

Einzelrezensionen

Die Neue Menschheit. Biopolitische Utopien in Rußland zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Herausgegeben von *Boris Groys* und *Michael Hagemester* unter Mitarbeit von *Anne von der Heiden*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005. 690 S. 20,- €

Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde. Herausgegeben von *Boris Groys* und *Aage Hansen-Löve* unter Mitarbeit von *Anne von der Heiden*. Aus dem Russischen von Gabriele Leupold, Annelore Nitschke, Olga Radetzka. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005. 778 S. 20,- €

Zurück aus der Zukunft. Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus. Herausgegeben von *Boris Groys*, *Anne von der Heiden* und *Peter Weibel* unter Mitarbeit von *Anja Herrmann* und *Julia Warmers*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005. 894 S. 16,- €

Der Titel des von der Bundeskulturstiftung geförderten Projekts „The Post-Communist Condition“ ist nicht einfach in modischem Neudeutsch gehalten, sondern spielt deutlich auf Jean-François Lyotards manifestartigen Bericht „La condition postmoderne“ aus dem Jahr 1979 an. Lyotard konstatierte damals die narrative Verfaßtheit der zentralen Wissensinhalte, mit denen sich die Menschheit über ihre eigene Lage aufklärt. Die etablierten Erzählungen über den Klassenkampf (Marx), die Evolution vom Affen zum homo sapiens (Darwin) und die konflikthafte Situation des menschlichen Ich zwischen Gesellschaftszwang und Geschlechtstrieb (Freud) waren zwar am Ende des 20. Jahrhunderts noch vorhanden, aber in ihrem exklusiven Geltungsanspruch außer Kraft gesetzt.

Ähnliches läßt sich heute in den postkommunistischen Gesellschaften beobachten: Über mehrere Generationen hinweg war der öffentliche Diskurs in Osteuropa von Lenins Gewißheit geprägt worden, daß der Marxismus allmächtig sei, weil er wahr sei. Das historische Scheitern des Marxismus hat nicht nur

seine Allmacht ad absurdum geführt, sondern auch gleichzeitig seine Wahrheit höchst zweifelhaft erscheinen lassen.

Der Kommunismus ist selbst ein Produkt der Moderne, deshalb erstaunt die diskursive Parallele zwischen Postmoderne und Postkommunismus kaum. In beiden Fällen ist die Vergangenheit nicht einfach verschwunden. Im Gegenteil: Sie ist präsenter denn je, allerdings nicht als Zeichen, das über ein Denotat in der Realität verfügt, sondern als Inszenierung, die sich das Pathos des einstigen Herrschaftswissens für ihre eigenen ästhetischen Zwecke dienstbar macht.

Boris Groys hat gemeinsam mit einer Reihe von bekannten Künstlern, Wissenschaftlern und Intellektuellen den Versuch unternommen, die geistige Lage der osteuropäischen Nationen nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion zu analysieren. Das Projekt umfaßte eine Podiumsdiskussion, einen Workshop, eine Konferenz sowie eine Ausstellung zeitgenössischer Kunst aus Osteuropa mit dem Titel „Privatisierungen“ (www.postcommunist.de). Die wichtigsten Ergebnisse liegen nun in drei umfangreichen Bänden vor, die sowohl Analysen als auch Quelldokumente umfassen.

Der erste Band, der von *Michael Hagemester* besorgt wurde, dokumentiert die verschiedenen Gestaltungen des „neuen Menschen“, der im Fluchtpunkt des kommunistischen Gesellschaftsprojekts stand. Die streng materialistische Grundlage des Marxismus führte zu einer Emanzipationsrhetorik, die sich nicht nur mit der Befreiung des Menschen von Ausbeutung und Herrschaft begnügte, sondern auch die Abschaffung des Todes und die ungehinderte Bewegung im Weltall forderte. Hagemester zeigt allerdings auf, daß die Überwindung der menschlichen Sterblichkeit in Rußland kein genuin kommunistisches Anliegen ist.

Nikolaj Fedorov (1829–1903) stand fest auf russisch-orthodoxem Boden, als er zu seinem „gemeinsamen Werk“ aufrief. Fedorov wollte

die Menschheit in einem brüderlichen Bund gegen die blind wütende Natur vereinen. Die wissenschaftliche Regulierung der menschlichen Lebensbedingungen sollte schließlich in die biotechnische Überwindung des Todes, ja sogar in die Auferweckung der verstorbenen Väter münden. Fedorovs Ideen wurden später von den Biokosmisten aufgegriffen. Aleksandr Svjatogor (Agienko) (1889–?) bezeichnete das „unsterbliche Leben im Kosmos“ als das höchste Gut. Allerdings zeigte sich bald, daß dieses „biokosmische“ Ideal in Konkurrenz zu den offiziellen Plänen der Errichtung des „Sozialismus in einem Land“ geriet. Es ist deshalb kein Zufall, daß Svjatogor 1937 verhaftet wurde und in Stalins Gulag verschwand.

Es gibt aber auch das Gegenbeispiel eines utopischen Denkers, der von der Sowjetmacht umarmt wurde. Es ist wahrscheinlich der vorwiegend technisch geprägten Phantasiewelt von Konstantin Ciolkovskij (1857–1935) zu verdanken, daß er im Umkreis der sowjetischen Raumfahrtambitionen während der 1950er Jahre postum zu einem der „größten russischen Wissenschaftler“ geadelt wurde. Ciolkovskij träumte von neuen interstellaren Kolonien für die Menschheit. Er polemisierte gegen den zweiten Hauptsatz der Thermodynamik und stellte dem physikalischen Entropietod des Universums seine Vision der „ewigen Jugend des Weltalls“ entgegen.

Schließlich weist Hagemester noch auf frühsowjetische anthropologische Entwürfe hin: Aleksandr Bogdanov (1873–1928) wollte den menschlichen Organismus durch Bluttransfusionen mit frischem Zellmaterial versorgen. Durch eine bittere Ironie des Schicksals starb er allerdings selbst bei einem seiner vermeintlich lebensverlängernden Experimente. Der Psychologe Aron Zalkind (1889–1936) ging von einer nahezu unbegrenzten „Plastizität“ des Menschen aus, die für die gesellschaftliche Einflußnahme auf das Individuum ideale Voraussetzungen bot. Zalkind fiel jedoch einem ideologischen Richtungswechsel zum Opfer: In einem ZK-Beschluß aus dem Jahr 1936 wurde die von Zalkind vertretene Richtung der „Pädologie“ als „antimarxistische Pseudowissenschaft“

verurteilt und verboten. Zalkind erlitt nach dieser Nachricht einen Herzinfarkt, an dem er wenig später starb.

Hagemesters Darstellung zeigt in vorbildlicher Klarheit die überraschenden Traditionslinien, aber auch die internen Diversifizierungen der utopischen Menschheitsentwürfe in Rußland zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Damit expliziert er die kulturhistorischen Voraussetzungen für das postkommunistische Credo „Um Künstler zu sein, muß man eine Figur werden“ – solche Selbststilisierungen können nur vor dem Hintergrund der Diskussionen um die Formung des „neuen Menschen“ verstanden werden.

Der zweite Band „Am Nullpunkt“ zeichnet jene Positionen der russischen Avantgarde nach, die eine besondere Wirkung auf die postkommunistische Kunstszene ausgeübt haben. *Aage Hansen-Löve* hat die wichtigsten Dokumente zusammengestellt und in einem erhellenden Essay erklärt. Besonders hervorzuheben sind die gehaltvollen Kommentare zu den einzelnen Essays, die nicht nur den kulturgeschichtlichen Kontext erläutern, sondern auch auf wertvolle Interpretationsansätze aufmerksam machen.

Einen Schwerpunkt dieses Bandes bildet die Kunstphilosophie von Kazimir Malevič (1878–1935), in der sich die Entwicklung der russischen Avantgarde spiegelt. Malevič präsentierte mit seinem berühmten „Schwarzen Quadrat“ eine suprematistische Ikone, bevor er überraschend zur gegenständlichen Malerei zurückkehrte und sich schließlich 1933 sogar selbst als Renaissancemaler porträtierte.

Hansen-Löve unterteilt seinen Untersuchungsgegenstand in vier Phasen: Während der 1910er Jahre dominierte das Konzept einer „Utopiekunst“, in der radikale und bisweilen auch durchaus rabiate Allmachtsphantasien zum Tragen kamen. Nikolaj Berdjajev forderte eine Überwindung der „überfeinerten Kunst“ und eine geistige Neugeburt des schöpferischen Menschen. Aleksandr Kručenych faßte seinen Fortschrittsoptimismus in die Metapher des „Siegs über die Sonne“ und versuchte auch die abgegriffene, konventionelle Sprache durch eine neue, expressive Lautsprache abzulösen. Velimir

Chlebnikov imaginierte sich als „Vorsitzenden des Erdballs“ und träumte von einer innovativen Medienkultur, die sich vor allem über das Radio verbreiten sollte. Kazimir Malevič rief dazu auf, alle überlieferten Kunstwerke zu verbrennen und in den Museen nur noch ihre Asche auszustellen. Wenn der Betrachter vor den Überbleibseln von Rubens' Gemälden stehe, werde er „eine Menge Vorstellungen entwickeln, vielleicht lebendigere als das wirkliche Bild (und man braucht weniger Platz)“. Ivan Kljun vertrat einen „neuen Optimismus“ und verstand die Kunst als mächtiges Wirkungsmittel auf den psychophysischen Apparat des Menschen. Deshalb verfüge die Kunst über ein gewaltiges Veränderungspotential.

Die „Utopiekunst“ mit ihren hyperbolisch übersteigerten Herrschaftsansprüchen mündete in den zwanziger Jahren in den Konstruktivismus. Der Akzent verschob sich von der unbedingten Affirmation des Schöpfungstums zur funktionalen Integration der Kunst in den Produktionsprozeß. Hansen-Löve dokumentiert diesen Wandel mit Sergej Tret'jakov, der den Futurismus in den Aufbau des Kommunismus einbeziehen wollte, und mit Nikolaj Tarabukin, der den Einsatz von Fototechnik für die politische Propaganda forderte.

In der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre zersetzte sich die konstruktivistische Ästhetik – Hansen-Löve nennt diesen Vorgang „De-konstruktion des Konstruktivismus“. Bezeichnend sind etwa Stellungnahmen von Andrej Platonov, der eine forcierte Verwendung von „literarischen Halbfabrikaten“ in der schriftstellerischen Produktion forderte oder in einem ironischen Traktat für eine ökonomische Regulierung der menschlichen Sexualität eintrat. Auch Platonovs fiktionale Prosa markiert das Ende eines ungebrochenen Glaubens an eine organische Verbindung von Kunst, Produktion und „richtigem Leben“, obwohl sie äußerlich noch den Regeln der „Utopiekunst“ und des „Konstruktivismus“ folgt.

In den dreißiger Jahren kam die Revolutionskunst schließlich „am Nullpunkt“ an. Hansen-Löve interpretiert Daniil Charms' Prosaminaturen als Ausdruck einer Unsagbarkeit, die das utopische und produktive Potential

der zwanziger Jahre ganz verschlungen hat. Weitere Belege für diese Schwundstufe der Avantgarde bietet Hansen-Löve mit Leonid Lipavskijs hochinteressanter „Abhandlung über das Entsetzen“ und Jakov Druskins Skizze „Der Tod“. Hansen-Löves Periodisierungsmodell stellt eine ausgezeichnete Basis für weitere Untersuchungen zur russischen Avantgarde dar.

Der dritte Band zielt thematisch in das Zentrum des Projekts und trägt den Titel „Zurück aus der Zukunft“. Boris Groys erklärt den paradoxen Schwebezustand der postkommunistischen Gesellschaften durch die Tatsache, daß die offizielle Ideologie immer auf die Zukunft gerichtet war: „Der Kommunismus war lange Zeit nur ein Versprechen, eine Utopie, eine gedankliche Konstruktion, eine politische Vision.“ Allerdings gerann dieses Zukunftsprojekt trotz fortwährender Beteuerung seiner „realen Existenz“ nie zu jener Wirklichkeit, die den theoretischen Ansprüchen auch nur ansatzweise genügen konnte.

Der Zusammenbruch des kommunistischen Systems 1991 katapultierte die osteuropäischen Nationen zurück in eine Gegenwart, die in den vorausgegangenen Jahrzehnten immer von der Zukunft usurpiert worden war. In dieser Situation erblickt Groys die spezifische Leistung des Kommunismus darin, daß er die Gesellschaft nicht einfach als etwas Gegebenes, sondern als etwas Herstellbares begriff. Hier liegt für Groys die spezifisch ästhetische Potenz der postkommunistischen Erfahrung: Die eigene Existenz ist kein Da-Sein, sondern ein Design.

Die einzelnen Beiträge des Bandes verdeutlichen diese Grundhypothese. Besonders wertvoll sind die Bestandsaufnahmen aus jenen osteuropäischen Ländern, die in der „mental map“ der westlichen Intellektuellen bisher höchstens als weiße Flecken aufgetaucht sind. Die öffentlichen Räume in Bulgarien, Rumänien, Kasachstan und Slowenien werden lesbar als leere Tafeln, die immer neu beschrieben werden können. Dabei weist allerdings der Schreibstil unabhängig vom Inhalt eine gewisse Trägheit auf. In vielen Nachfolgestaaten wurden die Präsentationsformen der kommunistischen Ideologie ohne große Veränderungen direkt auf eine meist

nationalistisch geprägte Selbstinszenierung übertragen.

Die russische Gegenwartskunst nimmt eine eigene Sektion in dem Buch ein. Allen ästhetischen Richtungen ist heute gemeinsam, daß das Werk weitgehend überflüssig geworden ist. Kunst ist im postkommunistischen Kontext ein Gestus, eine Praxis, die Bilder nicht hervorbringt, sondern neu präsentiert. So schlagen etwa die beiden Konzeptkünstler Komar und Melamid vor, die Statue des Geheimpolizeigründers Feliks Dzeržinskij wieder an ihren angestammten Platz zu stellen, allerdings ergänzt um die herumkletternden Bronzefiguren der Menschen, die das Denkmal gestürzt hatten.

Viel radikaler sind die zerstörerischen Aktionen von Aleksandr Brener, der 1997 in Amsterdam ein Originalgemälde von Malevič mit einem Dollarzeichen übersprühte. Der ästhetische Charakter dieser Tat zeigt sich darin, daß Brener im wahrsten Sinn des Wortes den Warenfetischismus des internationalen Kunstmarkts brandmarkte. Mittlerweile verlieren sich aber solche Performances in einer Endlosspirale, die kaum mehr als Banalitäten hervorbringt. So fand 1998 in einem Petersburger Undergroundlokal ein kollektives Autodafé statt, bei dem Künstler ihre eigenen Arbeiten verbrennen konnten – ein Teilnehmer der Aktion erschien mit einer Pfanne und briet sich auf dem symbolischen Feuer ein höchst reales Omelett.

Boris Groys und seinen Projektmitarbeitern ist mit dem Band „Zurück aus der Zukunft“ eine aktuelle, bisweilen auch provozierende Darstellung gelungen. Die einzelnen Beiträge verdeutlichen die spezifischen Voraussetzungen und idiosynkratischen Verarbeitungen des kommunistischen Diskurses in der osteuropäischen Kunstszene. Gleichzeitig wird aber auch deutlich, daß das einst fashionable postmoderne Philosophieren nicht mehr geeignet ist, das Phänomen des Postkommunismus als Objekt in den Griff zu bekommen. In aller Schmerzhaftigkeit wird dies deutlich im Beitrag von Alain Badiou, der seine eigenen Analysekategorien so lange dekonstruiert, bis ihm sein Essay zu Wortkrümeln zerfällt. Dieser Verlust fällt allerdings angesichts von Groys' reich gedeckter Tafel, die

sich unter zahlreichen Sowjetnaschereien, Avantgardehäppchen und Theorieleckerbissen beugt, nicht ins Gewicht.

Ulrich Schmid

Brian Boyd: Vladimir Nabokov. Die amerikanischen Jahre. 1940–1977. Reinbek: Rowohlt 2005. 1131 S. 49,90 €

Daß Vladimir Nabokov nach eigener Aussage in seiner schreibenden Karriere mehr Radiergummis als Bleistifte verbrauchte, hätte seinem Biographen Brian Boyd ein Beispiel sein sollen. Ohne Zweifel handelt es sich bei dem zweiten Teil des umfangreichen Werks über das bewegte Leben und vor allem das literarische wie wissenschaftliche Schaffen Nabokovs um eine aufschlußreiche Dokumentation. Dennoch zeichnen sich die etwa 1100 Seiten über die Zeit nach Nabokovs Übersiedlung nach Amerika durch eine Detailbesessenheit aus, die die Lektüre – selbst unter Berücksichtigung der für Nabokovianer symptomatischen Akribie – erschwert. Daß Nabokovs Mutter ihn während gemeinsamer Erkundungen auf dem elterlichen Landgut mit den Worten „Vot zapomni“ (Vergiß' das nicht) ermahnt haben soll, mag den Schriftsteller maßgeblich geprägt haben. Boyd hingegen nimmt es damit allzu genau, wenn er etwa die Uhrzeiten von Nabokovs Seminaren anführt oder unnötige Wetterauskünfte liefert.

Anders als der Untertitel „Die amerikanischen Jahre“ suggeriert, fokussiert Boyds Biographie Nabokovs Werdegang nicht nur in Amerika, wo er ab 1940 eine Zuflucht fand, sondern auch in den späteren Jahren in Europa, insbesondere in Montreux, wo er ab 1961 bis zu seinem Lebensende ein paradox seßhaftes Hotelleben führte. Obgleich sich der Untertitel sicherlich vor allem auf den stets als verlustreich empfundenen literarischen Sprachwechsel von der russischen Muttersprache ins Englische bezieht, läßt er vergessen, daß sich Nabokov in den immerhin letzten sechzehn Jahren seines Lebens nach Europa zurückzog – nicht zuletzt durch den Wunsch nach räumlicher Nähe zur Verwandtschaft bedingt. Ebenso wie der im