



ROTER OKTOBER

KATALOG ZUR AUSSTELLUNG

Kommunismus als Fiktion und Befehl

6	VORWORT Paul Kaiser, Mathias Lindner, Christoph Tannert
10	SYLVIA SASSE Der „Sturm auf den Winterpalast“ – Wie das Theater die Geschichte reparierte
18	FRITZ DUDA
20	FLORIAN MERKEL
22	NORBERT W. HINTERBERGER
24	MORITZ GÖTZE
26	ULRICH POLSTER
28	ZIP
30	MARTIN MALESCHKA
32	PAUL KAISER Ein Gespenst ging um
40	NORBERT WAGENBRETT
44	UWE PFEIFER
45	AXEL WUNSCH
46	ALWIN ECKERT
48	ERICH ENGE
50	CARLFRIEDRICH CLAUS
52	WILLY WOLFF
54	HUBERTUS GIEBE
58	HARALAMPI G. OROSCHAKOFF
62	ULRICH POLSTER
64	BRIGITTE WALDACH
68	TEMPORARY MUSEUM OF MODERN MARX
72	INTERVIEW BORIS GROYS „Selfies statt Utopie“
78	THE BLUE NOSES
82	SERGEJ VORONZOW & JULIA BARDOLIM
84	JÜRGEN SCHIEFERDECKER
86	VIA LEWANDOWSKY
91	A.R. PENCK
92	OSMAR OSTEN
94	WASJA GÖTZE
96	SILVIO ZESCH
100	ULRIKE THEUSNER
103	Leihgeberverzeichnis
104	Künstlerbiografien
110	Autoren- und Kuratorenbiographien

Videostill aus: Erich Maas,
Briefe an die Jugend des
Jahres „2017“, Video, 1990, aus:
„Matthias“ BAADER Holst, hinter
mauern lauern wir auf uns,
Halle/Saale 2010



Ein Video des Leipziger Künstlers Jörg Herold aus dem Jahre 1990 dokumentiert eine Aktion des Literaten und Performancekünstlers „Matthias“ BAADER Holst. Der Plot dieser Performance handelt von einem Deutschlehrer in Bitterfeld. Dieser ließ von seinen Schülern einer Polytechnischen Oberschule in den an überschüssigen utopischen Energien noch reichen 1960er Jahren Aufsätze schreiben, die unter dem Generalthema: „Briefe an die Jugend des Jahres 2017“ standen. Die fertig gestellten Schülerdepeschen ließ der Lehrer dann, eingesargt in eine Metallkassette, in ein Betonmonument nahe des Bitterfelder Chemiebetriebes einmauern. Auf der an der Vorderseite angebrachten Plakette konnte man des Lehrers Handlungsanleitung lesen: „Erst zu öffnen im Jahre 2017, dem 100. Jahrestag der Oktoberrevolution“.

Jene pädagogische Unterweisung in bizarrem Zukunftsoptimismus war, wie wir heute wissen, geprägt durch ihr riskantes Verfallsdatum. BAADER Holst, einer der eigenwilligsten Akteure der DDR-Gegenkultur – und in seiner Radikalität allenfalls mit dem Karl-Marx-Städter Klaus Hähner-Springmühl und dem Berliner Hans J. Schulze vergleichbar – inspirierte dieses Briefmonument im Jahre 1990 zu einer Aktion. In der Messingschale des Denkmals entzündete der Hallenser ein Feuer und deklamierte

mit großen Gesten im Flammenschein seine provokanten Verse. Das war kein possierlicher Künstlerulk, eher das sarkastische Schlussbild einer kraftraubenden Existenzform, der mit dem Fall der Mauer der impulsgebende Aktionsraum entzogen schien. Ein Abschied von einem radikalen Außenseiterleben, wie „Matthias“ BAADER Holst oft bei seinen wüsten Leseorgien rezitierte, zwischen „Beowulf und Brechreiz, Muskelschwund und Marxismus.“

Den Roten Oktober 2017, den hundertsten Jahrestag des Weltkommunismus, haben weder der Performer noch die mit blauer Tinte geschriebenen Bitterfelder Briefe an die Oktoberrevolution erlebt. Jenes Videodokument aber ist eines der Kunstwerke in der Ausstellung „Roter Oktober. Kommunismus als Fiktion und Befehl“ in der Neuen Sächsischen Galerie Chemnitz, die im Rahmen des 100jährigen Jubiläums der Februar- und Oktoberrevolution(en) in Russland stattfindet.

Die russische Revolution kann als Beginn des proletarischen Zeitalters und einer Inmachtsetzung international sehr unterschiedlicher „Kommunismen“ gelten. Mittels zeitgenössischer Kunstwerke der verschiedensten Gattungen und Medien sowie einer Auswahl historischer Kunstwerke als Referenzwerken will die Ausstellung die künstlerische Dimension jener kommunistischen Epoche sinnfällig machen, aber auch die in ihnen verhandelten Themen, Leitideen und Denkformen zur Anschauung bringen.

Als Projektansatz erscheint einerseits die Frage nach den Gründen für Aufstieg, Wandel und Fall der kommunistischen Utopie und Fiktion, die in der SBZ und DDR als Revolution von oben durchgesetzt wurde und im Osten Deutschlands vor allem als ein Kommunismus als Befehl seine Praxisform fand. Und andererseits steht die Frage nach der heutigen Virulenz einer neuerlichen Konjunktur kommunistischer, staatssozialistischer bzw. antikapitalistischer Denkbilder im Zentrum der Ausstellung.

Etliche Werke beschäftigen sich mit der Allianzbildung zwischen Künstlern und dem kommunistischen Projekt. Dies reicht von der russischen, mit der Revolution eng verbundenen künstlerischen Avantgarde bis hin zu beleghaften Bildern des Sozialistischen Realismus in der DDR zwischen ernsthafter, naiver oder auch

zynischer Affirmation. Ein weiteres Themencluster befragt dabei auch die sich zum Teil radikal wandelnden Positionalitäten der ins Projekt eingebundenen Intellektuellen und die meinungsbildenden Diskurse. In der DDR reichten deren Haltungen von der gelebten oder auch simulierten Mitwirkung an einer kommunistischen Moderne über die wachsende Skepsis durch die Kenntnis beobachtbarer Verwerfungen bis hin zur Formen von gravierender Desillusionierung, Feindsetzung und offener Dissidenz.

Nach dem Ende der DDR wurden diese Positionen zunächst generell als obsolet betrachtet und erlangten allenfalls in den Auseinandersetzungen um die Verstrickungen (alt-)kommunistischer Künstler bzw. im „deutsch-deutschen Bilderstreit“ eine zeitgenössische Präsenz, bevor ab den 2000er Jahren in den Erinnerungsdebatten und auch in vielen künstlerischen Diskursen eine neuerliche und wiederum ernsthafte Befragung der kommunistischen Utopiegehalte (wie auch des Marxismus) einsetzte und die in den 1990ern geführte Totalitarismus-Debatte auf- und ablöste.

Die Ausstellung versteht sich als künstlerisches Panorama eines durch die (Platzpatronen-)Schüsse des Panzerkreuzers Aurora 1917 eingeleiteten Jahrhunderts zwischen kommunistischer Machtdurchsetzung und kommunistischem Machtzerfall, die auch die Zeit nach dem Ende des Sowjetimperiums bis heute einbezieht. Dieser aktuelle Prozess wird, vor der Folie weitreichender Umbruchprozesse, inspiriert auch durch die heute erkennbare Suche alternativer Positionen nach einem „revolutionären Subjekt“. Deutlich wird dies an künstlerischen Thematisierungen der in vielgestaltiger Form auftretenden Initiativen, die ohne traditionelle Anbindung an Parteien oder Weltanschauungen einer grundlegenden oder zumindest partiellen Alternative zum bestehenden Modell des delegitimierten aber alternativlos erscheinenden Modell des Finanzkapitalismus nachspüren.

Eine jüngere Künstlergeneration führt diese Auseinandersetzung mit dem Anspruch und der Praxis des Kommunismus nun nicht mehr alleine mit den Stilmitteln eines symbolischen Affronts. Sie stellt, wie das ein weiteres Themencluster der Ausstellung zur Anschauung bringt, vielmehr Momente der utopischen Fiktionalität einer kommunistischen Gesellschaft in eine Gegensatzspannung zur globalisierten kapitalistischen Weltordnung, deren

Status quo keine utopischen Potentiale mehr aufzurufen in der Lage scheint. Damit stellt die Ausstellung jene Neubefragung des kommunistischen Utopiepotentials ebenso in eine politische Landschaft, die von Neo-Nationalismen, populistisch verkürzten Rückgriffen auf die kommunistische Geschichte wie auch durch die neue Instabilität des nach dem Ende des Kalten Krieges neu austarierten internationalen Mächteverhältnisses bestimmt wird.

Chemnitz bietet als ostdeutsche Arbeiterstadt mit seinem in der DDR verordneten Programmnamen Karl-Marx-Stadt dafür gleich in mehrfacher Hinsicht einen symbolischen Ort ersten Ranges. Nicht nur deshalb, weil sich hier bereits in der oktroyierten Namensnennung eine symbolische Sonderstellung der Stadt gegenüber dem kommunistischen Projekt in der DDR offenbart. Diese von der SED zugewiesene Sonderrolle stiftete neben Repression und Ablehnung durchaus auch Identifikation, deutlich werdend etwa an der Weigerung der Stadt nach der Wende, das monumentale Karl-Marx-Denkmal von Lew Kerbel zu demontieren (während Dresden und Leipzig sich „ihrer“ Zentraldenkmale ohne größere Diskussion entledigten). Zum anderen erweist sich Chemnitz als geeigneter Ausgangsort dieses Projektes, da sich hier der Transformationsprozess von einer staatssozialistischen in eine kapitalistische Gesellschaftsform, mithin der Prozess eines bis in den Alltag hinein reichenden Systemwechsels und -vergleichs, in einer wiederum für den Gesamtprozess symbolischen Schärfe beobachten lässt.

Dr. Paul Kaiser, Mathias Lindner, Christoph Tannert



Revolutionstheater:
Das vermutete Original des
Jahrhundertfotos

**Der „Sturm auf den Winterpalast“ –
Wie das Theater die Geschichte reparierte**

In der Nacht zum 8. November 1920 wurde in Petrograd während eines Massenschauspiels der Sturm auf den Winterpalast mit 300 Statisten, die als Matrosen und Rotarmisten agierten, re-inszeniert. Wobei: Re-inszeniert ist eigentlich das falsche Wort. Der Sturm wurde nicht einfach re-inszeniert, er wurde durch das Theater vergrößert und dramatisiert. Denn in der Nacht zum 25. Oktober 1917 nahmen die Bolschewiki zwar alle strategischen Punkte (Waffenkammer, Telegrafestation, Nationalbank, sämtliche Newabrücken, die fünf Bahnhöfe) der Stadt ein, aber „gestürmt“ wurde der Winterpalast nicht. Die Provisorische Regierung im Winterpalast war nur noch durch wenige Minister vertreten und hatte aufgrund ihrer Unterlegenheit bereits kapituliert. Als in der Nacht zum 26. Oktober Rotgardisten und Matrosen durch das Hauptportal marschierten, fielen nur wenige Schüsse, die Minister warteten in einem Kabinett der 2. Etage auf ihre Verhaftung. Wie der Historiker Frederick C. Corney in „Telling October“ schreibt, hatten die Bolschewiki unmittelbar nach dem 25.



Simulierte Authentizität: Der
Regieturm (im Original links) ist
wegretuschiert

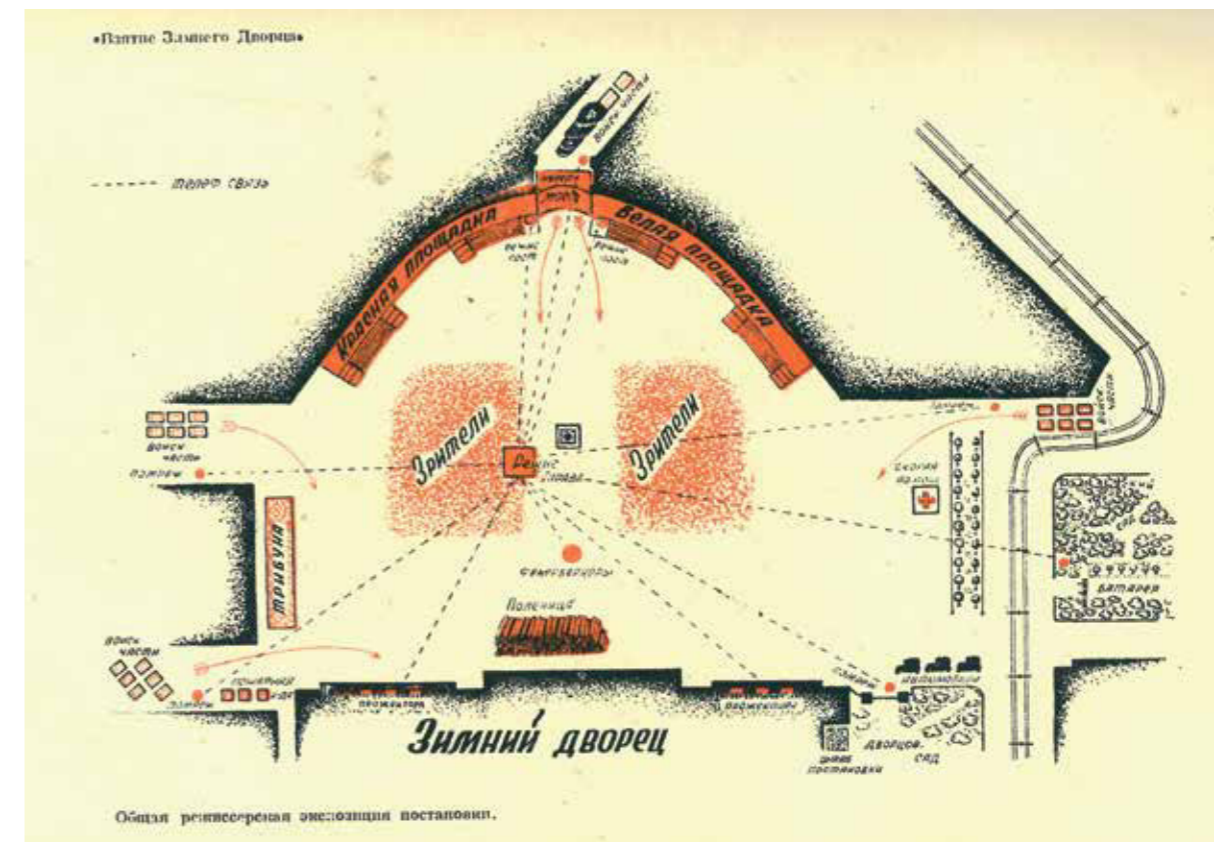
Oktober noch gar nicht vor, den Palast zu einem „major focus of their revolutionary narrative“ zu machen¹. Sie reagierten erst später auf die kränkende Darstellung ihrer Gegner, indem sie eine „künstlerisch-historische Kommission des Winterpalasts“ bildeten. Diese sollte den Sturm in ein politisch-ästhetisches Ereignis verwandeln, das sich in seiner politischen Dimension vergleichen lässt mit dem Sturm auf die Bastille.

Das Massenschauspiel hatte die Aufgabe, den Sturm auf den Winterpalast als zentrales revolutionäres Ereignis zu inszenieren und eine gültige Interpretation der Ereignisse von 1917 zu schaffen. Das war auch bitter nötig, denn die ersten Versuche von Künstlern, die Revolution darzustellen, waren nicht im Sinne der Bolschewiki. Der symbolistische Dichter Aleksandr Blok hatte die Revolution im Januar 1918 in seinem Poem „Die Zwölf“ als Schneesturm beschrieben. Mit dem Schneesturm als Narrativ konnte er nicht nur die totale Verwirrung der Klassen-Verhältnisse darstellen, sondern auch die damit verbundene Orientierungslosigkeit und Unfähigkeit, die Situation zu erfassen. Am Ende des Poems

¹ Frederick C. Corney: Telling October. Memory and the Making of the Bolshevik Revolution, Cornell 2004, S. 34.

aber stellt sich das alles verwirbelnde Ereignis, die Revolution, als eine seltsame Wiederholung der Geschichte heraus: Nur langsam erkennen die zwölf Revolutionäre, die im Schneesturm vorwärtsstolpern, dass sie von einer Jesusfigur geführt werden. Vorne ein Messias, und das Volk – als Kollektiv der zwölf Apostel – läuft blind hinterher. Das war, auch wenn Blok sein Poem nicht ausschließlich politisch interpretiert haben wollte, ein Affront. Ähnlich enttäuschend – aus der Perspektive der Kulturfunktionäre – war auch Vladimir Majakovskij 1918 uraufgeführtes Revolutionsstück „Mysterium buffo“. In seinem Stück ist es kein Schneesturm, sondern eine Sintflut, die die Revolution in Gang setzt. Aber das Schiff, die Arche, die die Proletarier ins „gelobte Land“, das sozialistische Russland, bringen soll, wird im Laufe des Stückes zu einem Narrenschiff, alles Vergangene wird in einer Prügelei, an der selbst Gott beteiligt ist, über Bord geworfen. Weder Blok noch Majakovskij konnten die Kulturfunktionäre der Bolschewiki mit ihrer Darstellung der Revolution überzeugen – bei Blok störte der Bezug zur Religion, bei Majakovskij war allein die Wahl des Genres, die Buffonade, ein Problem. Als Komödie des Volkes sollte die Revolution nicht dargestellt werden. Vielmehr war es notwendig, eine möglichst ‚realistische‘ und ‚dokumentarische‘ Erzählung zu schaffen.

Das Massenschauspiel bot dafür eine interessante Möglichkeit. Mit ihm war man in der Lage, offensichtliches ‚Theater‘ zu spielen und zugleich die historische Realität zu inszenieren. Das offensichtliche Theater, die Komödie und Buffonade, reservierte man für die Darstellung der vergangenen Epoche. Für die Aktionen der Bolschewiki wählte man hingegen ‚realistische‘ Darstellungsformen und das ‚Reenactment‘. In diesem Sinne baute der Künstler Jurij Annenkov für das Massenspektakel zwei Bühnen mit einer Länge von je 40 Metern. Diese wurden gegenüber vom Winterpalast, rechts und links neben dem großen Tor des Generalstabsgebäudes aufgestellt. Die dritte Bühne bildeten der Palastplatz und der Winterpalast, sie waren ‚natürliche‘ Bühnen im Unterschied zu den beiden gebauten Kulissen. Auf der einen Bühne, der weißen Bühne, wurde die Zeit der Provisorischen Regierung dargestellt. Hier wurden mit viel Pomp und Operetten-Kostümen die Ereignisse im Stil einer Possenkomödie



aufgeführt, die, wie die Theaterwissenschaftler Aleksej Gvozdev und Adrian Piotrowski schreiben, an „Schauspiele des zeitgenössischen ästhetisierten Theaters“ erinnern sollten². Also eines Theaters, das die Bolschewiki ebenfalls als Theater einer bourgeois Vergangenheit betrachteten. Für diese Bühne ließen die Verantwortlichen extra Regisseure abkommandieren, die ebenfalls dem vorrevolutionären, alten, dekadenten Stil verbunden waren. Auf der roten Bühne hingegen wurde im Grunde nicht gespielt, dort stellten sich die Bolschewiki selbst dar, sie zeigten sich als Agitatoren und erfolgreiche Revolutionäre. Ihre Aktionen mündeten im Sturm auf den Winterpalast. Mit dieser Gegenüberstellung von alter und neuer Bühne wurde nicht nur das alte Theater in die abgeschlossene Vergangenheit katapultiert, sondern auch eine bestimmte Auffassung von Politik bzw. des Politischen geschaffen. Die Politik der Provisorischen Regierung wurde als Theater dargestellt, als „Komödie planlosen Regierens“³. Mit anderen Worten: Während jetzt das Politische durch die Selbst-

Regieplan des
Revolutionsspektakels

² Aleksej Gvozdev, Adrian Piotrovskij: Petrograder Theater und Feste in der Ära des Kriegskommunismus. In: Nikolaj Evreinov u.a.: Sturm auf den Winterpalast, hg. von Inke Arns/Igor Chubarov/Sylvia Sasse, Zürich/Berlin 2017, S. 230-233, hier S. 230.

³ René Fülöp-Miller: Das theatraлизиerte Leben. In: ebd., S. 207.



Blick auf die rückwärtigen Bühnen (links und rechts)

ermächtigung der Masse ‚realisiert‘ wird, wurde zur Zeit der Provisorischen Regierung Politik nur inszeniert. Mit einer solchen Fokussierung auf die „Komödie planlosen Regierens“ unter Kerenskij konnte auch verdeckt werden, dass gerade der Moment, der in der Darstellung als am stärksten realistisch markiert wurde, der Sturm auf den Winterpalast, ebenfalls eine Inszenierung war.

Dass als Chefregisseur des Massenspektakels ausgerechnet jener Regisseur abkommandiert wurde, der mit seinem Slogan von der „Theatralisierung des Lebens“ vor der Revolution berühmt wurde, ist bemerkenswert. Denn um 1920 war die „Theatralisierung des Lebens“ kein ästhetisches Konzept, das von den proletarischen Kulturinstitutionen offiziell vertreten wurde. Vielmehr wurde die Theatralisierung des Lebens zu einem politischen Konzept, mit der Konsequenz, dass das Ziel der Revolution – die Selbstermächtigung des Volkes – gerade nicht realisiert, sondern vor allem erzählt, dargestellt und inszeniert worden ist. Auch

Evreinov wusste 1920 nicht, was es bedeutet, wenn seine Idee der „Theatralisierung des Lebens“ politisches Konzept wird. Dies merkte er erst später, in der Emigration in Frankreich. Mitte der 1930er Jahre las er in Paris die Berichterstattung über die Moskauer Schauprozesse in der „Pravda“ und realisierte, dass das Urteilen im Namen des Volkes pure Inszenierung war. Als Reaktion auf die Lektüre der Schauprozessprotokolle schrieb Evreinov wiederum ein Stück über die Schauprozesse als „gnadenloses Theaterspiel“ und „Komödie des Gerichts“⁴.

1920 jedoch sah Evreinov die politische Instrumentalisierung seines Konzeptes noch nicht. Er war nach wie vor der Meinung, dass das Theaterspielen eine natürliche, instinktive Alltagskunst sei und ging – sich auf Nietzsche berufend – davon aus, dass der Mensch einen präästhetischen „Willen zum Theater“ habe. Evreinov gehörte 1920 auch keineswegs zu der Gruppe revolutionärer Theaterregisseure, er hatte keinen Theateroktober ausgerufen, wie das Vsevolod Meyerhold tat, er war weder Kommunist noch Proletarier. Für Evreinov war dieser Auftrag eine Möglichkeit, seine Idee von der „Theatralisierung des Lebens“ im Rahmen des Theaters in die Tat umzusetzen. Dabei machte es für ihn keinen Unterschied, ob ein Ereignis ‚real‘ passierte, oder ob es im Theater stattfand. Ganz im Gegenteil, Evreinov war sich sicher, dass das Theaterspielen es ermöglichte, Ereignisse zu schaffen, die der Realität in nichts nachstehen. Ganz in diesem Sinne verfasste er 1920 einen Text mit dem Titel „Theatertherapie“ im Journal „Zhizn' iskusstva“ (Das Leben der Kunst).

Theatertherapie meint bei Evreinov, dass der Mensch durch das Theaterspielen im Alltag aus seinem gewohnten Leben herausgerissen wird und dadurch eine Verwandlung erleben kann, die eine therapeutische Wirkung hat. Das Theater könne jene Situationen, die der Mensch im realen Leben nicht erleben konnte, geradezu ersetzen. Damit entwickelt Evreinov eine Therapie, die nicht wie bei Freud auf Wiederholung, sondern auf Substitution basiert. Während Freud dem Patienten in der Hypnose oder der *talking cure* erlauben wollte, „einen der heißesten Wünsche der Menschheit“ zu erfüllen, nämlich „etwas zweimal tun zu dürfen“, also im Grunde ein therapeutisches imaginäres Reenactment zu

⁴ Nikolaj Evreinov: Šagi Nemezidy („Ja drugoj takoj strany ne znaju...“). Dramatičeskaja chronika v šestj karti-nach, iz partijnoj žizni v SSSR (1936-1938), Pariž 1956.

vollziehen, wird Evreinovs Therapiekonzept allein durch die Möglichkeit zur Verwandlung durch den ausgelebten Instinkt zum Theater-Spielen erreicht. Zudem ist Evreinovs Therapie nicht passiv, sie findet nicht durch Imagination oder durch sprachliche Abreaktion statt, sondern ist eine *acting cure*.

Die Evreinov'sche Theatertherapie richtet sich deshalb nicht wie bei Freud auf das Begehren, etwas zweimal tun zu dürfen, sondern auf das vielleicht noch ‚heißere‘ Begehren, etwas überhaupt erleben zu dürfen, auch wenn dieses Tun nur ‚als ob‘ erfolgt. Das heißt auch, dass Evreinov gar kein Ereignis benötigte, auf das sich die ‚Rekonstruktion‘ der Oktoberrevolution bezieht, das Theater war aus seiner Perspektive in der Lage, das Ereignis und die damit verbundenen Affekte zu produzieren. Mit anderen Worten: Für Evreinov ist das Theater nicht dazu da, das Leben widerzuspiegeln, sondern eine Inszenierung von Phantasien oder Utopien zu ermöglichen, die sich in der Realität gar nicht verwirklichen lassen.

Mit dem „Sturm auf den Winterpalast“ will er also ein dem historischen Ereignis nicht nur adäquates, sondern dieses eigentlich noch überhöhendes Theater-Ereignis schaffen, dessen Erinnerungswürdigkeit die des historischen Ereignisses übertrifft. Damit hatten die Zuschauer und Akteure die Möglichkeit, die Revolution im Theater zu erleben, und zwar so, wie es das kollektive Gedächtnis künftig von ihnen verlangen wird. Das Theater konnte so das historische Ereignis für die, die es nur aus der Überlieferung kannten, in eigenes Erleben verwandeln und für die wenigen anderen, die es bereits erlebt hatten, als wirklich großen Sturm reparieren.

Dass dies auch funktionierte, zeigt sich auch in der medialen Überlieferung des Massenspektakels. Das berühmte Foto, das wir heute von der Oktoberrevolution kennen, stammt vom Massenspektakel, nicht vom historischen Ereignis. Es wurde 1922 erstmals als historisches Dokument publiziert und im weiteren Verlauf seiner Publikationsgeschichte schrittweise retuschiert. Alle Elemente von Theater wurden aus dem Bild entfernt, zuerst die Zuschauer, dann der Regieturm, der mitten auf dem Platz stand. Nur den roten Stern, der auf dem Foto undeutlich über

dem Balkon des Winterpalastes zu sehen ist, vergaß man stets aus dem Foto zu entfernen. Der rote Stern ist quasi der Beweis für die Fälschung des Fotos, die Evidenz der Lüge. Und er zeigt, dass Re-Enactment und Pre-Enactment in einem Bild zusammenfallen: Denn, was man schon besitzt, kann man nicht erst besetzen.

Sylvia Sasse



MATROSE
o.J., Öl auf Leinwand, 132 x 73 cm
Kunstarchiv Beeskow – Archivierte Sammlung
von Kunst aus der DDR



DIALOG
2016, Fotografie, coloriert,
48,5 x 48,5 cm
Besitz des Künstlers



MORGENRÖTE
1994, Fotografie,
handcoloriert, 97 x 100,5 cm
Sammlung Burbach

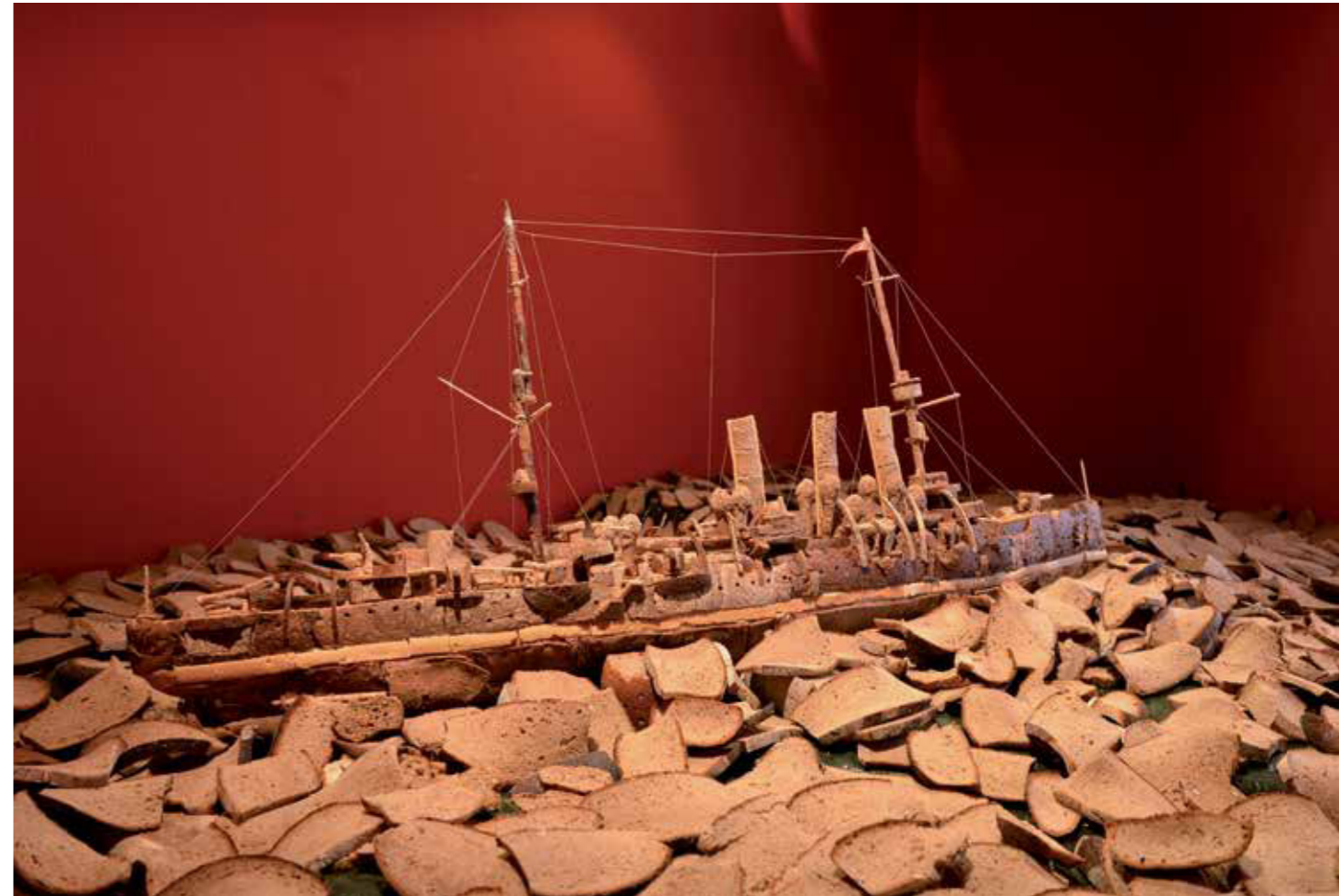
CHARKOV II
1995, Fotografie,
coloriert, 97 x 101 cm
Privatsammlung

Revolutionen verlaufen zumeist blutig. In diesem Sinne steht das Kriegsschiff Aurora auch für den gewaltsamen Umsturz Russlands durch die so genannte Oktoberrevolution. Der Panzerkreuzer, der am 7. November 1917 mit dem ersten Kanonenschuss die Erstürmung des Winterpalais und damit die Kampfhandlungen eröffnete, liegt als nunmehriges Museumsschiff an der Neva in St. Petersburg. Die Aurora, schon vor den historischen Ereignissen benannt nach der antiken Göttin der Morgenröte, beschwört also das Herannahen einer neuen Zeit und die damit verbundene Hoffnung auf eine Besserung der Lebensumstände. Als Mahnmal, im Fluss schaukelnd, bringt sie aber auch in Erinnerung, was von diesen Erwartungen verwirklicht und welche Opfer gebracht werden mussten.

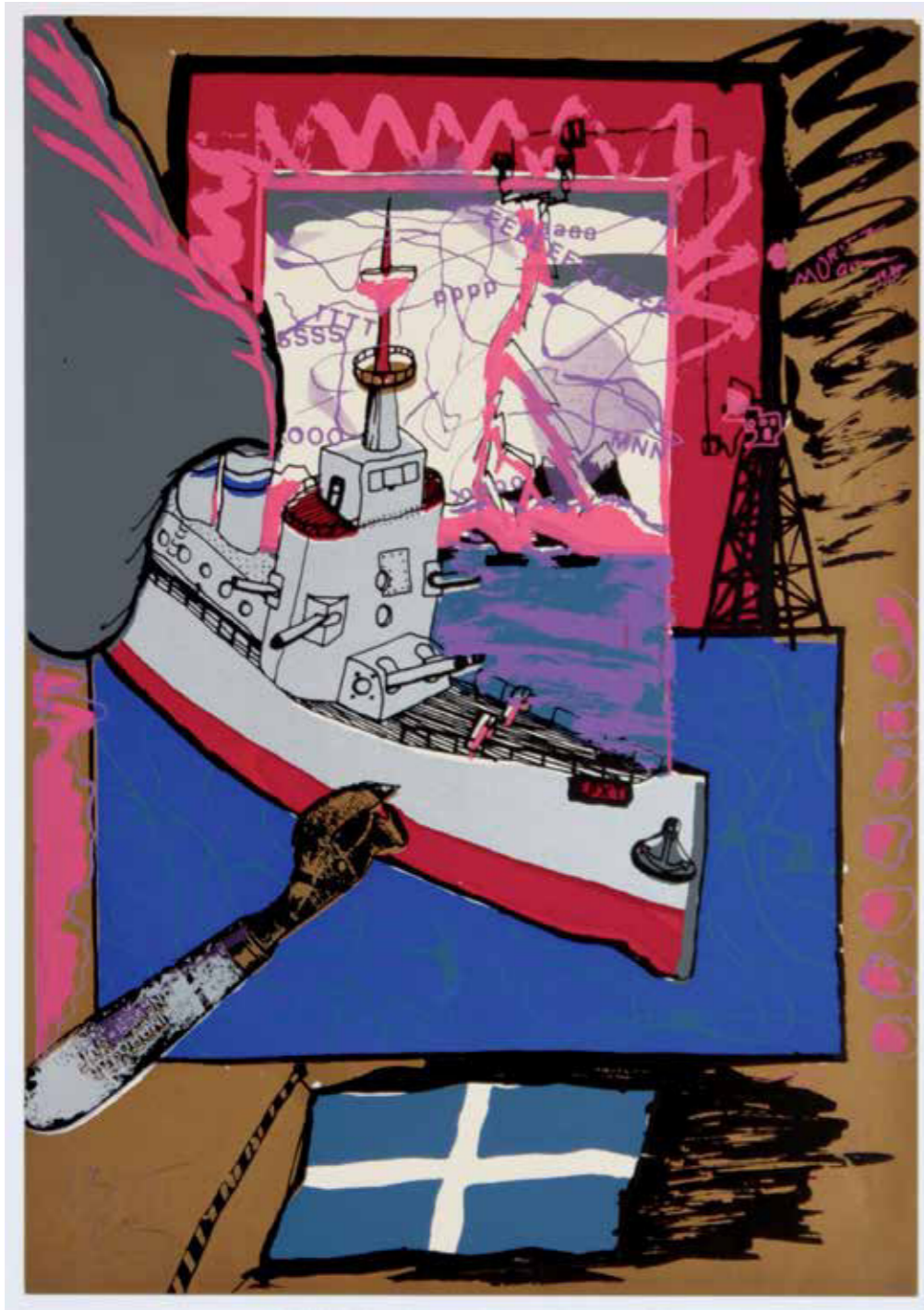
Gemäß der seinerzeitigen Parole „Friede Land Brot“ wurde die Aurora im Maßstab 1:100 aus Brot gebaut und findet sich gefangen in einem Meer aus Brot, das sich zu Eisschollen auftürmt und das Schiff gefangen hält. Assoziationen zu Caspar David Friedrichs „Eismeer“, das bis 1965 als „Gescheiterte Hoffnung“ betitelt wurde, sind durchaus gewollt und haben der Installation in der ACC Galerie Weimar auch den Namen verliehen.

Die Aurora hat sich für die Präsentation in St. Petersburg in Sergej Eisensteins „Panzerkreuzer Potemkin“ eingeschlichen und zeigt ihre sich drehenden Kanonen und rot wehenden Fahnen. Film-Szenen mit dem gewalttätigen Kapitän werden ergänzt durch den Judoka Wladimir Putin, der seine Gegner auf die Matte wirft, andererseits tritt er auch als stolzer Bomberpilot vor die Journalistenmeute. Die berühmte Treppenszene von Odessa mit ihren unschuldig gemeuchelten Menschen wird mit syrischen Kriegsoffern konfrontiert.

Norbert W. Hinterberger, 18. 8. 2017



DIE GESCHEITERTE HOFFNUNG (nach C. D. Friedrich)
1:100-Modell aus Brot auf Brotscheiben
2017, Leuchtkasten 40 x 60 x 10 cm, mit Foto
der Installation in der ACC Galerie Weimar 2017



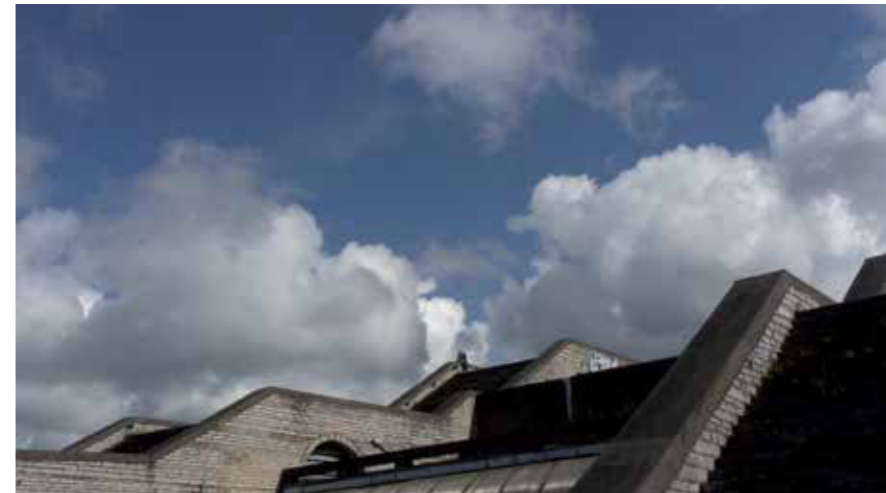
DOSENÖFFNER
1987, Siebdruck, 50 x 35 cm
Besitz des Künstlers



PANZERKREUZER AURORA
1986, Siebdruck, 37,5 x 50 cm
Besitz des Künstlers



THE REVOLUTION
1990, Siebdruck, 51 x 73 cm
Besitz des Künstlers



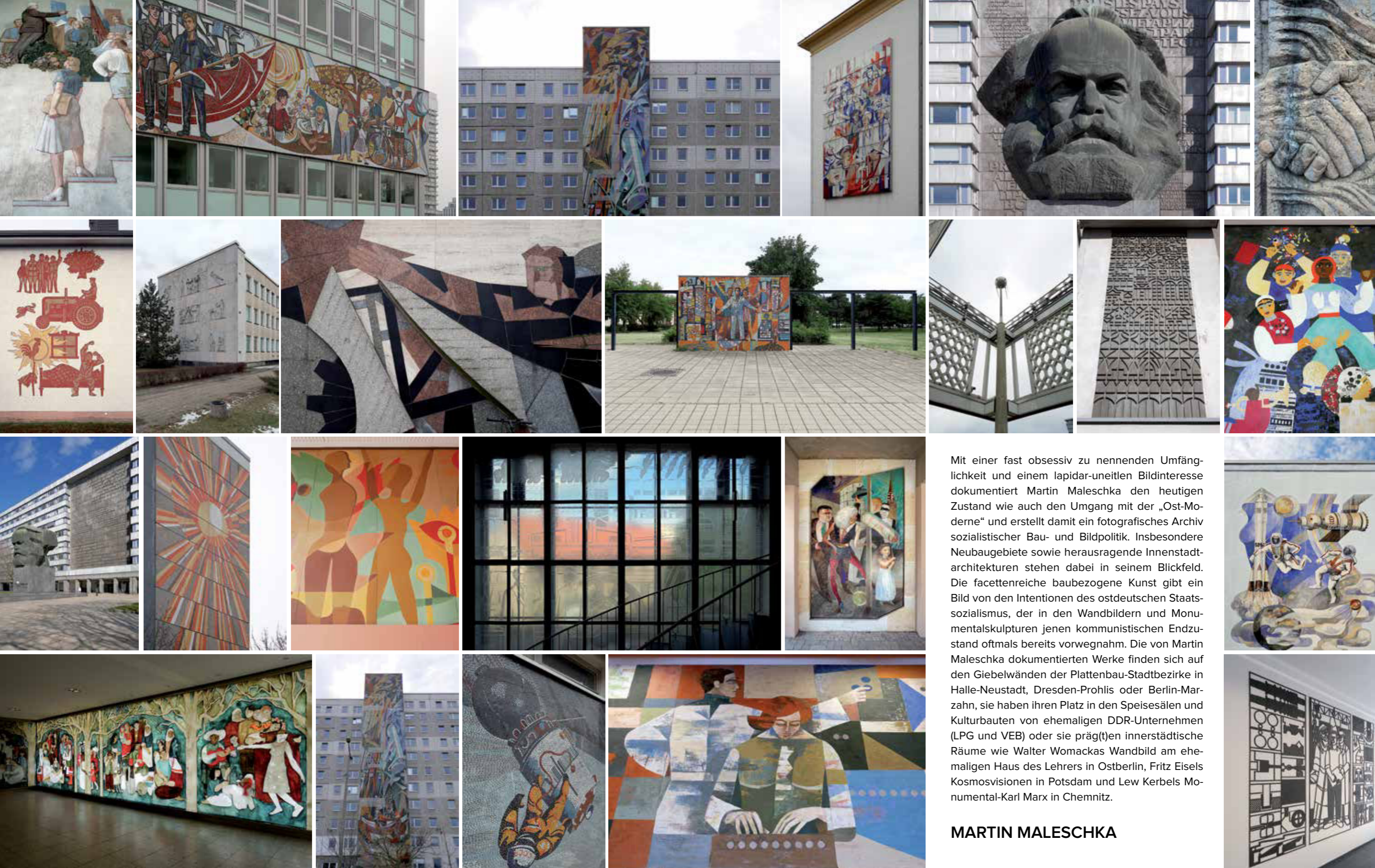
NOTTURNO
2017, Video: Ulrich Polster,
Ton: U.P. + Boris Vogeler,
Länge: 58 min.
Besitz des Künstlers



WERA IGNATJEWNA MUCHINA
Arbeiter und Kolchosbäuerin
1937, rostfreier Stahl, Höhe 25 Meter, mit Sockelgebäude 59 Meter
Die Skulptur krönte 1937 auf der Weltausstellung in Paris den
sowjetischen Pavillon. Sie steht heute, nach umfangreicher
Restaurierung im Jahre 2009, auf einem ähnlichen Sockel vor dem
Allrussischen Ausstellungszentrum (WWZ) in Moskau.



UTOPISCHES SKELETT 15
2014, Holz und Metall, ca. 20 cm
XL Gallery, Moskau



Mit einer fast obsessiv zu nennenden Umfanglichkeit und einem lapidar-uneitlen Bildinteresse dokumentiert Martin Maleschka den heutigen Zustand wie auch den Umgang mit der „Ost-Moderne“ und erstellt damit ein fotografisches Archiv sozialistischer Bau- und Bildpolitik. Insbesondere Neubaugebiete sowie herausragende Innenstadtarchitekturen stehen dabei in seinem Blickfeld. Die facettenreiche baubezogene Kunst gibt ein Bild von den Intentionen des ostdeutschen Staatssozialismus, der in den Wandbildern und Monumentalskulpturen jenen kommunistischen Endzustand oftmals bereits vorwegnahm. Die von Martin Maleschka dokumentierten Werke finden sich auf den Giebelwänden der Plattenbau-Stadtbezirke in Halle-Neustadt, Dresden-Prohlis oder Berlin-Marzahn, sie haben ihren Platz in den Speisesälen und Kulturbauten von ehemaligen DDR-Unternehmen (LPG und VEB) oder sie präg(t)en innerstädtische Räume wie Walter Womackas Wandbild am ehemaligen Haus des Lehrers in Ostberlin, Fritz Eisels Kosmosvisionen in Potsdam und Lew Kerbels Monumental-Karl Marx in Chemnitz.

MARTIN MALESCHKA

JOSEP RENAU
 Der sozialistische Mensch unter
 den Bedingungen der wissen-
 schaftlich-technischen Revolution
 1969, Entwurf zu einem nicht
 verwirklichten Wandbild in Ost-
 berlin IVAM Valencia



Ein Gespenst ging um

Kunst und Kommunismus – ein unabgeschlossenes Kapitel
 zwischen Tabu und Prozess

Im Umgang mit den Toten zeigt sich der Geist der Zeit. Dies gilt in besonderer Hinsicht für den Kommunismus und dies nicht nur deshalb, weil schon seine theoretischen Begründer, Karl Marx und Friedrich Engels, ihn in der Gründungsschrift des „Kommunistischen Manifest“ als ein ‚Gespenst‘ kennzeichneten, das seinen revolutionären Gang durch die Geschichte ganz unberührt von Konvention, Moral und den Regularien der bürgerlichen Gesellschaft einschlagen müsse – mit all‘ den bekannten Folgen in einem Jahrhundert, das seitdem als das kurze Jahrhundert der Extreme zu gelten hat.

Als der kommunistische Spuk schließlich endete, mit dem Berliner Mauerfall und dem Zusammenbruch des Sowjetimperiums, entstand auch die Frage, wie man künftig mit seinem kultursymbolischen Erbe umgehen wollte¹. Die Antworten darauf erzeugten in höchstem Maße Ambivalenz: Einerseits wurde den teuren Toten des Kommunismus mit Grabmalen gehuldigt. So erging es Karl Marx, der auf dem prominenten Highgate Cemetery im noblen Londoner Stadtbezirk Camden liegt. Die Mehrzahl der zahlenden Gäste kommt übrigens aus China, wo Marx bis heute eine Ikone ist. Oder man denke an Russlands Lenin, der für die Ewigkeit präpariert wurde. Gegen seinen Willen wurde er einbalsamiert und man ließ ihm ein Mausoleum an der Moskauer Kremllmauer errichten. Es existiert, in veränderter Gestalt, bis heute: Dort liegt Lenin in einem Sarg aus Panzerglas, die Temperatur im Inneren wird konstant auf sieben Grad Celsius gehalten.

Andererseits wurden kommunistische Grabstätten, Denk- und Mahnmale geschändet, manche Gebeine pietätlos an weniger prominente Orte umgebettet oder ihnen sogar ein Platz auf dem Friedhof verweigert. So wie es dem letzten Kommunistenführer der DDR, Erich Honecker, erging. Nach seinem Tod 1994 im chilenischen Exil soll seine Witwe Margot dessen Urne noch monatelang in der Schrankwand stehen gehabt haben. Erst sehr viel später bekam er seinen Platz auf dem Cementerio General, dem zentralen Friedhof in Santiago de Chile, während heute auf dem Gebiet der ehemaligen DDR keine symbolische Grabstätte an ihn erinnert.

Die Zeitenwende zwischen 1989 und 1993 hat jedenfalls nicht nur die bereits in der DDR-Zeit heruntergekommenen Kulissen des kommunistischen Projektes verschlissen und die Aktionsbasis des Kommunismus auf den Friedhof (als dem Symbolort anstehender Erinnerungsdebatten) verlegt. Die Passage in den Kapitalismus, welcher bei der Systemübernahme Mechanismen seiner rüden Frühzeit reproduzierte, veränderte im Osten Deutschlands auch die Sphäre der künstlerischen Produktion in entscheidender Weise. Das einstige „Kunstkombinat“², wie Eckhart Gillen das DDR-Kunstsystem einmal treffend genannt hat, fand seinen Platz nun neben den verfallenden Großbetriebsruinen in den einstigen

¹Einen Gesamtüberblick bietet die Dokumentation des Bilderstreites von Karl-Siegbert Rehberg / Paul Kaiser (Hg.): Bilderstreit und Gesellschaftsumbruch. Die Debatten um die Kunst aus der DDR im Prozess der deutschen Wiedervereinigung, Berlin 2013.

²Vgl. Eckhart Gillen: Das Kunstkombinat DDR. Zäsuren einer gescheiterten Kunstpolitik, Köln 2005 und ders.: Feindliche Brüder? Der Kalte Krieg und die deutsche Kunst 1945-1990, Berlin 2009.

Kernorten der Schwerindustrie, die wie der realsozialistische Kunstbetrieb über Nacht zu entvölkerten Lost Places wurden.

Dennoch erscheint es rückblickend als ein kleines Wunder der deutschen Wiedervereinigung, dass die Zeit des befürchteten Bildersturms nach 1989 nur eine Episode blieb. Der im November 1991 begonnene Abriss eines 19 Meter hohen, 1970 im Ostberliner Stadtbezirk Friedrichshain eingeweihten Lenin-Denkmal blieb ein Einzelfall. Nachdem ein angesichts der unerwarteten Materialhärte überfordertes Abbruchunternehmen in viermonatiger Arbeit das aus karelischem Granit vom ehemaligen Präsidenten der sowjetischen Akademie der Künste, Nikolai Tomski, geschaffene Denkmal in 125 Segmente zersägt und schließlich auf Geheiß des Berliner Senats sechs Meter tief im Köpenicker Forst verscharrt hatte, kam es zu keinem weiteren spektakulären Denkmalssturz mehr. Und auch der überdimensionale Lenin-Kopf wurde 2016 wieder ausgegraben, um der Ausstellung „Enthüllt. Berlin und seine Denkmäler“ in der Zitadelle in Berlin-Spandau zu einem kommunistischen Großobjekt zu verhelfen.

Im Umgang mit den politisch aufgewerteten Monumentalskulpturen überwog bald schon eine Phase pragmatisch konzipierter Demontage. Fast unbemerkt (und fast so als hätte es dieses Denkmal nie wirklich gegeben) entsorgte die Stadt Dresden das einstmals einen Teil des Stadtbildes prägende, 1974 direkt am Beginn des sozialistischen Prachtboulevards Prager Straße aufgestellte Denkmal „Lenin – Führer der Volksmassen“ von Grigorij Jastrebenetzki. 120 Tonnen schwer, in seine Einzelteile zerlegt, wurde es dem Natursteinunternehmer Josef Kurz in Gundelfingen überlassen. Aus dessen Fundus übernahm später der Münchner Konzeptkünstler Rudolf Herz für eine Kunstaktion die Büsten des dreiköpfigen Ensembles. Herz hatte bereits 1991 der Dresdner Stadtverwaltung vergeblich den Vorschlag gemacht, das demontierte Denkmal am Wiener Platz zu belassen und es unter dem Titel „Lenins Lager“, neu gruppiert, als „ketzerische Kritik an den staatspolitischen Aufarbeitungsritualen“³ aufzustellen. Innerhalb seiner 2004 durchgeführten Aktion „Lenin on tour“ präsentierte er die vom Unternehmer Kurz ausgeliehenen Teile des Dresdner Denkmals auf einem Schwerlasttransporter in verschiedenen

³Rudolf Herz: Lenins Lager. Entwurf für eine Skulptur in Dresden 1991. In: www.rudolfherz.de/Lenins_Lager.html (14.10.2017)



europäischen Ländern; kurzzeitig kehrte auf diesem Wege das entsorgte Lenin-Denkmal an seinen sächsischen Herkunftsort zurück. Nach dem Tod des Natursteinunternehmers versucht die Nachlassverwaltung bislang vergeblich, zuletzt in einer Auktion im Frühjahr 2017, den kommunistischen Ballast zu Geld zu machen.

Das demontierte Wandbild von Willi Sitte, verpackt in Munitionskisten, in einem Depot der Stadtverwaltung in Suhl, 1999

Mehr als Volkes Zorn oder kulturpolitische Abrisskonzepte mussten die Künstler Investoren und Bebauungspläne fürchten, denen vor allem Wandbilder an und in öffentlichen Gebäuden zum Opfer fielen. Eine Steakhouse-Kette überbaute den zwischen 1969 und 1974 von Willi Neubert geschaffenen Emailfries „Die Presse als Organisator“, 76 Meter lang und 3,50 Meter hoch, am Gebäude des Berliner Verlages, unweit des Alexanderplatzes. Mehrere der in Halle und Erfurt ausgeführten Außenwandbilder des spanischen Künstlers Josep Renau, 1958 in die DDR gekommen und hier Wegbereiter einer experimentellen Erweiterung des Sozialistischen Realismus, wurden abgebaut oder zerstört. Auch das Schicksal des programmatischen Emailbildes „Kampf und Sieg der Arbeiterklasse“ (1977) von Willi Sitte ist bislang ungeklärt. Es lagert seit seiner Entfernung 1993 von einer Außenwand der Suhler



Blick in die Ausstellung „Abschied von Ikarus“ (2012/13) im Neuen Museum in Weimar mit Werken von Wolfgang Mattheuer und Hans-Hendrik Grimmling (v.l.)

Stadthalle, klimatisch ungeschützt, verpackt in 150 Munitionskisten, in einem Depot des Suhler Stadtmuseums.

Panische Angst vor der Explosivkraft des seit 100 Jahren umgehenden Gespenstes des Kommunismus herrschte lange Zeit nach der Wiedervereinigung, bis sich dieser Prozess einer zumeist geräuschlos ablaufenden Entsorgung seit den 2000er Jahren abschwächen und umkehren sollte. Bald schon stockte der Abbau von DDR-Kunst im öffentlichen Raum, investierten ostdeutsche Kommunen und Unternehmen bisweilen hohe Summen in den Erhalt und sogar in den Wiederaufbau vorschnell eingelagerter Werke. Das größte Außenwandbild der DDR, Walter Womackas 127 Meter langer und sieben Meter hoher, aus 800.000 Mosaiksteinen bestehender Wandfries „Unser Leben“ am Berliner Haus des Lehrers – noch in den 1990er Jahren als Relikt einer fatalen Kunstpolitik weithin verpönt – wurde 2004 in Handarbeit restauriert⁴. Schließlich scheute die Gemeinde Löbichau weder Kosten noch Mühen, um 2009 das 1974 im Auftrag der SDAG Wismut geschaffene Monumentalbild „Die friedliche Nutzung der

⁴Vgl. Kito Nedo: Bauchbinde für die Utopie. In: Berliner Zeitung v. 2.1.2007.

Kernenergie“ von Werner Petzold demonstrativ in Sichtnähe zur Autobahn aufzustellen⁵. Und auch das abgenommene Wandbild von Josep Renau am ehemaligen Kultur- und Freizeitzentrum im Neubaugebiet Erfurt-Rieth wurde im Herbst 2017 mit Hilfe der Wüstenrot-Stiftung unter erheblichem Kosteneinsatz wieder restauriert und angebracht⁶.

Ganz ähnlich – aber in der öffentlichen Wahrnehmung weit unspektakulärer – verliefen hingegen die Schicksalswege der Innenwandbilder und Tafelbilder nach dem Systemumbruch zwischen anfänglicher Tabuierung und sukzessiver Neuentdeckung. Eine besondere Stellung nahmen hierbei die in den frühen 1990er Jahren eingerichteten Sonderdepots mit Kunstwerken aus den einstigen Parteien, staatlichen Institutionen und politischen Massenorganisationen ein. Da ein Verkauf der Werke, wie dies im großen Stil in den Nachfolgestaaten der Sowjetunion geschah, frühzeitig verworfen wurde, übernahmen diese Depots zunächst die notdürftig finanzierte materielle ‚Grundsicherung‘ der Kunstwerke, wobei schon deren signifikante Randlage (unter anderen entstanden solche, teilweise temporär, in Beeskow, Königstein und Mühlhausen) die kulturpolitische Distanz zu den Bildwelten deutlich herausstellte.

Man kann in diesem Zusammenhang das Comeback herausragender Bilder des „Sozialistischen Realismus“ in aktuellen Ausstellungen – eingeleitet durch Ausstellungen wie „Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945-1989“ (2009 in Los Angeles, Berlin und Nürnberg), „Abschied von Ikarus. Bildwelten aus der DDR – neu gesehen“ (2012/13 in Weimar) und zuletzt etwa in der Ausstellung „Hinter der Maske“ im Museum Barberini in Potsdam (2017/18) – als Zwischenstufe einer unabgeschlossenen Rückbesinnung verstehen. In vielen dieser nun wieder gezeigten Werke pendelte die Thematisierung des Kommunismus bereits in der DDR zwischen den Spielarten der Affirmation. Die Spannweite reichte vom naiv-tumben Pathos einer unkritischen Feier des Neuen Menschen in den 1950er Jahren bis hin zu den ironisch-sarkastischen Diagnosen des Zerfalls in den 1980er Jahren. Aber es gab für Künstler ebenso einen dritten Weg, der die reformkritische Auseinandersetzung im Akzeptanzrahmen

⁵ Vgl. Mathias Lindner / Paul Kaiser (Hg.): Schicht im Schacht. Die Kunstsammlung der Wismut – eine Bestandsaufnahme, Kat. der gleichnamigen Ausstellung in der Neuen Sächsischen Galerie Chemnitz 2013/14, Chemnitz/Dresden 2013, v.a. S. 26ff.

⁶ Vgl. Wüstenrot Stiftung (Hg.): „Die Beziehung des Menschen zu Natur und Technik“ von Josep Renau in Erfurt. Zu Geschichte, Kontext und Rekonstruktion eines DDR-Wandbildes, Ludwigsburg/Erfurt 2017 (im Erscheinen).

der kommunistischen Idee betonte, wie sie etwa im Zyklus zur Geschichte der Sowjetunion von Norbert Wagenbrett vor Augen tritt, der die Auseinandersetzung mit dem Terror des Stalinismus in der Gorbatschow-Ära zu einer Radikalinventur des kommunistischen Projektes nutzte. Wie auch der autonome „Aurora“-Zyklus von Carlfriedrich Claus nicht nur als ein Dokument nonkonformen Eigensinns, sondern vielmehr als ein Nukleus urkommunistischer Denkformen gelten kann. Dieser bezog die Deformationen der revolutionären Realgestalt ohne Beschönigungen ein. Er beharrte aber dennoch auf dem prinzipiellen Zukunftshorizont einer für die Entrechteten gerechteren Welt - eine Haltung, die sich im Übrigen bei etlichen DDR-Künstlern, wie etwa dem mit Momenten der Pop art experimentierenden Dresdner Maler Willy Wolff, findet, die gerade wegen ihres Selbstverständnisses als Kommunisten im ostdeutschen Realsozialismus in dissidentische Positionen gerieten.⁷

In dieser Hin- wie Abwendung wird deutlich, dass es lohnt, genauer hinzuschauen und die Schubladen im Aktenschrank bürokratischer Erkenntnis eingeklemmt zu belassen. Denn es sind auch die vielfältigen Positionswechsel von Künstlern, die im fluiden Gesamtbild die Beziehung zur kommunistischen Utopie ausmachen und das Gefüge der Erinnerung bis heute bestimmen. Und dabei handelt es sich keinesfalls um eine abgeschlossene Auseinandersetzung. Eine jüngere Künstlergeneration führt diese nun nicht mehr alleine mit den Stilmitteln eines symbolischen Affronts. Sie stellt vielmehr Momente der utopischen Fiktionalität einer kommunistischen Gesellschaft in Kontrast zur globalisierten kapitalistischen Weltordnung, die keine utopischen Potentiale mehr aufzurufen in der Lage scheint. Erkennbar wird hier die Suche nach einem „revolutionären Subjekt“, dass jüngere Künstler etwa in den Kampfformen und der Identitätssuche jugendlicher Globalisierungsgegner zu finden glauben. Oder es sind Thematisierungen der in vielgestaltiger Form auftretenden Initiativen, die ohne traditionelle Anbindung an Parteien oder „Weltanschauungen“ einer grundlegenden oder zumindest partiellen Alternative zum bestehenden Modell des Finanzkapitalismus nachspüren. Der Transfer in ein divergentes Sinnsystem hat quasi über Nacht dazu geführt, dass das Marx'sche Konzept der Entfremdung, die kritische Thematisierung der Abweichung vom essentiellen Kern

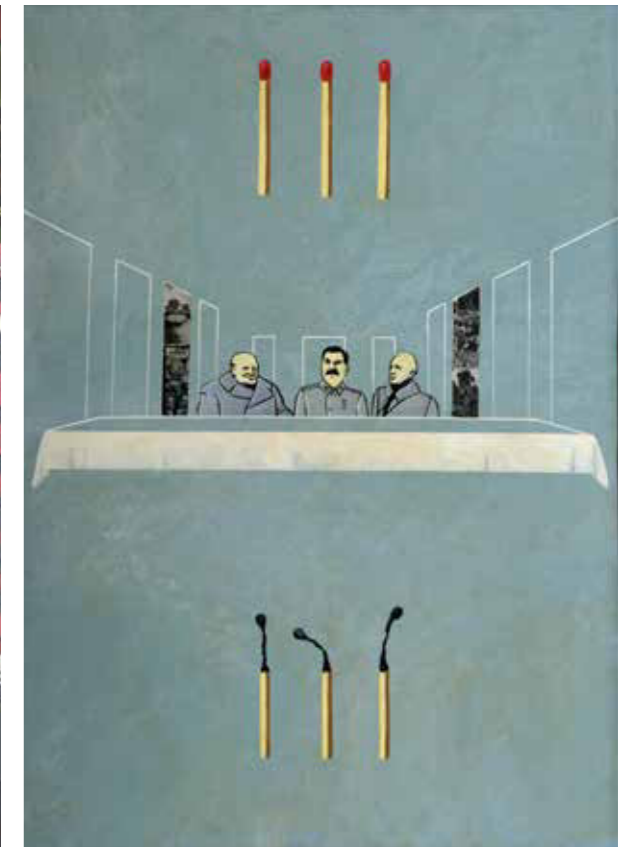
⁷ Vgl. dazu Paul Kaiser: Boheme in der DDR. Kunst und Gegenkultur im Staatssozialismus, Dresden 2016.



der Utopie, für lange Zeit keine ästhetischen Energien mehr freizusetzen verhalf, sich vielmehr für erledigt erklärte, bis auf Widerruf. Nun scheint es hingegen so, dass die Rufe nach einer Rückgewinnung von Utopie und Sinnerzeugung lauter werden und vielleicht sogar im kommunistischen Sinne ein Echo erzeugen. Dass es sich dabei um etwas anderes als eine schlichte Rückholaktion handeln müsste, steht auf einem anderen Blatt.

Freigelegter Kopf des Ostberliner Lenin-Denkmal im Köpenicker Forst, Foto: Andreas Kämper, 2010

Paul Kaiser

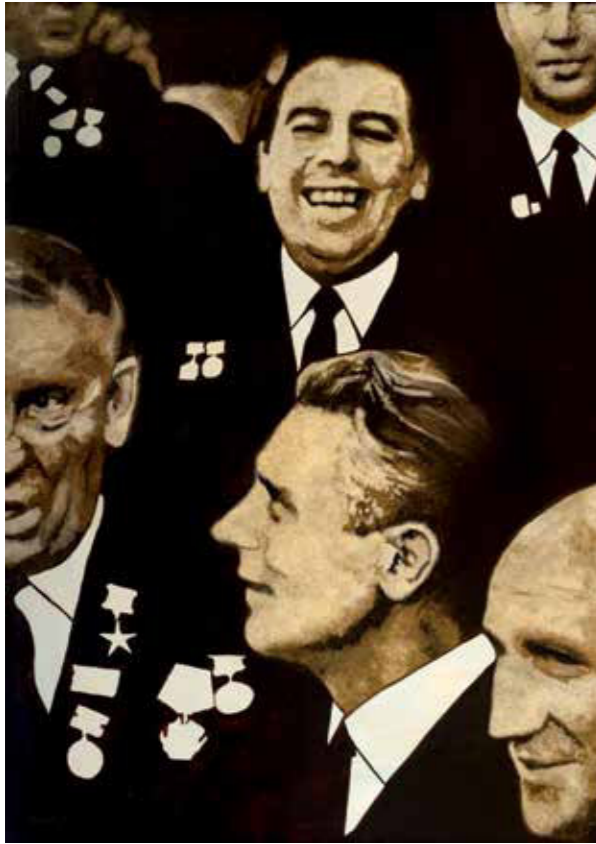


SIEBEN BILDER ZUR GESCHICHTE
DER SOWJETUNION

- 1 Revolution
 - 2 NÖP [d.i.: Neue Ökonomische Politik]
 - 3 Sozialistische Ikone
 - 4 Friedensverhandlung
 - 5 Aufbau
 - 6 Ankunft im Alltag
 - 7 Aufbruch
- 1989/1990, Öl auf Leinwand,
je 185 x 134,5 cm

Kunstarchiv Beeskow – Archivierte
Sammlung von Kunst aus der DDR

Der Leipziger Künstler Norbert Wagenbrett gehört zur dritten Generation der alten „Leipziger Schule“ und ist heute einer ihrer herausragenden Akteure. Seine Lehrer an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig, wo er von 1977 bis 1982 studierte, waren Arno Rink, Wolfgang Peuker, Sighard Gille und Volker Stelzmann. Von 1986 bis 1988 wurde er Meisterschüler von Willi Sitte in Halle (Saale) und nahm an großen nationalen und internationalen Ausstellungen teil, so etwa 1988 an der 43. Biennale in Venedig. Der Zyklus „Sieben Bilder zur Geschichte der Sowjetunion“ (1989-90) ist ein Hauptwerk des Künstlers und steht solitär im Gesamt-schaffen. Er entstand nach mehreren mehrwöchigen Reisen in den 1980er Jahren in die damalige Sowjetunion, die ihn nach Moskau, Leningrad (St. Petersburg) und zu Großbaustellen nach Sibirien führten. Inspiriert wurde Wagenbrett einerseits von den Mythen der russischen Revolution und von den, lange Zeit in der DDR tabuierten Tatbeständen des Terrors im Verlauf ihrer Geschichte.



Andererseits zeigte sich der Künstler aber auch von der Real-
schärfe jenes nahenden Unterganges des kommunistischen
Experiments in seinem Heimatland beeindruckt. Das Werk ent-
stand im Auftrag der DSF (Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische
Freundschaft), einer Massenorganisation mit sechs Millionen
Mitgliedern (1985), die nach 1989 ihre Grundlage verlor und bereits
im Auftragsverhältnis sich jedweder normativen Beeinflussung
enthielt. Nach der Auflösung der DSF gelangten die sieben Bilder
in das Kunstarchiv Beeskow, das größte Sonderdepot von Kunst-
werken aus dem Besitz ehemaliger staatlicher und politischer In-
stitutionen der DDR.

Paul Kaiser



RUFER
1988, Farblithografie, 60 x 80 cm
Privatsammlung



GORBATSCHOW
1987/90, Öl auf Hartfaser, 147 x 172 cm
Sammlung Neue Sächsische Galerie



SICH IMMER NEU ZUSAMMENSETZEND AUS SEINEN
TRÜMMERN IN DAUERNDEN WIEDERAUFBAU
(zu „Zement“ von Heiner Müller)
1979, Öl auf Leinwand, Triptychon, 110 x 285 cm
Kunstarchiv Beeskow – Archivierte Sammlung von
Kunst aus der DDR

Das Wandbild erhielt im sozialistischen Kunstprogramm der DDR eine zentrale Rolle zugewiesen. Während anfangs Monumentalskulpturen (zumeist von sowjetischen Künstlern ausgeführt) und großformatige Außenwandbilder im Zentrum des Interesses der Kulturpolitik standen, kam es in der Honecker-Ära zu einem sukzessiven Rückzug des Normativen in die Innenräume. Insofern kann das in dieser Ausstellung gezeigte Wandbild als exemplarisch für eine offizielle Geltungskunst gelten. Diese verkörperte den Machtanspruch des Staates nicht nur in herausgehobenen Institutionen, sondern auch an Orten der Arbeit (Speisesäle) und des kollektiven Alltagslebens (Kulturhäuser).

Erich Enge hatte bereits 1967 ein fünfteiliges Wandbild „Die Erben des Manifest“ für die FDJ geschaffen. Drei Jahre später entwickelte er für den Kultursaal der LPG „Lenin“ Franzleben (Kreis Merseburg) das Wandbild „Er rührte an den Schlaf der Welt“ (1970), welches nach der „Wende“ und der Auflösung der LPG in den Bestand des Kulturhistorischen Museums Schloss Merseburg überführt wurde. Enges Bild zitiert DDR-gängige Lenin-Historie und kann als Vorarbeit zu einem gleichnamigen Außenwandbild im Neubaugebiet Halle-Neustadt (1970/71) gelten. Der heute in Erfurt lebende Künstler greift in der Darstellung auf die Muster des von Heinrich Vogeler entwickelten Komplex- oder Simultanbildes zurück, welches in der DDR durch die hierbei mögliche Integration verschiedener Zeitebenen und Ereignisverläufe zu einer populären Form bei der Präsentation des offiziellen Geschichtsbildes werden konnte.

Paul Kaiser



ER RÜHRTE AN DEN SCHLAF DER WELT (LENIN)
1970, Öl auf Hartfaser, zweiteilig, 220 x 224 cm
Kulturhistorisches Museums Schloss Merseburg

Der Stern Erde steht vor unserem Blick als ein neuer, kommunistischer. In Morgenröte. Vorgeahnt, suchend entworfen wurde er oft aus dem Dunkel der Geschichte. Doch erst die große Revolution, real beginnend mit dem Russischen Oktober, hat alle Beziehungen des Menschen erfaßt: Gesellschaft - Individuum - Natur. Neue Antizipationen entstehen. Vorliegende Arbeit versteht sich als Beitrag zu den uns angebotenen Experimenten der Veränderung. Als Überprüfung eigener Erfahrungen. Die Arbeit will nicht „interesselos betrachtet“ sein, sondern ihrerseits geprüft, erprobt, verwertet.

- 1 Das Aurora-Signal des Russischen Oktober: Vor-Signal und realer Beginn universaler Veränderung.
- 2 Die Galgen werden grünen.
- 3 Imaginieren im Kindsein; Aurora darin.
- 4 Prozessuales Verwirklichen neuer Beziehungen zwischen Frau und Mann. I: Aktivieren der Negation des Sexualtriebs; Triebverwandlung; Synthese. Entstehen neuer Bewußtheit.
- 5 Prozessuales Verwirklichen neuer Beziehungen zwischen Frau und Mann. II: Entfernungsunabhängiges Kommunizieren: mittels imaginativ im Herz erzeugter und bewegter Zeichen.
- 6 Prozessuales Verwirklichen neuer Beziehungen zwischen Frau und Mann. III: Aktiver psychischer Energieaustausch; Einwirken in das Tätigsein.
- 7 Frage nach Naturbeziehung, die nicht mehr auf Ausbeutung, Macht, Zählung basiert, sondern auf Solidarität auch mit der Natur.
- 8 Werden neuer Sinnesorgane im Noch-Nicht-Gewordenen des Körpers; Bewußtwerden noch nicht bewußter Fähigkeiten.
- 9 Zwischen Mikro- und Makrokosmischem.
- 10 Frage nach kommunistischer Kosmologie.



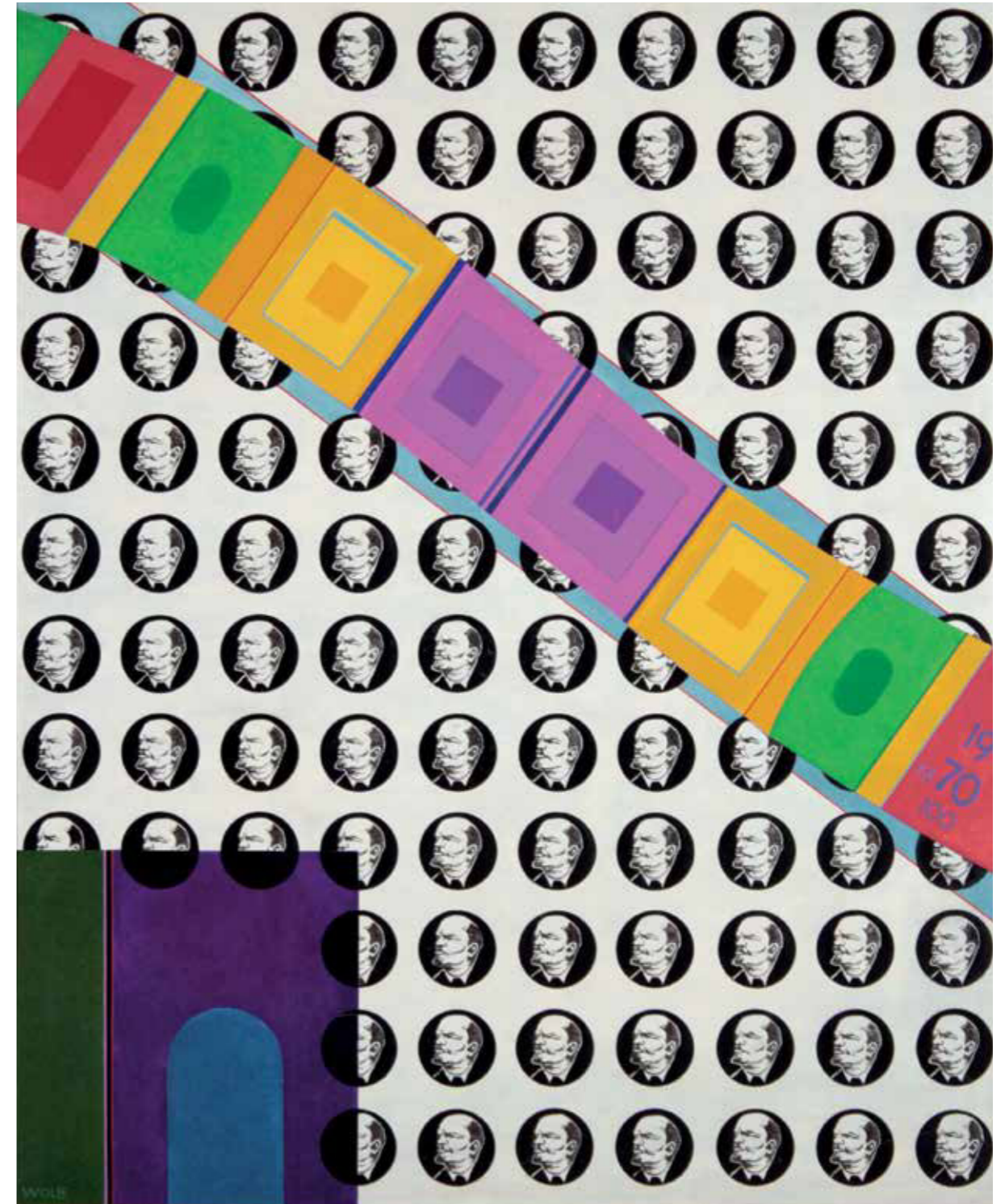
MAPPE „AURORA“
 1977, 9 Radierungen und 1 Farbradierung, jeweils in beschriftetes Pergament geschlagen, in Mappe mit Titelblatt, je 40 x 30 cm
 Sammlung Neue Sächsische Galerie

Der Dresdner Künstler experimentierte im Nachklang zweier England-Reisen 1957 und 1958 als erster Künstler in der DDR ab Mitte der 1960er Jahre mit Strukturelementen der englischen Pop art – später folgten ihm mit Hans Ticha und Wasja Götze weitere Maler nach. Statt der Scheinwelten kapitalistischer Konsumwelt setzte Wolff dabei Fermente der ideologischen Selbstfeier des kommunistischen Systems in eine künstlerische Spannung. Sein Gemälde „Lenin zum 100. Geburtstag“ (1970) thematisiert die Vernutzung der kommunistischen Utopie – und die damit einhergehende propagandistische Stilisierung ihres Führungspersonals (deutlich werdend an der Massenreproduktion des Lenin-Kopfes zur „Marke“) – als ein Kernproblem des in der DDR erlebten Realsozialismus.

Dabei ist festzuhalten, dass Künstler wie Willy Wolff – der in der Weimarer Republik als KPD-Mitglied und seit 1930 als ASSO-Mitglied den Kommunismus als Alternative begrüßt und unterstützt hatte – in der DDR gerade deshalb in eine Randlage kamen, da sie an den revolutionären Zielen einer gerechteren Gesellschaft festhielten und dem korrumpierten SED-Staat ablehnend gegenüber standen. Der ehemalige Meisterschüler von Otto Dix, der sein gesamtes Werk in der Dresdner Bombennacht verlor und nach dem Zweiten Weltkrieg mit anderen Künstlern in Künstlergruppen wie „der ruf“ und „Das Ufer“ versucht hatte, an die verfemte Moderne anzuknüpfen, musste im DDR-Sozialismus erneut erleben, wie eine reaktionäre Kunstdoktrin zum Normdiktat erhoben wurde und das Konzept des Kommunismus zu einer verlogenen Ideologiefloskel verkam.

Paul Kaiser

LENIN ZUM 100. GEBURTSTAG
1970, Öl auf Hartfaser, 119 x 98,5 cm
Nachlass Willy Wolff



DER ANARCHIST
1989/1990, Öl auf Leinwand, 296 x 191 cm
Besitz des Künstlers





MEURSAULT III
2015, Öl auf Leinwand, 154 x 174 cm
Besitz des Künstlers

ZWEI MÄNNER IN BETRACHTUNG DES MONDES
(Hitler und Stalin)
2001/2011, Öl auf Leinwand, 224 x 205 cm
Besitz des Künstlers





HARALAMPI G. OROSCHAKOFF

Der Urenkel des Staatsmannes Gawriil Oroschakoff entstammt einer alten russischen Familie, die zahlreiche Spuren in der Geschichte Russlands, Bulgariens und Serbiens hinterlassen hat. Haralampi G. Oroschakoff ist ein Spezialist für die Frage, wer das antike Erbe und den christlichen Glauben – beides Säulen der europäischen Zivilisation – in reinerer Form bewahrt habe: Russland oder Europa. Die Auseinandersetzung mit der byzantinischen Zivilisation sowie das vergleichende Nachdenken über die Stellung des Individuums im Gegensatz zur normierten Gesellschaft bilden die inhaltlichen Schwerpunkte in seinem Werk. Hier der plurale, hyperindividuelle Westen, dort der autokratisch regierte, kollektivistische Osten. Der totalitäre Kommunismus des 20. Jahrhunderts war teilweise eine Antwort auf den Universalismus der bürgerlichen westlichen Kultur, gegen die sich die Sowjetunion abschirmte.

Der österreichische Künstler und Schriftsteller Haralampi G. Oroschakoff stellt Lenin als modebewussten Dandy dar. Gewagt. Denn als Kopf der bolschewistischen Partei, als Chefstrategie der Oktoberrevolution und als Gründer der Sowjetunion war Lenin ein taktisches Genie und wurde zum Spalter, der die Rivalität zwischen den Weißen und den Roten sowie die Radikalität der Roten befeuert hat. Oroschakoff, der ästhetisch zwischen dem Moskauer Konzeptualismus und den Methoden der westeuropäischen Konzeptkunst pendelt, treibt ein listiges Spiel. Er distanziert sich vehement vom romantischen Bild des subjektiv agierenden Künstlergenies und decouvriert zugleich den Proletkult.

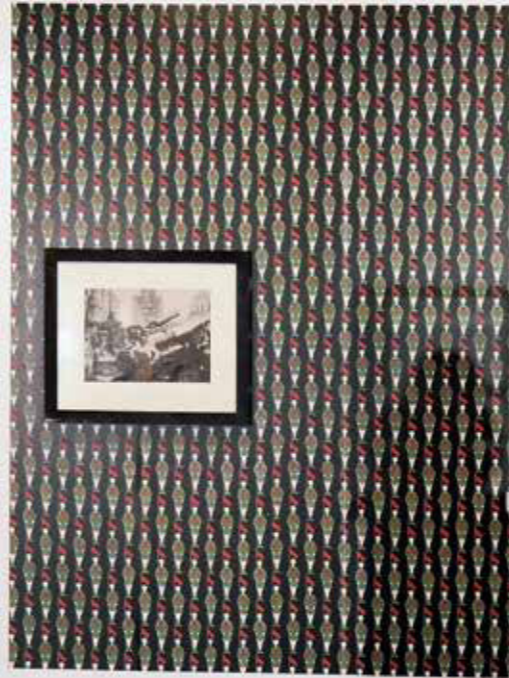
Christoph Tannert

TAPETE
2017, Digitaldruck auf Papier,
2 x 2 m

DANDY (LENIN)
1995, (Geschenk von Komar&Melamid)
Bronze bemalt, Höhe: 21 cm, auf Holzsockel
unter Glashaube, Gesamthöhe 150 cm
Galerie Hohenthal und Bergen

DER NEUE MENSCH
1991, (Geschenk von Komar&Melamid)
Kunststoff bemalt, Höhe: 33 cm, auf Holz-
sockel unter Glashaube, Gesamthöhe 162 cm
Galerie Hohenthal und Bergen





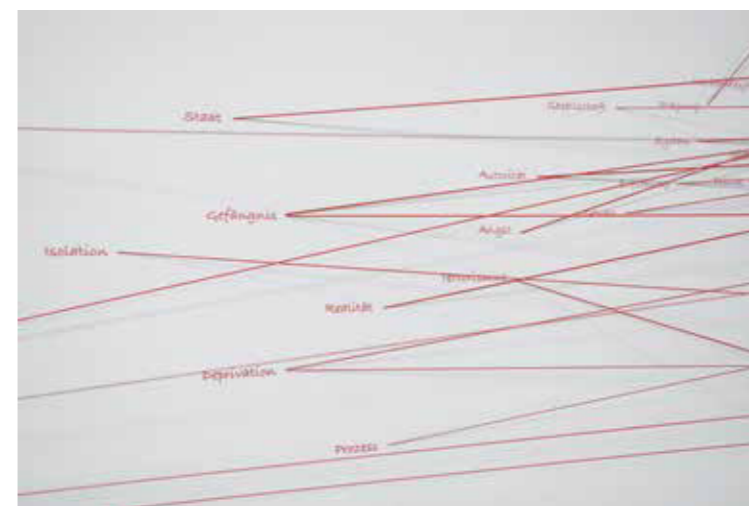
POLIS / SEGEL
1990-1997, Pigmente, Acryl auf Holz, in
Acryl-Holz-Kassette, 210 x 85 cm
Galerie Hohenthal und Bergen

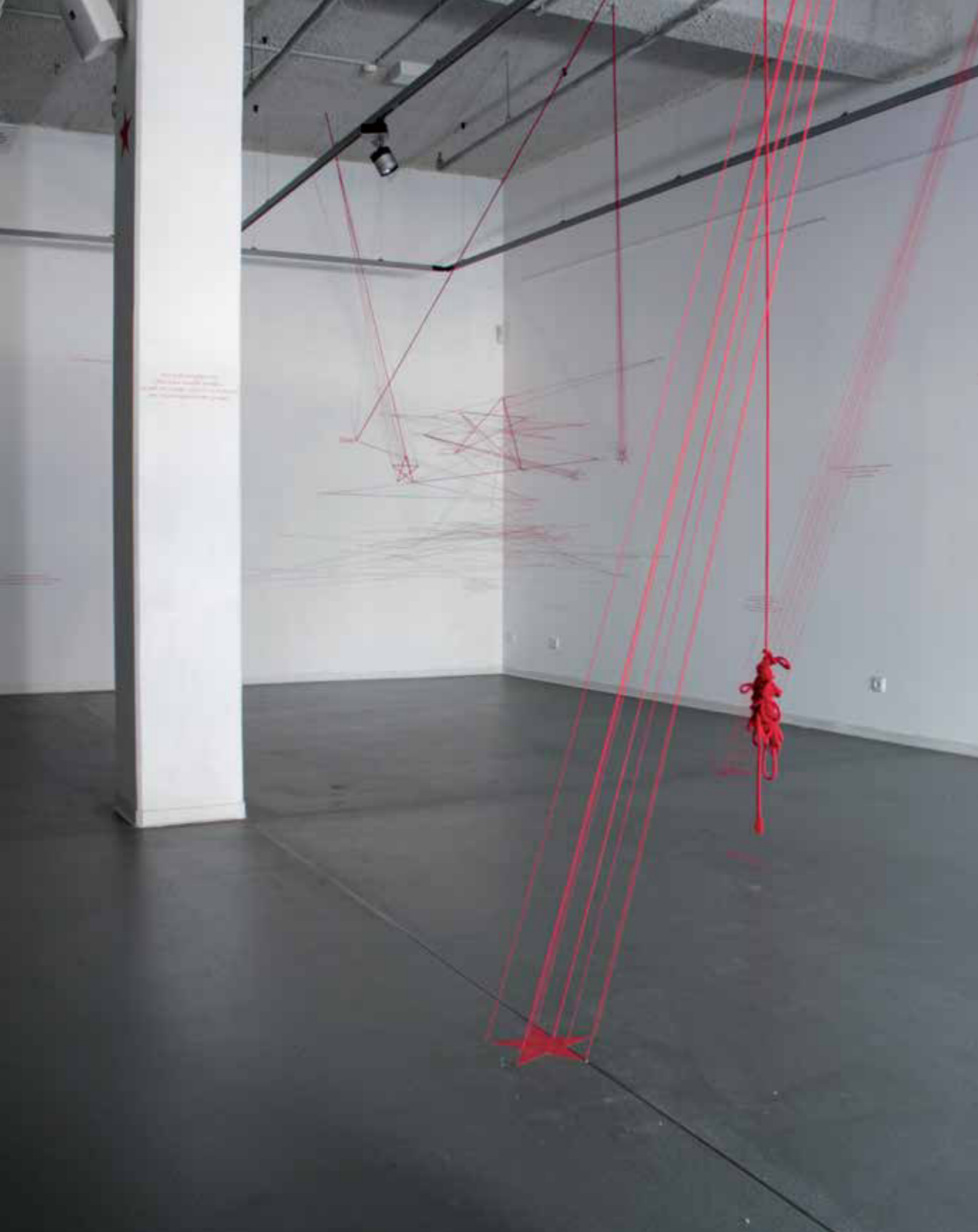
VOR DER REVOLUTION
1988, Fotocollage, Siebdruck auf Folie, 28 x 37,5 cm
Galerie Hohenthal und Bergen

LENINS DRAMA
1998, Pigmente, Lack, Acryl auf Holz, zweiteilig je 195 x 64 cm
Privatsammlung



THE SUMMITS - GENUA, GLENEAGELS, BRÜSSEL, HOKKAIDO
2001, Fotografie, diverse Größen
Besitz des Künstlers





Die von Brigitte Waldach speziell für den Ausstellungsort in der Neuen Sächsischen Galerie entwickelte Raum-Verspannung „Brain Box – Ideologie“ ist ein höchst komplexes Gebilde. Diverse rote Gummibänder animieren den Betrachter in unterschiedliche Richtungen zu denken und verknüpfen dabei Gedanken, Themen und Begriffe. Es handelt sich um ein künstlerisches Modell des Anspruchs auf Weltveränderung, das bis heute Gültigkeit hat und durchaus auch in der Hinterfragung des politischen Extremismus Anwendung finden kann. Dahinter aber wird zugleich eine konkrete Person sichtbar: Ulrike Meinhof, die mit der „Roten Armee Fraktion“ (RAF) und dem „Deutschen Herbst“ verkettet ist. Brigitte Waldach hat deren Biografie in ein Konstrukt eingewoben, das den Weg von einer Idee zur Ideologie nachzeichnet.

Die Besonderheit dieser ästhetischen Strategie besteht darin, ein Knäuel roter Linien und die Übertretung dieser Linien auf der Höhe der Gegenwartsphilosophie zu verhandeln – mit Begrifflichkeiten, aber eben auch in Form eines sinnlichen, begehbaren wie lesbaren Kunstwerks. Die Selbstbehauptung des Subjekts und dessen aktive Gestaltung des eigenen Radikalisierungsprozesses unter Teilhabe an Gewaltaktionen und des Abtauchens in die Illegalität spielen darin die entscheidende Rolle. Es wird anschaulich, dass es jedem von uns unmöglich ist, sich selbst als Subjekt zu entkommen, was freilich nicht bedeutet, dass jeder Moralist heutzutage systemunterminierend kriminell werden müsste. Deutlich sichtbar als Bodenmarkierung ist der rote Sowjetstern, der auch in der Ikonografie der RAF Verwendung findet und den antikapitalistischen politischen Kampf und die Oktoberrevolution in ein Bezugssystem zwingt.

Christoph Tannert

BRAIN BOX - IDEOLOGIE
2013/17, Gummibänder, Folienschrift,
400 x 1000 x 420 cm
Ausstellungsansichten Neue Sächsische Galerie 2017

Das neue Chemnitzer Museum beherbergt nur ein Objekt: Die Monumentalskulptur des Marx-Kopfes des russischen Bildhauers Lew Kerbel. Entstanden 1971 als Mittelpunkt einer sozialistischen Aufmarsch- und Demonstrationsstraße, bildet es aus heutiger Sicht den ästhetischen Glanzpunkt eines seit der Wende weitgehend unangetasteten, leicht verkommenen innerstädtischen Areals.

Das Projekt TEMPORARY MUSEUM OF MODERN MARX ist die Realisierung einer Workshopidee, die im Juni 2007 unter Studierenden der Kunstuniversität Linz und der Angewandten Kunst Schneeberg in der Neuen Sächsischen Galerie entstand. Unter dem Motto „Gebt uns euer Kapital“ suchten die Studierenden damals das Verhältnis der Chemnitzer zu ihrem berühmtesten Denkmal und Wahrzeichen der Stadt zu ergründen. Zuvor war es wegen einer angefragten Ausleihe des Kopfes zu den skulpturprojekten Münster zu einer hoch aufschlagenden Erregung in der Stadt, dokumentiert in den Leserbriefen der lokalen Presse, gekommen. Beim Einsammeln der Marxschen Kapitalbände kam man ausführlich ins Gespräch. Im Ergebnis wurde deutlich, dass die Marx-Plastik als Bindungsobjekt von vielen Seiten in Anspruch genommen, das Denken, für das der Kopf steht, jedoch kaum reflektiert wird. Hierin sahen die Studierenden ein entscheidendes Potential für die Zukunft des Monumentes jenseits ideologischer Vereinnahmungen, als Chance für eine Integration in das zeitgenössische Chemnitz. In Auswertung der Feldforschung sollte deshalb das gesammelte Kapital in einem auf Marx konzentrierenden Raum zurückgegeben werden. Das konnte nur direkt am Kopf stattfinden, im intensiven, unmittelbaren Erleben der plastischen Gestalt. Die inhaltlich-symbolische Stärke der Plastik ist bisher von der Diskussion um die Bedeutung des Marx-Monumentes als Zeugnis realsozialistischer Herrschaft und zugleich unverzichtbarem zeitgenössischem Imageträger völlig verdeckt worden. Was wird aus dem berühmten Chemnitzer Kopf des Philosophen Marx, wenn er seines Entstehungskontextes beraubt wird, wenn der Betrachter hinter dem Indienstgenommenen den Philosophen wiederentdecken kann? Wer denkt nach über diesen weitläufigen innerstädtischen Raum, dessen Unbrauchbarkeit für urbanes Leben durch den zeitweisen Verlust seines ästhetischen Höhepunktes unmittelbar vor Augen geführt wird?



Baulicher Kern des TEMPORARY MUSEUM OF MODERN MARX ist eine Stahl-Aluminium-Gerüstkonstruktion, die mit einem Weißen Mesh-Gewebe außen und innen verkleidet ist. Der Innenkorpus steht lotrecht und umschließt die komplette Denkmalanlage. Die Außenhülle wurde in allen Achsen 5° geneigt. Sie erreicht eine Höhe von 17 Metern, eine Breite von 12 und eine Tiefe von 13 Metern. Am Gerüst wurden ca. 10.000 m Stahlrohr und 1.500 qm Stoff verbaut.

Der Innenraum des TEMPORARY MUSEUM OF MODERN MARX erlaubt eine Annäherung an den Marxkopf über Treppen und Podeste. Auf sechs Metern Höhe verliert der Besucher die gewohnte Untersicht und steht dem Bild des Philosophen Aug in Auge und so intensiv und nah gegenüber, wie es ihm noch nie möglich war an diesem Ort. Hier gibt es auch Gelegenheit zum Einstieg in Marxsches Denken über ein Audiofeature, das die zentralen Fragen des Marxschen Hauptwerkes „Das Kapital“ vorstellt. Im letzten Jahr eingesammelte Schriften liegen hier zum Lesen aus und am „audiomarx“ erlaubt ein Aufnahmegerät als Gästebuch spontane, gesprochene Stellungnahmen. Wer weiter hinaufsteigt, gelangt nach wenigen Etagen in 14 Metern Höhe wieder ins Freie und kann hier aus ungewohnter Perspektive auf die Stadt schauen.

Mathias Lindner, 2008

TEMPORARY MUSEUM OF MODERN MARX
 Anna Hemme, Michael Hensel, Stefan Hofer, Friederike Hofmann, Helene Schoißengeyr, Anna Weinberg, Andreas Will, Mathias Lindner
 (Kunstuniversität Linz, Angewandte Kunst Schneeberg, Neue Sächsische Galerie)

Juni bis September 2008

Dank an Gyula Pauer (1941 - 2012), dessen Marx - Lenin - Loop zum Abschluss des Projektes am 04.09.2008 auf die Außenhaut projiziert wurde.



Selfies statt Utopie

Der Kommunismus hat die Welt weitgehend globalisiert, das kommt jetzt an sein Ende: Ein Gespräch mit dem Philosophen Boris Groys zum 100. Jahrestag der Russischen Revolution

Was war 1917? Eine Zwangsläufigkeit? Eine Tragödie?

Boris Groys: Es war vieles gleichzeitig, aber vor allem ein Akt extremer Beschleunigung aller Prozesse der Modernisierung überall auf der Welt.

Die Russische Revolution hat den größten Teil des 20. Jahrhunderts geprägt. Wieso ist heute von ihrem Erbe so wenig übrig?

Der Kommunismus hat die Welt weitgehend globalisiert, er war eine weltumspannende Bewegung. Die Ideologie der Globalisierung, der Internationalisierung ist also quasi kommunistisch. Sie kommt erst jetzt an ihr Ende. Der Brexit und die Wahl von Donald Trump sind Zeichen dafür. Nach dem Ende der Sowjetunion haben wir einen extremen Nationalismus beobachtet, im Baltikum, in Polen, Ungarn, auch Jugoslawien. Jetzt kommt dieser Trend im Westen an. Der Westen reagierte früher mit dem globalisierten Antikommunismus, jetzt reagiert er mit verstärktem Nationalismus.

Das beschreibt die Dynamik der kommunistischen Globalisierung, aber nicht die Ideologie. Fidel Castro ist tot, die französischen Kommunisten wählen den rechtsextremen Front National. Kaum eine Kapitalismuskritik gipfelt in dem Ruf nach der klassenlosen Gesellschaft. Warum zündet der ideologische Kern nicht mehr?

Der Kommunismus war der Versuch, mit säkularen Methoden das Reich Gottes auf Erden zu verwirklichen. Aber die Menschen sind weniger christlich geworden, also weniger kommunistisch. Was ist die Moderne? Fortschreitend Säkularisierung und Ökonomisierung. Zuerst war das Christentum ein Ort des Widerstandes gegen die Ökonomisierung. Die Vorstellung, dass es eine andere Welt geben kann, sei es das Jenseits wie im Christentum, sei es das Diesseits wie im Kommunismus, ist nicht mehr da. Stattdessen macht man Selfies.

War 1917 ein Glücksfall für die Kunst?

Für die russische Avantgardekunst ganz sicher. Sie hat früher



begonnen, vor dem Ersten Weltkrieg, sie war kein Effekt der Revolution, sondern eine Vorwegnahme der Konflikte des 20. Jahrhunderts. Aber plötzlich hat die revolutionäre Macht diese Kunst unterstützt, nicht, weil sie sie mochte, sondern weil beide eine Allianz eingingen. Überall in Europa war die Avantgarde in den Zwanzigerjahren nur noch eine Sache kleiner Milieus. In Russland aber war sie eine kulturelle Macht.

Was verdankt, umgekehrt, der Bolschewismus der Kunst? Dichter wie Wladimir Majakowski oder der Regisseur Wsewolod Meyerhold flankierten die Auslöschung des Alten, auch der Intelligenzija, mit ihren Werken.

Stalins Rivale Leo Trotzki hat gesagt, dass die russische Avantgarde die Revolution als Schaffung des neuen Menschen gedacht hat. Die politischen Revolutionäre verstanden die revolutionäre Tätigkeit dagegen als älteste Tätigkeit des Menschen. Die Menschen haben immer Umstürze gemacht, diese historische Tradition kann unterbrochen werden, wird aber immer wieder aufgenommen. Nach 1917 zelebrierten Literatur und Kunst der Avantgarde das radikal Neue des Kommunismus: Das ist die neue Erde, das ist der neue Himmel, das ist der neue Mensch, alle sind gerettet, Gott ist Geschichte, das Leben triumphiert, dieses Gefühl des absoluten Neuanfangs im kosmischen Sinne.

ULRICH POLSTER
Videostill aus „Notturmo“, 2017

Einige Künstler blieben an der Seite der Bolschewiken, als die Revolution in Repression umschlug. War der stalinistische Terror auch eine Folge dieser Symbiose?

Die Ursache für den Stalinismus und den Terror ist die politische und historische Schließung Mitte der Dreißigerjahre. Damals wurde allen klar, dass der Kommunismus sich international nicht durchsetzt und dass die Sowjetunion allein mit ihrem Kommunismus bleibt, politisch und militärisch isoliert. Wenn sich der Eindruck einstellt, dass es nicht weitergeht, beginnt man, die Reinheit der Lehre, die utopische Lebensweise zu verteidigen – und zwar oft genug mit Mitteln der Repression.

Wollen nicht alle revolutionären Ideologien Weltgeltung?

Es gibt Ideologien, die regional sein können, andere sind ihrer Natur nach international: das Christentum, der Islam, der Kommunismus, Liberalismus und Menschenrechte. Welttragende Ideen bleiben entweder welttragend, oder man muss sie aufgeben. Der Glaube an die Menschenrechte ist der Glaube an eine Macht, die diese Idee durchsetzt. Wenn ich einräume, dass sich die Menschenrechte nicht überall durchsetzen lassen, dann gebe ich auf. Dann sage ich: Ich regle meine eigenen Probleme und nicht die der anderen. Das passiert gerade in Amerika.

Der postsozialistische Nationalismus in Russland hat es da leichter?

Der Nationalismus hat den Vorteil, dass er in seinem Fortbestand nicht vom Welterfolg abhängt und deshalb nicht kritisierbar ist. Schon in der Spätphase der Sowjetunion hieß es dort, der Kommunismus ist gescheitert, weil nur wir kommunistisch sind, nicht die ganze Welt. Ein Nationalist kann nicht enttäuscht werden, weil er die Weltherrschaft nie erwartet hat, ein Kommunist schon.

Alexander Sinowjew hat mit seiner gleichnamigen Satire den Begriff des „Homo sovieticus“ geprägt. Die weißrussische Nobelpreisträgerin Swetlana Alexijewitsch beschreibt damit einen opferbereiten, verführbaren Menschentypus, der Freiheit als Irritation begreift. Stimmen Sie zu?

Das ist eine Verblendung, ein Streben nach Selbst-Exotisierung. Wir sind nicht wie alle anderen, obwohl vielleicht schlimmer ...

Es gab also gar keinen neuen Menschen?

Am Anfang. Aber schon in den Sechziger-, Siebziger-, Achtzigerjahren war die Sowjetunion eine kleinbürgerliche Gesellschaft, mit Zwei- oder Drei-Zimmer-Wohnungen als gesellschaftlichem Ideal und einem entwickelten Schwarzmarkt, sehr individualistisch, ohne jede Ideologie.

Die Pointe Ihres Buches „Das kommunistische Postskriptum“ lautet, dass das Ende der Sowjetunion gar keine Niederlage war, sondern die Vollendung einer paradoxen Idee. Die Machthaber selbst haben das Privateigentum wieder zugelassen – und die Sowjetunion abgeschafft.

Ja, das war so. Die Dekonstruktion des Projektes Sowjetunion ging von der Parteiführung aus. Zunächst einmal wurde der Kommunismus in Osteuropa abgeschafft, inklusive Ost-Deutschland, dann in einzelnen Sowjetrepubliken, dann trat Russland aus der Sowjetunion aus. Das war ein zentralistisch gelenktes Projekt.

Aber der letzte Sowjetführer Michael Gorbatschow wollte doch nie im Leben die Auflösung der Sowjetunion?

Er wollte aus der Sowjetunion ein kapitalistisches Land machen. Aber aus der Sowjetunion ein kapitalistisches Land zu machen und die Sowjetunion zu behalten, war schwierig. Das haben die Russen sehr schnell verstanden. Russland ist aus der Sowjetunion ausgetreten, weil es ganz klar war, dass das Land nur dann richtig kapitalistisch wird, wenn der Nationalismus als Ersatzideologie vorgeschlagen wird. Und so etwas wie den sowjetischen Nationalismus gab es ja nicht.

Der französische Philosoph Jacques Derrida schrieb 1993, Marx' Gespenster seien nicht verschwunden. Hat er recht?

Klar, Marx' Gespenster sind nicht tot. Was ist die kapitalistische Gesellschaft? Jeder glaubt, dass er besser ist als die anderen und gewinnen kann. Dass die Konkurrenz gut ist, weil man gewinnen kann. Ich hatte viele Freunde in anderen Sowjetrepubliken, alle glühende Nationalisten. Die haben mir damals erklärt, dass beispielsweise Georgien besser leben wird als Frankreich, weil es ein besseres Klima hat, wenn die Russen weggehen, dann wird Georgien florieren. Die Russen haben geglaubt, wenn sie nicht



ULRICH POLSTER
Videostill aus „Notturmo“, 2017

mehr für die anderen Sowjetrepubliken bezahlen, dann würde Russland florieren.

Viele Russen und Ukrainer, sogar Tschetschenen, die sonst an der Sowjetunion kein gutes Haar lassen, sagen, es habe in der Sowjetunion gar keinen Nationalismus gegeben, das war das einzig Gute.

Das ist eine Lüge. Ich erinnere mich sehr gut an diese Zeit, der Nationalismus war von Estland bis Georgien über die Ukraine überall extrem. Alle dachten, sie würden alleine besser zurechtkommen.

Klingt vertraut.

Ja. Dieser extreme Individualismus, die Hoffnung, sich völlig von der übrigen Gesellschaft zu isolieren, um es allein zu schaffen, das ist die Utopie unserer Zeit. Das Ziel ist sozusagen, in einer Garage in Silicon Valley etwas zu erfinden, was alle kaufen, ein virales Video zu drehen, das alle sehen. Aber dieser Glaube funktioniert nur so lange, bis die Kluft zwischen Reich und Arm viel größer wird, sodass der Einzelne die Hoffnung verliert, sie zu überwinden. Wir sind noch nicht so weit, aber so weit wird es kommen. Und dann werden Marx' Gespenster zurückkommen.

Auf Russland kommt ein schwieriges Gedenkjahr zu. Die ermor-

dete Zarenfamilie ist heilig gesprochen worden, aber nach ihrem Mörder wurde eine Metro-Station in Moskau benannt. Präsident Wladimir Putin hasst Revolutionen, aber der letzte Zar Nikolaus II. galt als schwach, Stalin hingegen als stark. Was erwarten Sie in diesem Jahr?

Nicht nur Putin, nicht nur die herrschende Klasse, sondern die ganze Gesellschaft mag die Idee der Revolution nicht. Ich glaube, diese Geschichte wird in eine leise Anklage der Revolution münden.

Wie wird das Gedenkjahr in das Monumentalnarrativ eines dank starker Herrscher von Jahrhundert zu Jahrhundert mächtigeren Russlands eingebaut?

Eigentlich existiert die Oktoberrevolution für die offizielle Geschichtsschreibung nicht. Sie wird als untergeordneter Moment in einem Prozess beschrieben, der 1914 begann und 1922 beendet wurde. Im Verlauf dieses Prozesses ist vieles passiert. Der Sturz des Zaren im Februar 1917, die Machtübernahme der Bolschewiken im Oktober, der Bürgerkrieg und dies und jenes. Die Schulbücher wurden in diesem Sinne umgeschrieben. Die Oktoberrevolution wird nicht als etwas Herausragendes und Wichtiges gesehen, eher als ein Unfall und ein Anlass zu Trauer.

Was würden die sowjetischen Führer wohl sagen, wenn sie Russland heute sehen könnten?

Sie würden sagen: Ungefähr so haben wir es erwartet.

Sie haben ihrer eigenen Idee nicht vertraut?

Wenn man Lenin oder Trotzki oder den 1938 hingerichteten Vordenker Nikolai Bucharin liest, dann merkt man, dass sie zunächst einmal stolz sind, dass es länger gedauert hat als die Pariser Kommune. Dann sind sie stolz, dass es länger gedauert hat als die Französische Revolution. Sie waren alle geschult in marxistischer Dialektik. Die Vorstellung, dass jede Revolution mit einer Restauration endet, war tief verankert. Dass ihre so lange durchhält, hätten sie nie gedacht.

Das Gespräch führte Sonja Zekri.

Nachdruck mit freundlicher Genehmigung des Süddeutschen Verlages (Erstveröffentlichung Süddeutsche Zeitung vom 6. Januar 2017)

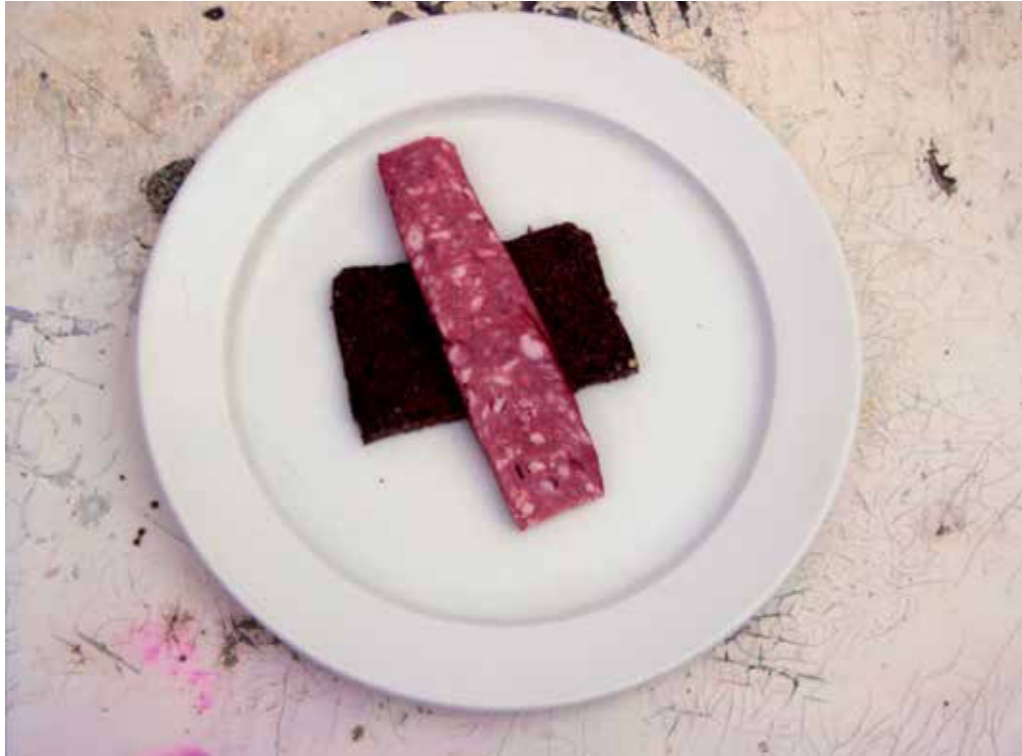
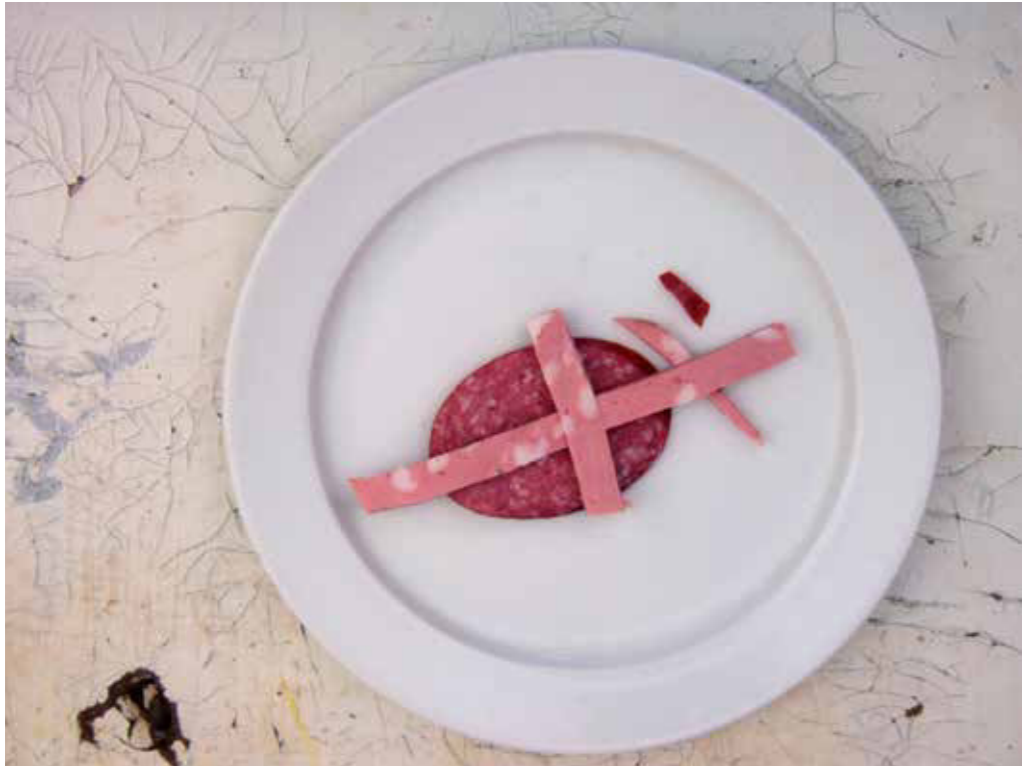


Das Künstler-Duo „Die Blauen Nasen“ besteht aus Viacheslav Mizin und Alexander Shaburov, die Ende der 1990er Jahre aus Sibirien nach Moskau kamen und häufig mit anderen Novosibirsker Künstlern kooperierten, etwa mit Konstantin Skotnikov, Alexander Bulnygin und dem Fotografen Evgeny Ivanov. Je nach Projektidee bezieht das Duo gerne auch spontan Verwandte, Galeriemitarbeiter, Kuratoren und Künstlerfreunde ein, um ihren Aktionen das richtige Maß der Absurdität des Alltäglichen einzuschreiben. In der russischen Gegenwartskunst gibt es diverse Talente des Provokatorischen, aber es ist wohl niemand unter den genialen Dilettanten, der auf so groteske Art und Weise handeln würde wie die „Blauen Nasen“. Ihre Stärke liegt im spontan vor der Videokamera inszenierten Sketch, in den frechen Gags auf Amateurniveau, für den Moment entwickelt, aber, weil sie plötzlich in der Kunstwelt zirkulieren, zum unerklärlichen Dauerbrenner werden, was den Künstlern oft selbst nicht ganz geheuer ist.

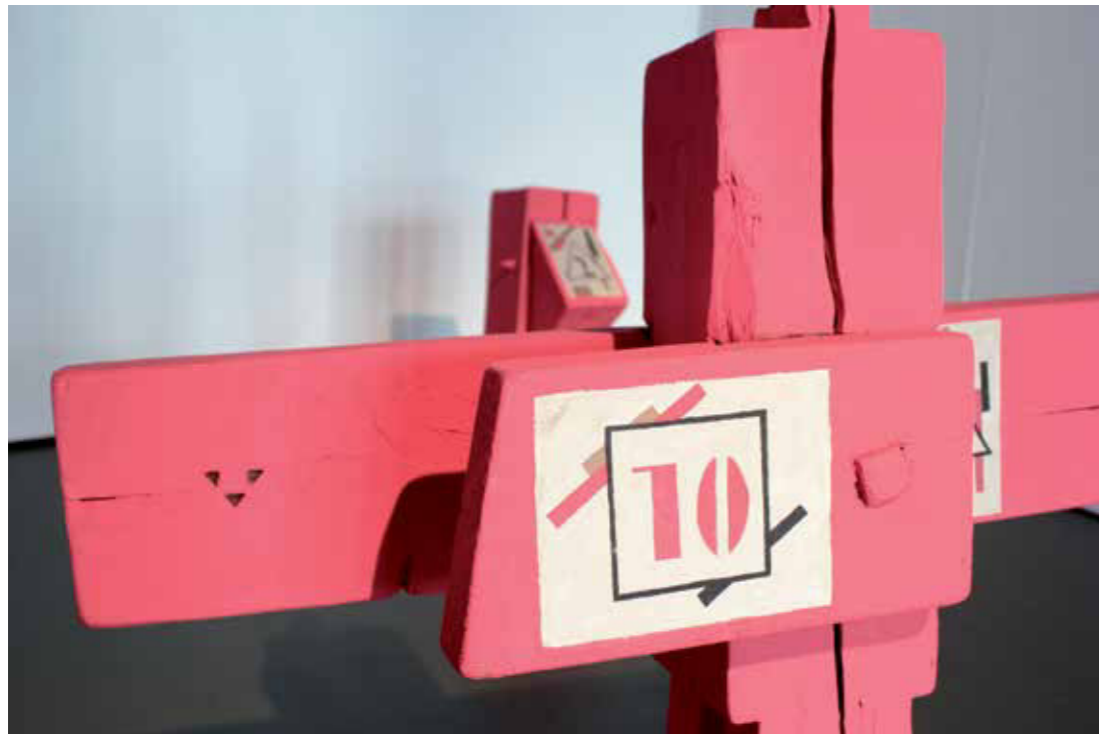
Mittlerweile haben die „Blauen Nasen“ nach reichlich Biennale-Applaus scheinbar einfach zu viel Spaß, um ernsthaft mit den Clownerien aufzuhören. Alles, was in Kunst, Kultur, Politik und Gesellschaft vom Mainstream gut geheißen wird, bietet ihnen Anlass, es durch den Kakao zu ziehen. Ihr fotografisches Projekt „Küchen-Suprematismus“ von 2005 mag wie eine Verhöhnung der sowjetischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts daher kommen. Die berühmten suprematistischen Formen von Kazimir Malevich aus dem Jahr 1915 schneiden die „Blauen Nasen“ zu geometrischen Brot-, Wurst- und Käsescheiben um und machen damit aufmerksam auf die oftmals zu konstatierende Diskrepanz zwischen künstlerischen Utopieansprüchen und der Normalität des Alltagslebens.

Christoph Tannert

KÜCHEN SUPREMATISMUS 07
2005-2006, c-prints, je 102 x 77,5 cm bzw. 77,5 x 102 cm
Galerie Volker Diehl



KÜCHEN SUPREMATISMUS 09, 03, 04
2005-2006, c-prints, je 102 x 77,5 cm bzw. 77,5 x 102 cm
Galerie Volker Diehl



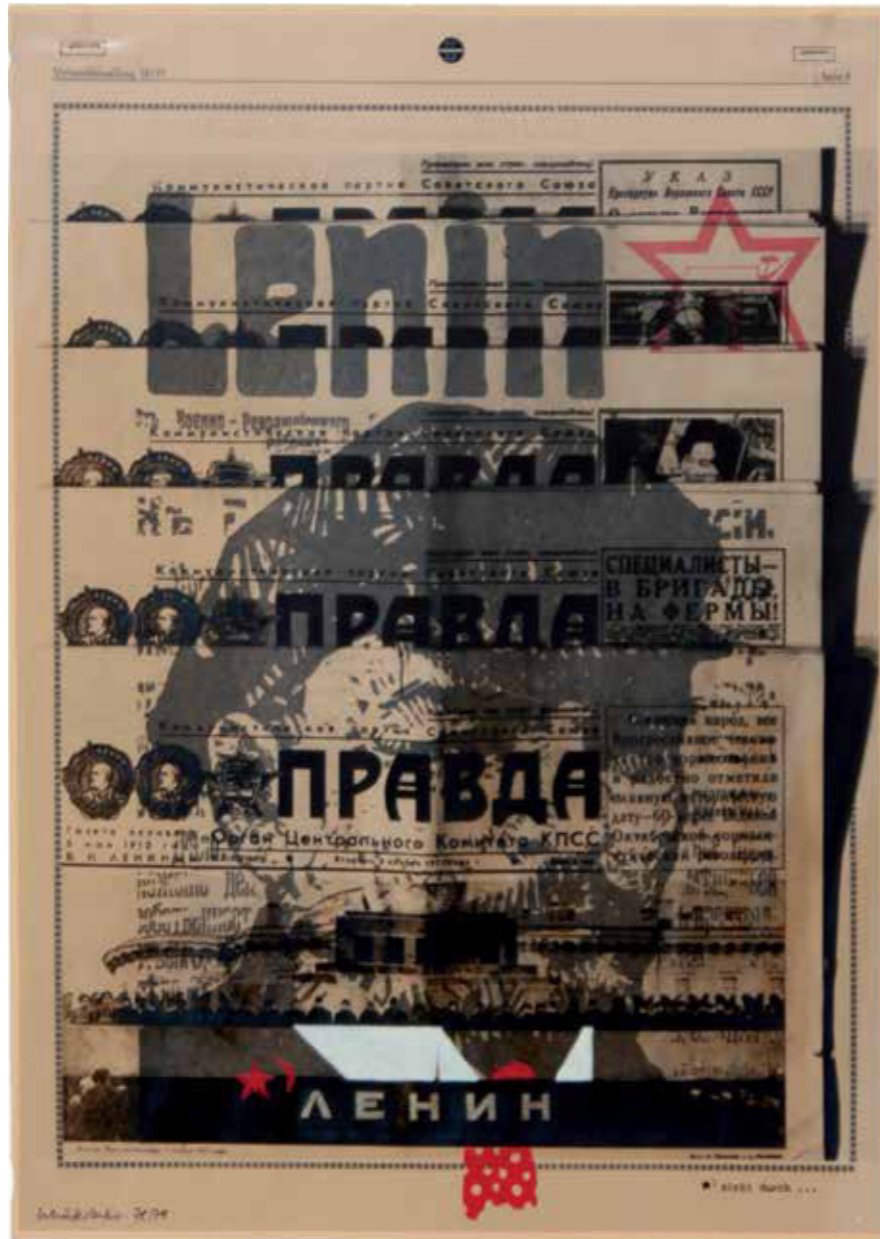
Einer der bedeutendsten Künstler der Avantgarde, Alexander Zejtlin, entwarf 1919/20 Lebensmittelkarten im grafischen Stil des Suprematismus. Das Revolutionäre der neuen Form wurde tatsächlich von der jungen Sowjetmacht anerkannt und Zejtlin's Gestaltungsperspektive begleitete die Jahre des Hungers und Terrors, in denen die Lebensmittelkarten an die Bewohner Petrograds verteilt wurden. Alexander Zejtlin reagierte mit experimentellen Mitteln der Kunst auf das soziale Experiment der Bolschewiki. Ähnlich wie die Künstlerkollegen Wladimir Tatlin, Wassily Kandinsky, Kasimir Malewitsch und Alexander Rodtschenko suchte er nach einer neuen Beziehung zwischen Kunst und Gesellschaft. Die Art der Gestaltung der Lebensmittelkarten folgt einer Weltanschauung, die der fortschrittlichen Gesellschaft mit den fortschrittlichsten Mitteln der Kunst dienen will. Doch kann es unmöglich sein, dass Zejtlin die Missstände in der Sowjetunion nicht registriert hat. Seine Wahrnehmung wird geprägt vom Glauben an die „Traumfabrik Kommunismus“.

Sergej Voronzow kommentiert mit seiner Kunst von heute aus die Illusionen Zejtlin's im Speziellen und die der Avantgardisten in der Sowjetunion ganz allgemein. Der Titel des zusammen mit der Autorin Juliana Bardolim 2014 erarbeiteten Projekts lautet „Organisiert die Woche des roten Geschenks überall“ – der Titel entstammt einem Plakat des polnischen Künstlers Władysław Strzemiński – und umfasst elf Werke der Malerei und neun roséfarbene Objekte aus Fundholz, davon fünf in Kreuzform, die mit Reproduktionen der Lebensmittelkarten von Zejtlin kombiniert wurden. Voronzow & Bardolim denken Stalins brutale Angriffe auf die Moderne und die repressive Inmachtsetzung des Sozialistischen Realismus ab Mitte der 1930er Jahre mit. Ihre Kunstwerke sind Verbeugungen vor denen, die Stalins Schreckensregime zum Opfer fielen aber auch aufklärerische Mahnzeichen, der roten Euphorie mit Vorsicht zu begegnen.

Christoph Tannert

„ORGANISIERT DIE WOCHE DES ROTEN GESCHENKS ÜBERALL“
2009, Holz, Öl, Objekte, Höhen bis 93 cm
Besitz der Künstler





LENIN SIEHT DURCH (EINE PRAWDA FÜR LENIN)
 1978, Hochdruck auf Polyesterfilm auf Zeitung, 51 x 36 cm
 Sammlung Neue Sächsische Galerie



IN KLAMMERN B (FÜR GORBATSCHOW, DEN ERBEN DER REVOLUTION)
 1987, Siebdruck über Offsetiridruck, 61,5 x 48 cm
 Sammlung Neue Sächsische Galerie