Die Antwort überrascht vor dem Hintergrund der tatsächlichen Entwicklung im 20. Jahrhundert. Der sowjetische Triumph im Zweiten Weltkrieg war vor allem ein Sieg der Produktion. Trotz riesiger Verluste in den ersten Monaten des Krieges, trotz massiver Dislokationen der Bevölkerung und trotz der deutschen Besetzung vieler Schlüsselproduktionszentren des Landes gelang es der sowjetischen Industrie, Panzer, Artillerie und Flugzeuge zu bauen, die technologisch den deutschen Waffen gewachsen waren; und dies geschah mit einer Geschwindigkeit, die immer wieder die Erwartungen der Gegner übertraf. Tatsächlich waren die entscheidenden deutschen Niederlagen in Stalingrad und Kursk darauf zurückzuführen, dass die Deutschen Offensiven gegen einen Gegner ins Leben riefen, den sie offensichtlich für schwächer gehalten hatten, und sie waren überrascht, als sie von Tausenden Panzern angegriffen wurden, deren Existenz sie nie für möglich gehalten hatten.

Was hat dies mit der Welt von 1997 zu tun? Nun ja, heutzutage behandeln wir den Triumph des Kapitalismus, als sei er von der Superiorität unseres Wirtschaftssystems vorherbestimmt gewesen. Schließlich scheint es jedem außer Nordkorea und Kuba klar zu sein, dass eine Marktwirtschaft bei Weitem produktiver ist als eine zentral kontrollierte Wirtschaft – und die kubanische Wirtschaft implodiert, während die Nordkoreaner buchstäblich ausgehungert

werden. Außerdem stellt sich jedes Mal, wenn ein kommunistisches System zusammenbricht, heraus, dass die tatsächliche Lage der jeweiligen Wirtschaft weit schlimmer war als von irgendjemandem erwartet. Beispielsweise wurde das Bruttoinlandsprodukt von Ostdeutschland vor dem Zusammenbruch des alten Regimes real pro Kopf auf 70 bis 80 Prozent des westdeutschen Niveaus eingeschätzt – was bedeutete, dass Ostdeutschland tatsächlich reicher als manche Regionen im Westen gewesen wäre. Nach dem Fall der Berliner Mauer fanden die Menschen aus dem Westen jedoch eine Wirtschaft vor, die einem Land der Dritten Welt glich, mit antiquierten Fabriken (und desaströsen Umweltproblemen), die Konsumgüter lächerlich niedriger Qualität produzierten (wie den berühmtesten Trabant, ein Automobil, das Honda oder Ford wie einen Mercedes aussehen lässt). Wir dachten, dass die Wirtschaft der Sowjetunion ungefähr halb so umfangreich wie jene Amerikas sei, also größer als diejenige Japans; heutzutage hat Russland jedoch anscheinend weniger Wirtschaftskraft als beispielsweise Italien.

Wir dachten auch, dass es einen wirklichen technologischen Wettbewerb zwischen Sozialismus und Kapitalismus gebe; heutzutage dient als Symbol für russische Technologie lediglich die glücklose Raumstation Mir. Rückblickend liegt es anscheinend für viele Menschen auf der Hand, dass die produktiven und technologischen Triumphe der Kommunisten – all jene heroischen Fotografien von Dämmen und Poster mit muskelbepackten Straßenarbeitern – reine Propaganda waren; tatsächlich glauben wir, daraus gelernt zu haben, dass der Sozialismus ein System ist, das einfach die Waren nicht liefern kann, während dies dem Kapitalismus sehr wohl gelingt.

Eine Lehre aus der Serie *Russia's War* lautet jedoch, dass die Dinge nicht ganz so einfach sind. Waren die vorgeblichen Produktionstriumphe unter Stalin einfach vorgetäuscht? Sagen Sie das den Soldaten aus Deutschlands Heeresgruppe Mitte an der Ostfront – den wenigen Überlebenden. Tatsache ist, dass Stalin Russland in eine mächtige Industrienation verwandelt hat – eine Industriemacht, die sich selbst in der eindeutigsten Weise bewies. Und ihre Nachfolger erzielten wirkliche technologische Triumphe – nicht nur öffentlichkeitswirksame wie die Entsendung von Astronauten in die Erdumlaufbahn, sondern es gelang ihnen, eine wissenschaftlich und technisch fortgeschrittene Führungsschicht zu etablieren.

Russland war nie sehr gut in der Herstellung qualitativ hochwertiger Konsumgüter. Aber es war auch nicht immer das linkische, inkompetente System, an das wir derzeit denken. Mit anderen Worten, der Zusammenbruch des Kommunismus und der Triumph des Kapitalismus bedürfen mehr an Erklärungen, als jene Geschichten uns liefern, die normalerweise zu hören sind. Es genügt nicht, alle Gründe dafür aufzuzählen, warum Marktwirtschaft effizienter ist als Planwirtschaft. Die Erklärungen sind im Wesentlichen sicher zutreffend – aber die Frage ist, warum ein System, das mit dem Kapitalismus in den 1940er und

50er Jahren sehr wohl konkurrieren konnte, in den 80er Jahren auseinanderfiel. Was ist schief gelaufen?

Eine Antwort darauf kann sein, dass eine sich verändernde Technologie auch die Regeln veränderte. Als der kommunistische Führer Joseph Dzhugashvili seinen Namen in Stalin änderte – „Mann aus Stahl“ –, reflektierte er über die Zeit, in der lebte: eine Ära, in der die Schwerindustrie dominierte und in der riesige Stahlanlagen das Symbol des Fortschritts waren. Derzeit befinden sich Stahl produzierende Regionen auf der ganzen Welt – nicht nur in der Sowjetunion – in einer Rezession; besuchen Sie doch einmal Südbelgien. Und das betrifft nicht nur Stahl: Das Zeitalter, als Unternehmen und Länder dadurch reich wurden, dass sie schwere Produkte in riesigen Fabriken produzierten, ist anscheinend vorbei. Es ließe sich argumentieren, dass im Gegensatz zur altmodischen Schwerindustrie, die für zentralistische Planung sehr empfänglich war, neue Technologien, besonders in der Mikroelektronik, den freien Wettbewerb begünstigen.

Russland könnte sich zumindest scheinbar in jenem technologischen Wettbewerb behaupten, der sich durch die Fähigkeit definierte, riesige Raketen zu bauen; es war völlig unvorbereitet, als der Westen begann, die Leistung eines Rechners auf einem einzigen Chip zu speichern. Tatsächlich haben in den letzten Jahren sogar Japans große Unternehmen ein wenig wie Dinosaurier gewirkt, die schwerfällig und hilflos hinter den kleinen Jungunternehmern im Silicon Valley hinterherhertapsten.

Eine weitere mögliche Antwort ist, dass die „Globalisierung“ ein Grund für den Triumph des Kapitalismus war – über diesen Prozess spricht jeder, aber wir verstehen ihn nicht vollständig. Aus irgendeinem Grund – vielleicht irgendeiner synergistischen Interaktion zwischen abnehmenden Zöllen, billigeren Transporten und besseren Kommunikationswegen – konnten sich in der letzten Generation viele Länder schnell industrialisieren; und zwar nicht durch massive Programme regierungsgelenkter Investitionen, sondern einfach durch die Öffnung zum Weltmarkt und dadurch, dass sie den Ereignissen ihren Lauf ließen. Sozialistische Wirtschaften konnten sich diese neue Möglichkeit nicht zunutze machen, und so fielen sie zurück.

Aber weder die technologische Veränderung noch die Globalisierung kann die Tatsache erklären, dass sozialistische Wirtschaften dem Westen nicht einfach nur nachhinkten: Sie verloren an Boden und brachen dann zusammen. Warum gelang es ihnen nicht, zumindest an dem festzuhalten, was sie schon hatten?

Ich glaube nicht, dass irgendjemand wirklich die Antwort weiß, aber lassen Sie mich spekulieren: Das Grundproblem war kein technisches, sondern ein moralisches. Der Kommunismus versagte als Wirtschaftssystem, weil die Menschen aufhörten, daran zu glauben, nicht andersherum.

Ein Marktsystem arbeitet natürlich unabhängig davon, ob Menschen daran glauben oder nicht. Vielleicht lehnen Sie den Kapitalismus ab, ja glauben sogar, dass er als System fehlschlagen wird, und trotzdem verrichten Sie ihre Arbeit gut, weil Ihre Familie das von Ihnen verdiente Geld braucht. Kapitalismus kann in einer Gesellschaft selbstsüchtiger Zyniker funktionieren, ja, sogar gedeihen. Eine nicht marktorientierte Wirtschaft kann das nicht. Die persönlichen Anreize für ArbeiterInnen, ihre Arbeit gut zu erledigen und für ManagerInnen, gute Entscheidungen zu treffen, sind einfach zu schwach. In den späteren Jahren der Sowjetunion wussten die ArbeiterInnen, dass sie bezahlt werden würden, egal, wie sehr sie sich anstrebten; ManagerInnen wussten, dass Beförderungen eher von politischen Verbindungen als von ihren Leistungen abhingen; und niemandem wurden so große Belohnungen angeboten, dass sie unbeliebte Positionen bezogen hätten oder ernsthafte Risiken eingegangen wären. (Es gab in der Sowjetunion wohl nicht mehr als ein Dutzend Menschen – alle davon PolitikerInnen –, die so aufwendig wie die Zehntausende erfolgreicher UnternehmerInnen und Führungskräfte in den Vereinigten Staaten lebten.) Warum also hat das System überhaupt je funktioniert?

Weil Menschen daran glaubten. Ich meine damit nicht, dass die Leute singend in ihre Jobs gingen und ihr Vaterland lobten. Ich meine aber, dass sie aus dem System nicht so viel Vorteil zogen, wie möglich gewesen wäre (und wie sie es dann in den späteren Jahren des Systems taten). Und ich glaube auch, dass die Menschen in Autoritätspositionen bereit waren, all jene brutal zu bestrafen, die versuchten, für sich einen persönlichen Vorteil herauszuschlagen, weil sie an das System glaubten (Stalin pflegte erfolglose Generäle zu erschießen).

Wir sehen diese Mechanismen die ganze Zeit, im Mikrokosmos. Der Markt braucht keine Menschen, die an ihn glauben; aber die zentralisierten Wirtschaften, die innerhalb der Marktwirtschaft existieren, die sogenannten Körperschaften, sehr wohl. Jeder weiß, dass finanzielle Anreize allein nicht für den Erfolg eines Unternehmens ausreichen; es muss auch eine Moral geben, eine Art Sendungsbewusstsein, welches die Menschen dazu bringt, zumindest ein wenig für das Wohl des Unternehmens zu arbeiten und nicht nur zu ihrem eigenen Vorteil. Glücklicherweise kann im Kapitalismus ein einzelnes Unternehmen versagen, ohne dass dadurch die Gesellschaft mit in den Strudel gerät – oder sie lässt sich ohne blutige Revolution reformieren.

Warum haben die Menschen aufgehört, an den Sozialismus zu glauben? Teilweise liegt die Antwort sicher in der Natur der Zeit: Revolutionäre Begeisterung dauert einfach nicht siebzig Jahre lang an. Aber vielleicht spielte auch das unerwartete Wiederaufleben des Kapitalismus eine Rolle. Am Ende der 80er Jahre war sich die Elite Russlands nur allzu bewusst darüber, dass das Land zurückblieb, anstatt die kapitalistischen Nationen zu überholen, dass

Russland nicht in der Lage war, aus neuer Technologie einen Vorteil zu ziehen und dass, wenn irgendjemand den Westen herausforderte, es die aufstrebenden Nationen Asiens waren. Der Kommunismus verlor jeden Anspruch auf ein Mandat der Geschichte lange bevor er tatsächlich auseinanderbrach, und vielleicht brach er gerade deswegen auseinander.

Schließlich triumphierte der Kapitalismus, weil er ein System ist, das widerstandsfähig ist gegen Zynismus und das davon ausgeht, dass jeder nur für sich selbst kämpft. In den vergangenen eineinhalb Jahrhunderten haben die Menschen immer wieder von etwas Besserem geträumt, von einer Wirtschaft, die auf die bessere Natur des Menschen zurückgreift. Aber Träume, so stellt sich heraus, lassen ein System langfristig nicht funktionieren; Eigennützigkeit schon.

Aus dem Englischen übertragen von Dörte Eliass, Wien

Richard Sennett

„Flexibilität“

in: *Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus*

Berlin (Berlin Verlag) 1998, S. 57–65.

Das Wort „Flexibilität“ wurde im 15. Jahrhundert Teil des englischen Wortschatzes. Seine Bedeutung war ursprünglich aus der einfachen Beobachtung abgeleitet, daß ein Baum sich zwar im Wind biegen kann, dann aber zu seiner ursprünglichen Gestalt zurückkehrt. Flexibilität bezeichnet zugleich die Fähigkeit des Baumes zum Nachgeben wie die, sich zu erholen, sowohl die Prüfung als auch die Wiederherstellung seiner Form. Im Idealfall sollte menschliches Verhalten dieselbe Dehnfestigkeit haben, sich wechselnden Umständen anpassen, ohne von ihnen gebrochen zu werden. Die heutige Gesellschaft sucht nach Wegen, die Übel der Routine durch die Schaffung flexiblerer Institutionen zu mildern. Die Verwirklichung der Flexibilität konzentriert sich jedoch vor allem auf die Kräfte, die die Menschen verbiegen.

Die Philosophen der frühen Moderne setzten Biegsamkeit und Flexibilität mit Empfindungsfähigkeit gleich. Im *Versuch über den menschlichen Verstand* schrieb Locke: „Das Selbst ist jenes bewußte, denkende Ding ... das Freude und Leid empfindet und zu Glück oder Unglück fähig ist“; im *Traktat über die menschliche Natur* behauptete Hume: „Wenn ich am tiefsten in das eindringe, was ich *mich selbst* nenne, stoße ich stets auf die eine oder andere bestimmte Wahrnehmung, sei es Hitze oder Kälte, Licht oder Schatten, Liebe oder Haß, Leid oder Freude.“<sup>1</sup> Diese Sinneseindrücke kommen von Reizen in der Außenwelt, welche das Selbst mal in diese, mal in jene Richtung biegen. Smiths Theorie des moralischen Gefühls basierte auf diesen äußeren, wechselnden Reizen. Später bemühte sich das philosophische Denken über das Selbst, Grundlagen der inneren Regulierung und Wiederherstellung zu finden, die das Bewußtsein vor dem bloßen Fluktuieren der Sinneseindrücke retten würden. In den Schriften der politischen Ökonomie nach Adam Smith lag die Betonung jedoch auf der Biegsamkeit. Eine der Biegsamkeit nahestehende Flexibilität wurde in Beziehung zur Tätigkeit des Unternehmers gesetzt; die politischen Ökonomen des 19. Jahrhunderts kontrastierten die Biegsamkeit mit der Starrheit, vor allem der Starrheit der Routine. Das Leben lag im Ungleichgewicht, Lebhaftigkeit stand in Beziehung zur Stimulation durch wechselnde Sinneseindrücke, Starrheit wurde mit Absterben gleichgesetzt. So betrachtete John Stuart Mill in den *Prinzipien der politischen Ökonomie* die Märkte als eine sowohl gefährliche als auch herausfordernde Bühne des Lebens und die Händler und Kaufleute als Improvisationskünstler.

Dies ist das geistige Territorium, das Adam Smith als erster vermessen hat. Flexibilität gilt heute als Gegenbegriff zu Starre und Leblosigkeit. Aber Smith nannte diese Landschaft ein System der politischen Ökonomie, für ihn waren Flexibilität und Freiheit eins. In unserer Zeit aber hat die Ablehnung der bürokratischen Routine neue Macht- und Kontrollstrukturen ins Leben gerufen, die nichts mit Freiheit zu tun haben.

Im modernen Gebrauch des Wortes „Flexibilität“ verbirgt sich ein Machtsystem. Es besteht aus drei Elementen: dem diskontinuierlichen Umbau von Institutionen, der flexiblen Spezialisierung der Produktion und der Konzentration der Macht ohne Zentralisierung. Die Phänomene, die unter diese drei Kategorien fallen, sind weithin bekannt. Ihr Zusammenhang aber ist nicht so einfach zu definieren. Die neue politische Ökonomie macht vor allem das Verständnis langfristiger Zeit schwer.

Diskontinuierlicher Umbau von Institutionen: Wirtschaftslehrbücher und -magazine tendieren heute dazu, Flexibilität mit der Bereitschaft zur Veränderung gleichzusetzen, aber in Wirklichkeit ist es eine Veränderung ganz besonderer Art. Wenn wir von Veränderung sprechen, nehmen wir eine Zeitmessung vor. Der Anthropologe Edmund Leach hat versucht, die Erfahrung der sich wandelnden Zeit in zwei Arten zu teilen; bei der einen wissen wir, daß sich etwas wandelt, aber es scheint eine Kontinuität mit dem Vorausgehenden zu besitzen; bei der anderen tritt ein Bruch aufgrund von Handlungen ein, die unser Leben unwiderruflich verändern.<sup>2</sup>

Betrachten wir beispielsweise ein religiöses Ritual wie das Abendmahl: Wer die Hostie schluckt, nimmt an demselben Akt teil, der von jemand anderem vor 2000 Jahren ausgeführt worden ist. Wenn man weiße Hostien aus Weizen durch solche aus dunklerem Mehl ersetzt, wird die Bedeutung des Rituals nicht nennenswert verändert; das neue Mehl wird ein Teil des Ritus. Wenn man aber darauf besteht, verheirateten Frauen zu gestatten, als Priesterinnen das Abendmahl abzuhalten, verändert man die Bedeutung des Wortes „Priester“ womöglich irreversibel, und damit auch die Bedeutung des Abendmahls.

In der Arbeitswelt stehen die Rhythmen, die Diderot in der Papierfabrik oder Anthony Giddens in seinen Studien über die Gewohnheit darstellte, für die erste Bedeutung einer sich wandelnden, aber kontinuierlichen Zeit. Im Gegensatz dazu sucht flexibler Wandel von der Art, wie er heute die bürokratische Routine attackiert, Institutionen entscheidend und unwiderruflich zu verändern, so daß keine Verbindung zwischen Gegenwart und Vergangenheit mehr besteht.

Eckpfeiler des modernen Managements ist der Glaube, lockere Netzwerke seien offener für grundlegende Umstrukturierungen als die pyramidalen Hierarchien, welche die Ford-Ära bestimmten. Die Verbindung zwischen den Knotenpunkten ist loser; man kann einen Teil entfernen, ohne andere Teile zu zerstören, zumindest in der Theorie. Das System ist fragmentiert, hierin liegt die Gelegenheit zur Intervention. Gerade seine Inkohärenz lädt zu entschiedenem Handeln ein.

Die spezifischen Verfahren zur Umstrukturierung von Institutionen sind inzwischen weit entwickelt. Manager benutzen Software-Programme, die Ausführungsprozeduren standardisieren; durch den Gebrauch von SIMS-Software kann ein sehr großes Unternehmen überblicken, was alle Zellen seines institutionellen Bienenstaates produzieren, und auf diese Weise rasch Redundanzen oder ineffektive Zellen aussondern. Dieselbe Software erlaubt es Buchhaltern und Planern einzuschätzen, welche Unternehmensprogramme oder welches Personal sich bei Firmenzusammenschlüssen einsparen lassen. „Ausdünnung“ beschreibt die besondere Praxis, einer kleineren Zahl von Managern Kontrolle über eine größere Zahl von Angestellten zu geben, „vertikale Auflockerung“ gibt den Mitgliedern einer kleinen Gruppe mehr und mannigfaltigere Aufgaben innerhalb des Firmenarchipels.

Der gewohnte Begriff für solche Praktiken ist „Re-engineering“, und sein hervorstechendstes Merkmal sind Personaleinsparungen. Die Schätzungen über die Anzahl der Arbeitskräfte, die in den USA von 1980 bis 1995 entlassen wurden, schwanken zwischen 13 und 39 Millionen. Die Einsparungen standen in direktem Verhältnis zur wachsenden Ungleichheit in der Gesellschaft, da nur eine Minderheit der entlassenen Arbeitnehmer im fortgeschrittenen Alter andere Stellen mit derselben oder höherer Bezahlung gefunden hat. In einer modernen Bibel zu diesem Thema, *Re-engineering the Corporation*, verteidigen die Autoren Michael Hammer und James Champy das „downsizing“ gegen den Vorwurf, ein bloßer Vorwand dafür zu sein, Leute zu feuern. „... Einsparungen und Verschlankungen bedeuten nur, weniger mit weniger zu leisten. Re-engineering bedeutet dagegen, *mehr* mit weniger zu leisten.“<sup>3</sup> Diese Erklärung evoziert Effizienz – das Wort „Re-engineering“ selbst beschwört ein Bild strafferer Organisation herauf, die durch einen entscheidenden Bruch mit der Vergangenheit möglich wird. Doch diese Hintergrundmusik täuscht. Die unter diesem Oberbegriff praktizierten Verfahren schaffen häufig genau deshalb unwiderruflichen Wandel, weil Re-engineering ein äußerst chaotischer Vorgang sein kann.

Viele Firmenchefs waren in den neunziger Jahren der festen Überzeugung, daß eine große Organisation nur in der hochbezahlten Phantasiewelt der Consultingbüros eine neue Strategie entwerfen, sich daraufhin entsprechend verschlanken und umorganisieren und dann mit Volldampf den neuen Plan verwirklichen könne. Erik Clemons, einer der nüchternsten und praktischsten dieser Consultants, bemerkte einmal selbstkritisch, daß „viele, sogar die meisten Versuche des Re-engineering scheitern“, vor allem, weil Institutionen während des Personalabbaus in Funktionsstörungen geraten: Erprobte Geschäftsstrategien werden ausgemustert und revidiert, erwartete Vorteile stellen sich als minimal heraus, das Unternehmen verliert Energie und kommt vom Kurs ab.<sup>4</sup> Institutionelle Veränderungen folgen nicht mehr einem vorgegebenen Pfad, sondern bewegen sich in verschiedene, oft einander widersprechende Richtungen: beispielsweise wird eine profitable Einheit plötzlich verkauft, doch ein paar Jahre später versucht die Mutterfirma, wieder in das Geschäft einzusteigen, in dem sie

erfolgreich Geld verdiente, bevor sie mit ihrem Umbau begann. Solche Kehrtwenden haben die Soziologen Scott Lash und John Urry dazu geführt, von der Flexibilität als dem „Ende des organisierten Kapitalismus“ zu sprechen.<sup>5</sup>

Diese Formulierung mag extrem erscheinen. Die gängige Managementideologie führt die Kampagne für institutionellen Wandel im Namen größerer Effizienz; vor allem beim Kampf gegen die Übel der Routine beruft sich die neue Ordnung auf Wachstum und Produktivität. Hat sie Erfolg gehabt?

Anfang der neunziger Jahre suchten die American Management Association und die Wyatt Company die Antwort auf diese Frage in gründlichen Studien über Firmen, die einen ernsthaften Personalabbau vorgenommen hatten. Die AMA fand heraus, daß wiederholte Entlassungswellen zu „niedrigeren Gewinnen und sinkender Produktivität der Arbeitskräfte“ führten; die Wyatt-Studie kam zu dem Ergebnis, daß „weniger als die Hälfte der Unternehmen ihr Ziel bei der Kostensenkung erreichte; weniger als ein Drittel steigerte die Gewinne“, weniger als ein Viertel steigerte seine Produktivität.<sup>6</sup> Die Gründe für dieses Scheitern erklären sich zum Teil von selbst: Arbeitsmoral und Motivation der Arbeitskräfte sanken im Laufe der verschiedenen Entlassungswellen rapide ab. Die verbliebenen Arbeiter warteten eher auf den nächsten Ansturm, als ihren Sieg im Konkurrenzkampf über die Gefeuerten zu genießen.

Allgemeiner gesagt, obwohl Produktivität überaus schwer zu messen ist, gibt es zumindest gute Gründe zu bezweifeln, daß die gegenwärtige Epoche produktiver ist als die jüngere Vergangenheit. Nehmen wir beispielsweise einen Maßstab des Wachstums, das Bruttoinlandsprodukt. Nach diesem Maßstab war das Wachstum in der Epoche der bürokratischen Dinosaurier größer als in der letzten Generation. Wegen des technischen Fortschritts hat es ein deutliches Wachstum im Produktionssektor einiger Länder gegeben. Rechnet man aber alle Formen der Angestelltentätigkeit zur Arbeit im produzierenden Gewerbe hinzu, so hat sich die Produktivität alles in allem verlangsamt, sei es nach dem Arbeitsertrag des einzelnen Arbeiters oder pro Arbeitsstunde. Einige Ökonomen sind sogar der Meinung, bei Hinzunahme aller Kosten der Umstellung auf Computer habe es sogar ein Produktivitätsdefizit gegeben.<sup>7</sup>

Ineffizienz oder Desorganisation bedeuten aber nicht, daß hinter der Praxis abrupter Veränderungen keine Absicht steckt. Eine solche Reorganisation von Institutionen sendet das Signal aus, der Wandel sei echt, und wie wir nur allzugut wissen, steigen im Laufe einer Umstrukturierung häufig die Aktien solcher Unternehmen, als sei jede Art von Wandel erstrebenswerter als eine Weiterführung des Bisherigen. Bei der Funktionsweise moderner Märkte ist das Aufbrechen von Organisationen gewinnträchtig.

Es gibt für den modernen Kapitalismus jedoch noch wichtigere Gründe, entschiedenen und irreversiblen Wandel anzustreben, so unorganisiert oder unproduktiv er auch sein mag. Diese Gründe haben mit der Volatilität der Märkte zu tun. Die Unbeständigkeit der Nachfrage führt zu einem zweiten Charakteristikum der flexiblen Wirtschaftsordnung, einer genau abgestimmten Spezialisierung der Produktion.

Flexible Spezialisierung: einfach ausgedrückt geht es dabei darum, eine breitere Produktpalette schneller auf den Markt zu bringen. In ihrem Buch *The Second Industrial Divide* beschreiben die Wirtschaftswissenschaftler Michael Piore und Charles Sable, wie die flexible Spezialisierung bei den elastischen Beziehungen zwischen mittelständischen Firmen in Norditalien funktioniert, deren Ziel es ist, schnell auf eine veränderte Nachfrage zu reagieren. Die Firmen kooperieren und konkurrieren zugleich, indem sie Marktnischen suchen, die sie eher vorübergehend als ständig belegen, und sich so der kurzen Halbwertszeit von Bekleidung, Stoffen oder Maschinenteilen anpassen. Die italienische Regierung spielt eine positive Rolle, indem sie diesen Firmen hilft, sich gemeinsam zu modernisieren, statt miteinander auf Leben und Tod zu konkurrieren. Piore und Sable nennen dieses System „eine Strategie der permanenten Innovation: eine Anpassung an den dauernden Wandel anstelle des Versuchs, ihn beherrschen zu wollen“.<sup>8</sup>

Die flexible Spezialisierung ist das Gegenmodell zum Produktionssystem des Fordismus, und zwar bis ins Detail: bei der Auto- und LKW-Produktion ist das von Daniel Bell beobachtete alte, unendlich lange Fließband von Inseln der spezialisierten Produktion abgelöst worden. Deborah Morales, die verschiedene dieser flexiblen Produktionsstätten in der Autoindustrie untersucht hat, unterstreicht, eine wie große Rolle die innovative Reaktion auf die Nachfrage des Marktes dabei spielt. Sie kann die Aufgaben der Arbeiter innerhalb einer Woche und manchmal von einem Tag auf den anderen verändern.<sup>9</sup>

[...]

1

John Locke, *Essay Concerning Human Understanding*, New York (Dover) 1959, S. 459–59; David Hume, "The Treatise of Human Nature", in: *The Philosophy of David Hume*, New York (Modern Library) 1963, S. 176.

2

Vgl. Edmund Leach, „Two Essays Concerning the Symbolic Representation of Time“, in: Ders., *Rethinking Anthropology*, London (Athlone) 1968, S. 124–136.

3

Michael Hammer und James Champy, *Re-engineering the Corporation*, New York (Harper Business) 1993, S. 6.

4

Erik K. Clemons, „Using Scenario Analysis to Manage the Strategic Risks of Re-engineering“, in: *Sloan Management Review*, 36, 4, Sommer 1995, Cambridge (MIT Press) 1995, S. 62.

5

Vgl. Scott Lash und John Urry, *The End of Organized Capitalism*, Madison (University of Wisconsin Press) 1987, S. 196–231.

6

Beide Ergebnisse zitiert in: Eileen Applebaum und Rosemary Batt, *The New American Workplace*, Ithaca (Cornell University Press) 1994, S. 24.

7

Bennett Harrison, *Lean and Mean: The Changing Landscape of Corporate Power in an Age of Flexibility*, New York (Basic Books) 1994, S. 72–273.

8

Michael J. Piore und Charles F. Sable, *The Second Industrial Divide: Possibilities for Prosperity*, New York (Basic Books) 1984, S. 17.

9

Deborah Morales, *Flexible Production: Restructuring the International Automobile Industry*, Cambridge (Polity Press) 1994, S. 6.

### Thomas Brussig

„Woalledurcheinanderreden“

in: *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*

Berlin (Verlag Volk und Welt GmbH) 1999, S. 32–37.

Michas Mutter hieß Doris, und sie behauptete gern von sich: „Ich halte doch den ganzen Laden zusammen!“ Und so war es auch. Zu dem „ganzen Laden“ gehörten auch Michas Geschwister, Bernd und Sabine, die beide älter waren als Micha.

Bernd war bei der Armee, wobei er um ein Haar um sie herumgekommen war. Er hatte einen sehr merkwürdigen Geburtstag, den 29. Februar. Für die Armee hatte wahrscheinlich jeder Februar nur achtundzwanzig Tage – Bernd hatte nämlich keine Musterungsaufforderung bekommen. Als in der Zeitung die Bekanntmachung erschien, alle müßten sich mustern lassen, die dann und dann geboren wurden, wollte Bernd das einfach ignorieren: „Niemand kann von mir verlangen, daß ich jeden Tag die Zeitung lese! Vielleicht merken die gar nichts von mir und vergessen mich“, sagte er damals. „Das kommt doch nie im Leben raus!“ Frau Kuppisch, die schon damals ängstlich war, meinte: „So was kommt immer raus!“

So ging Bernd dann doch zum Wehrkreiskommando. Die Zeitung breitete er vor der Musterungskommission mit den Worten aus: „Guten Tag, ich komme auf Ihre Annonce.“ Die Offiziere der Musterungskommission fanden das gar nicht komisch. Sie befahlen „Witze einstellen!“ und schnauzten ihn an: „Hier herrschen andere Maßstäbe! Nicht nur in jeder, sondern in jedester Hinsicht.“ Sie drohten Bernd mit DikkaturdesProlejats und fanden, daß er ohnehin schon an die Grenzen gegangen wäre – „Nicht nur des Erlaubten, sondern des Erlaubtesten“.

Als Bernd von der Musterung kam, erzählte er nur, daß „die da alle so komisch sprechen“. Als er dann selbst bei der Armee war, nahm auch er eine komische Art an, sich auszudrücken. Wenn er auf Urlaub kam, lernten ihn Kuppischs von einer ganz neuen Seite kennen. So fragte er nicht mehr: „Wann gibt’s denn Abendbrot?“, sondern „Können wir bald Essen fassen?“ Und wenn er gefragt wurde, wie’s im Theater war, dann klang seine Antwort ungefähr so: „Nach dem Einrücken in den Zuschauerraum bezog ich in Reihe acht meine Stellung. Keine besonderen Vorkommnisse.“ Natürlich waren seine Leute sehr beunruhigt, aber sie ließen sich ihm gegenüber nichts anmerken. Das wird schon wieder, dachten sie, das ist nur vorübergehend.

Obwohl Bernd bei der Armee war, blieb es in der engen Wohnung genau so eng wie vorher. Es war ein anstrengendes Zuhause, fand Micha. Herr Kuppisch war Straßenbahnfahrer und mußte deshalb oft zu nachtschlafender Zeit aufstehen. Durch die dünnen Wände hörte Micha dann all jene Geräusche, mit denen ein Mann den Tag beginnt. Da Herr Kuppisch als Straßenbahnfahrer unregelmäßige

Schichten hatte, wußte Micha auch nie, wann sein Vater Feierabend hat. Brillen Vater hingegen war Ingenieur und kam jeden Tag genau fünf Minuten vor fünf nach Hause. In Michas Augen paradiesische Zustände. Brille hatte auch keine Geschwister. Micha hingegen hatte außer seinem Bruder Bernd noch eine Schwester, die ebenfalls älter als Micha war und Sabine hieß. Die kam jetzt in das Alter mit dem festen Freund, den sie auch immer mitbrachte. Allerdings hatte Sabine das Prinzip des festen Freundes nicht ganz verstanden – sie hatte ständig einen anderen festen Freund. Micha merkte sich nicht mal die Namen; er sagte immer nur „Sabines Aktueller“. Sabine liebte ihren Aktuellen jeweils so innig, daß sie ihm immer nachzueifern trachtete. Einmal wurde Sabine von Herrn Kuppisch ertappt, als sie einen Parteiantrag ausfüllte. Herr Kuppisch ging an die Decke (was bei dieser engen Wohnung nicht viel bedeutet), aber Sabine wies entschuldigend auf ihren Aktuellen: „Er ist doch auch in der Partei!“ „Und ich werde auch für sie bürgen“, verkündete ihr Aktuellet. „Nicht wahr, ich werde für dich bürgen!“

Sabine nickte erwartungsfroh, aber Herr Kuppisch setzte dem ein Ende, indem er Sabine den Parteiantrag einfach wegnahm, ihn ein paarmal faltete und unter den kippelnden Tisch klemmte.

So eng die Wohnung auch war – ein großer Sessel hatte trotzdem Platz. Es war ein wuchtiger, thronartiger Ohrensessel mit wulstigen Armlehnen und einer tiefen einnehmenden Federung. Dieser Sessel war der Stammplatz von Onkel Heinz, dem Westonkel. Heinz schien sich in diesem Sessel wohl zu fühlen, denn er kam oft zu Besuch. Und das war auch der Sinn und Zweck dieses Sessels. Herr Kuppisch las die Berliner Zeitung, nicht das ND. Das eine war ein Blättchen mit viel Lokalem und einem Anzeigenteil, das andere war das Zentralorgan. Frau Kuppisch kam dahinter, daß in allen Zeitungen im Grunde dasselbe drinstand wie einen Tag zuvor im ND, und sie wollte ihren Mann überreden, zum ND zu wechseln. Aber Herr Kuppisch wollte nicht: „Ich muß mich doch nicht noch danach drängeln, diesen Mist zu lesen!“

„Aber unser Nachbar liest auch das ND!“ meinte Frau Kuppisch. „Da kann’s doch nicht so schlimm sein.“

„Der ist ja auch bei der Stasi!“ meinte Herr Kuppisch.

„Woher willst du das wissen?“

„Weil er das ND liest!“ Herr Kuppisch fand ständig Beweise, daß sein Nachbar bei der Stasi ist. Frau Kuppisch war sich da nicht so sicher. Und so gab es endlose Dispute.

Er: „Außerdem haben sie Telefon.“

Sie: „Aber das beweist doch gar nichts!“

Er: „Ach nee? Sind wir etwa bei der Stasi?“

Sie: „Natürlich nicht.“

Er: „Und haben wir Telefon? Na?“

„Nein, aber ...“

Nun fiel Frau Kuppisch nichts mehr ein. Familie Kuppisch hatte wirklich kein Telefon.

„Ach“, sagte Herr Kuppisch grollend. „Ich schreib ‘ne Eingabe.“

„Aber vorsichtig, Horst, mach vorsichtig“, sagte Frau Kuppisch.

Onkel Heinz, der Westonkel, hatte noch nie was von Eingaben gehört. „Was ist das, eine Eingabe?“

„Das ist das einzige, wovor die da oben noch Schiß haben!“ verkündete Herr Kuppisch und rollte die Augen, als würden seine Eingaben die Mächtigen in den Palästen das Zittern lehren. „Wenn ich morgens ins Bad komme und merke, daß das Wasser abgestellt ist, weil die wieder an ihren Rohren zu fummeln haben, dann ...“

„Ach, ‘ne Eingabe ist einfach nur eine Beschwerde“, wiegelte Micha ab, und Frau Kuppisch wiegelte noch weiter ab. „Beschwerde, Beschwerde, wie das klingt! Als ob wir uns beschweren.“

„Na klar beschweren wir uns!“ behauptete Herr Kuppisch trotzig.

„Nein!“ sagte Frau Kuppisch. „Wir regen an ... oder wir geben zu bedenken ... oder wir fragen nach ... oder wir bitten darum, daß ... Aber *beschweren*? Wir? Uns? Niemals!“

Onkel Heinz war der Bruder von Frau Kuppisch und wohnte auch in der Sonnenallee – allerdings am langen Ende. Er wußte, was er als Westonkel seinen Verwandten schuldig ist. „Guckt mal, was ich wieder geschmuggelt habe“, sagte er immer zur Begrüßung mit gesenkter Stimme und Verschwörermiene. Was Heinz mitbrachte, war grundsätzlich geschmuggelt. Er steckte sich Schokoriegel in die Socken oder stopfte eine Tüte Gummibärchen in die Unterhose. Erwischt wurde er nie. Aber an der Grenze bekam er jedesmal Schweißausbrüche. „Heinz, das ist alles legal!“ hatte ihm Micha schon hundertmal erklärt. „Gummibärchen darfst du!“

Micha wollte, daß Heinz mal eine Platte mitbringt. Nicht gleich *Moscow*, *Moscow*, aber vielleicht The Doors. Heinz waren solche Aktionen zu riskant. Er wußte, was Schmugglern droht. „Fünfundzwanzig Jahre Sibirien! Fünfundzwanzig Jahre Sibirien für ein halbes Pfund Kaffee!“

Eginald Schlattner

*Rote Handschuhe*

Wien (Paul Zsolnay Verlag) 2000, S. 472–480.

[...]

Die Erneuerung der großen Zeit schreitet fort. Die Revolution kennt kein Pardon. Den Jäger haben sie schon lange weggebracht. Niemand, der mit mir Rote Handschuhe spielt, mein betrübtetes Gemüt aufhellt. Was sie mit mir vorhaben, weiß ich nicht. Nach dem Studentenkreis hat seit Jahr und Tag niemand mehr gefragt.

Anfang September 1959 erhalte ich eine Vorladung für den fünfzehnten des Monats, acht Uhr. Ein Gerichtstermin ist anberaumt vor dem Hohen Militärtribunal im Justizpalais zu StalinStadt, wo ich als Zeuge zu erscheinen habe im Prozess gegen, gegen – die fünf verhunzten Namen entziffere ich mit Mühe und Not. Der schnauzbärtige Wachtmeister, den wir Vogelfänger nennen, reicht mir durch die Klappe das Papier, das ich unterschreiben muß. Er beugt sich herunter und mahnt mit erhobenem Finger: „Nicht vergessen! *Punctual camera trei!*“ Der Teufel hole ihn, den blöden Hund.

In meine Behausung mit der primitiven Geometrie und den Schrittmustern in ritueller Wiederkehr bricht Unordnung. Tausenderlei denkt sich auf einmal. Das also sind im Endeffekt die Literaten: zu einer subversiven Gruppe zusammengestückelt, als habe man das Los geworfen. Warum gerade diese? Es gibt andere, die gefährlicher schreiben.

Zeuge der Anklage ... Liegt es nicht nahe, daß man mich die Niederschriften meiner Aussagen lesen läßt? Die Vernehmungen liegen Monate zurück, bei Hugo Hügel über ein Jahr. Ich poche heftig an die Tür. Doch niemand nimmt sich Zeit für mich.

Ich werde kopfscheu. Renne in meinem Käfig hin und her, stoße überall an Ecken und Enden. Nichts hilft, um still zu werden: nicht das Aufsagen der Gedichte, die ich im verflossenen Jahr zusammengeschustert habe. Und nicht die partielle Differentialgleichung, deren Lösung ich seit Jahr und Tag im Kopf herumwälze. Laß dich nicht ins Bockshorn jagen! höre ich die Tanten aus dem Wildgarten mahnen. Und die Stimme des toten Großvaters: *Contenance!* Ich zwinge mich zur Disziplin, lehne die Stirne an die kühle Wand, bringe Ordnung in meine Gedanken, versuche ein Orientierungsschema zu entwerfen.

Als Zeuge der Anklage bin ich vorgeladen. Ich habe genug Kriminalromane gelesen, um mir ein Bild vom Ablauf der Verhandlung machen zu können. Als erstes: der Saal wird voll von Angehörigen sein. Somit muß ich in der Öffentlichkeit Farbe bekennen. Weiter: Zeuge sein, heißt die Wahrheit sagen. Was heißt das real?

Aus ist die Zeit der Spintisierereien und gelehrten Definitionen: Wahrheit als gewußte Wirklichkeit, Wahrheit als ein Standpunkt, Wahrheit als Begegnung. Oder: Mal ist die Wahrheit im Kern gut, ein andermal kann die Wahrheit des Teufels sein ... Oder die Krönung aller Wahrheit: es gibt keine Wahrheit *extra relatione coram Deo*. Mein Gott, welche paßt? Keine, denn ich weiß und resigniere: Sprichst du etwas aus, ist es nicht mehr wahr.

Im Falle dieser Angeklagten heißt es für mich eine Wahrheit finden, die für alle fünf gültig ist, eine Art von kleinstem gemeinsamem Nenner. Selbst wenn mein Wissen von ihren Aktivitäten fragmentarisch ist, dürfte für jeden einzelnen zutreffen: Keiner ist mit Leib und Seele für den Sozialismus. Andererseits, und das stimmt ebenfalls für alle fünf, sind sie harmloser, als sie daherreden, sind sie besser, als sie denken. In der Parteisprache hört sich das so an: Ihr ideologisches Bewußtseinsniveau ist hinter ihrer literarischen Produktion zurückgeblieben – Literatur als spezifische Form des Ausdrucks sozialer Zustände der Gegenwart in ihrer revolutionären Transformation.

Da ich meine schriftlichen Aussagen nicht einsehen kann, bleibt mir, an den Geschehnissen von einst entlangzulaufen, Tatsachen zu reproduzieren aus dem Gedächtnis, die Wahrheit der Fakten anzuführen, mit allen Risiken.

Das wäre das Materialprinzip: sagen, wie es wirklich war. Und das Formalprinzip? Die Wahrheit so einzukleiden, daß am Ende jeder von der Schuld der fünf überzeugt ist: nicht nur der Militärriichter und der Staatsanwalt, sondern auch jeder der Angeklagten, soweit sie nicht schon zur Wahrheit bekehrt worden sind, und vor allem die Angehörigen im Saal.

Ich bin in keiner guten Verfassung. Am letzten Samstag zur Mitternachtsstunde flogen bittersüße Melodien in die Zelle, Widerhall von hoffnungslos Fernem. Jemand von unseren Leuten mußte den Mut aufgebracht haben, in einem der hängenden Gärten, die sich von der Zinne bis in die Angergasse hinziehen, ein Fest zu geben. Bei Bruckners? Oder Stadelmüllers? Oder bei den Antoschischen Buben und Mädchen? Versunkene Tanzmelodien verirrten sich bis zu uns in den Arrest. Sie sind schuld, daß die Gefangenen sich in qualvollen Sehnsüchten hin und herwälzen, Kopf nach oben, Körper nach innen. Da schmolzen sie dahin, die „Florentinischen Nächte“, und preßten einem die Kehle zu. „Das sind ja nur die Beine von Dolores“ versetzten die gequälte Phantasie in Erregung. Wußten die jungen Leute um die gespenstische Gefahr in ihrer Nähe? Wenn ja, so machten sie sich nichts draus. „Von den blauen Bergen kommen wir.“

Die Wachen lauschten selbstvergessen. Sie verschlampten es, hereinzuspähen, zu prüfen, ob in der verzauberten Nacht keiner Hand an sich legte, um sich zu entleiben oder aus seinem Leib verzweifelt Lust zu zupfen. Nicht einmal die Luftluken schlossen sie. Schwiieg die Musik, hörte man durch die Wände das Klirren der Ketten von einem Lebenslänglichen, der sich zum Kübel schleppte, um Wasser abzulassen. In ihrer anderen Welt sangen die Jungen und Mädchen ein letztes Lied, getragen, traurig und tollkühn: „Ich hatt' einen Kameraden, einen bessern findst du nicht ...“

Die Fahrt im Kastenwagen zum Gerichtsgebäude ist ein Nervenfraß. Eingequetscht zwischen zwei Wachleuten, die mir meine Hände kreuzweise auf den Rücken zwingen, kann ich kaum sitzen. Um Auge und Nase hat man mir ein Handtuch geschlungen und so verknotet, daß mir der Atem stockt; über diesen Kopfputz haben sie die Eisenbrille gestülpt. Um mich herum im Unsichtbaren das Seufzen und Stöhnen von Menschen. Es schluchzt ein junger Bursch. Eine Frau weint. Die Stimme des Wächters fährt sie an: „*Taci!* Schweig! Verkriech dich in den Schoß deiner Mutter!“ Sie weint weiter. Am Gerumpel über breites Pflaster meine ich die Waisenhausgasse, später die Schwarzgasse zu erkennen. Endlich fällt die Augenbinde. Der Bus fährt mit dem Heck so dicht an eine Hintertür des Gerichtsgebäudes, daß ich von Himmel und Sonne und Straße und Freiheit nichts zu sehen bekomme. Zwei bewaffnete Soldaten zerren mich heraus und führen mich zu einem Verschlag. Dort warte ich mit dem Gesicht zur Wand. Gut so, mehr will ich nicht sehen. Mein Blick, an vier weiße Wände gewöhnt, scheut ein Zuviel an Sehenswertem.

Aus dem Stillstand reißt mich mein Kommissar, Hauptmann Gavriloiu. Unversehens steht er neben mir. Er nimmt mich bei der Hand, geleitet mich in den Flur an ein Fenster und heißt mich – der ich den Kopf nicht hebe, auf die Straße blicken. Sonst wie ein Geck gekleidet, ähnelt der Mann heute einem Dorfschullehrer im Sonntagsanzug. Wie es mir gehe?

„Schlecht.“

„Was sehen Sie dort?“ Ich, der ich meinte, die Welt sei untergegangen, sehe die Welt. Es dürfte später Nachmittag sein, aber die Sonne scheint, als ob sie nie aufhören würde zu scheinen. Ich kneife die Augen zusammen: Das ist der Galgenweiher, dort wurden die Hexen geschwemmt und die Mörder gehängt, als wir noch die Herren der Stadt waren.

„Nein, ich sehe nichts.“

„Dort, das große Gebäude müssen Sie erkennen. Lesen Sie!“ „*Teatrul Dramatic*“, sage ich unmutig. Aufrecht steht endlich der Bau, ein Riesenspektakel, nachdem er zweimal als Bauruine im Galgenweiher versunken ist und jedes Mal einen Trupp von Ingenieuren und Technikern mit in den Schlamm gezogen hat. Saboteure! „Eine Errungenschaft der Arbeiterklasse! Alles aus eigener Kraft: unsere Arbeiter, unsere Ingenieure! Und, wohlverstanden, mit Hilfe der Sowjetunion!“ Er legt eine Schweigeminute ein.

„Und was erblicken Sie dort auf der Straße?“ Ich erkenne Menschen, die dahinflanieren, als ginge sie der Sieg des Sozialismus nichts an. Und erspähe ein sonderbares Vehikel, das die Brunnengasse, *Bulevardul Lenin*, heraufschleicht, einen Omnibus, der mittels einer riesigen Gabel an zwei Kabeln dahinschwebt und dennoch mit vier Rädern über den Asphalt rollt. „Wissen Sie, was das ist?“

„Nein.“

„*Un troleibus*. Lautlos, komfortabel, keine Abgase. Leider verbraucht er Energie. Aus eigener Kraft: unsere Ingenieure, unsere Arbeiterklasse.“ Er seufzt: „*Uniunea Sovietica*“.

Ich will nichts sehen und hören.

„Dort die neue Straßenbeleuchtung. Schon gesehen?“ Als ob wir uns auf der Promenade getroffen hätten, er ein alter Freund, ich nach langer Abwesenheit.

„Mit Neonröhren!“ Solche kenne ich, vom Kreuzverhör in der Nacht des Bruders.

„Aus eigener Kraft, doch nicht zu vergessen, mit Hilfe der großen ...“

Der eine der Soldaten tritt heran, flüstert dem Offizier etwas zu. „*Bine!*“ Der andere schlingt einen Riemen um meine Hosen: „Damit du nicht zum Gelächter wirst.“ Trotzdem presse ich die Hosen mechanisch an meinen Leib. Den Hauptmann hat der Erdboden verschluckt. Die Bewacher hasten mit mir den Flur entlang, ihre Maschinenpistolen baumeln von den Schultern. Sie halten vor einer Tür. Die Tür öffnet sich. Ich werde hindurchgeschoben. Ein Saal.

Es ist zu hell.

Zuviel Helligkeit. Ich wische mir die Augen. Endlich unterscheide ich die Dinge. Nichts als Hinterköpfe, gebeugte Nacken, gekrümmte Rücken. Keiner, so dünkt es mich, wendet mir sein Gesicht zu. Das sind die Angehörigen. Vor der Fensterwand, auf einem Podest hinter einem geschnitzten Eichentisch, thronen drei Offiziere. Der mittlere winkt mich heran. Ich folge zögernd: Während ich einen Schritt vor den andern setze, nach dreieinhalb Schritten von selbst stehen bleibe und mich an meinen Hosen festhalte, zieht mich der Oberste mit seinem bleischweren Blick unentrinnbar an sich. Ich erklimme den Zeugenstand, klammere mich an die geschwungene Balustrade. So stehe ich Auge in Auge mit dem Gerichtsherrn. Auf seinen Schulterstücken blinkt ein Stern. Wie, denke ich, nur ein Major, kein General, kein Oberst? Zuwenig an Ehre für die fünf Schriftsteller. Flankiert ist der vorsitzende Richter von zwei Volksbeisitzern, *asesori populari*, Offizieren niederen Ranges. Grüne und schwarze Achselklappen. Welche Waffengattung: Grenzer? Pioniere? Panzer? Artillerie ... Was verstehen die von Literatur?

Die braunen Augen des Gerichtsmajors, woran erinnern sie? An die Augen einer Hirschkuh, die schwer an der Welt trägt? Nicht doch.

„Name?“ So heiße ich. „Alter?“

Ich höre mich sagen: „Vorgestern habe ich Geburtstag gehabt.“ Und denke: Heute wird meine Griso fünfundachtzig. Ob sie noch lebt? In der Verlängerung des Mittelgangs hinter meinem Rücken liegt die Tannenau.

„Wohnort?“

„*Securitatea Oraşul Stalin*.“

Der Major sagt nicht: Blödsinn, sondern ergänzt zum Protokollführer hin:

„Letzter Wohnort des Zeugen: Cluj, Rosetti 28A.“

„*In arest preventiv?*“

„Seit dem 28.12.1957.“

„Beruf?“

„Student der Hydrologie.“ Der Major ergänzt: „*Scriitor*.“ Seine bleiernen Augen streichen an mir vorbei und halten mich dennoch gefangen. Wie lange dauert es, wir beide – er und ich?

Der Gerichtsmajor vernimmt mich reihum über jeden der Angeklagten. Wo sitzen die fünf, rechts oder links? Wie bei den schwersten Prüfungen in Hydraulik verflüchtigt sich jegliche Leiblichkeit, ich bin nur noch Gedanke und Wort, Präzision und Sprache; und wie damals umspült die Zunge ein bitterer Geschmack. Wenn möglich, führe ich Texte als Beweisstücke ins Treffen, leite stereotyp ein: Wie aus dem Brief, den man bei mir gefunden hat, der bei Ihnen aufliegt, hervorgeht ... Doch dem Richter sind die Briefschaften nicht so interessant wie die Unterredungen von Mann zu Mann. Triftig für ihn ist das konspirative Gespräch:

„Laß die Briefe! Was habt ihr verhandelt?“

[...]

Svetlana Boym

„Bar Nostalgija: Nachdenken über Alltagserinnerungen“

in: Dies., *The Future of Nostalgia*

New York (Basic Books) 2001, S. 51–55.

1997 besuchte ich ein Café im Zentrum Ljubljanas, unweit der berühmten Schusterbrücke, die mit stilisierten, freistehenden Säulen, die nichts stützen, dekoriert ist. Die Umgebung im Café erschien vage vertraut und beruhigend, gestaltet im Stil der 1960er Jahre. Musik von den Beatles und Radmila Karaklajic ertönte. Die Wände des Cafés waren geschmückt mit chinesischen Weckern, Kästen mit Vegeta-Würzmischungen (die in der Sowjetunion als Delikatesse galten) und Sputnik-Postern mit den unglücklichen Hunden Belka und Strelka. Und da war auch ein vergrößerter Zeitungsausschnitt mit Titos Todesanzeige. Als ich meine Rechnung bekam, traute ich meinen Augen kaum. Die Gaststätte trug den Namen *Nostalgija Snack Bar*.

„Eine solche Bar würde es in Zagreb oder Belgrad nie geben“, sagte mir ein Freund aus Zagreb. „Nostalgie‘ ist ein verbotenes Wort.“

„Warum?“, fragte ich. „Engagieren sich die Regierungen in Zagreb und Belgrad denn nicht gerade für diese ‚Nostalgie‘?“

„Nostalgie‘ ist ein schlechtes Wort. Es wird mit dem ehemaligen Jugoslawien in Verbindung gebracht. Nostalgie ist ‚Jugo-Nostalgie‘.“

Die Nostalgija Snack Bar war ein freundlicher Ort. Ihre Bestimmung war international – „Snack Bar“ –, vielleicht hatten die aktuellen Besitzer in ihrer Jugend davon geträumt, als sie alte amerikanische Filme im jugoslawischen Fernsehen sahen. Die amerikanische Version der Nostalgija Snack Bar würde allerdings nicht viel Wirbel auslösen. Ein gemütlicher Ort wäre denkbar, geschmückt mit Lampen aus den 1950er Jahren, einer Jukebox und Bildern von James Dean. Ein solcher Umgang mit der Vergangenheit ist amerikanisch: Die Geschichte in ein Bündel unterhaltsamer und frei verfügbarer Souvenirs zu verwandeln, fernab jeder Politik. Provokanter wäre es, sich auf die Embleme der gemeinsamen Vergangenheit zu beziehen: Besonders auf die Bilderwelt der Segregation. Die Nostalgija Snack Bar spielt mit der gemeinsamen jugoslawischen Vergangenheit, die in vielen Teilen des ehemaligen Jugoslawien noch immer ein kulturelles Tabu darstellt. Nationalistische Restauratoren der Tradition finden genau diesen lockeren Umgang mit symbolischer Politik unerträglich, der das Politische mit dem Gewöhnlichen mischt.

Dubravka Ugrešić, geboren in Zagreb, die sich selbst als „anational“ bezeichnete, schrieb, dass die Menschen des ehemaligen Jugoslawien, vor allem all jene, die jetzt in Kroatien und Serbien lebten, an einer „Konfiszierung des Gedächtnisses“ litten. Damit meinte sie eine Art Alltagsgedächtnis, einen gemeinsamen Corpus emotionaler Orientierungspunkte, der sich nicht

klar kartografieren lässt. Er besteht aus offiziellen Symbolen und mannigfaltigen Fragmenten und Splintern der Vergangenheit, „einer Verszeile, einem Bild, einer Szene, einem Geruch, einer Melodie, einem Ton, einem Wort“. Diese Grenzsteine der Erinnerung lassen sich nicht vollständig aufzeichnen; eine solche Erinnerung besteht aus verteilten Fragmenten, Ellipsen und Szenen vom Schrecken des Krieges. Das Wort nostalgija, der pseudo-griechische Ausdruck, der allen neuen Sprachen des Landes gemein ist – Kroatisch, Serbisch, Bosnisch, Slowenisch –, ist mit dem Wort Jugoslawien verbunden, das Milošević aus dem gemeinsamen Gedächtnis konfisziert hatte.

Der gewöhnliche, ängstliche Bürger des ehemaligen Jugoslawien verwickelt sich bei der Erklärung der einfachsten Dinge in ein Netz demütigender Fußnoten. „Ja, Jugoslawien, aber das frühere Jugoslawien, nicht dieses Jugoslawien von Milošević ...“ „Ja, Nostalgie, vielleicht können Sie das so nennen, aber sicher nicht für Milošević, sondern für das ehemalige Jugoslawien ...“ „Für das ehemalige kommunistische Jugoslawien?!“ „Nein, nicht für den Staat, nicht für den Kommunismus ...“ „Wofür dann?“ „Das ist schwer zu erklären, sehen Sie ...“ „Meinen Sie dann Nostalgie für diesen Sänger, Đorđe Balašević?“ „Ja, für den Sänger ...“ „Aber dieser Balašević ist doch ein Serbe, oder!“<sup>1</sup>

Am besten erinnern wir uns an das, was von Emotion gefärbt ist. In der emotionalen Topografie der Erinnerung sind außerdem persönliche und historische Ereignisse oft miteinander verschmolzen. Anscheinend lässt sich die Frage eines kollektiven Gedächtnisses nur durch imaginäre Dialoge mit verstreuten MitbürgerInnen, Auswanderern und ExilantInnen diskutieren. Unvermeidlich versagt die Sprache, versucht man, die Topografie des Gedächtnisses, die aus solch „beschämenden Fußnoten“ und kulturellen Unübersetzbarkeiten besteht, zu artikulieren. Die verwickelte Syntax ist Teil des elusiven kollektiven Gedächtnisses.

Die Auffassung, es gebe gemeinsame soziale Rahmenbedingungen des Gedächtnisses, wurzelt in einem dialogischen Verständnis des menschlichen Bewusstseins: Es befindet sich demnach in einem Dialog mit anderen Menschen und kulturellen Diskursen. Die Idee stammt von Lev Vygotsky und Mikhail Bakhtin, die Freuds solipsistische Sicht der menschlichen Psyche kritisierten.<sup>2</sup> Vygotsky wies darauf hin, dass unsere Menschlichkeit nicht auf einem „natürlichen Gedächtnis“ beruhe, das in der Nähe der Wahrnehmung liege, sondern auf der Erinnerung an kulturelle Zeichen, durch die sich Bedeutung ohne äußere Stimulation generieren lasse. Erinnerung muss nicht losgelöst vom Denken geschehen. Ich erinnere mich, daher bin ich, oder ich denke, dass ich mich erinnere, und daher denke ich.

Der psychische Raum ist sicherlich nicht als Einzelhaft vorstellbar. Der britische Psychologe D.W. Winnicott stellte das Konzept eines „potenziellen Raumes“ zwischen dem Einzelnen und der Umgebung vor, der in früher Kindheit gebildet wird. Ursprünglich ist dies der Raum des Spiels zwischen dem Kleinkind und der Mutter. Hier befindet sich die kulturelle Erfahrung und diese beginnt mit dem kreativen Leben, das sich als Erstes im Spiel manifestiert<sup>3</sup>. Kultur verfügt über das Potenzial, zu einem Raum für individuelles Spiel und Kreativität zu werden, und nicht nur zu einer unterdrückenden, homogenisierenden Kraft; sie ist weit entfernt davon, das individuelle Spiel einzugrenzen, ganz im Gegenteil sichert sie dem Spiel seinen Raum. Kultur ist der menschlichen Natur nicht fremd, sondern ihr integraler Bestandteil; schließlich stellt Kultur einen Kontext zur Verfügung, in dem sich Beziehungen nicht immer durch Kontinuität entwickeln, sondern durch Kontiguität. Was bei historischen Katastrophen und im Exil vielleicht am meisten gefehlt hat, sind nicht die Vergangenheit und das Heimatland an sich, sondern eher dieser potenzielle Raum kultureller Erfahrung, den der Einzelne mit seinen Freunden und Landsleuten geteilt hat und der weder auf Nation noch Religion begründet ist, sondern auf selbst gewählten Affinitäten.

Das kollektive Gedächtnis wird hier als die gemeinsamen Orientierungspunkte des Alltags verstanden. Sie sind nichts anderes als die gemeinsamen sozialen Rahmenbedingungen individueller Erinnerungen. Sie sind Falten im Gedächtnisfächer, nicht Vorschriften für eine modellhafte Erzählung. Das kollektive Gedächtnis unterscheidet sich jedoch vom nationalen Gedächtnis, auch wenn beiden Konzepten Bilder und Zitate gemeinsam sind. Das nationale Gedächtnis produziert häufig einen einzigen teleologischen Handlungsablauf aus gemeinsamen alltäglichen Erinnerungen. Lücken und Diskontinuitäten werden durch die kohärente und inspirierende Erzählung einer wiedererlangten Identität gefüllt. Alltägliche Rahmen des kollektiven oder kulturellen Gedächtnisses offerieren uns hingegen einfache Hinweisschilder für unsere individuellen Erinnerungen, die mannigfaltige Narrative in den Raum stellen. Diese Erzählstränge haben eine gewisse Syntax (genauso wie eine gemeinsame Intonation), aber keine einheitliche Handlung. Daher könnte der Zeitungsausschnitt mit Titos Porträt in der Nostalgija Snack Bar vielleicht an das Ende Nachkriegsjugoslawiens erinnern oder einfach an den Kindheitsstreich eines ehemaligen Jugoslawen – nicht mehr. Laut Maurice Halbwachs bietet das kollektive Gedächtnis eine Zone der Stabilität und der Möglichkeit zur Normalität im Strom der Veränderung, der das moderne Leben auszeichnet.<sup>4</sup> Die kollektiven Rahmen der Erinnerung erscheinen als Wächter im Strom der Modernität und vermitteln zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit, zwischen dem Selbst und dem Anderen.

Die Historiker der Nostalgie Jean Starobinski und Michael Roth ziehen den Schluss, dass Nostalgie im 20. Jahrhundert privatisiert und internalisiert worden sei.<sup>5</sup> Die Sehnsucht nach einem Heim schrumpfte zur Sehnsucht nach der eigenen Kindheit. Dies war weniger eine Fehlanpassung an den Fortschritt als

eine „Fehlanpassung an das Leben der Erwachsenen“. Im Falle von Freud war Nostalgie keine spezifische Krankheit, sondern eine fundamentale Struktur der menschlichen Begierde, die mit dem Todestrieb verbunden ist, denn er meinte, dass das Finden eines Objekts immer ein Wiederfinden sei. Freud eignet sich die Sprache der Nostalgie an; für ihn ist es nur möglich, durch Analyse und Anerkennung früher Traumata „heimzukehren“.

Meiner Ansicht nach bleibt die Nostalgie eine Mittlerin zwischen dem kollektiven und dem individuellen Gedächtnis. Das kollektive Gedächtnis lässt sich als Spielplatz sehen, es ist kein Friedhof mannigfaltiger, individueller Erinnerungen. Der Wandel oder eher die Rückkehr zur Studie des kollektiven Gedächtnisses im zeitgenössischen kritischen Denken, sowohl in den Sozial- als auch den Geisteswissenschaften, bedeutet an und für sich das Wiedergewinnen eines gewissen Rahmens gelehrter Bezugspunkte, der seit zwei Jahrzehnten diskutiert wurde und jetzt anscheinend praktisch in Vergessenheit geraten ist. Das kollektive Gedächtnis ist ein chaotisches, unsystematisches Konzept, durch das wir trotzdem die Phänomenologie der menschlichen Erfahrung beschreiben können. Die Studie über die kollektive Erinnerung trotz disziplinären Grenzen und lädt uns ein, uns künstlerische wie auch gelehrte Werke anzusehen. Sie bringt uns zurück zu den Reflexionen über „mentalen Habitus“ (Panofsky und Lefèvre) und den Begriff „Mentalität“, der als das definiert wird, „was verstanden und gefühlt wird, den Bereich der Intelligenz und der Emotion“, und über den „kulturellen Mythos, verstanden als eine sich wiederholende Erzählung, als natürlich und Teil des gesunden Menschenverstands in einer gegebenen Kultur wahrgenommen, die offenbar unabhängig vom historischen und politischen Kontext existiert“.<sup>7</sup> Kulturelle Mythen sind also keine Lügen, sondern eher gemeinsame Annahmen, die dabei helfen, Geschichte zu naturalisieren und sie lebbar zu machen, indem sie den täglichen Klebstoff für gemeinsames Verstehen bereitstellen.

Kein System oder Gedanke oder Wissenszweig liefert uns jedoch ein vollständiges Bild des menschlichen Gedächtnisses. Die Interpretation von Erinnerung könnte sehr wohl eine „konjunkturale Wissenschaft“ sein, um mit Carlo Ginzburgs Worten zu sprechen.<sup>8</sup> Nur falsche Erinnerungen sind völlig erinnerbar. Von der griechischen mnemonischen Kunst bis zu Proust ist Erinnerung immer wieder durch eine Spur codiert gewesen, ein Detail, eine suggestive Synekdoche. Freud entwickelte das poetische Konzept der „Deckerinnerung“, ein kontextuelles, zusammenhängendes Detail, das die vergessene Szenerie eines privaten Traumas oder einer Offenbarung überschattet. Wie der Umschlag eines Wiener Schreibblocks bewahrt sie Spuren, Kritzeleien, Vermutungen und lenkt damit die Aufmerksamkeit von der zentralen Handlung, die von einem Analytiker oder Deuter des Gedächtnisses auferlegt wurde, ab. Oft fungieren kollektive Rahmen als solche Deckerinnerungen, die die Kontexte affektiver Erinnerungen eines Einzelnen bestimmen. Im Exil oder bei einem historischen Übergang bekommen die Hinweisschilder aus der ehemaligen Heimat eine emotionale

Bedeutung. Beispielsweise initiierten ehemalige Ostdeutsche eine Kampagne, um ihre alten Verkehrsampeln zu retten, die ein Männchen mit einem witzigen Hut zeigten, den sogenannten Ampelmann. Dieser sollte durch ein pragmatischeres, westdeutsches Bild ersetzt werden. Niemand hatte dem Ampelmann vorher sehr viel Aufmerksamkeit geschenkt, aber sobald er von den Straßen verschwunden war, wurde er plötzlich zum Liebling der ganzen Nation.

Ein Bewusstsein über kollektive Erinnerungsrahmen entsteht, indem sich der Einzelne von der Gemeinschaft distanziert oder wenn diese Gesellschaft selbst einen Dämmerzustand erreicht. Kollektive Erinnerungsrahmen werden im Zustand der Trauer wiederentdeckt. Freud machte einen Unterschied zwischen Trauer und Melancholie. Trauer ist mit dem Verlust einer geliebten Person oder eines abstrakten Wertes wie der Heimat, Freiheit oder eines Ideals verbunden. Die Trauer vergeht mit dem Verrinnen der Zeit, die für die „Trauerarbeit“ benötigt wird. Beim Trauern behält der „Respekt vor der Realität den Sieg“, auch wenn ihr „Auftrag nicht sofort erfüllt werden kann“, so Freud. Bei der Melancholie ist der Verlust nicht klar definiert und mehr unbewusst. Melancholie vergeht nicht mit Trauerarbeit und ist weniger mit der äußeren Welt verbunden. Sie kann zu Selbstwissen oder zu beständiger, narzisstischer Selbstgeißelung führen. „Der melancholische Komplex verhält sich wie eine offene Wunde und entleert das Ich bis zur völligen Verarmung.“<sup>9</sup> Reflektive Nostalgie enthält Elemente sowohl des Trauerns als auch der Melancholie. Während ihr Verlust niemals vollständig erinnert werden kann, ist sie doch mit dem Verlust kollektiver Erinnerungsrahmen verbunden. Reflektive Nostalgie ist eine Form des tiefen Trauerns, das eine Trauerarbeit leistet sowohl durch Nachdenken über den Schmerz als auch durch Spiel, das in die Zukunft weist.

Die Nostalgija Snack Bar stellt nichts wieder her. Ein solches Café hat es im ehemaligen Jugoslawien nie gegeben. So ein Land gibt es nicht mehr, also kann sich die jugoslawische Populärkultur zu selbstbewusstem Stil wandeln und auch eine kurze Exkursion in die Erinnerung unternehmen. Der Ort strahlt die Atmosphäre zentraleuropäischer Café-Kultur und den neuen Dandyismus der jüngeren Generation aus, die Spaß an Gadgets im Tito-Stil und dem *Wired* Magazin hat. Diese Art des Raumes, der mit der Vergangenheit und der Gegenwart spielt, ist neu. Die Bar macht sich sanft über den Traum des größeren Vaterlands lustig, während sie auf die gemeinsamen Erinnerungsrahmen der letzten jugoslawischen Generation einwirkt. Sie gibt kein tiefgehendes Gedenken vor und bietet nur ein flüchtiges, städtisches Abenteuer mit exzellenten Kuchen und anderen Deckerinnerungen. Was die Trauerarbeit anbelangt, so könnte diese wohl leicht ein Menschenleben dauern.

Aus dem Englischen übertragen von Dörte Eliass, Wien.

1  
Dubravka Ugrešić, „Confiscation of Memory“, in: *The Culture of Lies*, University Park (Pennsylvania State University Press) 1998, dt. Übers. Dörte Eliass.

2  
Lev Vygotsky, *Mind in Society*, Cambridge, MA (Harvard University Press) 1978. Psychologen des individuellen Gedächtnisses, die Vygotsky folgen, unterscheiden zwischen dem episodischen Gedächtnis, definiert als „bewusste Erinnerung persönlich erlebter Ereignisse“, und dem semantischen Gedächtnis, das Wissen um Fakten und Namen, das „Weltwissen“. Die Unterscheidung entspricht im Großen und Ganzen Jakobsons Unterscheidung zwischen „metonymischen“ und „metaphorischen“ Polen. Siehe E. Tulving, „Episodic and Semantic Memory,“ in: E. Tulving und W. Donaldson (Hg.), *Organization of Memory*, New York (Academic Press) 1972, S. 381–403. Für psychologische und psychoanalytische Ansätze über das Thema Nostalgie siehe James Phillips, „Distance, Absence and Nostalgia“, in: Don Ihde und Hugh J. Silverman (Hg.), *Descriptions*, Albany (SUNY Press) 1985.

3  
D. W. Winnicott, *Vom Spiel zur Kreativität*, Stuttgart (Klett-Cotta) 1993, S. 119.

4  
Anders als die „gemeinsamen Orte“ der klassischen Erinnerung befinden sich die modernen Topoi selbst ständig im Fluss: So meint Halbwachs, dass die sozialen Bedingungen des Gedächtnisses (*les cadres sociaux de mémoire*) ... jenen Holzflößen im Wasser ähnelten, die in einem Wasserweg so langsam abwärts schwimmen, dass einfach von einem auf den anderen gesprungen werden könne. Trotzdem seien sie aber doch nicht unbeweglich und bewegten sich weiter ... Die Rahmen der Erinnerung ... existierten sowohl im Inneren des Zeitablaufs als auch außerhalb davon. Außerhalb des Zeitablaufs kommunizierten sie die Bilder und konkreten Erinnerungen ... ein wenig ihrer Stabilität und Generalität. Aber diese Rahmen, so meint Halbwachs, seien zum Teil gefesselt vom Lauf der Zeit. Maurice Halbwachs, *Das kollektive Gedächtnis*, Übers. Holde Lhoest-Offermann, Frankfurt (Fischer Taschenbuch) 1985. Für die neueste Arbeit über das Gedächtnis siehe Simon Schama, *Landscape and Memory*, New York (Knopf) 1995; und Peter Burke, „History as Social Memory“, in: Thomas Butler (Hg.), *Memory: History, Culture and the Mind*, Oxford und New York (Basil Blackwell) 1989, S. 97–115.

5  
Michael Roth, „Returning to Nostalgia“, in: Suzanne Nash (Hg.), *Home and Its Dislocation in Nineteenth-Century France*, Albany (SUNY Press) 1993, S. 25–45.

6  
Ebd., S. 40.

7  
Die kollektive Erinnerung beeinflusst auch Roland Barthes' kulturellen Mythos – in der späteren Neudefinition des Begriffs –, bei dem Barthes nicht länger versucht zu „entmystifizieren“, sondern eher die Bedeutungsprozesse und die Unausweichlichkeit mythischer Gemeinplätze reflektiert, in denen der Mythologe selbst endlos impliziert ist.

8  
Carlo Ginzburg, *Clues, Myths and the Historical Method*, Übers. John und Anne Tedeschi, Baltimore (Johns Hopkins University Press) 1986.

9  
Sigmund Freud, „Trauer und Melancholie“, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 10, Frankfurt am Main (S. Fischer) 1999, S. 439–40.

### Durs Grünbein

„Der Weg nach Bornholm“

in: *Die Nacht, in der die Mauer fiel*

Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2009, S. 39–44.

[...]

So saß er denn im großen Berliner Zimmer seiner Studentenbude, der spartanisch eingerichteten, an einem windschiefen Tapeziertisch, im trüben Licht eines Reisballons, und hämmerte auf seine elektrische Schreibmaschine ein, als unterm Fenster die Geräuschkulisse merklich wechselte. Er war in diesen Tagen immer mit einem halben Ohr auf der Straße, seit jene sich zur Theaterbühne erweitert hatte. Dort spielten jetzt die verbotenen Stücke mit Massenszenen und plötzlichen nächtlichen Sprechchören, es konnte jederzeit zu Überraschungen kommen. Ein Barometer in seinem Inneren registrierte die kleinste atmosphärische Schwankung draußen, jeden Passantenwirbel, jeden Druckabfall im Verkehrsstrom. Doch was er jetzt hörte, war vollkommen neu, es beunruhigte ihn. Er starrte eine Weile ins Leere, lauschte dem blubbernenden Rumoren, das sich da unten zusammenbraute und etwas Mitreißend-Heiteres, beinah schon Feierliches hatte, eine Volksfest-Stimmung, sozialistische Kirmes – und schaltete den Fernseher ein.

Das Gerät war so ziemlich der einzige Wertgegenstand in seinem Haushalt, und ein Erinnerungsstück dazu. Ein befreundeter Künstler hatte ihn dagelassen, bevor auch er sich mit Frau und Kind in Richtung Ungarn davongemacht hatte. Nun sah Rufus R. in dem kleinen Farbfernseher der Marke Sony die *Tagesthemen*, verfolgte ungläubig eine Pressekonferenz des DDR-Fernsehens, auf der es, bla-bla-bla, um die letzte Sitzung des Zentralkomitees der Einheitspartei ging, um neue Reiseregulungen, ständige Ausreise, Privatreisen nach dem Ausland, bla-bla-bla, bis das Politbüromitglied Günter Schabowski, offenbar ein Witzbold unter den Parteioberen, jenen absolut läppischen, später legendären Zettel hervorzog, ihn glattstrich, wie gehetzt ablas, ins Stottern geriet, umständlich in Papieren kramte, alles vor laufender Kamera. Und dann geschah es: ein Versprecher, ein Lapsus, die unglaublichste Fehlleistung der Regierungsgewaltigen seit der Gründung des Staates, eine Riesenlachnummer für alle künftigen Schulbücher. Und er hörte, wie der Nachrichtensprecher, ein kerniger Hanseat, mit rollendem R verkündete: „DDRrr öffnet Grrrenze!“ Drei Worte nur, doch die waren so unmißverständlich, daß natürlich keiner sie fassen konnte, keiner seinen Ohren traute.

Rufus R. trat auf den Balkon hinaus. Zwei Stockwerke unter ihm war inzwischen ein Menschenstrom unterwegs, der sich aus allen umliegenden Seitenstraßen speiste. Doch wälzte er sich nicht, wie sonst immer, aufs Zentrum zu, von der hoch über allem schwebenden Sputnik-Kugel des Fernsehturms angezogen, sondern stadtauswärts, in nördliche Richtung. Es war ein kalter November-

abend, die Temperatur war auf Null gesunken, die Luft neblig-feucht. Über dem Umspannwerk auf der anderen Straßenseite, einem roten Backstein-Industriebau aus Weimarer Zeiten, aus dem Grau geschnitten wie eine Feininger-Zeichnung, stand ein anämischer Mond. Dort hinten irgendwo, jenseits der großen Transformatorhalle, die nachts wie ein Bienenstock summte, lag Westberlin, eine Phantasiestadt, so nah und doch unerreichbar wie Honolulu oder Xanadu.

Der Anblick verursachte ihm Gänsehaut, doch er mußte auch lachen. Etwas Herz-erwärmendes war von der unbefangenen Frage des Westreporters ausgegangen: „Herr Schabowski, was wird mit der Berliner Mauer jetzt geschehen?“ Er hatte vorgehabt, den Abend allein zu verbringen, ungestört schreibend, Wurstbrote kauend, die Beine auf den Tisch gelegt, Flaubert lesend (der damals sein Hauptstern war), doch daran war nun nicht mehr zu denken. Er war schon spät dran, als er die Treppen hinaufstieg zu den einzigen Bekannten in dieser klassischen Altberliner Mietskaserne, einem Physikerehepaar, mit dem er sich hin und wieder gern austauschte. Was ihn antrieb, war die Besorgnis aller Schaulustigen, gerade das Beste zu verpassen. Doch es ging offenbar nicht nur ihm so in dieser Nacht, er hätte überall klingeln können, und beinahe jeder wäre ihm willig gefolgt, ausgenommen Militärangehörige, hartgesottene Parteisekretäre oder das Personal der diversen Staatssicherheitszweigstellen. Von denen aber schien es in der Nachbarschaft nicht allzu viele zu geben. „Hast du die Nachrichten gesehen?“ fragte man einander.

„Das kann nicht sein. Die verarschen uns doch, oder?“

„Aber er hat gesagt: *sofort, unverzüglich.*“

„Ist euch aufgefallen, wie er mit den Augen gerollt hat? Wenn das nicht der Wodka war. Vollkommen irre, das Ganze.“

„Das kann nicht sein.“ Seine Nachbarn waren, wie alle Naturwissenschaftler, geborene Skeptiker. Rufus R. dagegen hielt mittlerweile alles für möglich. Er war in dem genußvoll desolaten Stadium angelangt, wo die Zerrüttung, der absolute Macht-und-Prinzipien-Zerfall oder was immer da vor sich ging, ihn wohligh schwindeln ließ und seine Neugier erregte. Er brannte darauf, etwas zu sehen, was er sein Lebtag nie mehr vergessen würde.

Keine fünf Minuten später war man zu dritt auf der Straße. Der Zug, dem sie sich anschlossen, hatte etwas von dem Troß fröhlich watschelnder Gestalten, die im gleichnamigen Märchen der Goldenen Gans hinterherlaufen. Es waren einige Hundert, als sie, am Ende der Sonnenburger Straße angelangt, die S-Bahn-Brücke überquerten (in dem besagten albernen Gänsemarsch), und einige Tausend, als sie nach einem exakten, planquadratisch orientierten Zickzacklauf den Kontrollpunkt Bornholmer Straße erreichten. Aus jedem zweiten Hauseingang traten nun weitere Blitzwallfahrer hervor, manche die Hände in den Manteltaschen, dick eingemummt, in bester Entdeckerlaune, als machten sie sich auf eine Mondfinsternis, einen Kometenvorbeiflug gefaßt. Einige schauten wirklich zum Himmel, wie auf der Suche nach einem Widerschein großer künftiger Ereignisse. Die ganze Nacht durch sah man solche wie sie, den

Kopf in den Nacken gelegt, spontane Mystiker. Kneipen leerten sich auf ein Losungswort hin, das einer durch die Tür rief, Versammlungen lösten sich auf, halbe Schulklassen schienen sich verabredet zu haben, zumindest die schlaueren Mädchenfraktionen. Kaum einer hatte die Tasche oder den Rucksack dabei, seinen Dackel, oder auch nur eine Kamera. Fast alle kamen sie unbelastet, manche sahen aus, als wären sie beherzt aus dem Bett gesprungen und hätten die Wintersachen nur locker über den Pyjama gezogen. Rufus R. und seine Begleiter gingen, schon wegen der allgemeinen Kleiderordnung, sofort in der Menge unter. Es waren die landesüblichen gedeckten Farben. Die jungen Männer trugen alle Windjacken, verwaschene Blue Jeans, Turnschuhe, die älteren Herrschaften eher Kunstleder und Polyester, wattierte Kapuzenmäntel in beige, wellblechgrau oder schmutzigweiß.

Was sich dann vor dem Grenzübergang mit dem rotweißen Schlagbaum und dem unfaßbaren Nadelöhr in der Ferne staute, war Bevölkerung aller Altersklassen und Schichten. Man sah Rentner mit Schiebermützen, unrasierte Bauarbeiter-typen, Akademiker, Studenten, einzelne ältere Damen, die besonders resolut auftraten in ihren Stiefelchen, und darunter nicht einen Arbeitslosen, denn die waren offiziell abgeschafft. So übermüdet und ausgepumpt die meisten auch wirkten, zumal unter der spärlichen Straßenbeleuchtung, jetzt waren sie alle aufgekratzt, und jeder hatte diesen historisch flackernden Blick.

Als die drei hinzustießen, bot sich ihnen das Bild einer weit fortgeschrittenen Belagerung. Mehrere Funkstreifenwagen standen schräg in der Menge verkeilt; ihre Blaulichter drehten sich und verfärbten die Gesichter der Umstehenden zu Karnevalsfratzen. Über Megaphon kamen Aufrufe zur Umkehr, zur Besonnenheit, denen niemand Beachtung schenkte. Die Vorderen hatten die Grenzbeamten, von weitem erkennbar an ihren Schaffnermützen, wie es aussah, in zähe Verhandlungen verstrickt oder wurden bereits abgefertigt in kleineren Schüben, während sich auf der Bornholmer Straße eine kilometerlange Auto-kolonnie gebildet hatte. Rufus R. ärgerte sich über diese lauffaulen Banausen in ihren *Wartburgs*; plötzlich nervten ihn diese kleinen, stinkenden, zweitaktig knatternden *Trabanten*, in deren Gelärme die Sprechchöre ertranken. Denn gerufen wurde da vorn lautstark, immer wieder versuchten sich einzelne ungeübte Duckmäuserstimmen an einer Parole. Nach einiger Zeit hatte man sich auf zwei Versionen geeinigt: das etwas umständliche „Macht auf das Tor!“, das ihn seltsam weihnachtlich berührte, und das schon schroffere, aber deutliche „Laßt uns raus!“ Es war keine grölende Menge, aber auch kein ganz ungefährlicher Haufe mehr. Was die Gefängnisleitung bis zuletzt stramm verkannt hatte: Hier stand ein durch und durch braves, wohlkonditioniertes Volk, eisern in seiner Selbstverleugnung, das doch nur einmal über Nachbars Zaun schauen wollte, so wie noch jeder Dorfbewohner seit Menschengedenken. Nun aber war, auch ohne Randalierer, ohne Provokateure, die kritische Masse längst überschritten, und es gab kein Zurück mehr. Da hatte sich eine Brandungswelle aufgebaut, und mit dem neutralen Verhalten war es endgültig vorbei. [...]

Yu Hua

„Chinas vergessene Revolution“

in: *The New York Times*, 30. Mai 2009, S. WK9.

Heute schreibe ich zum ersten Mal über den Tian'anmen-Platz. Ich erzähle meine Geschichte jetzt, weil zwanzig Jahre später – der Jahrestag ist der 4. Juni – zwei Tatsachen offensichtlich geworden sind. Zunächst einmal die Erkenntnis, dass die prodemokratischen Proteste auf dem Tian'anmen-Platz zu einem einmaligen Ausbruch der politischen Leidenschaften des chinesischen Volkes geführt haben, den später der Eifer, Geld zu verdienen, ersetzen sollte. Zweitens die Tatsache, dass der Vorfall nach dem Sommer 1989 aus den chinesischen Nachrichtenmedien verschwand. Daher wissen heutzutage nur wenige junge Chinesinnen und Chinesen davon.

Am wichtigsten ist aber vor allem, dass ich jetzt erkenne, dass nur im Frühling 1989 der Ausdruck „das Volk“ wirklich verstanden wurde. Diese Worte haben im heutigen China wenig Bedeutung.

„Das Volk“ oder „Renmin“ war einer der ersten Ausdrücke, die ich zu lesen und zu schreiben lernte. Ich wusste, dass unser Land „Volksrepublik China“ genannt wird. Parteivorsitzender Mao forderte uns auf, dem „Volk zu dienen“. Die wichtigste Zeitung war die „Tageszeitung des Volkes“ (*Renmin Ribao*). „Seit 1949 ist das Volk der Herr“, mussten wir sagen.

Im heutigen China führen anscheinend nur die Offiziellen „das Volk“ auf den Lippen. Ein neuer Wortschatz hat Blüten getrieben – NetzbürgerInnen, BörsenhändlerInnen, Fonds-BesitzerInnen, Fans von Berühmtheiten, WanderarbeiterInnen und so weiter –, dadurch wird das schon verblasste Konzept „des Volkes“ in immer kleinere Stücke zerteilt.

Aber 1989, es war mein dreißigstes Lebensjahr, waren diese Worte nicht nur leeres Gerede.

Proteste verbreiteten sich im ganzen Land, und in Peking, wo ich studierte, verschwand die Polizei plötzlich von den Straßen. Alle konnten mit der U-Bahn oder dem Bus fahren, ohne zu bezahlen, und jeder lächelte den anderen an. Abgebrühte Straßenhändler verteilten Erfrischungsgetränke an die Protestierenden. Pensionäre schenkten ihre mageren Ersparnisse den Hungerstreikenden auf dem Platz. Als Zeichen der Unterstützung für die Studentinnen und Studenten vereinbarten die Taschendiebe ein Moratorium.

Wenn Sie in einer chinesischen Stadt leben, sind Sie sich immer darüber bewusst, dass Sie von einer Menge Menschen umgeben sind. Aber erst durch die Massenproteste auf dem Tian'anmen-Platz wurde mir das wirklich klar – China ist die bevölkerungsreichste Nation der Welt. Studentinnen und Studenten, die aus anderen Teilen des Landes nach Peking geströmt waren, standen auf dem Platz oder an einer Straßenecke und hielten jeden Tag Reden, bis ihre Kehle heiser wurde und sie die Stimme verloren. Ihr Publikum – entweder faltige alte Männer oder Mütter mit Babys in den Armen – nickte immer wieder und applaudierte freundlich, egal wie unreif die Gesichter der Studentinnen und Studenten aussahen oder wie naiv ihre Ansichten waren.

Als ich Ende Mai in meine Heimatprovinz Zhejiang reiste, hatte ich keine Ahnung, wann die Proteste enden würden. Aber ich nahm den Zug zurück am Nachmittag des 3. Juni, und als ich am nächsten Morgen aufwachte und wir uns Peking näherten, übertrug das Radio die Nachrichten, dass sich jetzt die Armee auf dem Tian'anmen-Platz befände.

Die Proteste erloschen schnell unter den Gewehrsalven. Die Studenten verließen Peking in Scharen. Als ich mich am 7. Juni wieder zum Bahnhof aufmachte, war kaum jemand auf der Straße, nur Rauch stieg aus einigen verkohlten Autos auf und als meine Klassenkameraden und ich eine Überführung überquerten, richtete ein dort stationierter Panzer bedrohlich sein Kanonenrohr auf uns.

Zu diesem Zeitpunkt war ein Zug in Shanghai in Brand gesetzt und die Linien zwischen Shanghai und Peking waren eingestellt worden. Ich plante also, einen Umweg über Zhejiang zu machen. Noch nie in meinem Leben war ich in einem derartig überfüllten Zug gefahren. Das Abteil war voll mit College-Studenten, die aus der Hauptstadt flohen, und es gab keinen Zoll Platz zwischen einer Person und der nächsten.

Eine Stunde nach Peking musste ich auf die Toilette gehen. Aber auch die Toilette war von Reisenden besetzt – „Wir kriegen die Tür nicht auf!“, riefen sie zurück. Ich musste mich die ganzen drei Stunden beherrschen, bis wir Shijiazhuang erreicht hatten. Dort verließ ich den Zug und fand ein Münztelefon. Ich bat den Herausgeber des lokalen Literaturmagazins um Hilfe. „Alles befindet sich im Moment in einem solchen Chaos“, sagte er, „lass es einfach sein, irgendwohin zu fahren, bleib hier und schreib uns eine Geschichte.“

Also verbrachte ich den nächsten Monat zurückgezogen in Shijianzhuang, aber es fiel mir schwer zu schreiben. Jeden Tag übertrug das Fernsehen neue Aufnahmen von Studentinnen und Studenten auf der Liste der Gesuchten, die ins Gefängnis transportiert wurden. Weit weg von zu Hause, in meinem freudlosen Hotelzimmer, sah ich die verzweifelten Blicke auf den Gesichtern der

inhaftierten Menschen und hörte, wie sich die Nachrichtensprecher brüsteten. Kälteschauer liefen mir den Rücken hinunter.

Dann eines Tages veränderte sich plötzlich das Bild im Fernsehen völlig. Szenen der verhafteten Verdächtigen wurden ersetzt durch Bilder des Wohlstands. Der Moderator wechselte von der leidenschaftlichen Verurteilung der studentischen Verbrechen zur freudvollen Belobigung des Fortschritts im ganzen Land.

Heutzutage wissen nur wenige junge Chinesen etwas darüber, was auf dem Tian'anmen-Platz passiert ist, und diejenigen, die etwas wissen, sagen vage: „Damals war eine Menge Menschen auf der Straße, ja, das habe ich gehört.“

Das Volk. Dennoch, es waren nicht die Aufstände auf dem Tian'anmen-Platz, die mich dieses Wort erst richtig verstehen ließen, sondern ein Vorfall eines abends Ende Mai. Damals war das Kriegsrecht ausgerufen worden, Studenten und Einwohner bewachten wichtige Straßenkreuzungen, um die bewaffnete Armee aufzuhalten.

Ich wohnte zu dieser Zeit im Lu Xun-Literaturinstitut. Praktisch jeden Tag zu Mittag fuhr ich mit meinem wackeligen, alten Fahrrad zum Tian'anmen-Platz und blieb dort den ganzen Abend bis in die frühen Morgenstunden.

Ende Mai ist es in Peking zu Mittag heiß, aber kalt in der Nacht. Ich trug nur ein kurzärmeliges T-Shirt, als ich mich mittags auf den Weg machte, und so war ich später am Abend bis auf die Knochen durchgefroren. Als ich vom Platz zurückfuhr, blies mir ein eisiger Wind ins Gesicht. Die Straßenlichter blieben dunkel und nur der Mond wies den Weg. Als ich mich dem Hukialou, einer Überführung, näherte, kam mir ein Hitzeschwall entgegen und mir wurde beim Weiterradeln immer heißer. Ich hörte ein Lied in meine Richtung wehen und wenig später sah ich Lichter in der Ferne funkeln.

Tausende Menschen standen auf der Brücke und auf den Zubringerstraßen. Sie sangen lustvoll unter dem Nachthimmel: „Lasst uns aus unserem Fleisch und Blut die neue Große Mauer bauen! In größter Bedrängnis Chinas Volk, der Unterdrückten letzter Schrei ertönt: Steht auf! Erhebt Euch!! Vereint stehen wir ...“

Obwohl unbewaffnet, standen sie unerschütterlich, zuversichtlich, dass allein ihre Körper die Soldaten aufhalten und die Panzer abwehren könnten. Zusammengedrängt strömten sie eine Hitze aus, als wäre jeder einzelne von ihnen eine lodernde Fackel.

In jener Nacht erkannte ich, dass die Stimmen der Menschen weiter als Licht tragen und dass ihre Wärme sogar noch weiter reicht, wenn sie sich zusammenschließen. Genau dies, so entdeckte ich damals, ist die Bedeutung der Worte „das Volk“.

Aus dem Englischen übertragen von Dörte Eliass, Wien.

294	Zitate
299	Biografien der Autorinnen und Autoren
302	Werkliste
314	Cynthia Beatt
316	Impressum

## Zitate

„Ich glaube, Gefahren warten nur auf jene, die nicht auf das Leben reagieren. Und wer die vom Leben ausgehenden Impulse – die von der Gesellschaft ausgehenden Impulse aufgreift und dementsprechend seine Politik gestaltet, der dürfte keine Schwierigkeiten haben, das ist eine normale Erscheinung.“ – Michail Gorbatschow, Generalsekretär des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei der Sowjetunion von 1985-1991, in seiner Rede anlässlich des 40. Jahrestages der Gründung der DDR am 6. Oktober 1989

„Die Gesellschaft war demoralisiert, niemand glaubte mehr an etwas, jeder fürchtete sich – vor diesem Hintergrund musste allerdings all das, was im Jahre 1989 geschah und worüber wir gesprochen haben, als ein großes Aufwachen der Gesellschaft erscheinen. (...) Unsere Revolution kam zwar als eine der letzten, dafür verlief sie aber schneller als andere und war auf ihre Weise auch radikaler.“ – Václav Havel, Präsident der Tschechischen Republik von 1993-2003, in seinem Buch Fassen Sie sich bitte kurz: Gedanken und Erinnerungen, 2007

„Deutschland hatte viele Jahre eine sichtbare Mauer, wir in Südafrika hatten eine unsichtbare. Das ist es, was unsere beiden Länder verbindet.“ – Kweku Mandela, Enkel Nelson Mandelas, in einem Interview am 26. August 2009

„Generalsekretär Gorbatschow, wenn Sie nach Frieden streben, wenn Sie Wohlstand für die Sowjetunion und für Osteuropa wünschen, wenn Sie die Liberalisierung wollen, dann kommen Sie hierher, zu diesem Tor. Herr Gorbatschow, reißen Sie diese Mauer nieder!“ – Ronald Reagan, 40. Präsident der Vereinigten Staaten von Amerika von 1981-1989, in seiner Rede auf der Westseite des Brandenburger Tores in Berlin am 12. Juni 1987

„Der Zerfall des Ostblocks ging so schnell – und, bis auf Rumänien, unblutig – vor sich, nachdem der Stein einmal ins Rollen gekommen war. Man kann das Jahr 1989 durchaus als annus mirabilis bezeichnen.“ – Alois Mock, Vizekanzler der Republik Österreich von 1987-1989, in einem Interview am 26. Juni 2009

„Jetzt wächst zusammen, was zusammengehört.“ – Willy Brandt, Bundeskanzler der Bundesrepublik Deutschland von 1969-1974, in seiner Rede am Berliner Grenzübergang Invalidenstraße am 10. November 1989

„Eine auf Wiedervereinigung gerichtete Politik ist reaktionär und hochgradig gefährlich.“ – Gerhard Schröder, Bundeskanzler der Bundesrepublik Deutschland von 1998-2005, in einem Interview am 27. September 1989

„Der heutige Tag der Deutschen Einheit ist auch für Österreich ein Tag der Genugtuung, der Freude und der Hoffnung. Mit diesem Tag geht nicht nur eine jahrzehntelange schmerzliche und unnatürliche Trennung unseres Nachbarlandes, sondern darüber hinaus auch eine Nachkriegsordnung zu Ende, die durch Gegensatz und Misstrauen gekennzeichnet war.“ – Franz Vranitzky, Bundeskanzler der Republik Österreich von 1986-1997, in seiner Erklärung in Namen der Österreichischen Bundesregierung in Wien zum Tag der Deutschen Einheit am 3. Oktober 1990

„Die Mauer ist gegen die Natur, gegen den Menschen, gegen das Leben. (...) Sie wird keinen Bestand haben. Die Freiheit und Würde des Menschen verpflichten uns. Sie werden sich als stärker erweisen.“ – Richard von Weizsäcker, Bundespräsident der Bundesrepublik Deutschland von 1984-1994, in seiner Biografie Richard von Weizsäcker, 1991

„Der fast schon obligatorische Satz ‚Das möchte ich dir am Telefon nicht sagen‘ sollte für immer der Geschichte angehören. Im Januar 1988, also im Alter von vierzig Jahren, durfte ich nach dem Mauerbau das erste Mal in ein westliches Land reisen. Es ging eine Woche nach Frankreich (...) Es war eine fast körperlich fühlbare Erfahrung für mich, dass man einer Bevölkerung nicht so große Teile der Erde bis zum Rentenalter vorenthalten darf, wie das in der DDR geschah.“ – Gregor Gysi, Vorsitzende der PDS in Deutschland von 1989-1993, in dem Buch Als die Mauer fiel: Bewegende Bilder und persönliche Berichte, 2009

„Die Mauer war auch Symbol für die Spaltung Deutschlands und Europas in einen freien und einen unfreien Teil. (...) Für mich ist der Tag des Mauerfalls jedes Jahr erneut ein ganz besonderer Tag der Rückbesinnung und der Freude.“ – Helmut Kohl, Bundeskanzler der Bundesrepublik Deutschland von 1982-1998, in seinem Vorwort zum Buch *Die Mauer. The Wall*, 2009

„Wenn man heute über diese Länder spricht, so ist es wichtig, darauf hinzuweisen, dass sie nie ein demokratisches ‚Vorleben‘ hatten. Von einer einseitigen Politik wird der Eindruck erweckt, als hätte der Kommunismus die Demokratie in Osteuropa abgelöst; aber es handelt sich nicht um Demokratie, sondern um autoritäre Regime korrupter Politiker und einer herrschsüchtigen Soldateska.“ – Bruno Kreisky, Bundeskanzler der Republik Österreich von 1970-1983, in seinem Buch *Im Strom der Politik: Erfahrungen eines Europäers*, 1988

„Wenn wir bedenken, dass am 10. September die ungarisch-österreichische Grenze gegen den heftigen Widerstand der DDR-Führung geöffnet wurde, bedeutete der 30. September eine völlige Kehrtwendung Ost-Berlins binnen zwanzig Tagen. Darin lag – neben der menschlichen Dramatik – die politische Bedeutung dieses Ereignisses. Mir war jedenfalls in diesem Moment klar: Die Mauer ist nicht mehr zu halten. (...) Der 10. September in Ungarn, der 30. September in Prag, der 9. Oktober in Leipzig – das sind sozusagen die Brückenpfeiler, die zum 9. November geführt haben.“ – Hans-Dietrich Genscher, Bundesminister des Auswärtigen und Vizekanzler der Bundesrepublik Deutschland von 1974-1992, in einem Interview am 7. September 2009

„Es ist an der Zeit, die stalinistische Mentalität von Ost- und Westeuropa abzustreifen, damit Europa sich eines Tages in die Dimension entfalten kann, die die Geografie und mehr noch die Geschichte ihm gegeben hat.“ – Papst Johannes Paul II., Papst der römisch-katholischen Kirche von 1978-2005, in seiner Rede vor dem Europaparlament in Straßburg am 11. Oktober 1988

„Mein einziger Gedanke war, ob ich es überhaupt schaffe, den Draht zu durchtrennen. Die Zange war furchtbar stumpf. Und der Draht sehr stark, offenbar West-Ware.“ – Gyula Horn, ungarischer Außenminister von 1989-1990, in einem Interview am 12. Mai 1999

„Die Freiheit ist ein überaus kostbares Gut, das einen hohen Preis verlangt. Sie verlangt Hochherzigkeit, und die schließt Opferbereitschaft mit ein; sie verlangt Wachsamkeit und Mut gegenüber den Kräften, die sie von innen oder von außen bedrohen.“ – Papst Johannes Paul II., Papst der römisch-katholischen Kirche von 1978-2005, in seiner Rede auf einer Messe im Berliner Olympiastadion am 23. Juni 1996

„Wer zu spät kommt, den bestraft das Leben.“ – Michail Gorbatschow, Generalsekretär des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei der Sowjetunion von 1985-1991, Ost-Berlin, 7. Oktober 1989

„Wir Polen haben den Kommunismus nie akzeptiert. Niemals! Nicht einen Augenblick lang ist der Widerstand gegen den Kommunismus in Polen erlahmt. (...) Ich habe den Kommunisten bis zum Schluss misstraut, selbst als ich Präsident war.“ – Lech Wałęsa, polnischer Staatspräsident von 1990-1995, in einem Interview am 17. April 2009

„Im Laufe von zwei Jahren zeichnete sich ab, dass Polen aus dem Größten heraus war. Die Wirtschaft begann sogar zu wachsen. Diese wirtschaftliche Wiederauferstehung war der erste Fall von postkommunistischem Wachstum in den Ländern Osteuropas. Langsam begann sich Optimismus zu regen, selbst in einem Land, das historisch so viel Grund zum Pessimismus gehabt hätte.“ – Jeffrey D. Sachs, US-amerikanischer Ökonom, in seinem Buch *Das Ende der Armut: Ein ökonomisches Programm für eine gerechtere Welt*, 2005

„Das ist ein Fest der Freiheit und ein Gedenken an einen Tag, als ein gefangenes Volk einem anderen gefangenen Volk die Freiheit schenken konnte.“ – Angela Merkel, Bundeskanzlerin der Bundesrepublik Deutschland seit 2005, in ihrer Rede anlässlich des zwanzigsten Jahrestages der Grenzöffnung zwischen Ungarn und Österreich am 19. August 2009

Biografische Angaben zu den AutorInnen der neuen Essays,

Interviews und Künstlertexte

Synne Genzmer (SG) studierte Kunstgeschichte und Kulturanthropologie an der Universität Wien. Während ihres Studiums gründete sie die Performance Factory AT. Synne Genzmer ist seit 2007 kuratorische Assistentin der KUNSTHALLE wien.

Cathérine Hug (CH) studierte Kunstgeschichte, Informatik und Publizistik an der Universität Zürich, wo sie an ihrer Doktorarbeit bei Stanislaus von Moos schreibt. Von 2000 bis 2007 war sie kuratorische Assistentin am Kunsthhaus Zürich. Von 2005 bis 2008 war sie Assistant Art Unlimited bei der Art Basel. Als freischaffende Kuratorin kuratierte sie unter anderem *Unloaded* (Oberschan, 2002/03) mit Giovanni Carmine, *Carola Giedion-Welcker und die Moderne* (Zürich, 2007) und *Compiler\*03: Arbeit* (Basel, 2009) mit Isabel Reiß. Sie ist seit 2008 Kuratorin der KUNSTHALLE wien und kuratierte zuletzt *Thomas Ruff, Oberflächen Tiefen* (2009).

Helmut Lethen ist Germanist, Kulturwissenschaftler und Direktor des IFK (Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften) in Wien. Lethen studierte an den Universitäten Bonn, Amsterdam und der FU Berlin. Er promovierte 1970 über das Thema *Neue Sachlichkeit 1924–1932. Studien zur Literatur des Weißen Sozialismus*. 1971 bis 1976 war er Assistent an der FU Berlin. Neben zahlreichen Gastprofessuren war er von 1977 bis 1995 Professor an der Universität Utrecht. 1995 kam Lethen nach Rostock, wo er von 1996 bis 2004 den Lehrstuhl für Neueste deutsche Literatur innehielt. Zu seinen Veröffentlichungen zählen: *Der Sound der Väter* (2006) und *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen* (1994).

Gerald Matt ist seit 1996 Direktor der KUNSTHALLE wien. Kurator von zahlreichen Ausstellungen wie *Sankt Sebastian* (2003); *Superstars* (2005); *Traum & Trauma. Werke aus der Sammlung Dakis Joannou, Athen* (2007); *Matthew Barney. Drawing Restraint* (2008); *Western Motel. Edward Hopper und die zeitgenössische Kunst* (2008); *Fahrstuhl zum Schafott. Banks Violette & Miles Davis, Dashiell Hammett, John Huston, Weegee* (2009). Matt ist Herausgeber von Publikationen über zeitgenössische Kunst und Kulturmanagement wie *Kunst, Kultur und Politik* (2006), *Interviews 1* (2006) und *Interviews 2* (2007). Zudem ist er Gastprofessor an der Universität für angewandte Kunst, Wien, und Dozent an der CIAM Hochschule in Köln. Gerald Matt ist Mitglied des wissenschaftlichen Beirats der Kunsthalle Berlin.

Thomas Mießgang (TM) ist Literaturwissenschaftler und (Musik-)Journalist unter anderem für den *Falter*, *profil*, *Die Zeit* und den ORF-Hörfunk. Von 1995 bis 1996 war er Referent der Wiener Kulturstadträtin. Seit 2000 ist er Kurator der KUNSTHALLE wien, seit 2007 leitender Kurator. Zur Auswahl seiner kuratierten Ausstellungen gehören *Go Johnny Go! Die E-Gitarre – Kunst und Mythos* (2003); *Raymond Pettibon. Whatever it is you're looking for you won't find it here* (2006); *Punk. No One is Innocent. Kunst-Stil-Revolve* (2008); *Erwin Puls. Die Phantome des Begehrens* (2009). Mießgang ist Autor und Herausgeber von zahlreichen Publikationen darunter: *Ché Guevara: Ich bin ein optimistischer Fatalist* (2007); *Buena Vista Social Club. Porträts der Stars der traditionellen kubanischen Musik* (2004).

Michail Ryklin ist Autor und Philosoph. Ryklin studierte Philosophie und Ästhetik an der Staatlichen Universität Moskau und promovierte 1978 in Philosophiegeschichte mit einer Arbeit über Claude Lévi-Strauss und Jean-Jacques Rousseau. 1995 wurde Ryklin Korrespondent der europäischen Kulturzeitschrift *Lettre International*. Seit 1997 leitet er den Fachbereich Philosophische Anthropologie an der Akademie der Wissenschaften in Moskau. Sein 2006 in Deutschland erschienenes Buch *Mit dem Recht des Stärkeren. Russische Kultur in Zeiten der „gelenkten Demokratie“* wurde 2007 mit dem Leipziger Buchpreis zur Europäischen Verständigung ausgezeichnet.

Martin Walkner (MW) studierte Medienpädagogik und Systematische Pädagogik an der Universität Wien. Neben seinem Studium arbeitete er im Bereich der Kunstvermittlung für das ZOOM Kindermuseum, Mobilkom Austria und Siemens. Martin Walkner ist seit 2008 kuratorischer Assistent der KUNSTHALLE wien.

## Biografische Angaben zu den AutorInnen der Exzerpte

Svetlana Boym ist Autorin, Medienkünstlerin und Universitätsdozentin. Sie lehrt an der Harvard University in Cambridge, Massachusetts, Slawistik und Komparatistik. Sie ist Autorin zahlreicher wissenschaftlicher Publikationen, darunter *Architecture of the off-modern* (2008), *The future of nostalgia* (2001) und *Common places: mythologies of everyday life in Russia* (1994).

Kazimierz Brandys (\*1916 in Łódź, Polen, †2000 in Paris) war Schriftsteller und Theaterkritiker. Er lehrte slawische Literatur an der Sorbonne in Paris. Zu seinen wichtigsten Publikationen zählen *Warschauer Tagebuch. Die Monate davor* (1987) und *Die Art zu leben* (1963).

Thomas Brussig (\*1964 in Berlin) ist Schriftsteller und Drehbuchautor. Er studierte Soziologie und Dramaturgie und debütierte 1991 mit dem Roman *Wasserfarben*. Sein dritter Roman *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* (1999) wurde zum Bestseller und dessen Verfilmung *Sonnenallee* von Leander Haußmann zum erfolgreichsten deutschen Film des Jahres 1999. *Schiedsrichter fertig. Eine Litanei* erschien 2007.

Manfred Flügge (\*1946 in Kolding, Dänemark) lebt als freier Autor, Publizist und Rundfunkredakteur in Berlin und Paris. Zuletzt erschienen: *Die vier Leben der Marta Feuchtwanger. Biographie* (2008) und *Ich erinnere mich an Berlin. Erlebtes und Erfundenes* (2006).

Francis Fukuyama (\*1952 in Chicago) ist Politikwissenschaftler. Neben seiner Lehrtätigkeit arbeitete er im Think Tank Rand Corporation und war Berater der Bush-Administration. Zurzeit ist er Professor für Internationale politische Ökonomie an der Johns Hopkins University in Washington, DC. Autor zahlreicher Sachbücher, darunter in deutscher Übersetzung: *Scheitert Amerika? Supermacht am Scheideweg* (2006), *Das Ende des Menschen* (2002) und *Das Ende der Geschichte* (1992).

Boris Groys (\*1947 in Ost-Berlin) ist Professor für Kunstwissenschaften, Philosophie und Medientheorie an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe. Seine Themenschwerpunkte liegen bei der russischen Geistes- und Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts. Zuletzt erschienen: *Groysaufnahme. Philosophische Gedanken zum Film* (2007) und *Das kommunistische Postskriptum* (2005). Er ist Herausgeber von *Moskauer Konzeptkunst 1960 bis 1990* (2008) und *Zurück aus der Zukunft: Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus* (2005).

Durs Grünbein (\*1962 in Dresden) ist Lyriker, Essayist und Übersetzer in Berlin. Er gilt als bedeutendster deutschsprachiger Lyriker der Gegenwart. Seit 2005 ist er Professor für Poetik an der Kunstakademie Düsseldorf und seit 2008 Mitglied des Ordens Pour le Mérite für Wissenschaft und Künste, Berlin. Grünbein erhielt zahlreiche Auszeichnungen, darunter den Georg-Büchner-Preis (1995), den Friedrich-Nietzsche-Preis des Landes Sachsen-Anhalt (2004), den Friedrich-Hölderlin-Preis der Stadt Bad Homburg und den Berliner Literaturpreis (2006). Zuletzt erschienen: *Der cartesische Taucher* (2008) und *Lob des Taifuns* (2008).

Paul Krugman (\*1953 in New York) ist Professor für Volkswirtschaftslehre an der Princeton University in New Jersey und Träger des Wirtschaftsnobelpreises 2008. In deutscher Übersetzung zuletzt erschienen: *Nach Bush: Das Ende der Neokonservativen und die Stunde der Demokraten* (2008) und *Internationale Wirtschaft: Theorie und Politik der Außenwirtschaft* (2006).

Adam Michnik (\*1946 in Warschau) ist Essayist und Publizist, Herausgeber der linksliberalen Tageszeitung *Gazeta Wyborcza* und ehemaliger Dissident. Für sein politisches und publizistisches Engagement wurde er mit zahlreichen internationalen Auszeichnungen gewürdigt. Zusammen mit Helga Hirsch brachte er den Band *Polnischer Frieden: Aufsätze zur Konzeption des Widerstands* (1985) heraus und veröffentlichte *Der lange Abschied vom Kommunismus* (1992).

Eginald Schlattner (\*1933 in Arad, Rumänien) ist Autor und arbeitet als Gefängnis-pfarrer. In seinen Romanen behandelt er in autobiografisch angelehnter Art das Leben der Volksgruppen im Raum Siebenbürgen. Zu seinen Publikationen zählen unter anderem *Das Klavier im Nebel* (2005), der Securitate-Geständnisroman *Rote Handschuhe* (2000) und *Der geköpfte Hahn* (1998).

Karl Schlögel (\*1948 in Memmingen) ist Historiker. Er lehrt Osteuropäische Geschichte an der Europa Universität Viadrina in Frankfurt/Oder. Zuletzt erschienen: *Terror und Traum. Moskau 1937* (2008), *Sankt Peterburg. Schauplätze der Stadtgeschichte* (2007) und *Das Russische Berlin. Ostbahnhof Europas* (2007).

Richard Sennett (\*1943 in Chicago) lehrt Soziologie und Geschichte an der New York University. Seine Hauptforschungsgebiete sind Urbanistik, Arbeits- und Kultursoziologie. Bekannt wurde er mit seinem Buch *Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus* (1998). Jüngst auf Deutsch erschienen: *Handwerk* (2008).

Yu Hua (\*1960 in der ostchinesischen Provinz Zhejiang) ist Schriftsteller und praktizierte zuvor als Zahnarzt. Zahlreiche Veröffentlichung, darunter in deutscher Übersetzung *Brüder* (2009), *Der Mann, der sein Blut verkaufte* (2000) und *Leben* (1998), der von Zhang Yimou verfilmt worden ist. Yu gewann als erster chinesischer Schriftsteller den James Joyce Award 2002.

Slavoj Žižek (\*1949 in Ljubljana) ist Philosoph, Kulturkritiker und nichtpraktizierender Psychoanalytiker. Gastprofessuren in den Fächern Psychoanalyse, Soziologie sowie Allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaften in Paris, Buffalo, Minnesota, New Orleans, Princeton, Michigan und New York. Verfasser zahlreicher Publikationen, darunter in deutscher Übersetzung: *Auf verlorenem Posten* (2009), *Der Mut, den ersten Stein zu werfen. Das Genießen innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft* (2008), *Willkommen in der Wüste des Realen: Fünf Essays über den 11. September* (2004), *Körperlose Organe. Bausteine für eine Begegnung zwischen Deleuze und Lacan* (2003), *Revolution steht bevor. Dreizehn Versuche über Lenin* (2002).

Werkliste / Ausstellung Kunsthalle Wien

Marina Abramović

*Count on Us (Chorus)*, 2003

Video, Farbe, Ton

16 Min. 11 Sek., geloopt

Courtesy der Künstlerin und Sean Kelly Gallery, New York

Abb. S. 83

Sergei Bugaev Afrika

*Stalker 3*, 1996/2002

Video auf DVD, Farbe, Ton

53 Min.

Courtesy des Künstlers und I-20 Gallery, New York

Abb. S. 85

Chantal Akerman

*D'est, au bord de la fiction (From the East: Bordering on fiction)*, 1995

Installation, Film *D'est* (1993) in zwei Räumen auf 24 + 1 Monitoren, Farbe, Ton

Realisation: Chantal Akerman

Schnitt: Clare Atherton

Courtesy der Künstlerin und Galerie Marian Goodman, Paris/New York

und Frith Street Gallery, London

Abb. S. 87-89

Alighiero Boetti

*Mappa*, 1989

Wandteppich, gewoben

127,8 × 231,7 cm

Mart – Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto

Abb. S. 93

Christoph Büchel und Giovanni Carmine

*CEAU (Bootleg)*, 2007

100 s/w *CEAU* Bücher (Vordruck), EU-Flagge, Plastiktüten, Tasche, Kartons

Maße variabel

Courtesy der Künstler und Hauser & Wirth Zürich

Abb. S. 95-97

Erik Bulatov

*Freiheit ist Freiheit II*, 2000/2001

Öl auf Leinwand

200 × 200 cm

Ahlers Collection

Courtesy des Künstlers

Abb. S. 99

*Perestroika*, 1989

Öl auf Leinwand

89,5 × 210 cm

Galerie Alex Lachmann, Köln

Courtesy des Künstlers

Abb. S. 102-101

Sophie Calle

*Die Entfernung – The Detachement*, 1996

12 C-Prints in Eichenholzrahmen, 12 Bücher

Titel der einzelnen C-Prints:

*Mauer*, 23 × 32 cm

*Friedenstaube, Nikolaiviertel*, 120 × 90 cm

*Lenin (Russische Botschaft)*, 100 × 75 cm

*DDR Emblem (Palast der Republik)*, 12 × 90 cm

*Neue Wache*, 100 × 75 cm

*Relief und Kind*, 75 × 100 cm

*Soldat (Sowjetischer Ehrenfriedhof)*, 100 × 75 cm

*Wilhelm Pieck Strasse*, 75 × 100 cm

*Lenin Denkmal*, 120 × 90 cm

*Kampfgruppendenkmal*, 75 × 100 cm

*Deserteurplakette*, 80 × 60 cm

*Bibliothek (Bebelsplatz)*, 60 × 80 cm

Sammlung Ringier, Schweiz

Abb. S. 103-107

Maurizio Cattelan

*La Nona Ora*, 2005

Gold

17 × 63 × 22 cm

The Dakis Joannou Collection, Athen

Courtesy des Künstlers

Abb. S. 110-111

Chen Danqing

*Women in a Lying Position*, 1992

Vertikales Triptychon

Öl auf Leinwand

Je 80 × 160 cm

Sigg Collection und Courtesy des Künstlers

Abb. S. 113

Harun Farocki mit Andrei Ujica

*Videogramme einer Revolution*, 1992

Film, Farbe, Ton, 16mm transferiert auf Video

106 Min.

Produktion: Harun Farocki, Ulrich Ströhle

OmdU (Rumänisch mit deutschen Untertiteln)

Sammlung Generali Foundation, Wien

Courtesy des Künstlers

Abb. S. 115

Rainer Ganahl

*DADALENIN, Ebaylenin Euro 129,11, Lenin-Büste-Messing /*

*Bronze-Russland*, 1959/2009

Messingskulptur, Verpackungsmaterial, Tinte, Fotografie,

Bleistift und Inkjet Tinte auf Papier

Courtesy des Künstlers und Galerie Nächst St. Stephan, Wien,

Elaine Levy, Brüssel und Fruit and Flower Deli, New York

Abb. S. 117

*DADALENIN, Ebaylenin Euro 3, Berlin-Hauptstadt d. DDR, 1970,*

*Lenin-Büste neben Hochhaus*, 1970/2009

Postkarte, Briefumschlag, Tinte, Fotografie, Bleistift und Inkjet Tinte auf Papier

Courtesy des Künstlers und Galerie Nächst St. Stephan, Wien,

Elaine Levy, Brüssel und Fruit and Flower Deli, New York

Abb. S. 117

Johan Grimontprez

*DOUBLE TAKE*, 2009

DigiBeta/35mm, 80 Min.

Autor/Regie: Johan Grimontprez

Story: Tom McCarthy

Schnitt: Dieter Diependaele, Tyler Hubby

Musik: Christian Halten

Produktion: ZAP-O-MATIK, Nikovantastic Film, Volya Films u. a. mit

dem ZDF in Zusammenarbeit mit ARTE

Produzentin: Emmy Oost

Koproduzenten: Hanneke van der Tas, Nicole Gerhards, Denis Vaslin

Redaktion: Doris Hepp

Courtesy des Künstlers und Sean Kelly Gallery, New York, Zapomatik, Brüssel

Abb. S. 119

Hans Haacke

*Oelgemaelde, Hommage à Marcel Broodthaers*, 1982

Öl auf Leinwand, Bilderleuchte, Messingständer mit roter Kordel, Messing-

schild, roter Teppich, Großfotografie

Installation: Maße variabel

Los Angeles County Museum

Courtesy des Künstlers

Abb. S. 121-123

Stephan Huber

*Alte Welt : Neue Welt*, 2009

Lambdaprints auf Fotopapier auf Alucupond

Triptychon, je 180 × 130 cm

Courtesy des Künstlers und Charim Ungar Contemporary Berlin

Abb. S. 126-127

Anna Jermolaewa

*Aleksandra Wysokinska / 20 Jahre danach*, 2009

HD-Video, Farbe, Ton, 45 Min.

Kamera: Marlene Haring

Courtesy der Künstlerin und Engholm Engelhorn Galerie, Wien

Abb. S. 129

Ilya & Emilia Kabakov

*Das große Archiv*, 1993

Installation

800 Zeichnungen, 45 Tische, 45 Stühle

Maße variabel, in der Ausstellung ca. 160m<sup>2</sup>

Courtesy der Künstler und Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburg/Paris

Abb. S. 131-132

Komar & Melamid

*Between War and Peace (From Yalta Conference Series.*

*Proposal for United Nations), 1994-1995*

Tempera und Öl auf Leinwand

234 × 168 × 3,5 cm

Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien

Courtesy Vitaly Komar

Abb. S. 137

Alexander Kosolapov

*Gorby, 1991*

Acryl auf Leinwand mit Siebdruck

177 cm × 137 cm

Karl Kostyál Collection

Courtesy Galerie Hussenot, Paris

Abb. S. 139

*Marlborough Malevich, 1987*

Acryl auf Leinwand

41 × 76 cm

Karl Kostyál Collection

Courtesy Galerie Hussenot, Paris

Abb. S. 140

*Molotov Cocktail, 1991*

Acryl auf Leinwand

96,5 cm × 111,8 cm

Karl Kostyál Collection

Courtesy Galerie Hussenot, Paris

Abb. S. 141

Barbara Kruger

*Twelve, 2004*

4-Kanal-Videoinstallation

15 Min., 12 Sequenzen mit 12 Unterhaltungen, geloopt

Maße variabel

Courtesy der Künstlerin und Sprüth Magers Berlin London

Abb. S. 143-145

Lars Laumann

*Berlinmuren, 2008*

Video, Farbe, Ton

2 Min. 54 Sek.

Courtesy Maureen Paley, London

Abb. S. 147

Josephine Meckseper

*Untitled (Sfera), 2006*

Mixed Media Installation

180 × 430 × 180 cm

Courtesy der Künstlerin und Arndt & Partner, Zürich/Berlin

Abb. S. 149

*Untitled (Cold War), 2006*

Digitale Inkjet Prints

Maße variabel

Courtesy der Künstlerin und Elizabeth Dee, New York

Abb. S. 152-153

Jonas Mekas

*Lithuania and the collapse of the USSR, 2008*

Video, Farbe, Ton

4 Std. 46 Min.

© Jonas Mekas / JONO MEKO FONDAS

Courtesy des Künstlers

Abb. S. 155

Boris Mikhailov

*Ohne Titel, aus der Serie: Case History, 1997-1998*

65 Originalfarbabzüge aus einem Buchprojekt

14,8 × 10,5 cm

Courtesy des Künstlers und Galerie Barbara Weiss

Abb. S. 157

*Ohne Titel, aus der Serie: Salt Lake, 1986*

21 aus einer Serie von 46 Silbergelatineabzügen, getönt

Je 50 × 75 cm

Courtesy des Künstlers und Galerie Barbara Weiss

Abb. S. 158-159

*Ohne Titel, aus der Serie: Look at me I look at water, 1998-2000*

31 Originalblätter aus einem Buchprojekt

Farbfotografien und Kugelschreiber auf Papier

Je 20 × 30 cm

Courtesy des Künstlers und Galerie Barbara Weiss

Abb. S. 160-161

Marcel Odenbach

*Niemand ist mehr dort, wo er hin wollte, 1989/90*

Video, Farbe, Ton, Gläser, Monitor, Sockel

6 Min. 7 Sek.

Courtesy des Künstlers und Galerie Crone, Berlin

Abb. S. 163-164

*Niemand ist mehr dort, wo er anfang, 1989/90*

Video, Farbe, Ton

5 Min. 52 Sek.

Courtesy des Künstlers und Galerie Crone, Berlin

Abb. S. 165

Nam June Paik

*Good Morning Mr. Orwell, 1984*

Video, Farbe, Ton

38 Min.

Mit Laurie Anderson, Joseph Beuys, John Cage, Merce Cunningham,

Salvador Dalí, Peter Gabriel, Allen Ginsberg u. a.

Courtesy Electronic Arts Intermix (EAI), New York

Abb. S. 167

Martin Parr

*Luxury RUSSIA. Moscow. The Millionaire Fair, 2007*

C-Print

76,2 × 52,1 cm

Courtesy des Künstlers, Galerie Nicola von Senger, Zürich

und Magnum Photos

Abb. S. 169

*Luxury RUSSIA. Moscow. The Millionaire Fair, 2007*

C-Print

50,8 × 76,2 cm

Courtesy des Künstlers, Galerie Nicola von Senger, Zürich

und Magnum Photos

Abb. S. 170

*Luxury RUSSIA. Moscow. The Millionaire Fair, 2007*

C-Print

50,8 × 76,2 cm

Courtesy des Künstlers, Galerie Nicola von Senger, Zürich

und Magnum Photos

Abb. S. 171

*Luxury RUSSIA. Moscow. The Millionaire Fair, 2007*

C-Print

50,8 × 76,2 cm

Courtesy des Künstlers, Galerie Nicola von Senger, Zürich

und Magnum Photos

Abb. S. 171

*Luxury RUSSIA. Moscow. Fashion Week, 2004*

C-Print

152,4 × 101,6 cm

Courtesy des Künstlers, Galerie Nicola von Senger, Zürich

und Magnum Photos

Abb. S. 172

*Luxury RUSSIA. Moscow. Fashion Week, 2004*

C-Print

152,4 × 101,6 cm

Courtesy des Künstlers, Galerie Nicola von Senger, Zürich

und Magnum Photos

Abb. S. 173

Ewa Partum

*Hommage a Solidarność, 1982-1983*

Videodokumentation

Sammlung der Signum Foundation

Courtesy der Künstlerin

Ohne Abbildung

*Hommage a Solidarność*, 1982-1983

s/w Fotografie

200 × 50 cm

Sammlung der Signum Foundation

Courtesy der Künstlerin

Ohne Abbildung

*Hommage a Solidarność*, 1982-1983

Grafik auf Papier

68 × 194 cm

Sammlung der Signum Foundation

Courtesy der Künstlerin

Ohne Abbildung

Referenzabbildungen der fotografischen Dokumentation der Performance

Hommage a Solidarność in der Wewerka Galerie, Berlin, 1983, S. 175-177

Susan Philipsz

*The Internationale*, 1999

Soundinstallation

2 Min. 10 Sek., geloopt

Courtesy der Künstlerin und Isabella Bortolozzi Galerie, Berlin

und Tanya Bonakdar Gallery, New York

Ohne Abbildung

Referenzabbildung Partitur *The Internationale*, S. 179

Referenzabbildung Installationsansicht Turbine Hall, Cockatoo Island, Sydney

als Teil der 16. Biennale von Sydney, 2008, S. 180-181

Marek Piwowski

*Rejs (Der Ausflug)*, 1970

68 Min., s/w, Ton

Regie: Marek Piwowski

Drehbuch: Andrzej Barszczynski, Janusz Glowacki, Jerzy Karaszkiwicz, Marek

Piwowski

Musik: Wojciech Kilar

Kamera: Marek Nowicki

Schnitt: Lidia Pacewicz

Mit Stanisław Tym, Jan Himilbach, Zdzisław Maklakiewicz

Courtesy des Künstlers und Best Film, Warschau

Abb. S. 183-185

Pushwagner

*CIAO!*, 2008

Öl auf Leinwand

180 × 257 cm

Courtesy des Künstlers

Abb. S. 187

*HIGH SOCIETY*, 2008

Öl auf Leinwand

180 × 254 cm

Courtesy des Künstlers

Abb. S. 187

*PLING PLONG*, 2008

Öl auf Leinwand

180 × 233 cm

Courtesy des Künstlers

Abb. S. 187

*Soft City*, 2006-2008

Video, Farbe, Ton

8 Min.

Courtesy des Künstlers

Abb. S. 188-189

*Soft City*, 1968-76

Zeichnungen aus dem Bilderroman mit 154 Blättern

Ca. 24 Blätter

Je 41,8 × 29,85 cm

Courtesy des Künstlers

Abb. S. 190-191

Neo Rauch

*Tankstelle*, 1995

Öl auf Papier auf Leinwand

274 × 176 cm

Sammlung Dr. Anne Wilkening

Courtesy Galerie EIGEN + ART, Leipzig/Berlin

Abb. S. 193

*Schicht*, 1999

Öl auf Leinwand

200 × 180 cm

Privatsammlung Staufen im Breisgau

Courtesy Galerie EIGEN + ART, Leipzig/Berlin

Abb. S. 195

*Reaktionäre Situation*, 2002

Öl auf Leinwand

210 × 400 cm

Privatsammlung

Courtesy Galerie EIGEN + ART, Leipzig/Berlin

Abb. S. 197

Pedro Reyes

*Baby Marx*, 2008

Video, Farbe, Ton

4 Min. 59 Sek.

Courtesy des Künstlers und Yvon Lambert, Paris/New York

Abb. S. 199-201

Nedko Solakov

*Top Secret*, 1989-1990

Acrylfarbe, Zeichentusche, Öl, Fotografien, Grafit, Bronze, Aluminium, Holz;  
ein beschämendes Geheimnis; 179 Karteikarten im originalen Karteikasten

Video, 40 Min. 7 Sek., 2007

Courtesy des Künstlers und Sammlung Van Abbemuseum, Eindhoven

Abb. S. 203-204

*Silent (But As Rich As Only the Bulgarian Language Can Be) F. Words*, 2009

Videofilm auf DVD, Farbe, Ton

2 Min. 6 Sek.

Kamera und Schnitt: Kalin Serapionov

Courtesy des Künstlers

Abb. S. 205

*View to the West*, 1989

Text, Bronzetafel, nach Westen ausgerichtetes Teleskop, roter Stern auf dem  
Dach des Verwaltungsgebäudes der Bulgarischen Kommunistischen Partei, Sofia  
Maße variabel

Teilweise zerstört, für die Ausstellung fotografierte Dimitar Solakov im Sommer  
2009 exakt vom selben Standpunkt aus eine Neuansicht des ehemaligen  
Verwaltungsgebäudes.

Courtesy des Künstlers

Abb. S. 206-207

Song Dong

*Breathing*, 1996

C-Print

Zweiteilig, je 120 × 180 cm

Sigg Collection

Abb. S. 209

Jane & Louise Wilson

*Stasi City*, 1997

4-Kanal-Videoinstallation, Farbe, Ton

4 Min. 59 Sek., geloopt

Courtesy der Künstlerinnen und Lisson Gallery, London

Abb. S. 211-215

Werkliste / Ausstellung Villa Schöningen

Rainer Ganahl

*DADALENIN Ebaylenin Euro 104,66, Lenin-Büste-Messing / Bronze - Rußland,*  
1959/2009  
Messingskulptur, Tinte, Fotografie, Bleistift und Inkjet Tinte auf Papier  
Courtesy des Künstlers, Galerie Nächst St. Stephan, Wien, Elaine Levy, Brüssel  
und Fruit und Flower Deli, New York  
Ohne Abbildung

Stephan Huber

*Alte Welt : Neue Welt,* 2009  
Lambdaprints auf Fotopapier auf Alucupond  
Triptychon, je 180 × 130 cm  
Courtesy des Künstlers und Charim Ungar Contemporary Berlin  
Abb. S. 126-127

*mymentalstammbaummap,* 2009

Lambdaprint auf Fotopapier auf Alucupond  
180 × 130 cm  
Courtesy des Künstlers und Charim Ungar Contemporary Berlin  
Abb. S. 125

*les fleurs du mal vs. Bestiarium des XX. Jahrhunderts,* 2009

Lambdaprint auf Fotopapier auf Alucupond  
180 × 130 cm  
Courtesy des Künstlers und Charim Ungar Contemporary Berlin  
Abb. S. 125

Anna Jermolaewa

*Aleksandra Wysokinska / 20 Jahre danach,* 2009  
Video, Farbe, Ton  
45 Min.  
Kamera: Marlene Haring  
Courtesy der Künstlerin und Engholm Engelhorn Galerie, Wien  
Mit Produktionsbeiträgen der Kunsthalle Wien und des Museums Villa  
Schöningen  
Abb. S. 129

Ilya Kabakov

*The Eternal Emigrant (The Man Who Is Climbing Over The Wall),* 2002  
Keramik  
50 × 30 × 30 cm  
Courtesy Galerie Thaddaeus Ropac, Paris/Salzburg  
Abb. S. 133

*I. Spivak: In the Club 1996,* 2004

Öl auf Leinwand  
239 × 188 cm  
Courtesy Galerie Thaddaeus Ropac, Paris/Salzburg  
Abb. S. 134

*I. Spivak: In the Village 1997,* 2004

Öl auf Leinwand  
282 × 188 cm  
Courtesy Galerie Thaddaeus Ropac, Paris/Salzburg  
Abb. S. 134

*I. Spivak: Two Paintings I 1991,* 2004

Öl auf Leinwand  
90 × 339 cm  
Courtesy Galerie Thaddaeus Ropac, Paris/Salzburg  
Abb. S. 134

*Under the Snow #20,* 2005

Öl auf Leinwand  
173 × 407 cm  
Courtesy Galerie Thaddaeus Ropac, Paris/Salzburg  
Abb. S. 134

*I. Kabakov: On the Canal 1992,* 2002

Öl auf Leinwand  
112 × 173 cm  
Courtesy Galerie Thaddaeus Ropac, Paris/Salzburg  
Abb. S. 135

*C. Rosenthal: The Landscape with a White Spot 1916,* 1999

Öl auf Leinwand  
233 × 286 cm  
Courtesy Galerie Thaddaeus Ropac, Paris/Salzburg  
Abb. S. 135

*Under the Snow #16,* 2005

Öl auf Leinwand  
192 × 249 cm  
Courtesy Galerie Thaddaeus Ropac, Paris/Salzburg  
Abb. S. 135

Josephine Meckseper

*Shelf No. 37,* 2007  
Metallregal, Gemälde, Mixed Media  
86,36 × 259,72 × 35,56 cm  
Sammlung der Künstlerin, New York  
Courtesy Elizabeth Dee, New York, und Galerie Reinhard Hauff, Stuttgart  
Abb. S. 149

*Still Praying,* 2004

Mixed Media, Papier, C-Print  
30 × 42 cm  
Privatsammlung  
Courtesy Galerie Reinhard Hauff, Stuttgart  
Abb. S. 150

*Der Demonstrant,* 2003

Textilien  
49,53 × 38,1 cm  
Sammlung Christiane und Martin Middeke, München  
Courtesy Galerie Reinhard Hauff, Stuttgart  
Abb. S. 151

*Untitled (Diptych Ralph),* 2007

Mixed Media auf Leinwand  
152,4 × 121,92 cm  
Privatsammlung, Schwenk, Haigerloch  
Courtesy Galerie Reinhard Hauff, Stuttgart  
Ohne Abbildung

*Untitled (Diptych Woman),* 2007

Mixed Media auf Leinwand  
152,4 × 121,92 cm  
Sammlung der Künstlerin, New York  
Courtesy Galerie Reinhard Hauff, Stuttgart  
Ohne Abbildung

*Untitled (Prada, Valentino),* 2006

Mixed Media auf Leinwand  
76,2 × 60,96 cm  
Sammlung Jutta und Claus Claussen, Tübingen  
Courtesy Galerie Reinhard Hauff, Stuttgart  
Ohne Abbildung

„A“, 2004

Gouache, C-Print, Collage auf Papier  
45,72 × 60,96 cm  
Sammlung Christiane und Martin Middeke, München  
Courtesy Galerie Reinhard Hauff, Stuttgart  
Ohne Abbildung

*Verbraucherzentrale,* 2007

Mixed Media  
132 × 395 × 47,5 cm  
Sammlung der Künstlerin, New York  
Courtesy Galerie Reinhard Hauff, Stuttgart  
Ohne Abbildung

*Untitled (Miu Miu),* 2007

Mixed Media auf Leinwand  
76,2 × 60,96 cm  
Sammlung der Künstlerin, New York  
Courtesy Galerie Reinhard Hauff, Stuttgart  
Ohne Abbildung

Boris Mikhailov

*Ohne Titel*, aus der Serie: *Case History*, 1997-1998

65 Farbfotografien

Je 10 × 13 cm

Courtesy des Künstlers und Galerie Barbara Weiss

Abb. S. 157

*Ohne Titel*, aus der Serie: *Salt Lake*, 1986

21 aus einer Serie von 46 Fotografien

Silbergelatine, getont

Je 50 × 75 cm

Courtesy des Künstlers und Galerie Barbara Weiss

Abb. S. 158-159

*Ohne Titel*, aus der Serie: *Look at me I look at water*, 1998-2000

Mixed Media auf Papier

31 Arbeiten, je 20 × 30 cm

Courtesy des Künstlers und Galerie Barbara Weiss

Abb. S. 160-161

Marcel Odenbach

*Niemand ist mehr dort, wo er hin wollte*, 1989/90

Video, Farbe, Ton, Gläser, Monitor, Sockel

6 Min. 7 Sek.

Courtesy des Künstlers und Galerie Crone, Berlin

Abb. S. 163-164

*Niemand ist mehr dort, wo er anfang*, 1989/90

Video, Farbe, Ton

5 Min. 52 Sek.

Courtesy des Künstlers und Galerie Crone, Berlin

Abb. S. 165

Martin Parr

*Luxury RUSSIA. Moscow. The Millionaire Fair*, 2007

C-Print

76,2 × 52,1 cm

Courtesy des Künstlers, Galerie Nicola von Senger, Zürich

und Magnum Photos

Abb. S. 169

*Luxury RUSSIA. Moscow. The Millionaire Fair*, 2007

C-Print

50,8 × 76,2 cm

Courtesy des Künstlers, Galerie Nicola von Senger, Zürich

und Magnum Photos

Abb. S. 170

*Luxury RUSSIA. Moscow. The Millionaire Fair*, 2007

C-Print

50,8 × 76,2 cm

Courtesy des Künstlers, Galerie Nicola von Senger, Zürich

und Magnum Photos

Abb. S. 171

*Luxury RUSSIA. Moscow. The Millionaire Fair*, 2007

C-Print

50,8 × 76,2 cm

Courtesy des Künstlers, Galerie Nicola von Senger, Zürich

und Magnum Photos

Abb. S. 171

*Luxury RUSSIA. Moscow. Fashion Week*, 2004

C-Print

152,4 × 101,6 cm

Courtesy des Künstlers, Galerie Nicola von Senger, Zürich

und Magnum Photos

Abb. S. 172

*Luxury RUSSIA. Moscow. Fashion Week*, 2004

C-Print

152,4 × 101,6 cm

Courtesy des Künstlers, Galerie Nicola von Senger, Zürich

und Magnum Photos

Abb. S. 173

Susan Philipsz

*The Internationale*, 1999

Soundinstallation

2 Min. 10 Sek., geloopt

Courtesy der Künstlerin und Isabella Bortolozzi Galerie, Berlin

und Tanya Bonakdar Gallery, New York

Abb. S. 179-181

Marek Piwowski

*Rejs (Der Ausflug)*, 1970

68 Min., s/w, Ton

Regie: Marek Piwowski

Drehbuch: Andrzej Barszczynski, Janusz Glowacki, Jerzy Karaszkiwicz,

Marek Piwowski

Musik: Wojciech Kilar

Kamera: Marek Nowicki

Schnitt: Lidia Pacewicz

Mit Stanislaw Tym, Jan Himilbsbach, Zdzislaw Maklakiewicz

Courtesy des Künstlers und Best Film, Warschau

Abb. S. 183-185

Neo Rauch

*Weiche*, 1999

Öl auf Papier

215 × 190 cm

Sammlung Deutsche Bank

Courtesy Galerie EIGEN + ART, Leipzig/Berlin

Abb. S. 194

*Das alte Lied*, 2006

Öl auf Leinwand

300 × 420 cm

Essl Museum Klosterneuburg/Wien

Courtesy Galerie EIGEN + ART, Leipzig/Berlin

Abb. S. 196

*Kommen wir zum Nächsten*, 2005

Öl auf Leinwand

280 × 210 cm

Essl Museum Klosterneuburg/Wien

Courtesy Galerie EIGEN + ART, Leipzig/Berlin

Abb. S. 196

Pedro Reyes

*Baby Marx*, 2008

Video, Farbe, Ton

4 Min. 59 Sek.

Courtesy des Künstlers und Yvon Lambert, Paris/New York

Abb. S. 199-201

## Bildnachweis

S. 83: © 2009 Marina Abramović und VBK, Wien, Courtesy der Künstlerin und Sean Kelly Gallery, New York, Fotografie: Attilio Maranzano  
S. 85: © 2009 Sergei Bugaev Afrika, Courtesy des Künstlers  
S. 87-89: © 2009 Chantal Akerman, Courtesy Galerie Marian Goodman, Paris/ New York  
S. 93: © 2009 Fondazione Alighiero e Boetti, Rom und VBK, Wien, Courtesy Archivio Fotografia Mart  
S. 95-97: © 2009 Christoph Büchel und Giovanni Carmine, Courtesy der Künstler und Hauser und Wirth Zürich  
S. 99-101: © 2009 Erik Bulatov und VBK Wien, Courtesy Galerie Alex Lachmann, Köln  
S. 103-107: © 2009 Sophie Calle und VBK Wien, Courtesy Sammlung Ringier, Schweiz  
S. 110-111: © 2009 Maurizio Cattelan, Courtesy The Dakis Joannou Collection  
S. 113: © 2009 Chen Danqing, Courtesy des Künstlers und Sigg Collection  
S. 115: © 2009 Harun Farocki, Courtesy Sammlung Generali Foundation, Wien  
S. 117: © 2009 Rainer Ganahl, Fotografie: Mario Kojetinsky  
S. 119: © 2009 Johan Grimonprez, Courtesy Sean Kelly Gallery, New York, Zaptomatik, Brüssel  
S. 121-123: © 2009 Hans Haacke und VBK, Wien, Courtesy des Künstlers  
S. 125-127: © 2009 Stephan Huber und VBK, Wien, Courtesy des Künstlers  
S. 129: © 2009 Anna Jermolaewa und VBK, Wien, Courtesy der Künstlerin  
S. 131: Installationsansicht Stedelijk Museum, 1993, Amsterdam © 2009 Ilya & Emilia Kabakov und VBK, Wien, Courtesy der Künstler und Galerie Thaddaeus Ropac, Paris / Salzburg, Fotografie: Jan Versnel  
S. 132- 135: © 2009 Ilya & Emilia Kabakov und VBK, Wien, Courtesy der Künstler und Galerie Thaddaeus Ropac, Paris / Salzburg, Fotografien: Ulrich Ghezzi, Salzburg, Charles Duprat, Paris  
S. 137: © 2009 Komar & Melamid Art Studio Archive, Courtesy Vitaly Komar  
S. 139-141: © 2009 Alexander Kosolapov und VBK, Wien, Courtesy Galerie Hussenot, Paris  
S. 143-145: © 2009 Barbara Kruger, Courtesy Sprüth Magers Berlin London  
S. 147: © 2009 Lars Laumann, Courtesy Maureen Paley, London  
S. 149: © 2009 Josephine Meckseper und VBK, Wien, Courtesy Arndt & Partner, Zürich/Berlin  
S. 149: © 2009 Josephine Meckseper und VBK, Wien, Courtesy Elizabeth Dee, New York und Galerie Reinhard Hauff, Stuttgart  
S. 150-151: © 2009 Josephine Meckseper und VBK, Wien, Courtesy Galerie Reinhard Hauff, Stuttgart  
S. 152-153: © 2009 Josephine Meckseper und VBK, Wien, Courtesy der Künstlerin und Elizabeth Dee, New York

S. 155: © 2009 Jonas Mekas / JONO MEKO FONDAS  
S. 157-161: © 2009 Boris Mikhailov und VBK, Wien, Courtesy des Künstlers  
S. 163-165: © 2009 Marcel Odenbach und VBK, Wien, Courtesy Galerie Crone, Berlin  
S. 167: Courtesy Electronic Arts Intermix (EAI), New York  
S. 169-173: © 2009 Martin Parr und Magnum Photos, Courtesy Galerie Nicola von Senger, Zürich  
S. 175-177: © 2009 Ewa Partum und VBK, Wien, Courtesy der Künstlerin  
S. 179: © 2009 Susan Philipzs, Courtesy der Künstlerin  
S. 180-181: Courtesy der Künstlerin; Isabella Bortolozzi Galerie, Berlin und Tanya Bonakdar Gallery, New York, Fotografie: Jennie Carter  
S. 183-185: © 2009 Marek Piwowski, Courtesy des Künstlers  
S. 187-191: © 2009 Pushwagner und VBK, Wien, Courtesy des Künstlers  
S. 193-197: © 2009 Neo Rauch, VBK, Wien, Courtesy Galerie EIGEN + ART Leipzig/Berlin und David Zwirner, New York, Fotografie: Uwe Walter  
S. 199-201: © 2009 Pedro Reyes, Courtesy des Künstlers  
S. 203-207: © 2009 Nedko Solakov, Courtesy des Künstlers  
S. 206: Detail, Stern: Still aus dem Film *We, from the Roof*, 1989, von Antony Dontchev, Courtesy des Künstlers  
S. 206: Installationsansicht Detail, montierter Stern: Courtesy BTA Agency  
S. 207: Installationsansicht, Ausstellung *The Earth and The Sky*, 1989, The Club of Young Artists, Dachterasse der Union of Bulgarian Artists, Shipka 6 Gallery, Sofia, Courtesy des Künstlers  
S. 209: © 2009 Song Dong, Courtesy Sigg Collection  
S. 211-215: © 2009 Jane & Louise Wilson, Courtesy Lisson Gallery, London

Buchumschlag Museumsausgabe Kunsthalle Wien: Abbau des Lenin-Denkmal in Berlin 1991 © Andreas Altwein/dpa/picturedesk.com

Buchumschlag Verlagsausgabe Verlag für moderne Kunst Nürnberg: Auf der Berliner Mauer am 10.11.1989 © 2009 Press und Informationsamt der Bundesregierung, Fotografie: Klaus Lehnartz

Buchumschlag Museumsausgabe Villa Schöningen: Glienicke Brücke, Potsdam, November 1989, Fotografie: Dieter Jaeger

The Invisible Frame

Ein Essayfilm von Cynthia Beatt  
Mit Tilda Swinton

Deutschland 2009, 62 Minuten  
Super-16mm, 1:1,66  
Produktion: Filmgalerie 451  
Koproduktion: ZDF/3sat

1988 unternahm die in Berlin lebende britische Filmregisseurin Cynthia Beatt mit der damals noch wenig bekannten Schauspielerinnen Tilda Swinton eine filmische 160-km-Fahrradtour entlang der Berliner Mauer, die am Brandenburger Tor begann und endete. Heute ist *Cycling the Frame* (Deutschland 1988, 30 Min., 16mm) ein ungewöhnliches historisches Dokument, und Swinton, die im letzten Jahr mit dem Oscar ausgezeichnet wurde, gehört zu den begehrtesten Darstellerinnen weltweit, bewundert für die unorthodoxe Wahl ihrer Filmrollen.

21 Jahre nach dem ersten Film und kurz nach ihrer Berlinale-Teilnahme als Vorsitzende der Internationalen Jury kam Tilda Swinton wieder nach Berlin, um diese Reise entlang der inzwischen über weite Strecken schwer auffindbaren Mauerlinie unter der Regie von Cynthia Beatt zu wiederholen. Dabei ging es um die vergessenen und übersehenen Orte und Landschaften, die auf ihre eigene Art Zeichen der Veränderung und der Erinnerung in sich tragen. Die Bilder und Töne ihrer Spurensuche sowie persönliche Reflexionen verarbeitete die Regisseurin mit einem ungewöhnlichen Soundtrack zu dem poetischen Essayfilm *The Invisible Frame*. Die Kamera führte Ute Freund, die aus Originalton-Geräuschen entwickelte „Soundscape“ des Films schuf der britische Komponist, Musiker und Schauspieler Simon Fisher Turner, der in den 80er und 90er Jahren mit dem Regisseur Derek Jarman zusammenarbeitete (*Caravaggio, The Last of England, The Garden*).

„The mechanism of this repeated journey afforded us the opportunity to meditate freely on the whole concept of borders, history, adaptation, natural cycles of development and a host of other conceptual and existential territories.“ – Tilda Swinton

Cynthia Beatts Cinemoem *The Invisible Frame* hat seine Fernsehpremiere in 3sat zum 20. Jahrestag des Falls der Mauer am 9. November 2009.  
Im Anschluss zeigt 3sat Cynthia Beatts *Cycling the Frame* (1988).



## Katalog

Herausgeber  
KUNSTHALLE wien, Gerald Matt, Cathérine Hug, Thomas Mießgang

Konzept  
Cathérine Hug, Gerald Matt, Thomas Mießgang

Redaktion  
Cathérine Hug, Thomas Mießgang

Redaktionelle Mitarbeit  
Synne Genzmer, Martin Walkner

Kataloggestaltung  
Chris Goennawein

Texte  
Synne Genzmer, Cathérine Hug, Helmut Lethen, Gerald Matt,  
Thomas Mießgang, Michail Ryklin, Martin Walkner

Interviews  
Gerald Matt mit Emilia Kabakov  
Cathérine Hug mit Neo Rauch  
Cathérine Hug und Gerald Matt mit Barbara Kruger

Exzerpte  
Svetlana Boym, Kazimierz Brandys, Thomas Brussig, Manfred Flügge,  
Francis Fukuyama, Boris Groys, Durs Grünbein, Paul Krugman,  
Adam Michnik, Eginald Schlattner, Karl Schlögel, Richard Sennett, Yu Hua,  
Slavoj Žižek

Übersetzungen ins Deutsche  
Dörte Eliass (Exzerpte von Svetlana Boym, Francis Fukuyama, Paul Krugman,  
Yu Hua, Slavoj Žižek), Thomas Raab (Interviews von Emilia Kabakov  
und Barbara Kruger), Elena und Dirk Uffelmann (Aufsatz von Michail Ryklin)

Lektorat  
Eva Guttmann, Claudia Mazanek

Druck  
Holzhausen Druck und Medien GmbH, Wien

© 2009 KUNSTHALLE wien, Verlag für moderne Kunst Nürnberg für das Buch

© 2009 für die abgebildeten Werke bei den Künstlern; VBK, Wien 2009:  
Marina Abramovic, Alighiero Boetti, Erik Bulatov, Sophie Calle, Hans Haacke,  
Stephan Huber, Anna Jermolaewa, Ilya & Emilia Kabakov, Alexander Kosolapov,  
Josephine Meckseper, Boris Mikhailov, Marcel Odenbach, Ewa Partum,  
Pushwagner, Neo Rauch und siehe Bildnachweis  
© 2009 für die abgedruckten Texte bei den Autoren

Verlag für moderne Kunst Nürnberg  
Luitpoldstraße 5  
D-90402 Nürnberg  
Tel.: +49 911 240 21 14  
Fax: +49 911 240 21 19  
www.vfmk.de

 **Verlag für moderne Kunst Nürnberg**

Alle Rechte, auch die der Übersetzung, der fotomechanischen Wiedergabe  
und des auszugsweisen Abdrucks, sind vorbehalten.

ISBN 978-3-85247-077-1 (Museumsausgabe Kunsthalle Wien)  
ISBN 978-3-941185-78-4 (Verlagsausgabe Verlag für moderne Kunst Nürnberg)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische  
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Vertrieb Großbritannien  
Cornerhouse Publications  
70 Oxford Street, Manchester M1 5 NH, UK  
Tel.: +44 161 200 15 03, Fax: +44 161 200 15 04

Vertrieb außerhalb Europas  
D.A.P./Distributed Art Publishers, Inc., New York  
155 Sixth Avenue, 2nd Floor, New York, NY 10013, USA  
Tel.: +1 212 627 19 99, Fax: +1 212 627 94 84

## Ausstellung Wien

*1989. Ende der Geschichte oder Beginn der Zukunft?*  
*Anmerkungen zum Epochenbruch*

KUNSTHALLE wien, halle 1  
9. Oktober 2009 – 7. Februar 2010

Kuratoren  
Gerald Matt, Cathérine Hug

Kuratorische Assistentin  
Synne Genzmer

Praktikum  
Andrea Lehner

Produktionsleitung  
Mario Kojetinsky

Presse, Marketing  
Claudia Bauer (Leitung), Katharina Murschetz (Presse)  
Michaela Zehetner (Marketing)

Kunstvermittlung  
Isabella Drozda (Leitung), Katharina Braun

Technik  
Johannes Diboky

Ausstellungsarchitektur  
Monika Trimmel

Restauratoren  
Ursula Brandl-Pühringer, Andreas Gruber, Sascha Höchtl

Transporte  
hs art service austria GmbH

Ausstellungsgrafik  
Karin Holzfeind

Direktor  
Gerald Matt

Geschäftsführerin  
Bettina Leidl

Leitender Kurator  
Thomas Mießgang

Historischer Hintergrund  
Die Ausstellung wird durch eine dokumentarische Präsentation der historischen  
Ereignisse ergänzt. Konzept: Univ.-Prof. DR. Oliver Rathkolb, Universität Wien.

Die KUNSTHALLE wien ist die Institution der Stadt Wien für moderne und  
zeitgenössische Kunst und wird durch die Kulturabteilung MA7 unterstützt.



KUNSTHALLE wien  
Museumsplatz 1  
A-1070 Wien  
[www.kunsthallewien.at](http://www.kunsthallewien.at)

## Ausstellung Potsdam

1989

Villa Schöningen

9. November 2009 – 2. Mai 2010

Berliner Strasse 86

D-14467 Potsdam

www.villa-schoeningen.de

Künstlerische Leitung

Lena Maculan (LM)

Kuratorische Assistenz

Johanna Clary und Aldringen

Kurator

Gerald Matt

Organisation

Lena Maculan

Technik

Thomas Karolewski

Transporte

Brandl Transport GmbH

## Dank

Dank an die beteiligten Künstlerinnen und Künstler:

Marina Abramovic, Sergei Bugaev Afrika, Chantal Akerman, Christoph Büchel und Giovanni Carmine, Erik Bulatov, Sophie Calle, Maurizio Cattelan, Chen Danqing, Harun Farocki und Andrej Ujica, Rainer Ganahl, Johan Grimont, Hans Haacke, Stephan Huber, Anna Jermolaewa, Ilya & Emilia Kabakov, Komar & Melamid, Alexander Kosolapov, Barbara Kruger, Lars Laumann, Josephine Meckseper, Jonas Mekas, Boris Mikhailov, Marcel Odenbach, Martin Parr, Ewa Partum, Susan Philipsz, Marek Piwowski, Pushwagner, Neo Rauch, Pedro Reyes, Nedko Solakov, Song Dong, Jane & Louise Wilson.

Dank an die Leihgeberinnen und Leihgeber:

Arndt & Partner, Zürich/Berlin; Ahlers Collection; Charim Ungar Contemporary Berlin; Jutta und Claus Clausen; Galerie Crone, Berlin; Elizabeth Dee, New York; Electronic Arts Intermix, New York; Karl-Heinz und Agnes Essl, Klosterneuburg; Frith Street Gallery, London; Sammlung Generali Foundation, Wien; Galerie Marian Goodman, Paris/New York; Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien; Reinhard Hauff; Hauser & Wirth Zürich; I-20 Gallery, New York; The Dakis Joannou Collection, Athen; Sean Kelly Gallery, New York; Karl Kostyál Collection; Galerie Alex Lachmann, Köln; Lisson Gallery, London; Gerd Harry Lybke; Los Angeles County Museum; Mart – Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto; Maureen Paley, London; Christiane und Martin Middeke; Sammlung Ringier, Schweiz; Galerie Nicola von Senger, Zürich; Sigg Collection; Foundation Signum, Poznań/Venedig; Sprüth Magers Berlin London; Thaddaeus Ropac; Sammlung Van Abbemuseum, Eindhoven; Dr. Anne Wilkening und an alle Privatsammler, die nicht namentlich genannt werden möchten

Dank für Rat und Tat:

Raimund Abraham, New York; Tobia Bezzola, Zürich; Magdalena Bielecka, Wien; Carole Billy, Paris; Federica Bueti, Rom; Natacha Bulatov, Paris; Carolyn Christov-Bakargiev, Turin; Clarenza Catullo, Trento; Bice Curiger, Zürich; Karolina Dankow, Zürich; Beatrijs Eemans, Brüssel; Andreas Duscha, Wien; Mathias Döpfner, Berlin; Agnes Fierobe, Paris; Veit Görner, Hannover; Georg von Gumpenberg, Unterföhring; Sophie Haaser, Wien; Marianne Heller, Mauensee; Matthias Herrmann, Wien; Claudine Hug, Montréal; Peter Huemer, Wien; Richard Hufschmied, Wien; Eric Hussenot, Paris; Pierre-Henri Jaccaud, Genf; Friedhelm Hütte; Paul Judelson, New York; William Kentridge, Johannesburg; Michael Kimmelmann, New York; Emily-Jane Kirwan, New York; Daniel Kurjakovic, Zürich; Doris Leutgeb, Wien; Gerd Harry Lybke, Leipzig/Berlin; Lena Maculan, Salzburg; Olga Nestertseva, Moskau; Victoria Mikhailov, Berlin; Grzegorz Musial, Poznań; Cecile Panzieri, New York; Zsolt Petrányi, Budapest; Arianna Petrich, New York; Katharina Prager, Wien; Natasha Polymeropoulos, Athen; Oliver Rathkolb, Wien; Isabel Reiß, Zürich; Beatrix Ruf, Zürich; Paul Schwenk; Thomas Seelig, Winterthur; Gregory Siegl, Zürich; Walter Soppelsa, Zürich; Stephan Stray, Oslo; Cornelia Tischmacher, Berlin; Anja Trudel, Berlin; Lisa Ungar, Berlin, München; Katarzyna Uszynska, Wien; Renate Wagner, Berlin; Séverine Wächli, Paris; Andrea Wintoniak.