

Diana Neumaier (Ed.): Beyond Memory: Soviet Nonconformist Photography and Photo-Related Works of Art

New Brunswick, London: The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum 2004
(The Dodge Soviet Nonconformist art publication series), 334 S., ISBN
0-8135-3454-2, \$ 34.95

Seine erste Bekanntschaft mit der Zensurierung des öffentlichen sowjetischen Raumes machte Norton Dodge, amerikanischer Publizist und Kunstsammler, Mitte der 50er Jahre, als er beim Fotografieren des Kolchosmarktes in Buchara von zwei Milizionären ‚in flagranti‘ erwischt wurde und – neben einer Belehrung über Objekte, die nicht abgelichtet werden durften, und dem Verlust der Filmrolle – auch eine Ahnung von der in diesem Imperium praktizierten Selbstzensur bekam.

„Such self-inflicted censorship was, of course“, notiert er in dem Vorwort zu der vorliegenden Publikation, „an intended consequence of the official censorship decreed by the Communist Party and enforced by militia, the KGB and even irate party zealots who feared that the photographer might depict the Soviet Union in an unflattering manner.“ (S.XII)

Solche Erfahrungen blieben der Herausgeberin des Bandes, Professorin für Fotografie an der Rutgers University in Brunswick, bei ihren bisherigen Aufenthalten in der Russischen Föderativen Republik seit Beginn der 90er Jahre erspart. Sie hatte im Laufe der 80er Jahre Einblick in Dodges einige tausend Fotografien umfassende Sammlung gewonnen und in der folgenden Dekade nach mehreren Forschungsaufenthalten in Russland, an dem Projekt „Beyond Memory“ gearbeitet. Fasziniert von den ungewöhnlich ironischen und erfinderischen fotografischen Artefakten der sowjetischen Nonkonformisten, die sich bei der künstlerischen Auseinandersetzung mit ihrer Realität keineswegs auf die Foto-

grafie beschränkten, sondern in ihren Gestaltungsverfahren auch die Mittel der bildenden Kunst einsetzten, beschloss sie dieses Projekt mit zwei Brennpunkten zu versehen, nämlich einen Fokus auf die russische Kunst, einen anderen auf das Medium der Fotografie zu richten.

Aus diesem Grund kontaktierte sie in Moskau nicht nur die Russische Vereinigung der Kunstfotografen, sondern knüpfte vor allem Kontakt zu jenen Kunstfotografen, die sich durch ihre innovativen Verfahrensweisen auszeichneten. Dazu gehörten Boris Michajlov, Ivan Čujkov, Francisco Infante, Andrej Monastyrschij und andere, die mit ihren konzeptualistischen Werken sowohl dem Medium der Fotografie als auch der russischen Kunstszenen Impulse gaben.

Neumaier's Intention, ein differenziertes Spektrum der Fotografie, Ästhetik und Politik der späten Sowjetkultur zu präsentieren, geht von folgenden inhaltlichen und strukturellen Überlegungen aus. Der einleitende kunsthistorische Essay über die Wechselbeziehungen von Fotografie und bildender Kunst in der russischen Kultur des 20. Jahrhunderts (Konstantin Akinža) umreißt das spannungsgeladene Verhältnis der beiden Genres von den 20er Jahren (Fotomontage) bis zu den übermalten Fotografien der 90er Jahre. Elena Barchatova skizziert anschließend die „Sowjetische Politik der Fotografie“, beginnend mit der Gründung des ersten sowjetischen Amateurfotografen-Clubs im Jahr 1953. Sie kommentiert die einzelnen Phasen staatlicher Einflussnahmen auf die Arbeit der Fotoamateure und Fotojournalisten, wobei sie die Festschreibung der Rolle der Fotojournalisten als „political fighter, who consciously and purposefully struggles for communism“ (S.51) in den 50er Jahren, das künstlerische Tauwetter der frühen 60er Jahre, die Darstellung der erfolgreichen sowjetischen ‚Superindustrialisierung‘ in den 70er und 80er Jahren und die Phase der Perestroika seit 1985 thematisiert. Ihr gelingt es, nicht nur die einzelnen Phasen der minder oder stärker ideologisierten Beeinträchtigungen der medialisierten Fotogestaltungen aufzuzeigen, sondern auch genreübergreifende Strukturveränderungen in der Abbildpolitik der kommunistischen Partei zu benennen. Valerij Stignev gibt in seinem Beitrag einen exemplarischen Einblick in die sowjetischen Fotoamateurszenen, die auf der Grundlage von bescheidener technischer Ausrüstung und mit erstaunlicher Experimentierlust eine Vielfalt von Stilen entwickelten, die der Band an wenigen Beispielen (Assasov, Michalevkin, Filonov, Sokolaev) visuell überzeugend nachweisen kann.

Besonders anregend ist der Versuch von Alexander Borovskij die in der russischen und sowjetischen Alltagskultur körperfeindlichen Geschlechter-Beziehungen unter der ironisch aufgeladenen Losung ‚Closer to the Body‘ insofern ‚auf den (Blick)-Punkt‘ zu bringen, indem er sowohl künstlerische Aktionsformen der Abbildung von nackten und halbentblößten Körpern, die Befreiung der von Arbeitsprozessen strangulierten Körper in Naturräumen, die Verfremdung des ästhetisierten Körpers wie auch die experimentellen Beschreibungen von Körpern (Zacharov mit seinen „Corporeal Optics“-Aktionen, vgl. S.86) visualisiert.

Den scheinbar unversöhnlichen Gegensatz zwischen Fotografie und Performance als Konfrontation von Zeit (temps) und Dauer (durée) versuchten, wie Ekaterina Bobrinskaja aufzeigt, die Moskauer Konzeptualisten (Gerlovin, Kollektive Aktion, Komar/Melamid) mit ganz unterschiedlichen Konstrukten aufzulösen. Foto-Performances mit parallelen, kontrastiven Aktionen, Landvermessungen mit fotografischer Fixierung wie auch die Essenz von ‚Wahrheit‘ in der Form zusammengepresster Sowjetzeitungen bildeten dabei die spektakulärsten, archaische Tiefendimensionen annehmenden gattungsübergreifenden Kunstformen.

Dass die Kopie von Zeitungsreproduktionen zum Gegenstand einer strafbaren Handlung werden kann, ist aus westlicher Sicht wegen der Berücksichtigung des Copyrights einsichtig. Im repressiven kulturpolitischen Kontext der Sowjetunion aber wurde die visuelle Erfassung von offiziell dokumentierten Ereignissen als Ausdruck totalitärer Beherrschung von Lebensräumen und deren decouvrierende Benutzung in Kunstwerken zu einem Tatbestand der Verächtlichmachung der Staatsmacht (vgl. Olga Vassilevs Montage eines Titelblatts der Zeitschrift *Ogonek*, S.111), was Ekaterina Degot mit der These „das Sowjetkunst-System als Ganzes schuf nicht nur ein frühes Beispiel von totaler Distribution von Bildern, sondern ebenso auch ein Widerstandsmodell dazu“ (S.117), hinreichend belegen kann. Eine gleichermaßen subtile Form des ästhetischen Widerstands gegen die Vereinnahmung der künstlerischen Verarbeitung von Realität durch die ideologiekonforme Staatskunst verdeutlichte die Verwendung von Buchstaben, Textformen und -feldern – neben der russischen Avantgarde der 20er Jahre – vor allem in der Konzept-Kunst der 70er und 80er Jahre, wenn auch mit erheblichen Unterschieden in der Umsetzung, wie Boris Groys in seinem Essay an konzeptuellen Gemälden von Ilja Kabakov und Fotografien von Vadim Zacharov nachweisen kann. Die Moskauer konzeptualistische Schule habe das Verhältnis zwischen Kunst und Literatur umgekehrt, indem die visuelle Kunst in Text verwandelt wurde, ein Verfahren, das sowohl der bildenden Kunst wie auch der Fotografie neue ästhetische Dimensionen verlieh, die auf den offiziellen, kanonisierten Gemälden wie auch den Fotografien seit Jahrzehnten nicht mehr präsent waren.

Nicht nur das spöttisch-ironische Spiel mit den Sowjetmedien und -ikonen bildete in vielen Bildkonstrukten der ‚inoffiziellen‘ Kunst, wie Alla Rosenfeld in ihrem analytischen Überblick über die „Photo-related works of art“ der Norton and Nancy Dodge Collection nachweisen kann, ein Verfahren zur Erweiterung der Genre Grenzen von gemalten Bildern. Die Palette der genreübergreifenden Verfahren erweist sich als so vielfältig, dass an dieser Stelle nur einige genannt werden können, die der Artikel mit einer Fülle von eindrucksvollen Abbildungen belegen kann: Drucke als Parodien auf Performances, Fotocollagen, Fotografien mit konnotativen Motiven aus der bildenden Kunst, übermalte Fotografien etc.

Eine Reihe weiterer Beiträge zeigen den Vergleich von subversiver Fotografie am Beispiel von Theorie und Praxis in der UdSSR (Ernest Larson), beleuchten

am Beispiel von Semins Kaukasus-Projekt die grausame Realität des ‚Posthumanen‘ und dokumentieren die baltische experimentelle Fotografie-Szene in zwei Länderstudien (Silja Helme, Estland; Raminta Jurenaite, Litauen).

Drei Interviews mit renommierten Kunstfotografen (Boris Michajlov, Igor Makarevič und Aleksander Sljusarev), in denen die pragmatische Dimension des Genres umrissen wird, verdeutlichen dem mit den sowjetischen Existenzbedingungen nicht vertrauten Lesern, wie schwierig es war, phantasiegeladene Ideen in verblüffend-innovative fotografische Verfahren umzusetzen.

Diese Verbindung von kunsthistorischer Analyse der Gattung ‚Fotografie‘, kunstphilosophischer Betrachtung und pragmatischer Erfassung gehört zu den besonderen Qualitäten einer Publikation, die forschungsrelevantes Neuland betritt. Dieser bislang einzigartige Versuch, die sowjetische nonkonformistische Fotografie mit ihren vielfältigen künstlerischen Verfahren und Querverbindungen zur bildenden Kunst der 60er bis frühen 90er Jahre nicht nur zu dokumentieren, sondern ihre kultursemiotische Tragweite für die Weltkunst zu thematisieren, kann als impulsgebend bezeichnend werden. Mit über zweihundert Bildreproduktionen, einer Auswahlbibliografie, Glossar und Index wird *Beyond Memory* sicherlich ein Standardwerk zu einem Forschungsbereich werden, in dem gerade erst die Grundsteine gelegt worden sind.

Wolfgang Schlott (Bremen)