

| | |
|---------------------|--|
| Zeitschrift: | Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern |
| Herausgeber: | Parkett |
| Band: | - (1989) |
| Heft: | 22: Collabroation Christian Boltanski, Jeff Wall |
| Artikel: | Cumulus from Europa |
| Autor: | Yakimovich, Alexander / Heibert, Frank |
| DOI: | https://doi.org/10.5169/seals-681310 |

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 17.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

CUMULUS

F R O M E U R O P A

The Post-Catastrophic Stage in The Soviet Province

ALEXANDER YAKIMOVICH

Art in the Soviet Union is just beginning to develop its language and its semantics. This message is not clearly understood either inside or outside the Soviet province. Important aspects have been ignored by critics.

The fate of our theoretical thought is as dramatic as our history of ideas in general. Attempts to create a model of the "Russian mentality" have been undertaken repeatedly by major writers like Dostoyevsky, Berdyaev and Solzhenitsyn. Their impact on art theory though largely anonymous is far from negligible.

Drawing on a long intellectual tradition, some young neo-Wittgensteinian thinkers (like Mikhail Epstein) have proposed a modification of the "Russian idea" of the absolute loneliness and existential rootlessness of the Russian mind, its desolation among the devaluated meanings of Russian life. In accordance with this renewed

paradigm, several critics advanced the idea of our "falling out of history." The idea was not new, but it sounded fresh, as everything non-official did – until recently.

Studies by Y. Barabanov, B. Groys, V. Misiano, M. Tupitsina and others point to the existence of an isolated and long suppressed "secret brotherhood" of non-conformist artists.¹⁾ The language of this underground is described as an expression and instrument of programmatic alienation in the midst of Soviet reality.

Their "declaration of independence" has proved to be a "declaration of isolation." Critical studies depict the Moscow "enclave" as cut off from Soviet reality and absorbed in philosophical reflection on its own alienation and rootlessness in this uninhabited galaxy.

This point of view seems to be more the function of artistic mythol-

ogy than of a cognitive approach. To be genuinely alternative, a culture has to propose alternative views about the history and reality of a society. The position of a recluse is not alternative but neutral. The isolationist or "catacombean" thinking of a "secret brotherhood" may have heroic merits and virtues but it leads to closure and lacks intellectual openness.

One of the many factors that have contributed to the semantics of our artistic language is particularly relevant: the relation of art to the unique historical reality of the Soviet province.

"Acute" conditions prior to 1955 and their "softened" modification afterwards have had an outspoken traumatic impact on artistic souls. Let us not speak hastily about the eternal conflict between art and reality. Our immediate historical memory, the political system, economic conditions

and daily life generate stronger feelings than does such a conflict. In our country, artistic creation is inseparable from the feeling of a catastrophe that is past but has not faded.

It is impossible to examine matter as fugitive as artists' inner lives. However, their works and behavior are perfectly eloquent.

Long and attentive communication with artists and a deliberate "tuning" in to their psychological wavelengths reveals a condition of permanent alarm, discord and frustration.

These disturbing emotions stem from a feeling that something terrible has happened and is still potentially threatening. Artists themselves explain their condition in conventional terms such as "national guilt," "shocking revelations of the Stalinist past," "annihilation of Russian high culture," "totalitarian offensive against national identities and rights," "social injustice," etc. Behind practically every explicit statement there lies an intuition of a Big Blow (be it political, cultural, national or integrating). Not all of us are ready to admit to our deepseated and often disguised fears. But the essence of what I have been able to deduce from careful observations corroborates the impression of a deeply rooted catastrophic experience.

A psychological concept may be useful in this context: the so called post-traumatic syndrome. The term "post-traumatic" signifies the condition of a person struck by catastrophe, such as the loss of family or invalidity. These people normally suffer from depression, alarm, panic, irritability and harbor a tragic view of life.

The social psychology of the Soviet province is still suffering the consequences of a trauma. The victims and

invalids of war and Stalinist repression number in the millions even as this century draws to a close. Still more have lost close relatives in massacres from 1918 to 1955. Virtually no one is spared painful, denigrating and dehumanizing totalitarian policies in agriculture, in social order, in questions of nationality, and in civic affairs. Artists and writers in Russia traditionally show great sensitivity and empathy for the misfortunes of others.

An objective observer of the creative activity in the Soviet province will register a steady increase in feelings of impending tragedy, alarm, melancholy and black humor during the second half of the 20th century. Such feelings are not new. They date to the 1920s as demonstrated in crucial works by A. Platonov, M. Soshchenko, M. Bulgakov and in paintings by K. Malevich, P. Filonov a.o. Although a prophetic constellation, these names do not represent a sequence of coherent artistic development. Creative efforts were extremely variegated. A coherent history of art and literature based on the semantics and imagery of catastrophe was initiated in the 1950s and is now reaching a climax. I cite only a few of the many people involved: J. Brodsky, O. Chukhontsev, V. Shukshin, V. Rasputin, V. Yerofeev (in prose fiction), A. Tarkovsky, A. Sokurov, T. Abuladze (in cinema arts), A. Vampilov, L. Petrushevskaya, Y. Pogrebnichko (in theater). In the plastic arts, emblems of catastrophe or a semantics of eschatology are found in paintings by V. Yankilevsky, D. Krasnopoletsev, M. Shemiakin, V. Sidur, N. Nesterova, G. Basirov.

In the 20th century the fine arts have come to terms with hyper-depressing conditions and realities. Cat-

astrophic events and processes have been transfigured by some unknown mechanism into inspiring forces as demonstrated by works like Picasso's *GUERNICA* or Akhmatova's *REQUIEM*.

Repercussions of catastrophe are evident in certain outstanding stages of history. Expressionism, Dadaism and Surrealism come to mind. Romanticism, replete with tragic experience, has great predecessors like Michelangelo, Brueghel and Shakespeare.

What, then, distinguishes the Soviet experience from the Late Renaissance, Romantic or Avantgarde experience in Western Europe?

To begin with, there is the total threat to human life and identity. Historical calamities still left room for hope in survival or rescue. Montaigne continued to live in his own castle during the cruelties of the French religious wars. Goya stayed at his house during the Napoleonic occupation of his country. But the 20th century shattered all the human hopes that had hitherto seemed virtually inalienable.

No man, no artist, no thinker, no scientist in the Soviet province was safe. On the contrary, high intellect, artistic talent, positive social activity or true moral standards were mortally dangerous. Not a single personality in art and literature who ranked with the best remained intact. Camps, jails, torture, executions, death or disappearance of close relatives were their fate. In short, the catastrophic aspects of Soviet totalitarianism exceeded known historical calamities just as Dante's Hell outdid Purgatory: all hope was shattered.

No wonder that this unprecedented situation never ceases to hypnotize artists and writers. It was a revelation to them despite the fact that totalitar-

ian reality often obstructs creation. Few, very few have had the chance to cultivate their ideas and images to the point of perfection. The study of world art and ideas was not only difficult but hazardous. It was virtually impossible to study people like Spengler or Sartre, Franz Kafka or Marc Chagall. Access to "bourgeois culture" had been cut off.

Paradoxically, the totalitarian system is not only a major obstacle to art, but also an important teacher. Life itself stood in for great minds and talents. Many good painters still have no opportunity to visit museums and galleries outside their country. Reality itself presented panoramas and views comparable to those of Magritte, Picasso, Nolde or Baselitz. Instead of studying the Greek "fatum," and Pascal, Schopenhauer and Ortega y Gasset, Soviet writers and poets honed their intellects on military parades and night arrests, rural life and official institutions, wars and jails. A. Siniavsky and J. Brodsky were victims of legal action that was surely no less instructive than the reading of Kafka's novel, *THE TRIAL*.

High standards of art production can hardly flourish under such circumstances. The stamp of crude craftsmanship, a certain negligence and rejection of formal mastery are the attributes of our art. Its inherent "barbarianism" may be a severe handicap but it can also be a virtue. The exploitation of lack of skill is a method of artistic self-realization in the late 20th century.

Totalitarian reality has changed during the second half of our century, but the feeling of catastrophe in art and literature has not waned. The 1980s saw an increase in apocalyptic

images over the previous decade. This is one of the symptoms of our "post-traumatic" evolution. Every subsequent generation has achieved a higher degree of tragic expression or total irony. The real extent of the catastrophe is only surfacing now, and it seems that there is still no end in sight. Even artists who have appeared on the scene since "perestroika" feel that there is "no way out," that all basic human values are being subverted by an impersonal totalitarian Omnipotence.

Totalitarian attitudes and practices in Soviet life may have lost the Stalinist flavor of undisguised genocide, and even the "gentle strangulation" of non-conformists has lost its sting. On the other hand, the system has developed an unsurpassed and all-embracing mechanism for suppressing free choice. The hypertrophy of prescriptions, restrictions and control lend freedom and personal option the aura of superfluous luxuries.

1990 is nearing and the new policy of openness and liberalization has brought precious few fundamental reforms in the economy, power structure or way of life. The new freedom of expression has, however, already disclosed to millions the essence of the totalitarian system but it has not affected the ambitions of Omnipotence.

Changes in the realities of life and the corresponding "modus vivendi" have been minimal for the majority. Mental structures and artistic creation remain under the old ban.

The final stage of art development in the Soviet province, dating to the 1950s, is to be defined as the post-catastrophic stage. Although the fatal moment in history lies behind us, we

have been born in the lap of the great catastrophe and cannot but look with suspicion towards future.

I do not hesitate to designate the artistic imagery that characterizes our province as eschatological. The basic semantic nucleus of art and literature that is genuinely independent and leading consists of two elements.

The first focuses on End, Threat, Non-Being. It is embodied in representations of the holocaust, death, decay, the fall, suicide, insanity, absurdity of existence, disintegration of personality, etc.

But it is erroneous to identify eschatology with "horrible things" alone. Eschatological semantics in Soviet art, as everywhere, has a double structure. Hope must counterbalance the mortal Threat. Hope appears irrationally beyond hopelessness. It can take the shape of bacchic joy or shy anticipation of a new life. A perspective of rebirth and salvation can be accepted unconditionally or treated sceptically; it can be adored or derided. This is eschatology.

The binom of Threat and Hope is a cornerstone in the alternative art and literature of the Soviet province.

Its relation to contemporary Soviet art can be compared to the basic model proposed by religious existentialism of Kierkegaardian inspiration. This is hardly a coincidence. Art and literature were and are traditionally the most intimate allies adopted by the Russians. The fact that explicit philosophical thinking has been eradicated, banned or exiled since 1922, has only led to philosophical saturation in art.

Eschatological metaphysics, ethics and anthropology developed from L. Karsavin, who perished in a Soviet

concentration camp, to M. Mamardashvili, who recently moved from a semi-official position to the undisputed first place among contemporary thinkers in the USSR.

The well-known thinker, Vladimir Bibler, has defined culture as an "S.O.S. signal addressed to other cultures." Right or wrong, this definition is notable for its eschatological semantics: threat as a metaphorical shipwreck, and hope in salvation as a call for help.

Art in the Soviet Union, though absolutely anti-academic and anti-official, is essentially realistic in the sense that it reflects, more or less directly, the social and historical realities of the province and answers the questions of the Soviet Sphynx, this eschatological being.

A look at the recent history and typology of the plastic arts will help elucidate these answers.

Plastic arts ca. 1960 advanced a realistic and populist "hard style" depicting a tragic collision of man and reality that was almost synonymous with annihilation and danger. P. Nikonov, V. Popkov and other exponents of this trend accentuated the aspect of eschatological Threat.

During the same period, their visionary rivals (M. Schwarzmann, V. Nemukhin, the Kinetists a.o.) gravitated towards the ideas of hope, harmony and salvation with their creation of a metaphysical, utopian paradise beyond empirical reality. An understanding of both poles is necessary to form a complete picture of eschatological semantics at this time.

In the period of neo-totalitarian regression (roughly from 1968 to 1984), many groups and individuals turned to imagery depicting the

Empire of Death. Automatic beings or robots, puppets, phantoms populated their works. The atmosphere of an irrational and alarming dream informed the pictures of J. Orlov, T. Nazarenko, A. Volkov, N. Nesterova, O. Bulgakova a.o. They had many conflicts with the authorities, but the very fact that they painted realistically had almost magical consequences. Officials understood that these artists were reproducing reality, but only few of them realized that they were also reproducing catastrophic reality in its deepest essence.

In the 1970s their "underground" comrades developed the art of Social Conceptualism. I. Kabakov, E. Bulatov and the more aggressive V. Komar and A. Melamid also focused on the problem of the human tragedy, but from a unique perspective. They constructed a model of a post-traumatic psyche, a model of a mind producing a disorderly profusion of clichés and stereotypes of social use, from political slogans to everyday notions. Ruined remains of mental edifices lose their continuity and form new and grotesque combinations.

These witty and polyvalent images (both visual and textual) of a human conscience and subconscious that has lost its coherence and begun producing strange chimeras are ironic to the core and devoid of pathos. Melancholy or frustration is hardly typical of Sots Art. Naked irony here plays the role of hope, of a perspective of salvation.

Followers of this conception, Neo- and Post-Conceptualists such as G. Bruskin, V. Mironenko, K. Zvezdochetov, Y. Petruk, developed impressive and grotesque "mythogems." The philosophical play with

different sides of a dead soul, of a dissected and farcically confused human mind was very attractive in the 1980s to many Western critics and art dealers, who felt they had found the Soviet's most nonofficial, most independent spirits.

The real panorama of alternative culture is much greater diversity. The real message of this culture of the Soviet province is manifest in several semantic formulas. The Neo-Conceptualist formula is only one of them.

The mortal and catastrophic element is underscored in our political anti-totalitarian fantastic realism, which depicts the Soviet ruling class as monsters and demons. D. Kantarov and S. Tsvetkov made notable contributions to this "school."

The anti-utopian world view takes many forms but it shares a common essence in images of a mad, absurd, perishing world. Each group resolves the eschatological issue in its own way, one such group being the proponents of Urban Conceptualism such as Y. Avvakumov, A. Brodsky. Finally, a number of individuals throughout the province adhere to the principle of anti-utopia: Y. Khorovsky, V. Bovkun, G. Kitchigin, F. Kirke, A. Jikia.

Others, like M. Kantor, V. Kalinin, G. Neledva, J. Zhakypov, unite despair and hope in a semantic complex that might be called "mourning art" with its intimations of a requiem.

Perhaps most unexpected is the appearance of emotional and monumental "neo-baroque" art (S. Shutov, O. Tistol, K. Reunov) of a dramatic intensity and jubilant hedonism that rests on faith in happiness to come – perhaps even sooner than people guess. Their unrestrained "Rabelaisianism" means a challenge, a denial

of mortification and a stormy quest for a new life to be enjoyed, not feared.

The USSR has no monopoly on eschatology in art. Think of Francis Bacon and Anselm Kiefer. The Soviet province, however, offers, at the end of the 20th century, a panorama of a regional multinational civilization which speaks an eschatological language.

Russian messianism, even if it is as genuine as Dostoyevsky's has a

tasteless flavor of self-advertisement through self-flagellation. I wish I could refrain from being messianic. It would be ridiculous to claim that Soviet Russia occupies a leading position in artistic creation or philosophical thought at the end of 20th century. But I do feel that our independent alternative culture, despite its awkwardness and its half-paralyzed tongue, is trying to pronounce something really essential about human nature and destiny.

Old sarcastic History has played a joke again. It has allowed a suppressed, peripheral culture (a culture which is, in some respects, really underdeveloped) to discover few but cardinal insights of global impact.

Although the artistic message of the Soviet province stems from its specific historical experience, the rest of the world may perhaps recognize some of its own features reflected in the mirror.

1) ICH LEBE - ICH SEHE. KÜNSTLER DER ACHTZIGER JAHRE IN MOSKAU, Bern 1988; E. Peschler, KÜNSTLER ON MOSKAU. DIE NEUE AVANTGARDE,

Zürich 1988; "L'art au pays des Soviets," LES CAHIERS DU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE, winter, 1988; 10+10, CONTEMPORARY SOVIET AND

AMERICAN PAINTERS, New York/Leningrad 1989; V. Misiano, "Der Kindergarten," DURCH, 1987, No. 2.

This essay is the revised version of a talk given by the author at the AICA international art critics-congress (September 18-25, 1989) in Tbilisi (USSR)

Das post-katastrophische Stadium oder Die Sowjetunion als provinzielle Region

ALEXANDER JAKIMOVIC

Die Kunst in der Sowjetunion hat sowohl ihre Sprache als auch ihre Semantik erst gegen Ende dieses Jahrhunderts entwickelt. Ihre «Botschaft» wird im In- und Ausland oft missverstanden; auch haben die Kritiker viele wichtige Dinge übersehen.

Das Schicksal unseres theoretischen Denkens ist nicht weniger dramatisch als das unserer gesamten Ideengeschichte. Versuche, ein Modell der «russischen

Mentalität» zu entwerfen, sind immer wieder von so bedeutenden Persönlichkeiten wie Dostojewski, Berdjaew und Soljenicyn unternommen worden. Auch wenn ihr direkter Einfluss auf die Kunsththeorie nicht im einzelnen auszumachen ist, ist er doch eminent.

Eine weitere Modifikation der «russischen Idee» haben vor dem Hintergrund langer philosophischer Tradition einige junge Denker von neo-Wittgensteinscher

Prägung, wie z.B. Michail Epstein, entwickelt - und zwar die Vorstellung von einer absoluten Einsamkeit und einer existentiellen Obdachlosigkeit des russischen Geistes, von seiner Verlorenheit angesichts des Werteverlusts und der zunehmenden Bedeutungslosigkeit des russischen Lebens. In Übereinstimmung mit diesem erneuerten Paradigma vertraten mehrere Kritiker die Ansicht unseres «Herausfallens aus der Geschichte». Das

ist eigentlich kein neuer Gedanke, aber er klang unverbraucht – wie bis vor kurzem alles, was nicht offiziell war.

Studien von E. BARABANOW, B. GROYS, V. MISIANO, M. TUPICYN u.a. weisen auf eine isolierte und lange unterdrückte «Geheime Bruderschaft» nonkonformistischer Künstler in der Sowjetunion hin.* Die künstlerische Sprache dieser Undergrund-Gruppe wird als Ausdruck und als Instrument einer programmatischen Entfremdung inmitten der sowjetischen Wirklichkeit beschrieben.

Die «Unabhängigkeitserklärung» entpuppte sich als «Abgrenzungserklärung». Mehrere eindrucksvolle Überblicksberichte von Kritikern bezeichnen die Moskauer «Enklave» als vermutlich abgeschnitten von der restlichen sowjetischen Wirklichkeit und vermutlich völlig konzentriert auf die philosophische Reflexion über ihre eigene Entfremdung und ihre «Verlassenheit» in dieser unmenschlichen Galaxie.

Eine solche Auffassung entspringt allerdings eher der künstlerischen Mythologie als einem kognitiven Ansatz. Eine Kultur, die wirklich alternativ sein will, muss alternative Ansichten über Wirklichkeit und Geschichte einer Gesellschaft zu bieten haben. Die Haltung des Eremiten ist nicht alternativ, sondern neutral. Das isolationistische, das «Katakomben»-Denken einer «Geheimen Bruderschaft» mag heroische Verdienste und Qualitäten aufweisen, aber es führt in eine Sackgasse und entbehrt jeder intellektuellen Offenheit.

Nun ist es wichtig, besonders auf einen Faktor, der das Spezifische unserer Semantik und damit die sowjetische Kunst hervorgebracht hat, einzugehen. Es ist der bereits erwähnte Zusammenhang zwischen der Kunst und der einzigartigen Tatsache in unserer Geschichte,

dass nämlich die Sowjetunion eine provinzielle Region ist.

Diese Wirklichkeit, sowohl in ihrer «akuten» Phase (vor 1955) als auch in ihrer «abgeschwächten» Variante danach, hat einen ausgesprochen traumatischen Einfluss auf die Seele der Künstler gehabt, hat ihn immer noch. Man sollte hier nicht voreilig vom Ur-Konflikt zwischen Kunst und Wirklichkeit sprechen. Unser unmittelbares Geschichtsgedächtnis, das politische System, das Wirtschaftsleben und die alltägliche Existenz bringen stärkere Empfindungen hervor, als es dieser Konflikt tut. Unsere künstlerische Schöpfung ist von dem Gefühl einer Katastrophe nicht zu trennen, die zwar schon einige Zeit zurückliegt, aber immer noch nicht überwunden ist.

Die fliessenden Substanzen im Innenleben des Künstlers sind präziser Untersuchung nicht zugänglich. Seine Arbeiten und sein Verhalten aber geben Auskunft. Eine lange und aufmerksame Auseinandersetzung mit Künstlern, ein bewusstes Sich-Einstellen auf ihre «Wellenlänge» legen Zeugnis ab von einem Zustand dauernder Alarmbereitschaft, Gespaltenheit und Frustration. Meines Erachtens gehen diese unbehaglichen Gemütszustände auf ein Gefühl zurück, dass etwas Furchtbare geschehen ist, was weiterhin bedrohlich bleibt. Die Künstler selbst erklären ihre Situation mit konventionellen Begriffen wie «nationale Schuld», «schockierende Enthüllungen über die stalinistische Vergangenheit», «Vernichtung der hohen russischen Kultur», «totalitäre Offensive gegen nationale Identitäten und Rechte», «soziale Ungerechtigkeit» usw. Hinter nahezu allen expliziten Äusserungen steht der intuitiv erfassste Gedanke von einem grossen Schlag (politischer, kultureller, nationaler, umfassender Art). Nicht jeder

Mensch ist in der Lage, seine tiefliegenden, oft camouflierten Ängste einzugehen. Meine fortgesetzten, sorgfältigen Beobachtungen bestätigen aber im wesentlichen den Eindruck einer katastrophischen Erfahrung, die tief im Inneren des Menschen verwurzelt ist.

An dieser Stelle nehme ich zur Illustration einen Begriff aus der Psychologie zu Hilfe, nämlich das sogenannte «post-traumatische Syndrom». Mit «post-traumatisch» wird der Zustand eines von einer Katastrophe getroffenen Menschen bezeichnet – der etwa seine Familie verloren hat oder zum Invaliden geworden ist. Jemand, der ein grösseres Unglück erlebt hat, ist normalerweise verschiedenen Formen von Depression, Erschrecken, Panik, Reizbarkeit und allgemeinem Pessimismus ausgesetzt. Eine solche zerstörerische Reaktion in Folge einer katastrophischen Erfahrung ist vollkommen normal.

Die soziale Psyche der sowjetischen Gesellschaft steht unter dem Druck eines Traumas. Soziale Schichten mit katastrophischen Erfahrungen machen die absolute Mehrheit der sowjetischen Bürger aus. Die Opfer und Invaliden des Krieges und der stalinistischen Repression gehen auch am Ende dieses Jahrhunderts immer noch in die Millionen. Noch zahlreicher sind Menschen, die nahe Angehörige durch das Massenmorden zwischen 1918 und 1955 verloren haben. Praktisch alle Bürger sind Opfer einer leidvollen, demütigenden und menschenverachtenden totalitaristischen Politik in der Landwirtschaft, der sozialen Hierarchie, den Beziehungen zwischen den Volksgruppen oder administrativen Verordnungen. Die bildenden Künstler und Schriftsteller Russlands sind von jeher sehr empfindsam und mitfühlend in bezug auf das Unglück der Menschen gewesen.

Einem objektiven Beobachter der künstlerischen Aktivitäten in der Sowjetunion muss die stetige Zunahme von Tragik, Schrecken, Melancholie und schwarzem Humor im Verlaufe der zweiten Hälfte des 20.Jahrhunderts auffallen. Eigentlich begann das schon früher, in wegweisenden Werken von A.PLATONOW, M.SOSCHTSCHENKO, M.BULGAKOW und der Malerei von K.MALEWITSCH, P.FILONOW u.a. Diese Namen bilden eine prophetische Zusammenstellung, aber noch keine kohärente Kette künstlerischer Entwicklung. Das kreative Panorama ist äusserst breitgefächert. Die kohärente Geschichte von bildenden Künsten und Literatur, welche sich auf katastrophische Bedeutungen und Bilder gründete, begann in den fünfziger Jahren und kommt erst jetzt, am Ende des Jahrhunderts, zu seiner vollen Blüte. Ich möchte nur einige wenige von vielen Namen zitieren: in der Dichtkunst I. BRODSKY, O. TSCHUCHONZEW, V. KORKIJ; in der Prosa V. SCHUKSCHIN, V. RASPUTIN, V. JEROFEJEW; im Film A. TARKOWSKI, A. SOKUROW, T. ABULADSE; im Theater A. WAMPILOW, L. PETRUSCHEWSKAJA, JU. POGREBNITSCHKO. Bei den bildenden Künsten sind Bilder der Katastrophe oder eschatologische Bedeutungen in den Werken von V. JANKILEWSKI, D. KRASNOPEWTSEW, M. SCHEMJAKIN, V. SIDUR, N. NESTEROWA und G. BASIROW zu finden.

Die Künste haben sich im 20.Jahrhundert übermässig depressiven Umständen und Wirklichkeiten angepasst. Mehr noch, katastrophische Ereignisse und Abläufe sind durch einen geheimnisvollen Mechanismus in Inspirationsquellen verwandelt worden, in Werken wie Picasos «Guernica» oder Anna Achmatowas «Requiem».

Das Problem der katastrophischen Erfahrung in der neueren sowjetischen Kunst und Literatur ist nur verständ-

lich, wenn zuvor einige wesentliche Konkretisierungen und Präzisierungen vorgenommen werden.

Das Nachbeben einer Katastrophe hat in mehr als einer aussergewöhnlichen Phase der Kunstgeschichte eine wichtige Rolle gespielt: Dabei denke ich zunächst an den Expressionismus, den Dadaismus und den Surrealismus. Die Romantik, voller tragischer Erfahrung, blickt auf so grosse Vorläufer wie Michelangelo, Brueghel und Shakespeare zurück.

Die Frage ist, was die sowjetische Erfahrung von der Spätrenaissance, der Romantik oder den avantgardistischen Perioden in Westeuropa unterscheidet.

Als allererstes sollte man wohl die Totalität der Bedrohung von menschlichem Leben und menschlicher Identität nennen. Notlagen in der Geschichte waren nie ganz bar der Hoffnung, dass sich der Mensch retten, die gefährliche Zeit überstehen könnte. Montaigne konnte in seinem eigenen Schloss die Grausamkeiten der französischen Religionskriege überleben. Goya blieb während der napoleonischen Besatzung Spaniens in seinem Hause. Doch das 20.Jahrhundert nahm den Menschen die scheinbar so festen und sicheren Hoffnungen früherer Jahrhunderte.

Kein Mensch, kein Künstler, kein Denker, kein Wissenschaftler in der sowjetischen Region konnte sich sicher fühlen. Ganz im Gegenteil. Ein hoher Intellekt, ein künstlerisches Talent, nützliches soziales Engagement oder wahrhaftige moralische Standards waren lebensgefährlich. Es gibt wirklich nicht eine einzige Persönlichkeit in der Kunst oder in der Literatur, die sich zu den Besten zählen darfte und unversehrt geblieben wäre. Lager, Gefängnis, Folter, Hinrichtung, Tod oder Verschwinden der nahen Angehörigen war ihr Schicksal.

Kurz, das Katastrophische am sowjetischen Totalitarismus übertraf die bekannten Epochen von Not und Bedrängnis in der Geschichte durch genau den Aspekt, der Dantes Hölle vom Fegefeuer unterscheidet: Es bleibt keine Hoffnung.

Kein Wunder, dass diese beispielhafte Situation des Menschen die bildenden Künstler und die Schriftsteller geradezu hypnotisiert; sie stellt eine Erleuchtung dar. Sicher steht die totalitäre Wirklichkeit der Kunst oft im Wege. Nur sehr wenige haben die Chance, ihre Gedanken und Bilder zu vervollkommen. Es war äusserst schwierig, ja, riskant, ausländische Kunst und ausländisches Denken zu studieren. Nur wenige wussten wirklich etwas über Spengler oder Sartre, Kafka oder Chagall. Der Zugang zu der sogenannten «bourgeoisen Kultur» war abgeschnitten worden.

Paradoxerweise ist das totalitäre System aber nicht nur ein grosses Hindernis für die Kunst, es ist auch ein grosser Lehrmeister. Das Leben selbst hat die lehrende Rolle der grossen Denker und Talente übernommen. Viele gute Maler hatten und haben nicht die Möglichkeit, Museen und Galerien ausserhalb ihres Landes zu studieren. Doch die Wirklichkeit führte uns Panoramen und Ansichten vor, die mit den Werken Magrittes, Picassos, Noldes oder Basellitz' vergleichbar sind. Durch die Erfahrung von Militärparaden und nächtlichen Verhaftungen, vom Leben auf dem Lande und den offiziellen Institutionen, von Krieg und Gefängnis haben die sowjetischen Schriftsteller und Poeten das Grundwissen gelernt, als Ersatz für das wissenschaftliche Studium des griechischen «fatum», Pascals, Schopenhauers und Ortega y Gassets. A. SINIAWSKI und I. BRODSKY erlebten Gerichtsverhandlungen, die ganz bestimmt nicht weniger

instruktiv waren als die Lektüre von Kafkas Roman «Der Prozess».

Unter solchen Umständen kann man allerdings kaum einen hohen künstlerischen Standard erwarten. Anzeichen von unsauberer handwerklicher Fertigung oder eine gewisse Nachlässigkeit, ein Mangel an Formbeherrschung sind unserer Kunst regelmässig anzusehen. Ihr innerer «Barbarismus» ist ein fatales Handikap, zuweilen aber auch ein positiver Wert. Mit der unzureichenden Fertigkeit zu spielen ist eine Methode künstlerischer Selbstverwirklichung des späten 20.Jahrhunderts.

Die totalitäre Wirklichkeit ist seit der zweiten Hälfte des Jahrhunderis im Wandel begriffen. Doch das katastrophische Gefühl in den bildenden Künsten und der Literatur schwindet nicht. Die achtziger Jahre waren in ihrer künstlerischen Bilderwelt apokalyptischer denn je. Dies ist eines der Symptome unserer «post-traumatischen» Entwicklung. Jede folgende Generation erreicht einen höheren Grad des tragischen Ausdrucks oder der Ironie. Zunächst wird das wahre Ausmass der Katastrophe seit 1955 Schritt für Schritt weiter enthüllt, und es scheint, als müsse das endlos so weitergehen. Und zum zweiten erfährt auch die jüngste Künstlergeneration, welche in den Jahren der Perestrojka auf der Bildfläche erschien, die Ausweglosigkeit, die Zerstörung aller menschlichen Grundwerte durch eine unpersonliche totalitäre Allmacht noch auf unmittelbare, ernsthafte Weise.

Die totalitäre Haltung und Praxis im sowjetischen Leben tritt nicht mehr in Form des direkten Völkermords nach stalinistischer Art auf, und selbst die «sanfte Erdrosselung» der Nonkonformisten kann heute nicht mehr so leicht Anwendung finden. Auf der anderen Seite aber hat das System einen unübertroffen-

nen und allumfassenden Mechanismus zur Unterdrückung der Entscheidungsfreiheit des Einzelnen entwickelt. Die Wucherungen aus Vorschriften, Einschränkungen und Kontrollen von aussen geben einem das Gefühl, die eigene Freiheit und die eigene Entscheidung wären ein überflüssiger Luxus.

Bis heute hat die neue Politik der Offenheit und Liberalisation noch keine grundlegenden Reformen in der Wirtschaft, in den Machtstrukturen oder im Alltagsleben gebracht. Die neue Freiheit der Meinungsäusserung half, vor Millionen Menschen das Wesen des totalitären Systems blosszulegen, hat aber den Monopolanspruch der Allmacht nicht beseitigen können.

Die Realitäten des Lebens und der entsprechende «modus vivendi» verändern sich für die Mehrheit nur in ganz geringem Masse. Das Denken und die Kunst unterliegen immer noch dem alten Bann.

Die derzeitige Phase der künstlerischen Entwicklung in der sowjetischen Region, die schon in den fünfziger Jahren begann, muss als post-katastrophisches Stadium definiert werden. Damit ist gemeint, dass der fatale Zeitpunkt in der Geschichte hinter uns liegt. Trotzdem können wir, aus dem Schoss der grossen Katastrophe geboren, nicht anders als misstrauisch in die Zukunft blicken.

Ohne Zögern würde ich die künstlerische Bilderwelt in unserer Region als eschatologisch beschreiben. Der semantische Kern der Kunstwerke (in bildender Kunst und Literatur), welche den wirklich unabhängigen, führenden Teil unserer Kultur ausmachen, besteht aus zwei Elementen.

Die erste Komponente stellt das Ende dar, die Bedrohung, das Nicht-Sein. Sie kann in vielen Gestalten erscheinen: als

Holocaust, Tod, Zerfall, moralische Dekadenz, Suizid, Wahnsinn, absurde Sicht der Existenz, Auflösung der Persönlichkeit usw.

Es wäre jedoch irrig, die wahre Eschatologie lediglich mit «schrecklichen Dingen» zu identifizieren. Die eschatologische Semantik hat in der sowjetischen Kunst (wie überall) eine Doppelstruktur. Hoffnung muss die tödliche Bedrohung ausbalancieren. Die Hoffnung erscheint irrational jenseits der Hoffnungslosigkeit. Sie kann als eine bacchische Freude auftreten oder nur als schüchterne Erwartung eines neuen Lebens. Die Aussicht auf Wiedergeburt und Erlösung kann bedingungslos akzeptiert oder mit Skepsis aufgenommen werden, sie kann angebetet oder veracht werden. Das ist Eschatologie.

Das Binom aus Bedrohung und Hoffnung bildet einen Eckpfeiler der alternativen sowjetischen Kunst und Literatur. Bedrohung und Hoffnung als bipolarer Komplex und ihre Bedeutung in der zeitgenössischen sowjetischen Kunst lassen sich mit dem Grundmodell des Kierkegaardisch inspirierten religiösen Existentialismus vergleichen. Das kommt nicht von ungefähr. Kunst und Literatur sind von jeher die treuesten Verbündeten des philosophischen Denkens in Russland gewesen. Die Tatsache, dass explizites philosophisches Denken seit 1922 durch Verbot, Verbannung oder Exil verhindert wurde, hat nur zu einer philosophischen Anreicherung in der Kunst geführt.

Die eschatologische Metaphysik, Ethik und Anthropologie entwickelte sich von L.Karsawin, der in einem sowjetischen Konzentrationslager starb, bis zu M.Mamardaschwili, der kürzlich von einer halboffiziellen Position zum unbestritten ersten Rang unter unseren Intellektuellen der Gegenwart aufstieg.

Zum Abschluss dieses kleinen Exkurses möchte ich noch an einen anderen, weithin bekannten Denker erinnern, Wladimir Bibler. Bezeichnenderweise definierte er eine Kultur an sich als ein «SOS-Signal an andere Kulturen». Gleich, ob man ihr zustimmt oder nicht, diese Definition ist bemerkenswert wegen ihrer rein eschatologischen Semantik. Beide Pole, beide konstitutiven Elemente sind vorhanden: die Bedrohung im metaphorischen Schiffbruch und die Hoffnung auf Rettung im Bild des Hilferufs.

Die sowjetische Kunst ist in ihrem Wesen realistisch – selbst wenn sie vollkommen antiakademisch und anti-offiziell daherkommt, realistisch in dem Sinne, dass sie die sozialen und historischen Realitäten des Landes mehr oder weniger direkt reflektiert und der Sowjetischen Sphinx, diesem eschatologischen Wesen, ihre Antwort entgegenhält.

Was die bildenden Künste betrifft, so lassen sich diese genauer mit Hilfe eines kurzen Überblicks ihrer neueren Geschichte und Typologie beleuchten.

In jedem Entwicklungsstadium zwischen den fünfziger und den achtziger Jahren gab es bei den wichtigeren Gruppen einen jeweils eigenen Ansatz zu den Grundbedeutungen.

Um 1960 zum Beispiel bildete die realistische und populistische Gruppe «Der harte Stil» einen tragischen Zusammenprall zwischen Mensch und Wirklichkeit ab, der fast ein Synonym von Gefahr und Vernichtung war. P.NIKONOW, V.POPKOW und andere Vertreter dieser Richtung legten den Akzent auf die Bedrohung.

Zur gleichen Zeit schufen in Abgrenzung dazu die Non-Realisten wie SCHWARZMANN, V.NEMUCHIN oder die Kinetisten eine Kunst, die das Prinzip

Hoffnung forcierte, indem sie durch reine Form-Harmonien metaphysisches und utopisches Paradies entwarfen, das soweit wie möglich von einer empirischen Wirklichkeit entfernt war. Erst die Kenntnis dieser beiden Pole ergibt ein vollständiges Bild von der eschatologischen Semantik dieser Zeit.

Zum Zeitpunkt der neototalitären Repression (etwa zwischen 1968 und 1984) wandten sich viele Gruppen und einzelne Künstler der Bilderwelt zu, welche das Reich des Todes ausmalt. Automatenwesen oder Roboter, Puppen und Phantome bevölkerten ihre Werke. Die Atmosphäre eines irrationalen, bedrohlichen Traumes verbreiteten die Bilder von J.ORLOW, T.NAZARENKO, A.WOLKOW, N.NESTEROWA, O.BULGAKOWA u.a. Sie hatten viele Schwierigkeiten mit der Obrigkeit, aber gerade die Tatsache, dass sie realistisch malten, funktionierte manchmal auf geradezu mystische Weise. Die Vertreter der Staatshierarchie verstanden, dass diese Künstler die Wirklichkeit abbildeten, aber nur wenige von ihnen begriffen, dass sie die katastrophische Realität in ihrem tiefsten Wesen darstellten.

Ihre «Underground-Kameraden» entwickelten in den siebziger Jahren die Kunstrichtung des «Sozialen Konzeptualismus». I.Kabakow, E.Bulatow sowie die noch schärferen Künstler V.KOMAR und A.MELAMID konzentrierten sich ebenfalls auf das Problem der menschlichen Tragödie, jedoch fanden sie dabei ihren eigenen Ansatz. Sie konstruierten das Modell der post-traumatischen Psyche, das Modell eines Geistes, der ungeordnet und im Überfluss alle Arten von Klischees und Stereotypen des allgemeinen Gebrauchs hervorbringt, vom politischen Slogan bis hin zu Alltagsfloskeln. Diese Ruinen eines zerstörten geistigen Gebäudes verhalten sich auf

höchst absonderliche Weise. Sie verlieren ihre Bezugspunkte und bilden neue, groteske Formen.

Die intelligenten und bedeutungsvollen Bilder (sowohl visueller als auch sprachlicher Art) von einem menschlichen Bewusstsein und Unterbewusstsein, das jegliche Kohärenz verloren hat und beginnt, die merkwürdigsten Schimären von sich zu geben, sind zutiefst ironisch und frei von jedem Pathos. Melancholie oder Frustration kommt normalerweise in der offiziellen Kunst, der Sots-Kunst, nicht vor. Die völlige Ironie hat hier die Rolle der Hoffnung, der Perspektive auf Rettung, übernommen.

Die Anhänger dieser Auffassung, die Neo- und Post-Konzeptualisten wie G.BRUSKIN, V.MIRONENKO, K.SWESDOT-SCHETOW, und Y.PETRUK, führten die Bewegung zu eindrucksvollen und grotesken «Mythologemen». Das philosophische Spiel mit verschiedenen Seiten einer toten Seele, eines sezierten und farcenhaft verwirrten menschlichen Geistes war in den achtziger Jahren sehr attraktiv für viele westlichen Kritiker und Galeristen. Sie zweifelten nicht, hierin dem nicht-offiziellsten, dem unabhängigsten Geist zu begegnen.

Das wirkliche Panorama der alternativen Kultur ist wesentlich differenzierter und breiter. Die Botschaft der sowjetischen Kultur stellt sich in mehreren semantischen Formeln dar; die neo-konzeptualistische ist nur eine darunter.

Das tödliche und katastrophische Element wird von den Vertretern des politischen, antitotalitären Phantastischen Realismus unterstrichen, welche die regierende Klasse der Sowjetunion als Monster und Dämonen darstellen. D.Kantarow und S.Zwetkow leisteten den bemerkenswertesten Beitrag zu dieser «Schule».

Die äusserst vielfältige Sphäre der Anti-Utopie in der Kunst bringt Bilder einer verrückten, absurden, untergehenden Welt hervor. Ganze Gruppen erschaffen ihre eigene Variante dieses eschatologischen Themas, z.B. Y. AWWAKUMOW, A. BRODSKY und andere Künstler des Urbanen Konzeptualismus. Ausserdem folgt eine Reihe einzelner Künstler dem Konzept der Anti-Utopie: Y. CHOROWSKI, V. BOWKUN, G. KITSCHIGIN, F. KIRKE, A. DSCHIKIA.

Sodann die «Trauer-Kunst» mit der Intonation eines Requiems, d.h. einem semantischen Komplex, der Verzweiflung und Hoffnung miteinander verknüpft (M. KANTOR, V. KALININ, G. NELDWA, J. ZHAKYPOW).

Am unerwartetsten kam wahrscheinlich der Auftritt der emotionalen und monumentalen «neo-barocken» Kunst von S. SCHUTOW, O. TISTOL, K. REUNOW, die sowohl voll dramatischer Intensität

als auch voll enthusiastischem Hedonismus war, als wäre sie ganz sicher, dass das Glück der Menschheit irgendwann kommen müsse, vielleicht früher, als man allgemein annimmt.

Die Eschatologie in der Kunst ist keine exklusive Errungenschaft der Sowjetunion. Woanders gibt es bedeutendere Künstler, auf die dies eher zuträfe – Francis Bacon und Anselm Kiefer zum Beispiel. Die Sowjetunion bietet jedoch am Ende des 20. Jahrhunderts ein ganzes Panorama regionaler, multinationaler Zivilisationen, die fast ausnahmslos eine eschatologische Sprache sprechen.

Der verbreitete russische Messianismus hat, selbst wenn er so authentisch wie bei Dostojewski auftritt, einen geschmacklosen Touch von Eigenwerbung durch Selbstzüchtigung. Ich wollte, ich könnte darauf verzichten, messianisch zu sein. Es wäre lächerlich, eine führende Rolle Sowjetrusslands in der zeit-

genössischen Kunst oder Philosophie zu behaupten. Nichtsdestotrotz bin ich davon überzeugt, dass unsere unabhängige alternative Kultur trotz ihrer Ungeschlifffenheit und ihrer halbgelähmten Zunge versucht, etwas wirklich Wesentliches über Natur und Schicksal des Menschen auszusagen.

Und so hat sich die gute alte, sarkastische Geschichte wieder einmal einen Scherz erlaubt. Sie hat die unterdrückte, periphere Kultur in der Sowjetregion (die in mancher Hinsicht wirklich unterentwickelt ist) zu manch bedeutender, ja grundlegender Einsicht gebracht.

Die künstlerische Botschaft der Sowjetunion ist hergeleitet aus ihrer spezifischen historischen Erfahrung; vielleicht aber kann der Rest der Welt einige seiner eigenen Gesichtszüge in diesem Spiegel wiedererkennen.

(Übersetzung: Frank Heibert)

and American Painters. New York, Leningrad 1989;
V. Misiano: Der Kindergarten. «Durch» Nr. 2, 1987.

^{*)} Ich lebe – ich sehe. Künstler der achtziger Jahre in Moskau. Bern 1988; E. Peschler: Künstler in Moskau.

Die neue Avantgarde. Zürich 1988; Les Cahiers du Musée national d'art moderne. L'art au pays des Soviets. Hiver 1988; 10 + 10. Contemporary Soviet

Dieser Text ist die überarbeitete Version eines Vortrags, den der Autor anlässlich des internationalen AICA-Kunstkritikerkongresses (18.-25. September 1989) in Tiflis (UdSSR) gehalten hat.