

# „TEXTE AUS DEM KANON DER LEERE“

## KONZEPTKUNST - SOZART - NOMA - MOKŠA

---

„Im Zentrum befindet sich nichts, dort ist beleuchtete Leere“, beschreibt Kabakov die Idee zu seiner Installation NOMA, die er 1993 in der Hamburger Kunsthalle ausstellte. Ringsherum, fährt er fort, sind einzelne Sektoren mit Texten, Bildern und Gegenständen, die „beständig Fiktionen produzieren“. Zu hören ist Geschwätz, ununterbrochenes Geschwätz, Dialoge, Trialoge, ein Netz von Kommunikation. Die Autoren fehlen. Ihre Abwesenheit wird durch Texte und Stimmen ersetzt, während sie sich auf der Flucht vom leeren Zentrum ins Niemandsland befinden, ins Nirwana der Texte. Oder wie Pavel Pepperstejn es formuliert: „Um das leere Zentrum herum schwirren Ketten autonomer Kreuze, Koloboks<sup>1</sup>, Moldavier in eigenen Angelegenheiten.“<sup>2</sup>

Überall:

### NOMADISIERENDE AUTONOME

Kabakovs Versuch, den Kreis der Moskauer Konzeptualisten bzw. den Kreis der NOMA in einer Installation zu verbildlichen, ist ein Projekt, das seine Rezipienten bereits auf zwei Jahrzehnte Konzeptkunst und Sozart zurückblicken lässt. Und es erreicht den Gipfel einer Selbstmystifikation, die die Gruppe in ihren Gesprächen über sich selbst und einer zunehmenden Kommentaronie beständig pflegt.

### NOMEN EST OMEN.

Die Anfänge des Moskauer Konzeptualismus - die bis heute geläufigste Bezeichnung dieser sub-sowjetischen und postmodernen russischen Kunstrichtung - reichen bis in die frühen sechziger Jahre zurück. Mit dem Photo- bzw. Neorealismus Erik Bulatovs, den Text-Bildern und Bild-Texten Il'ja Kabakovs und den minimalistischen Gedichten Vsevolod Nekrasovs beginnt im sowjetischen Untergrund inmitten der Breznev Ära eine künstlerische Tätigkeit, die sich ästhetisch mit der offiziellen Kunst auseinandersetzt und sich zugleich von ihr abwandte. Zum damaligen Zeitpunkt und genaugenommen bis heute arbeiteten die Künstler im Untergrund, und ihre Werke waren anfänglich nur einem kleinen Publikum, d.h. dem Freundeskreis zugänglich. Bulatovs erste Versuche, seine Bilder auszustellen, gehen ins Jahr 1965 zurück. Die damalige Ausstellung im Kurcatov-Institut aber wurde bereits nach einer Stunde geschlossen und verboten. Es folgten vereinzelt Ausstellungen zumeist in privaten Wohnungen, die oft nur für einen Abend in eine Galerie inoffizieller Kunst verwandelt wurden.

Das Beunruhigende und Subversive an den Bildern und Bildtexten war die offensichtliche Nähe zur Ästhetik des Sozialistischen Realismus, die nur durch kleine Bedeutungsverschiebungen ins Rutschen kam. Bulatovs monumentale Bilder simulierten die alltägliche Zeichenwelt der sowjetischen Gesellschaft, deren tieferen Sinn längst niemand mehr wahrnahm, und gestatteten den Betrachtern somit den verbotenen Blick über den eigenen Tellerrand.

Ähnlich Il'ja Kabakov. Er entsorgte den sowjetischen Alltagsmüll in der Kunst und unternahm damit ein Recycling von Alltagsgegenständen der russischen Kultur, der Kommunal'ka, der privaten Gewohnheiten, die im neu arrangierten künstlerischen Kontext die realsozialistische kollektive Gemeinschaft kommentierten. Kabakovs intermediale Arbeiten, die Text und Bild in eine sich gegenseitig interpretierende Beziehung setzen, erlaubten den Rezipienten zudem, an der Produktion und Rezeption des Kunstwerkes teilzunehmen; d.h. die Entstehung des Kunstwerkes und damit auch die Entstehung von Sinn und Bedeutung wurde in das künstlerische Objekt hineingeschrieben.

Durch die offensichtliche Nähe zu westlichen Konzepten der sechziger Jahre und früher gleichen die Bezeichnungen für die Moskauer Avantgardisten auch denen des Westens. Die Arbeiten erinnern an die ready-mades von Marcel Duchamp, an die Concept-Art bzw. Kontext-Kunst Joseph Kosuths, an Projekte der Gruppe Art & Language oder auch an die Kunstproduktion der POPART. Boris Groys nannte die Moskauer Avantgarde-Kunst in Anlehnung an westliche Kunstrichtungen einen romantischen Konzeptualismus, wobei das Attribut 'romantisch' die typisch russische Differenz zur westlichen Sachlichkeit herausstellen sollte. Vitalij Komar und Aleksandr Melamid bezeichneten ihre monumentalen Bilder, in denen die Ästhetik der dreißiger Jahre in mythisch-grotesker Beschwörung wiederaufersteht, als Sozart. Aus heutiger Perspektive könnte man von einer Vermischung verschiedener westlicher Konzepte und speziell russischer, subsowjetischer Kontexte und Inhalte sprechen. Während Motive, Methoden und Symbole der offiziellen Kunst zitiert und simuliert wurden, es also eine poetische und künstlerische Sozart gab, erinnert die Befreiung des Kunstwerkes aus dem musealen Kontext und umgekehrt an die Ästhetisierung nicht-künstlerischer Gegenstände an Methoden Marcel Duchamps und der Concept-Art. Auch die Vermi-

schung der einzelnen Diskurse, die zunehmende Intermedialität, die sich in Aktionen, Installationen und bewegter Kunst und Literatur äußert, verläuft parallel zum postmodernen westlichen Kunstbetrieb.

Nach intermedialen Arbeiten, Installationen, Performances und Aktionen bildete sich zunehmend auch eine literarische Konzeptkunst bzw. konzeptualistische Schreibweise heraus. Dabei kam es neben der typischen Vermischung sozartistischer und konzeptualistischer Verfahren, postmoderner Theorien und Schreibweisen auch zu einer eigenen Begrifflichkeit, die unter den Stichwörtern „Subversion durch Affirmation“, „Autor als Person“, „Kanon der Leere“ oder „Ideotechnik“ von den Konzeptualisten selbst auf die Bühne der Theorie geschickt wurden. Liest man Prigovs *Milizionär* und Sorokins *Die Schlange*, als Beispiele der früheren Texte, fällt auf, daß beide die sozialistische Wirklichkeit als Person bzw. als Zustand widerspiegeln und die Rhetorik des Staatsapostels bzw. der Wartenden in der Warteschlange mit Verzicht auf eigene Autorschaft reproduzieren. Die anfängliche Vergegenwärtigung und bloße Zitation verwandelt sich jedoch zunehmend in ein komplexes Geflecht von Schreibweisen, die sich gegenseitig zur Schau stellen und tautologisch in ihrer fortwährenden Überbietung ad absurdum führen.

Das Prinzip der Subversion durch Affirmation beschränkt sich nicht mehr nur auf den sozialistischen Kontext, sondern wird als Schreibweise zu einer, wenn man so will, literarischen Dekonstruktion jeglicher, insbesondere aber literarischer Diskurse. Dabei wird selbst die Dekonstruktion zum Gegenstand der Simulation, d. h. typische Paradigmen wie Intertextualität, Totalität, der Tod des Autors, das Fremde oder Modi der Transgression sind nicht nur als Schreibweise präsent, sondern werden wörtlich genommen, bekommen ein Subjekt, oder sie werden durch die Protagonisten literarischer Texte verkörpert.

Gerade die Inspektion Medhermeneutik, die 1987 durch Pavel Pepperštejn, Sergej Anufriev und Jurij Lejderman gegründet wurde, betreibt Intertextualität als Beziehungsarbeit zwischen literarischen Helden, literarischen Epochen und Genres. Experimente anderer Art, sogenannte ‚begriffliche Selbsterfahrungstrips‘, unternahm die Gruppe ‚Kollektive Aktionen‘. Mit Andrej Monastyrskij als Ideengeber und Initiator führten die ‚Fahrten ins Grüne‘, an denen der konzeptualistische Freundeskreis teilnahm, direkt in die Verlebendigung und Realisation von theoretischen Paradigmen. Der Kanon der Leere, in dem die Nullstellenpoetik der Oberriuten, das schwarze Quadrat Malevics, Barthes' Nullstufe der Literatur oder der Glaube an die Leere (schwarzen Löcher) bei den Raskol'niki oder Mahajana-Buddisten zitiert wird, wurde zur eigentlichen Handlung und die Protagonisten als Teilnehmer der Aktionen, die von nichts handelten, mit Leere vollgepumpt (Sorokin). Postum wurden die Aktionen von den Teilnehmern kommentiert und nachbesprochen und somit auch mit Bedeutung und Deuten gefüllt.

Seit 1987 definiert sich der Freundeskreis über den bewußt vieldeutig gewählten Begriff NOMA. Die Wortschöpfung, die auf Pavel Pepperštejn zurückgeht, soll, wie vom ‚Nominator‘ selbst angegeben, keine Stilrichtung bezeichnen, sondern als Signifikant für den kollektiven Körper des konzeptualistischen Kreises stehen. NOMA, wie auch der tote Körper des Osiris (den Äußerungen der NOMA Mitglieder zufolge soll ‚nom‘ ein altägyptischer Landstrich sein, in dem Körperteile des toten Osiris begraben lag), ist überallhin verstreut. Und damit ist er als Name zugleich Spur für Suchende und ein Indiz für die Verstreutheit und Auflösung eines imaginären Ganzen, das es nicht wiederherzustellen, aber aufzusuchen gilt.

Inzwischen kursiert ein neuer Name -MOKŠA-, den Andrej Monastyrskij 1993 ins Leben gerufen hat, im nomischen Künstlerkreis. MOKŠA bezeichnet nicht nur, wie die Phantasie des mit konzeptualistischen Texten vertrauten Lesers vermuten könnte, allerlei insbesondere obszön konnotierte neue Aufenthaltsorte der NOMA-Mitglieder, die auf die altslavische Göttin Mokoš zurückzuführen sind, sondern steht schlicht für MOSkauer KONzeptualistische SCHule.<sup>3</sup>

„Niemand spricht so viel wie wir ...“  
ZWISCHEN SIMULATION  
UND VERFREMUNG

Wer spricht? Das ist eine der Fragen, die die Leser konzeptualistischer Texte sich mit einiger Wahrscheinlichkeit stellen. „Wen kümmert's, wer spricht?“, wäre, wie Beckett konstatierte, wohl auch die Antwort der konzeptualistischen Simulanten. Das Fehlen der Autoren, die als Protagonisten im Text auftauchen, fremde Schreibweisen simulieren oder sich selbst zum Zuschauer ihrer Aktionen machen, wird konzeptualistisch als „personaznyj avtor“ bezeichnet.<sup>4</sup> Der Autor als Protagonist des Textes, dessen Äußerung die Worte des Anderen sind, tritt als sprechendes Subjekt in den Hintergrund und gibt sich als wiederholendes und nachvollziehendes Medium, das sich selbst als Objekt haben kann. Diese Modifikation vom Jod des Autors' zitiert in gewisser Weise die postmoderne Philosophie (Blanchot, Barthes, Foucault) und ist zugleich eine Simulation der Autorlosigkeit des Schriftstellers im Sozialistischen Realismus.

Einer der Meister der Imitation ist **Dmitrij A. Prigov**, der in die Alltagssprache der sowjetischen und post-sowjetischen Helden eindringt und deren Denk- und Sprechweise im poetischen Kontext wiederauferstehen läßt. In unzähligen Alphabetgedichten ironisiert er nicht nur den an die Reihenfolge der Buchstaben gebundenen Ordnungswahn, sondern auch die Maschinerie der sozialistischen Textproduktion. Er selbst ist nach eigenen Aussagen ein Dichter der Quantität, der bis ins Jahr 2000 über 20.000 Gedichte schreiben will. Die Texte 'Gratifikationen' und '(Gleichgewicht)' aus diesem Heft greifen den Ordnungsfetischismus des Neuschöpfers wieder auf. Prigovs Notengebung, seine Vergleiche und die minutiöse Aufzählung derjenigen, die zu seiner Zeit lebten, ermordet wurden oder Krieg führten, lassen ihn die Rolle eines Demiurgen übernehmen, der die Welt prägt.

Als originärer Autor unterzutauchen und den Text zur eigentlichen Instanz werden zu lassen, ist das Prinzip von **Vladimir Sorokin**. Im Gegensatz zu Prigov jedoch bedient er sich nicht der Namen anderer, sondern gibt sich anonym und macht den Platz des Autors dadurch auf eine beunruhigende Weise vakant. Sorokin reproduziert und simuliert literarische Stile und Schreibweisen, läßt diese aufeinanderprallen, so daß sie sich, wie Pepperštejn es formuliert, 'in ihre eigene Illustration verwandeln' und zusammenstürzen. Sorokin ist vor allem ein Simulant, der so tut, als würde er fremde literarische Schreibweisen imitieren, dann aber im entscheidenden Augenblick durch Planübererfüllung oder signifikante Auslassungen das System ins Wanken bringt. Sorokin arbeitet dabei unter Cover und bewegt sich geschickt zwischen Kopieren und Verfremden.

Auf eine andere Weise fehlt die Person **Vadim Zakharovs**. Wenn Zakharov im Priestergewand seine Performances und Installationen durchführt, hat er bereits mit seiner Gestalt ein Universum oder esoterisches System geschaffen, in dem er sich als Autor und Initiator verliert. In dem Moment, wo sich das „System selbst abspult“, verschwindet Zakharov im System des Pastors; er wird zum Teil dessen, was er selbst hervorgerufen hat. In seinen früheren Aktionen trat er auch als „Pirat“, „Gärtner“, „Zwerg“ oder „Madame Schleuse“ auf, die als Personen nie isoliert sind, sondern in ein Geflecht von Verweisen eingebaut wurden, das den einzelnen Figuren wiederum neue esoterische Verbindungen zuordnete. Als Pastor der NOMA-Gemeinde und Herausgeber der Pastor-Zond Editionen ist seine Autorschaft expliziter. Mit der Zeitschrift Pastor führt Zakharov die M.A.N.I. Sammelbände, die „kleinen Büchlein“ und die „bebaglichen Gespräche“ im Kölner Kontext fort.

## ZWISCHEN BANALITÄT UND KOMPLEXITÄT

Eine besonders komplexe Art der Diskursalchimie und Zitation betreibt die **Inspektion Medhermeneutik** (Pepperštejn, Anufriev, Lejderman). Schreibweisen werden hier nicht nur miteinander vermengt, sondern in einen höchst (para)-wissenschaftlichen Apparat von Text und Kommentierung eingebaut. Der medizinische und hermeneutische Diskurs bilden dabei die diskursive Schnittstelle zwischen Körper und Text.

Der Text, der „Wohnung und Relaisstation für fremde Diskurse“ ist, die sich wie Krankheiten einnisten, wird durch eine „schizophrene Analyse“ von den Medhermeneuten in einen neutralen Zustand geführt. Die Medhermeneuten inspizieren die interpretatorischen und kommentierenden Aktionen der eindringenden Texte und machen ihre eigenen Texte durch Autokommentare immun. So gesehen werden im Jargon des medizinisch-hermeneutischen Vokabulars Depression und hermeneutisch-interpretatives Pressing miteinander verschränkt, und der Text als Patient in der diskursiven Poliklinik der Medhermeneuten durch die fortwährende Selbstkommentierung ‚geheilt‘. Das Resultat ist ein unendlicher Text - die letzte russische Novelle, die alle anderen Texte in sich enthält.

In Korrespondenz zum Komplexen und Banalen steht auch der fortwährende Wechsel von Detail und Auslassung, Offenheit und einer Hermetik, die insbesondere dem nichteingeweihten Leser entgegentritt. Während die Inspektion Medhermeneutik eine offensichtliche Hermetik als Schreibweise vorführt, erscheinen Prigovs Texte auf den ersten Blick verständlich. Doch auch hier ergibt sich der (oder zumindest ein anderer) Sinn erst durch die Kenntnis der Sprechgewohnheiten des NOMA-Kreises.

Doch nicht jede Unverständlichkeit läßt sich auf die Unwissenheit der Rezipienten zurückführen. Im Gegenteil: Die Aufladung der Diskurse mit quasiwissenschaftlichen Bedeutungen, die tautologischen Verdopplungen durch die Kommentare, die Spannung zwischen Rätsel, Geheimnis und arbiträren Zeichen, die Leere evozieren, gehören zu den konzeptualistischen Textstrategien. Das Zustandekommen von Bedeutung wird dabei einerseits vorgeführt und lesbar gemacht, andererseits ist der Rezipient Opfer eines leeren Geheimnisses und umgekehrt eines arbiträren Zeichens, das angefüllt mit Willkür sein Machtpotential entfaltet.

## ZWISCHEN IDYLLE UND GEWALT

„Die Literatur, die einmal nach Feldblumen und Heu duftete“, stinkt nun nach schlechtem Essen und verwesenden Kadavern, beschreibt Viktor Erofeev die derzeitige Situation in der russischen Literatur. Daß er damit keine zwielfichtigen literarischen Gestalten und dreckigen Hinterhöfe à la Dostoevskij meint, wird bei einer Kenntnis konzeptualistischer zeitgenössischer Texte schnell deutlich. Es geht um eine obszöne Sprache, um eine Realisierung des russischen Mat<sup>5</sup>, um das Wort in Aktion.

Den Gipfel des Obszönen, Gewalttätigen und Perversen erklimmt dabei **Vladimir Sorokin**, der, so seine Kritiker, nichts, was die Grenze des ‚Moralischen‘ und (Ästhetischen) ausschliesse, nicht noch überbieten könnte. Vordem Hintergrund des sauberen Sozialismus und der keuschen Literatur der totalitären Epoche liest sich Sorokins Prosa zunächst wie eine Befreiung der unterdrückten Libido und des verordneten ästhetischen Diktates. Aus postmoderner Sicht liegt er damit gewissermaßen im Trend.

Doch nur auf den ersten Blick spielt die vordergründige, nackte Gewalt die Hauptrolle in Sorokins Erzählungen. Vielmehr verdeckt sie eine versteckte, strukturelle Gewalt, die von der Sprache selbst ausgeht und inzwischen immer mehr zur eigentlichen Protagonistin seiner Texte wird. Der Frage: Wer spricht?, die auf Autonomie und Wiederholung gerichtet ist, gesellt sich im Hinblick auf Gewalt und Harmonie, die Frage nach der Intentionalität der Rede hinzu. Wohin wird gesprochen und wie wird auf dem Weg zum Adressaten manipuliert?

Die potentiellen Reaktionen auf gewalttätige Texte werden im Text dieses Heftes - *Die Stimme Pjatojs* - grotesk ausgefaltet. Während Pjatoj auf der Bühne sein Lied von den drei barmherzigen Schwestern zum Besten gibt, flippt das Publikum in Sorokins Theater unverhältnismäßig aus. „Die Zuschauer singen, schreien, geraten außer sich, weinen, benehmen sich seltsam.“ Die Macht der Rede, die Sorokin auch dem Leser gegenüber einzusetzen weiß, karikiert sich hier nur noch selbst.

Sorokins Abgesang an ‚Das Schöne regiert die Welt‘ beinhaltet nicht nur die Nennung obszöner, perverser und nekrophiler Praktiken, die bei regelmäßiger Wiederholung niemanden mehr schockieren und zu bloßen Signifikanten erstarren, sondern die vermeintliche Idylle oberflächlich harmonischer Diskurse. Sorokin interessieren die Energien des Verdrängten und Ausgeschlossenen, die sich in beständiger Regelmäßigkeit ihren Platz im Präsens zurückerobert. In Pjatojs *Stimme* wird nun gerade der heilige Mythos von Vera, Nadezda und Ljubov' (Glaube, Liebe, Hoffnung) durch Sorokin entweiht.

Während man Sorokin als poetischen Serienmörder bezeichnen könnte, der seine Spuren und seine Schreibweise gut zu tarnen versteht, ist in **Gleb Alejnikovs** Erzählung *Frühling - Ein literarisches Szenarium* von einem ‚wahren‘ Serienmörder die Rede. Die Handschrift des Täters ist hier leicht zu identifizieren: Die Köpfe der Leichen sind von einem Handtuch mit Waffelmuster umwickelt und liegen mit dem Haupt in Richtung Norden, immer, wenn der Autor über die Außentemperatur berichtet, wird wieder eine neue Leiche auftauchen. Im Gegensatz zu diesen eindeutigen Indizien des Serienmörders sind die Sätze der Protagonisten und auch die Schreibweise Alejnikovs nur ausgeborgt und verwischen die individuellen Spuren des Autors. Die Lehrerin spricht in der Sprache des Pädagogen Makarenko und vermittelt ihren Schülern einen sozialrealistischen Erziehungsauftrag, die Beschreibung der Leichen erinnert an das Vokabular eines Polizeiprotokolls: der Stil entspricht der jeweiligen Situation. Die detaillierte und ausführliche Beschreibung der Leichen, die Berichte über den Zustand der Verwesung, über ihre Kleidung etc. stehen der ausgeblendeten Motivation für die Leichensuche des Schülers und dessen Erektion beim Anblick der Leichen gegenüber. Liest man den Text allegorisch in Bezug auf die Suche der Nomamitglieder nach den ‚Toten Seelen‘, korrespondiert auch die Erregung des nekrophil veranlagten Schülers mit der Lust am Schreiben: Die literarischen Friedhöfe (der ‚OLYMP DES GELUMPES‘) zeugen beständig neue Geschichten, die von den Mitgliedern der NOMA aufgegriffen und fortgeschrieben werden.

## ZWISCHEN KÖRPER UND ZEICHEN

**NOMA SOMA.** Nach jahrelangen Besuchen in sozialistischen Bewußtseinsschmieden ist die Endstation konzeptualistischen Schreibens der Körper. Alles geht in ihn hinein, hindurch und hinaus. Texte werden geparkt, Gedanken abgelegt, Redeweisen nisten sich ein.

Umgekehrt wird das Zeichen zum Träger und zur Person theoretischer Paradigmen. Es wird durch die Protagonisten des Textes verkörpert. Die Begegnung in den Texten ist nicht mehr nur Intertextualität, sondern eine Beziehungsarbeit zwischen den Gestalten des russischen Romans: Raskol'nikov trifft Korčagin, Baba Jaga verhext Vera Pavlovna und Puskin duelliert sich mit Charms.

Verkörperungen und Textualisierungen kulminieren im NOMA-Diskurs in einem sich selbst mystifizierenden kollektiven Körper, der als Zeichen mit Bedeutung spielt.

**Julia Kisina**, deren Texte im Hinblick auf die Schreibweise weder konzeptualistisch noch sozartistisch sind, zumindest nicht auf den ersten Blick, sammelt in ihrem Text *Osiris in Italien* den NOMAischen Ursprungsmythos wieder ein. Sie selbst als männlicher Doppelgänger des Osiris ist indes nicht nur auf Spurensuche eines aus Rußland emigrierten Osiris, auch sie selbst reist den Zeichen als Textzeichen hinterher und tastet assoziativ Wortfelder ab. In der sinnlich geschwängerten Wortlandschaft gerät ihre Spurensuche zur einer Färtenlegung für den in die Suche integrierten Leser. Hier zumindest wird sie dem Eingeweihten-Diskurs ihrer NOMA Kollegen gerecht, sie führt ins Bedeuten ein. Und auch der Schluß trifft die nomadisierende Suche nach dem Anderen und Fremden, die in einem autoerotischen Akt mit dem eigenem Körper und der Schreibweise als Liebesobjekt mündet.

Doch nicht nur die leere Rede, die in der Postmoderne diskutiert und im Sozialistischen Realismus praktiziert wurde, ist Subjekt und Objekt konzeptualistischer Experimente, sondern vor allem ihre Macht und affizierende Kraft. Was oft auf den ersten Blick referenzlos, unmotiviert, willkürlich und zufällig erscheint, erhält einen sekundären Sinn über den Dialog, den der Text mit dem Leser führt. Verführung, Manipulation, Ausschluß, Quälerei - sind nicht nur Gegenstand des Textes, werden also vom Körper in den Text getragen, sondern verlassen ihn auch wieder und wirken manipulativ auf die Rezipienten ein.

## ZWISCHEN INNEN UND AUSSEN

An den Schnittstellen von Philosophie, Kulturologie und Literaturwissenschaft und im Zwischenraum von ‚Familienzugehörigkeit‘ zu NOMA und wissenschaftlicher Metaposition bewegen sich **Boris Groys**, **Michail Ryklin** und **Igor Smirnov**.

**Michail Ryklin** ist Theoretiker und wie in Konzeptualistenkreisen üblich auch ‚Aktionist‘. Neben seinen Teilnahmen an Monastyrskijs „Kollektiven Aktionen“ hat er 1994 im Verlag *Obscuri Viri* einen Band mit Kommentaren zu Performances innerhalb von NOMA unter dem Titel *RAMA* herausgegeben. RAMA hat wie auch NOMA einen mythischen Hintergrund; der Name verweist auf den Gott Rama, der in der indischen Mythologie das Dunkle personifiziert. Und für die Künstler der Rama-Performances, die sich selbst zum Kunstobjekt machten, ist der dunkle, endlose und eigentlich interessante Ort der Raum hinter den Rahmen (*ramy*), der Ort außerhalb der Körperlinien. RAMA als Name steht zudem für die Initialen von Michail Ryklin und seiner Frau Anna Al'čuk. Ryklin verbindet auch in seinen theoretischen Essays (in den Sammelbänden *Terrorologik* und *Kunst als Hindernis*) Metaposition mit Insiderwissen - in seinen Analysen des Terrors wird die Schreibweise Sorokin mit der de Sades in Korrelation gesetzt. Die *Rekapitulation* aus dem Mesto-Pečati-Heft Nr. 5 zum Thema Krieg zeigt Ryklins kritische Aneignung französischer postmoderner Philosophie in Verbindung mit polithistorischen Fragestellungen.

Innen und Außen berührt schließlich auch die Frage nach dem Blick und dem, was man seinen eigenen Kontext nennt. Mit der Frage, ob es möglich sei, sich mit fremden Augen zu sehen, sich außerhalb seines Kontextes wahrzunehmen, greift **Boris Groys** in *Zurück in die Höhle* zum einen mit Platons Höhlengleichnis den Grundmythos der Philosophie wieder auf und zum anderen diskutiert er die Bezeichnung Kontextkunst in Verbindung mit den Verfahren des Moskauer Konzeptualismus. Diejenigen, die die Höhle verlassen haben und emigriert sind, bauen sich, so Groys, nun ihre Höhle im Außen, verwandeln sie in begehbare Attraktionen und eröffnen den westlichen Betrachtern einen Blick von innen, der sich sonst ihrer Perspektive verschließen würde. Umgekehrt werden die Rezipienten des Innen mit ihrem eigenen Nicht-Sehen konfrontiert. Groys hat durch seine Essays und Bücher - u.a. „Zeitgenössische Kunst aus Moskau“ (1991) - viel zur Popularität des Moskauer Konzeptualismus beigetragen und die künstlerischen Verfahren der Konzeptkünstler aus philosophischer und kunstwissenschaftlicher Perspektive in die postmoderne Debatte überführt.

Noch weniger als Groys' Kunsttheorie auf das konzeptualistische Etikett festgelegt werden kann, fügt sich der Russist, Literaturtheoretiker, Ontologe und Psychophilosoph **Igor Smirnov** nahtlos in die NOMA ein. Smirnov ist bestimmt kein Konzeptualist. Nichtsdestotrotz ist er in den meisten Mesto-Pečati-Bänden mit philosophischen Essays oder literaturphilosophischen Interpretationen über Texte von Kisina oder Sorokin vertreten. Dabei entwickelt er, wie auch Groys und Ryklin, ein vom Moskauer Konzeptualismus unabhängiges theoretisches Interesse, das sich nicht vom mythischen Innenraum der MOKSA gefangen nehmen läßt.

Die „normale“ Wiege der Konzeptualisten steht in Moskau und dort vor allem im Süd-West-Bezirk. Von dort aus brachen einige, wie beispielsweise Boris Groys, Il'ja Kabakov, Komar und Melamid, schon in den

siebzig Jahren gen Westen auf. Inzwischen hat in Deutschland eine NOMA-Filiale eröffnet (**Alles in Noma**). Groys lehrt in Karlsruhe Philosophie und Ästhetik, Zakharov lebt in Köln und Julia Kisina in München. Sorokin, Prigov, die Medhermeneuten und Ryklin wandern mit Lesungen, Ausstellungen und Essays zunehmend durch die deutsche Kulturlandschaft, deren Vertreter mit einiger Verwunderung und Skepsis den lockeren und zugleich intellektuellen Umgang mit dem Totalitarismus und seinem Erbe beäugen, an dem es hierzulande nicht nur künstlerisch mangelt.

Theoretisch lenken seit einigen Jahren u. a. die beiden Emigranten Boris Groys und Igor Smirnov den Blick des interessierten Auslandes auf die Moskauer Szene. Smirnov als akademischem ‚Ziehvater‘ der Gruppe, die diese Via-Regia-Ausgabe zusammengestellt hat und ohne dessen Hilfe, Anregungen und Kontakte dieses Heft nicht zustande gekommen wäre, soll an dieser Stelle unser Dank gelten.

Publiziert werden die konzeptualistischen Texte in russischer Sprache bis heute vor allem in nomaeigenen Zeitschriften - konkret: in der in Moskau von Nikolaj Septulin herausgegebenen Zeitschrift ‚Mesto Pečati‘ und in Vadim Zakharovs ‚Pastor Zond‘ Editionen, aus denen vorwiegend die Texte dieser Ausgabe entnommen wurden. Zakharov, der inzwischen in Köln lebt, verfügt zudem über ein Video-Archiv, das neben dem M.A.N.I. Archiv (Moskauer Archiv für neue Kunst) alle Aktionen der NOMA bzw. MOKŠA dokumentiert. Beide Zeitschriften „Pastor“ und „Mesto Pečati“ erscheinen in geringen Auflagen (Pastor nur 50 Exemplare) und sind zumeist thematisch ausgerichtet. Im Verlag *Obscuri Viri*, der die Zeitschrift ‚Mesto Pečati‘, herausgibt, erscheinen zudem Werk- und Einzelausgaben der beteiligten Künstler. Beiden Zeitschriften war im Mai vergangenen Jahres als ein Fest weiterer grandioser Selbstinszenierung die Ausstellung „Zwei Journale - Öfen, Piroggen und ein Rahmen“ gewidmet. Aus diesem Kontext stammt auch der Text Michail Ryklins „Die Vase in der Nische“ und Nikita Alekseevs Nachbesprechung - „Pastor und Mesto Pečati - (Zwei Zeitschriften eine Ausstellung)“.

SYLVIA SASSE

#### **Die Autorin:**

Sylvia Sasse studierte in Konstanz und St. Petersburg Slavistik und Germanistik und promovierte derzeit am Graduiertenkolleg „Theorie der Kommunikation und Literatur“ an der Universität Konstanz über „Modelle der Transgression in der postmodernen russischen Literatur“.

Erschienen in:

**VIA REGIA** – *Blätter für internationale kulturelle Kommunikation* Heft 48/49 1997,  
herausgegeben vom Europäischen Kultur- und Informationszentrum in Thüringen

Weiterverwendung nur nach ausdrücklicher Genehmigung des Herausgebers

Zur Homepage VIA REGIA: <http://www.via-regia.org>