

Schriftenreihe des DFG-Graduiertenkollegs „Das Wissen der Künste“
herausgegeben von Barbara Gronau und Kathrin Peters

Das Wissen der Arbeit und das Wissen der Künste

Herausgeberinnen: Marina Gerber, Daniela Fugellie

Paderborn: Wilhelm Fink, 2017

Gestaltung: Jenny Baese



Der Text dieser Publikation ist unter einer Creative Commons Lizenz vom Typ Namensnennung – Keine Bearbeitung 4.0 International zugänglich. Um eine Kopie dieser Lizenz einzusehen, konsultieren Sie <http://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/> oder wenden Sie sich brieflich an Creative Commons, Postfach 1866, Mountain View, California, 94042, USA. Fotos und Abbildungen mit anderen Nachweisen sind ausgenommen.

INHALT

BARBARA GRONAU/KATHRIN PETERS Vorwort zur Schriftenreihe	7
MARINA GERBER Einleitung	9
TATJANA BERGIUS Tatort Tagung: Zeichnungen von der Tagung „... macht aber viel Arbeit. Kunst – Wissen – Arbeit“	17
EPISTEMOLOGIE UND <i>GENERAL INTELLECT</i> DER KÜNSTE	
STEWART MARTIN Sohn-Rethel's Critique of Epistemology and Art	29
JENS SCHRÖTER Die Kunst und der Konflikt zwischen Wissen und Arbeit	49
HANS-GEORG BAUER Handwerk Maschinenwerk	63
ARBEIT UND KÜNSTLERISCHES WISSEN	
MARINA GERBER Kunst nach der Arbeit: Die Kollektiven Aktionen und die ‚leere Handlung‘	77
SERGEY LETOV Scientific Work and Free Jazz in the Late Soviet Era: An Auto-Biographical Reflection	97
VADIM ZAKHAROV Book Designer, Publisher, Archivist, Collector: The Formation of My Artistic Practice	111

TATJANA BERGIUS / JENS MEINRENKEN / NINA WIEDEMEYER Tatort Tagung: Ein Gespräch über Tatortvermessung, Phantombilder, Kunst und die Dokumentation der Tagung „... macht aber viel Arbeit. Kunst – Wissen – Arbeit“	123
 MUSIK ALS BERUF	
SARAH ZALFEN Prekär, professionell, pluralistisch. Ein Blick auf den musikalischen Arbeitsmarkt	137
MATTHIAS PASDZIERNY Der Techno-Club als spirituelles Zentrum der <i>creative class</i> : Das Berliner Holzmarkt-Projekt	149
DANIELA FUGELLIE „Musik als Beruf“ bei einem Konzert am 30. Oktober 1944 in Buenos Aires und am 10. Oktober 2014 in Berlin	161
WIEDERAUFFÜHRUNG DES PROGRAMMS NR. 42 DER NUEVA MÚSICA VOM 30. OKTOBER 1944 IN BUENOS AIRES MIT DEM ENSEMBLE IBEROAMERICANO	171
AUTORINNENVERZEICHNIS	179

ARBEIT UND KÜNSTLERISCHES WISSEN

MARINA GERBER

KUNST NACH DER ARBEIT: DIE KOLLEKTIVEN AKTIONEN UND DIE ‚LEERE HANDLUNG‘

Nach einer Diskussion in der Küche entschieden sich Andrei Monastyrski, Nikita Alexeev, Lev Rubinstein und Georgi Kiesewalter für eine erste kollektive Aktion. Sie luden etwa 30 Bekannte ein, sich am 13. März 1976 am Rand des Felds im Moskauer Izmajlovo-Park zu versammeln und dort auf die Organisatoren zu warten. Aus persönlichen Gründen blieb Monastyrski zu Hause, und so fuhr Kiesewalter, der die Aktion fotografisch dokumentieren sollte, alleine zum Ort der Aktion, an dem Alexeev und Rubinstein später eintreffen sollten. In einer Gruppe versammelt warteten die ZuschauerInnen auf die Organisatoren der später unter dem Namen ‚Die Kollektiven Aktionen‘ (auf Russisch: *Kollektivnye Dejstvija*) bekannt gewordenen Gruppe. Aufgrund der großen Entfernung erschienen die beiden am anderen Ende des Felds als zwei kleine menschliche Figuren, die sich langsam auf die ZuschauerInnen zubewegten. Laut Kiesewalter, der mit der Gruppe wartete und diese Erscheinung fotografierte, dauerte die Handlung etwa fünf bis sieben Minuten.¹ Alexeev und Rubinstein näherten sich den ZuschauerInnen und verteilten Papierblätter, auf denen Folgendes stand: „Dokumentarische Bestätigung, dass ___ Zeuge/in der am 13. März 1976 stattgefundenen ERSCHEINUNG war.“² (Abb. 1 und Abb. 2.)

Die ZuschauerInnen wurden gebeten, dieses mit der Schreibmaschine produzierte Formular auszufüllen, indem sie ihren Namen von Hand in die Leerstelle eintrugen. Die Vorlage dieses Dokuments wurde dann zusammen mit anderem dokumentarischem Material, wie z.B. den Fotografien und später auch den Videos, Tonaufnahmen und Berichten der ZuschauerInnen gesammelt, archiviert und als *Reisen aus der Stadt (Poezdki za Gorod)* in mehreren Auflagen und bis jetzt in 13 Bänden ediert.³ Das während der Aktion *Erscheinung* erhaltene Dokument stellt eine Information für die ZuschauerInnen dar – dennoch kann man aus dieser Information nichts Sinnvolles erschließen. Das pseudowissenschaftliche Dokument erklärt nicht die wahre Bedeutung und den eigentli-

1 So Georgi Kiesewalter im Gespräch mit der Autorin, Moskau, Februar 2014.

2 Monastyrski, Andrei (Hg.): *Kollektivnye Dejstvija. Poezdki za Gorod*, Moskau 1998, S. 25. Übersetzt ins Deutsche von Günter Hirt und Sascha Wonders als *Kollektive Aktionen. Reisen aus der Stadt*, in: *conceptualism.letov.ru*, Online-Archiv von Sergey Letov, URL: <http://conceptualism.letov.ru/Kollektive-Aktionen-1.htm> (letzter Zugriff: 13. März 2016). Die in diesem Aufsatz verwendete Transliteration folgt der DIN-Norm 1460:1982. Davon ausgenommen sind etablierte Transliterationen von Personennamen.

3 Monastyrski 1998 (wie Anm. 2), S. 25.



Abb. 1: Kollektive Aktionen (Georgi Kiesewalter): *Gruppe von ZuschauerInnen in der Aktion Erscheinung*, 1976, S/W-Fotografie. Quelle für diese und alle Folgenden: Privatarhiv Andrei Monastyrski.



Abb. 2: Kollektive Aktionen (Georgi Kiesewalter): *Nikita Alexeev (l.) und Lev Rubinstein (r.) in der Aktion Erscheinung*, 1976, S/W-Fotografie.

chen ‚Zweck‘ der Aktion. Dies deutet auf ein anderes, verborgenes und durch die Information nicht offenbartes ‚Wissen‘ hin.

Die meisten der darauf folgenden Aktionen fanden innerhalb des sogenannten Datscha-Rings statt, ca. 50 km außerhalb Moskaus, wo die Mitglieder der Kollektiven Aktionen bzw. ihre Familien kleine Wochenendhäuser hatten. Die weiten Felder außerhalb der Stadt erlaubten einen Blick auf den Horizont, wie er in der Stadt meist verwehrt bleibt. In einem Brief an Victor Tupitsyn schreibt Monastyrski, dass sich die Ästhetik ihrer Aktionen als eine Art Konsequenz des „Transzendierens der sozialen Situation“ beschreiben ließe: „Denn wir alle waren als Büro-Tätige aktiv, als Poeten, Künstler [...]“.4 Dieser von Monastyrski beiläufig formulierte Kommentar suggeriert, dass die Aktionen auf den weiten, lichtdurchfluteten Feldern etwas Dunkles hinter sich gelassen haben, nämlich die düsteren und einengenden Arbeitszimmer. Hier erscheinen die Weiten der ländlichen Umgebung als eine willkommene Alternative – ein Entrinnen von der Arbeit. Und doch strukturiert ein wie aus dem Büro mitgebrachtes Material den Ablauf ihrer Aktion: Das ausgeteilte Formular bereitet eine Handlung vor, die keinen Zweck hat – eine ‚leere Handlung‘ (*pustoe dejstvie*), die für die Gruppe das Hauptkonzept sowie das wesentliche Moment ihrer Aktionen darstellt. Das Verhältnis von Wissen und Nicht-Wissen weist zu dem Verhältnis von Arbeit und Nicht-Arbeit eine Strukturähnlichkeit auf. Wie es im Folgenden aufzuzeigen gilt, artikulieren sich diese Verhältnisse jeweils in ihrer eigenen Auftrennung, welche die ‚leere Handlung‘ in Gang bringt.

Der Hintergrund der hier vorgeschlagenen Lesart der Aktionen ist, dass diese unabhängig von den beruflichen Haupttätigkeiten der Mitglieder der Gruppe geplant, organisiert und durchgeführt wurden. Die Aktionen trugen weder zur professionellen Weiterbildung, noch zum Einkommenserwerb der Mitglieder bei – sie fanden in der von ihrer Arbeit freien Zeit statt, d.h. nach der Arbeit.5 Der sozio-historische Kontext der Kollektiven Aktionen erlaubt damit eine Trennung zwischen Arbeit und Freizeit, welche im westeuropäischen Kunstkontext problematisch wäre. Die Kommerzialisierung einer in der freien Zeit ausgeübten Tätigkeit war in der Sowjetunion aufgrund des Verbots von Spekulation („profitorientierter Ankauf und Verkauf von Waren oder anderen Gegenständen“)6 seit 1960

4 „Потому что мы все были как бы такие кабинетные деятели, поэты, художники [...]“. Monastyrski, Andrei: „Razgovor v Moskve, 1989“, in: Masterkova-Tupitsyna, Margarita (Hg.): *Victor Agamov-Tupitsyn, Andrei Monastyrski. Tet-a-Tet. Perepiska, Diaolgi, Interpretacija, Faktografija*, Vologda 2013, S. 233. Die Übersetzungen aus dem Russischen in diesem Aufsatz stammen von der Autorin.

5 Vgl. Gerber, Marina: „Table of Performances on Weekdays“, in: *conceptualism.letov.ru*, URL: <http://conceptualism.letov.ru/KD-BOOKKEEPING-M-GERBER-TABLE.htm> (letzter Zugriff: 17. Juli 2016).

6 „[...] скупка и перепродажа товаров или иных предметов с целью наживы.“ Dokument „Ukaz Presidiuma VS RSFSR ot 27.10.1960“, stat’ja 154, „Spekuljacija“, in: *inpravo.ru*, URL: <http://arhiv.inpravo.ru/texts3/document3053/page4.htm> (letzter Zugriff: 10. Juli 2016).

illegal. Zusätzlich hat das Präsidium der Russischen Sozialistischen Föderativen Sowjetrepublik im Jahr 1961 die Arbeitslosigkeit per Dekret verboten. Auf den Seiten dieses Dokuments steht, man könne zur Arbeit auf einer Baustelle nahe des Wohnorts gezwungen oder – wenn man in der Hauptstadt lebt – für mehrere Jahre aus der Stadt verbannt werden, sofern man mehr als sechs Monate im Jahr arbeitslos bleibt und beispielsweise einer eigeninitiierten künstlerischen Tätigkeit nachgeht.⁷ Mit dem Wissen über solche Dokumente lässt sich Folgendes festhalten: Die Kunst, die nicht Teil der Akademie oder der offiziellen Staatskunst war, musste also ‚nach der Arbeit‘ entstanden sein. Wie Monastyrskis oben angeführter Kommentar bereits impliziert, musste keins der Mitglieder der Kollektiven Aktionen in einer Fabrik oder auf einer Baustelle arbeiten oder einer ähnlich schweren körperlichen Arbeit nachgehen: Sergei Romaschko ist Sprachwissenschaftler und arbeitete beim Radio und später an der Universität, wo er heute noch tätig ist. Monastyrski arbeitete über zehn Jahre im staatlichen Literaturmuseum in Moskau, Nikolai Panitkov war als Buchbinder und -restaurateur tätig, Igor Makarevich und Elena Elagina arbeiteten als Designer und InnenraumgestalterInnen, Kiesewalter war Lehrer und Übersetzer u.a. von technischen Gebrauchsanweisungen, Alexeev u.a. Buchdesigner und Sabine Hänsgen Filmwissenschaftlerin und Slawistin. Ihre Berufe und Arbeitstätigkeiten kann man tatsächlich als Büro- und Ateliertätigkeiten bzw. als intellektuell oder gestalterisch bezeichnen. Der Begriff ‚nach der Arbeit‘ hat hier also mehrere Bedeutungen: Erstens eine zeitliche Abgrenzung von der offiziellen Erwerbsarbeit; zweitens – aufgrund der Unmöglichkeit, sein ‚Hobby zum Beruf‘ und damit zu Arbeit zu machen – die ökonomisch-strukturelle; und drittens eine sozio-historische, welche die überwiegend postindustrielle Prägung der Erwerbstätigkeiten der Gruppe berücksichtigt. ‚Nach der Arbeit‘ ist im Kontext von Kollektiven Aktionen auch eine Bezeichnung für eine bestimmte Lesart der ‚leeren Handlung‘, welche das Verhältnis von Arbeit zu Nicht-Arbeit und Wissen zu Nicht-Wissen thematisiert.

Obwohl es mittlerweile eine ganze Reihe von Studien zu den Kollektiven Aktionen gibt, stand jenes Verhältnis von Wissen und Arbeit in ihrer Kunst noch nicht im Fokus der Kontextualisierung und Interpretation.⁸ Dabei ließe sich

7 Vgl. Dokument „Ukaz Presidiuma VS RSFSR ot 04.05.1961 ‚Ob usilenii bor’by s licami uklonjajuščimisja ot obščestvenno poleznogo truda i veduščimi antiobščestvennyj parazitičeskij obraz žizni““, in: *Vedomosti VS RSFSR*, Nr. 18, stat’ja 273, 1961, S. 285–287.

8 Vgl. Sasse, Sylvia: *Texte in Aktion. Sprech- und Sprachakte im Moskauer Konzeptualismus*, München 2003; Arns, Inke: *Objects in the mirror may be closer than they appear! Die Avantgarde im Rückspiegel. Zum Paradigmenwechsel der künstlerischen Avantgarderezeption in (Ex-)Jugoslawien und Russland von den 1980er Jahren bis in die Gegenwart*, Diss. Humboldt-Universität zu Berlin 2004, URL: <http://edoc.hu-berlin.de/docviews/abstract.php?id=20894>; Scharf, Julia: *Das Archiv ist die Kunst. Verfahren der textuellen Selbstreproduktion im Moskauer Konzeptualismus*, Bremen 2006; Esanu, Octavian: *Transition in Post-Soviet Art: The Collective Actions Group Before and After 1989*, Budapest, New York 2013; Kalinsky, Yelena: *Collective Actions: Moscow Conceptualism, Performance, and the Archive*, Diss. The

eine solche Fragestellung insbesondere im Diskursfeld um den Moskauer Konzeptualismus (1970er- und 1980er-Jahre), zu dem die Kollektiven Aktionen gehören, verorten, wo die künstlerische Text- und Wissensproduktion eine Rolle spielte und wo beispielsweise Ilja Kabakows offizielle Arbeit bei namhaften Verlagen thematisiert wurde. Im Folgenden soll zunächst dargestellt werden, wie die künstlerische Wissensproduktion der Kollektiven Aktionen im Kontext des Moskauer Konzeptualismus rezipiert wurde und inwiefern das Einführen des Begriffs ‚Kunst nach der Arbeit‘ zu einer weitreichenden Neuinterpretation führt.

Etwas weiter gefasst, kann dieser Aufsatz im Kontext einer Revision des Konzeptualismus gelesen werden, so wie sie im deutschsprachigen Raum von Sabeth Buchmanns *Denken gegen das Denken* (2008) angestoßen wurde.⁹ Dies bietet sich an, weil dort das Verhältnis von Wissen, Arbeit und Kunst explizit problematisiert wurde. In *Denken gegen das Denken* betreibt Buchmann eine Art Archäologie des Produktionsbegriffs in der Konzeptkunst bzw. im Konzeptualismus.¹⁰ Grund für diese intellektuelle ‚Ausgrabung‘ ist die Infragestellung der vorangehenden Annahme, dass Begriffe wie Produktion und Arbeit im Konzeptualismus keine Rolle mehr spielten – eine These, die u.a. Benjamin H.D. Buchloh in seinem Aufsatz „Von der Ästhetik der Verwaltung zur institutionellen Kritik“ (1990) implizierte und die mit Theorien um die Ablösung der industriellen Produktion durch Theorieproduktion, ‚Wissengesellschaft‘ (Daniel Bell) und ‚Semiokratie‘ (Jean Baudrillard) einhergeht. Buchmann geht es allerdings nicht darum festzustellen, ob eine Ablösung der Industrie durch das Postindustrielle stattgefunden hat, sondern um die Thematisierung einer neuen Form der Arbeit und Produktion, die sich aus der wissens- und verwaltungsorientierten Gesellschaftsorganisation ergibt. Auch im Konzeptualismus könne man eine Negation von industrieller Produktion und Rationalisierung verfolgen, jedoch – um mit Buchmann zu fragen – um welchen Preis und mit welchem gegenteiligen Effekt?¹¹ Laut Buchmann verschleierte die Relativierung der

State University of New Jersey 2013, Ms.; Bishop, Claire: *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London 2012, S. 152–162.

- 9 Vgl. Buchmann, Sabeth: „Under the Sign of Labour“, in: Alberro, Alexander / Buchmann, Sabeth (Hg.): *Art After Conceptual Art*, Cambridge/Mass. 2006; dies.: *Denken gegen das Denken*, Berlin 2008. Im angelsächsischen Raum sei insbesondere auf die folgende Publikation verwiesen: Roberts, John: *The Intangibilities of Form. Skill and Deskilling in Art After the Readymade*, London 2007.
- 10 Buchmann plädiert für die Verwendung des Begriffs ‚Konzeptualismus‘, weil dieser, was die einzelnen Praktiken wie auch die Ungleichzeitigkeiten der weltweiten Entwicklungen angeht, inklusiver sei (im Gegensatz zum Begriff Konzeptkunst bzw. *conceptual art*, dessen zeitliche sowie räumliche Abgrenzung von Anfang an Gegenstand vielzähliger Dispute war). Vgl. Buchmann 2008 (wie Anm. 9), S. 25–34.
- 11 „Mich interessiert es daher eher, in welchen Momenten, Situationen und Umgebungen die Ersetzung statischer, objektgebundener Produktionsformen durch eine flüssigere, medien- und informationsorientierte Zeichensprache neue und befreiende Möglichkeiten befördert

Emphase der Produktion einen neuen, de-materialisierten, de-territorialisierten und kontingenten Produktionsbegriff. Im Kontext der spät-sowjetischen Geschichte ließen sich die Kollektiven Aktionen zunächst in einem ähnlichen methodischen Raum betrachten: Monastyrski selbst sowie die Kunsthistorikerin und Kuratorin Margarita Tupitsyn weisen auf mögliche Parallelen zwischen der künstlerischen Produktion der Kollektiven Aktionen und der sogenannten ‚Stagnation‘ hin – so betitelte Michail Gorbatschow die Ökonomie der Leonid-Breschnew-Ära.¹² Aus dieser Perspektive ließen die Aktionen auf den leeren Feldern an die Ineffizienz der sowjetischen Agrarwirtschaft denken.

Die Fokussierung auf den Aspekt ‚nach der Arbeit‘ bietet in diesem Zusammenhang eine gänzlich neue Perspektive auf die Kollektiven Aktionen und kann einen Beitrag zum Verständnis des Konzeptualismus in dessen vielfältigen historischen und zeitlichen Ausprägungen leisten. So kann argumentiert werden, dass die ‚leere Handlung‘ nicht so sehr eine ineffiziente Produktion, sondern eine Umkehrung von Produktion in Nicht-Produktion darstellt. Vor diesem Hintergrund wäre hinter der Emphase auf ‚Wissen‘, die, wie sich zeigen wird, auch im Kontext des Moskauer Konzeptualismus auftaucht, nicht die Verschleierung eines neuen Produktions-, sondern vielmehr eines neuen Freizeitbegriffs zu vermuten. Dieser impliziert eine Verweigerung des letztlich an der Produktion orientierten Konsums sowie eine Verweigerung der Selbstbestimmung durch Produktion.

Die Kollektiven Aktionen im Kontext des Moskauer Konzeptualismus

Den Kollektiven Aktionen wird im überwiegenden Teil der Sekundärliteratur, der Ausstellungen und Kataloge eine feste Zugehörigkeit zum Moskauer Konzeptualismus zugesprochen.¹³ Es sei angemerkt, dass die Individuen, die den

hat und unter welchen Bedingungen solche Transformationen den gegenteiligen Effekt zu bewirken vermochten, etwa durch Angleichung künstlerischer Subjektivität an das (postfordistische) Gebot der Flexibilität und Mobilität.“ Buchmann 2008 (wie Anm. 9), S. 43.

- 12 Vgl. Monastyrski, Andrei: „Zemljanye Raboty“ [1987], in: Monastyrski 1998 (wie Anm. 2), S. 540–551. Übersetzt ins Englische als „Earthworks“, in: *conceptualism.letov.ru*, URL: <http://conceptualism.letov.ru/MONASTYRSKI-EARTHWORKS.htm> (letzter Zugriff: 15. Mai 2016); Tupitsyn, Margarita: „About Early Soviet Conceptualism“, in: *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s–1980s*, Ausstellungskatalog (Queens Museum of Art, New York u.a.), hg. von Luis Camnitzer, Jane Farver und Rachel Weiss, New York 1999, S. 105. Zur Problematisierung der These von der ‚Stagnation‘ vgl. Bacon, Edwin / Sandle, Mark A. (Hg.): *Brezhnev Reconsidered*, New York 2002.
- 13 Vgl. *Angels of History. Moscow Conceptualism and its Influence*, Ausstellungskatalog (Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen), hg. von Joseph Backstein und Bart de Baere, Brüssel 2005; *Die Totale Aufklärung. Moskauer Konzeptkunst 1960–1990*, Ausstellungskatalog (Schirn Kunsthalle Frankfurt u.a.), hg. von Boris Groys, Max Hollein und Manuel Fontán del Junco, Frankfurt/M. 2008; *Field of Action. The Moscow Conceptual School in Context 1970s–1980s*, Ausstellungskatalog (Ekaterina Cultural Foundation u.a. Moskau),

Moskauer Konzeptualismus prägen, zusammengearbeitet und sich ausgetauscht haben, lange bevor sie als Gruppe zum Gegenstand von Beschreibungen und Analysen wurden. Verallgemeinernd kann festgestellt werden, dass der Moskauer Konzeptualismus das Visuelle nicht in den Vordergrund stellt und sich stattdessen den narrativen, theoretischen, philosophierenden und diskursiven Praktiken verschrieben hat. Margarita Tupitsyn beschreibt den Moskauer Konzeptualismus als einen „Entzug der Visualität“ oder als eine „nicht-retinale“ Kunst, die jedoch durch den visuellen Apparat operiert.¹⁴ Am Beispiel von Kabakow lässt sich ihrer Beobachtung nach eine Affinität zur Verwendung von Text erkennen, die die Moskauer KonzeptualistInnen mit der historischen russischen Avantgarde teilen, besonders im Hinblick auf die Grafikgestaltung. Zwar verfügten jene nicht über ein Wissen um die Avantgarde, jedoch illustriert diese Parallele für Tupitsyn „the prolonged dependence of Russian and Soviet culture on textual rather than visual mechanisms of artmaking“.¹⁵ Nur indirekt kann man ihrem Aufsatz entnehmen, dass die Kollektiven Aktionen ebenso in dieser eher textuellen Tradition stünden, nämlich durch ihr Interesse an verbaler und schriftlicher Analyse ihrer Aktionen, die sie in ihrem Hauptwerk *Reisen aus der Stadt*¹⁶ dokumentierten.

Der Moskauer Konzeptualismus wird generell als eine unabhängige Schule mit ihrer eigenen Theorie betrachtet, und ferner als eine künstlerische Bewegung, die über eine eigene, ‚konzeptuelle‘ Philosophie der Kunst, Kulturwissenschaft, Ästhetik und Soziologie verfügt.¹⁷ Beweisführend wird in diesem Zusammenhang auf die vielen theoretischen und narrativen Texte und Selbstverlage (*Samizdat*) verwiesen, z.B. die bereits erwähnten *Reisen aus der Stadt* (seit 1980), das „Wörterbuch der Terminologie der Moskauer Konzeptuellen Schule“ (1999)¹⁸ oder Vadim Zakharovs „Pastor Szond Edition“ (seit 1992). Dabei fehlt es immer noch an systematischen Studien zu diesem vermuteten ‚künstlerischen Wissen‘ des Moskauer Konzeptualismus. Dieses Vakuum nahm Yevgeny Barabonov zum Anlass, um in seinem Aufsatz „Moscow Conceptualism: Between Self-Definition and Doctrine“ (2011) zu argumentieren, die Moskauer Konzeptualis-

hg. von Alexandra Danilova und Elena Kuprina-Lyakhovich, Moskau 2010; Rosenfeld, Alla (Hg.): *Moscow Conceptualism in Context*, New Jersey 2011.

14 Vgl. Tupitsyn 1999 (wie Anm. 12), S. 99–107.

15 Ebd., S. 107.

16 Vgl. Anm. 2.

17 Vgl. Ekaterina Bobrinskaia, zitiert in: Bartelik, Marek: „The Banner without a Slogan: Definitions and Sources of Moscow Conceptualism“, in: Rosenfeld 2011 (wie Anm. 13), S. 2–23, hier: S. 4.

18 Vgl. Monastyrski, Andrei (Hg.): „Slovar' Terminov Moskovskoj Konceptual'noj Šhkolj“, in: *Pastor*, Nr. 7, 1999, S. 156–189. Übersetzt ins Englische von Octavian Esanu als *Dictionary of Moscow Conceptualism*, Chisinau 2010. Vgl. auch Esanu 2013 (wie Anm. 8). Das Konzeptuelle bei Kollektiven Aktionen liegt für Esanu in den vielen Neologismen und Begriffen, die sich im Laufe der Geschichte der Kollektiven Aktionen vermehren und verändern. Er führt in diesem Zusammenhang den Begriff der ‚Conceptual History of Art‘ ein.

Innen hätten an diesem Vakuum selbst Schuld.¹⁹ Dabei analysiert Barabanov nicht das spezifische Wissen der KonzeptualistInnen oder diskutiert gar die Möglichkeit, jenes herauszuarbeiten, sondern wertet jenes vermutete Wissen mit Entschiedenheit ab, indem er es ausschließlich an wissenschaftlichen Standards misst. Er kritisiert den Mythos und die esoterischen Legenden, die aus seiner Sicht den Moskauer Konzeptualismus umgeben. Gemeint sind die vielen Neologismen und Konzepte, wie z.B. ‚leere Handlung‘, die laut Barabanov – auch nach der Konsultation des ‚Wörterbuchs der Terminologie der Moskauer Konzeptuellen Schule‘²⁰ – unverständlich blieben. Er merkt an, dass die Philosophie, die in diesen Kreisen dominiert, nichts mit der analytischen Philosophie zu tun hat, die für die anglo-amerikanische *conceptual art* vorbildhaft war.²¹ Die privaten Gespräche der Moskauer KonzeptualistInnen hätten auch wenig gemein mit den Kommunikations- und Informationstheorien der westlichen Konzeptkunst, und gleichzeitig fehle es im Moskauer Konzeptualismus an Interesse für soziale Fragestellungen. Dass der Autor im Moskauer Konzeptualismus und bei den Kollektiven Aktionen, die er oft zitiert, nicht das vorfindet, wonach er sucht, mag daran liegen, dass sein Wissensbegriff sich von dem der Moskauer KonzeptualistInnen unterscheidet. Denn wie bereits in ihrer ersten Aktion *Erscheinung* zum Ausdruck kommt, kann das künstlerische ‚Wissen‘ der Kollektiven Aktionen nur in einem Spannungsverhältnis zu Wissen verstanden werden: Die Information auf dem ausgeteilten Dokument erklärt nicht die ‚leere Handlung‘.

In diesem Zusammenhang bieten die Beiträge von Jörg Heiser den Ansatz einer Annäherung an den Wissensbegriff der Kollektiven Aktionen. Sowohl seine Ausstellung „Romantischer Konzeptualismus“ (2007) als auch sein Aufsatz „Moscow, Romantic, Conceptualism, and After“ (2011) beziehen die Gruppe mit ein.²² Die Ausstellung konzentrierte sich auf Positionen der KonzeptkünstlerInnen, die sich der analytischen Philosophie und dem philosophischen Positivismus verweigerten und eine mystische Logik beanspruchten. Heiser erklärt, dass auch nicht-logische und irrationale Methoden zu interessanten Einsichten führen können. Er überlässt es jedoch den LeserInnen herauszuarbeiten, wie diese intuitive und von Boris Groys bereits im Jahr 1979 initiierte Interpretation²³ in Bezug auf die Theorien der Kollektiven Aktionen gedacht werden kann.

19 Barabanov, Yevgeny: „Moscow Conceptualism: Between Self-Definition and Doctrine“, in: Rosenfeld 2011 (wie Anm. 13), S. 48–99.

20 Vgl. Monastyrski 1999 (wie Anm. 18).

21 Vgl. Barabanov 2011 (wie Anm. 19), S. 61.

22 Vgl. *Romantischer Konzeptualismus*, Ausstellungskatalog (Kunsthalle Nürnberg), hg. von Jörg Heiser und Ellen Seifermann, Bielefeld 2007; Heiser, Jörg: „Moscow, Romantic, Conceptualism, and After“, in: *e-flux journal*, Nr. 29, 2011, URL: <http://www.e-flux.com/journal/moscow-romantic-conceptualism-and-after/> (letzter Zugriff: 20. Mai 2016).

23 Vgl. Groys, Boris: „Moskovskij Romantičeskij Konceptualizm“, in: *A-Ya*, Nr. 1, 1979, S. 3–11. Übersetzt ins Deutsche als „Moskauer Romantischer Konzeptualismus“, in: *Die Totale Aufklärung* 2008 (wie Anm. 13), S. 308–313.

Als ein weiterer Anhaltspunkt auf der Suche nach dem künstlerischen Wissen sind die mehr oder weniger vollständigen Listen der Wissensbereiche der KonzeptkünstlerInnen zu nennen, die in der Sekundärliteratur meist ohne Kommentar reproduziert werden (z.B. russische, fernöstliche und westliche Philosophie, Poesie, Literatur und Musik, insbesondere Edmund Husserl, Immanuel Kant, Novalis, Thomas Mann, John Cage, Erik Satie, Anton Webern, Joseph Kosuth, Evgenia Zavadskaja und die vier klassischen Romane der chinesischen Literatur).²⁴ Auf der einen Seite implizieren diese genannten Wissensbereiche und AutorInnen eine Öffnung der Wissensproduktion der Moskauer KonzeptualistInnen gegenüber vielfältigen Denktraditionen und Künsten. Auf der anderen Seite darf eine Untersuchung dieser Beziehungen die Eigenständigkeit der Wissensproduktion der Moskauer KonzeptualistInnen, die in der Sekundärliteratur als ‚mystisch‘ und ‚esoterisch‘ wahrgenommen wird, nicht unterschätzen. Insbesondere für die Kollektiven Aktionen gilt es in Erwägung zu ziehen, dass die rezipierten Quellen und AutorInnen relevant sind, insofern sie als Vorbild für die eigene Eigenständigkeit und Immanenz dienen. Ferner gibt es einen spezifischen Wissensbereich der Kollektiven Aktionen, der bis jetzt ausgeblendet blieb. Dabei kann dieses Wissen als das von den Mitgliedern der Gruppe am besten beherrschte bezeichnet werden, nämlich jenes ihrer Professionen: Philologen und ÜbersetzerInnen, Museumsmitarbeiter, Buchbinder, InnenraumgestalterIn und Grafiker.

In der Sekundärliteratur zum Moskauer Konzeptualismus lassen sich sporadische Verweise vor allem auf Kabakows Erwerbsarbeit finden.²⁵ Im Zusammenhang mit der These, die Moskauer KonzeptualistInnen stünden in der Tradition der historischen Avantgarde, merkt Marek Bartelik Folgendes an: „On the aesthetic level, Russian artists’ formal ties to the early avant-garde were perhaps best maintained through book design and illustration, which served as the official profession of a number of Conceptualists during their Moscow years.“²⁶ Inessa Levkova-Lamm benennt es konkret: „The hybrid nature of such works [combining verbal and visual imagery] originated in book illustration of the late 1950s and 1960s (which, in turn, had been largely inspired by print-production traditions of the 1910–1930s).“²⁷ Solche, wenn auch nicht konsequent verfolgte Aussagen lassen die Vermutung zu, Kabakows Affinität zur Kombination von Text und Grafik sei nicht primär aus seiner Orientierung an der russischen

24 Vgl. z.B. Bartelik 2011 (wie Anm. 17), S. 6. Vgl. auch Andrei Monastyrskis Aufzählung von und Kommentare zu „Büchern, die er als allerletztes wegwerfen würde“, „Knigi, ot kotorych ja by izbavilsja v poslednjuju očered“, in: *Classical Music*, Regie: Andrei Monastyrski, 21 Min, hochgeladen auf Andrei Monastyrskis Youtubekanal am 16.02.2011, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=C4tfj5jC2Ss> (letzter Zugriff: 15. Mai 2016).

25 Vgl. Rosenfeld, Alla: „Word and/as Image“, in: dies. (wie Anm. 13), S. 178–233, hier: S. 189.

26 Bartelik 2011 (wie Anm. 17), S. 14.

27 Levkova-Lamm, Inessa: „Shifting from the Center to the Margins: Moscow Conceptualism, 1980s–1990s“, in: Rosenfeld 2011 (wie Anm. 13), S. 100–135, hier: S. 101.

Avantgarde hervorgegangen, sondern habe sich konkret aus seiner Arbeitserfahrung entwickelt. Bei seiner Arbeit als Illustrator für einen Verlag ließ Kabakow in seinen Entwürfen die Mitte des Blatts jeweils für die kommenden Textbeiträge frei. Diese Arbeitsweise nahm er zum Anlass auch in seiner Freizeit Zeichnungen und Gemälde mit einer leeren Mitte anzufertigen (*Zehn Charaktere*, 1972–1975 und *Am Rand*, 1974).²⁸ Sein Interesse am Beschriften von Bildern und Grafiken ließe sich damit erklären, dass er die Notwendigkeit, die Stelle für den Text freizulassen, durch das Hinzufügen eigener Texte kompensieren wollte. An diesen Beispielen wird deutlich, dass der Arbeit als spezifischer Wissensbereich eine größere Bedeutung für die kunsthistorische Einordnung dieser Bewegung sowie für die Interpretation der einzelnen künstlerischen Arbeiten und Praktiken zukommt, als bisher vermutet wurde. Kabakow hat sich an mehreren Stellen zu seiner ehemaligen Erwerbsarbeit geäußert und zusammenfassend lässt sich feststellen, dass der Vorteil seiner Arbeit für ihn in dem hohen Maß an Freizeit lag, die sie ihm erlaubte.²⁹ Seine generell abwertende Haltung gegenüber seiner an sich exklusiven, prestigeträchtigen und sehr gut bezahlten Arbeit als Illustrator beim Verlag wurde auch von Matthew Jesse Jackson aufgegriffen. Jackson bezieht sich auf Kabakows Farbzeichnung *Pferd* (1967), wenn er argumentiert, dass Kabakow damit seinen Status als offizieller Illustrator reflektiert. So wie das Pferd in seiner Zeichnung in ein Raster gedrängt wird, fühlte sich Kabakow eingeeignet, wie in einem „diagrammatischen Gefängnis“.³⁰ Jacksons Interpretation basiert auf Kabakows Verwendung von bestimmten Metaphern, wie beispielsweise das Raster als Gefängnis und das Pferd als ein Arbeitstier, das keine Freude kennt. Jedoch führten uns Kabakows Emphase der Freizeit sowie seine Zeichnungen mit der leeren Mitte zurück zur Hypothese, dass der Moskauer Konzeptualismus als eine ‚Kunst nach der Arbeit‘ verstanden werden kann anstatt als eine Kunst, die primär Produktions- und Arbeitsbegriffe thematisiert. Das ‚Wissen der Arbeit‘ funktioniert hier wie ein Scharnier, welches die Tür in den Denkraum ‚Kunst nach der Arbeit‘ öffnet.

Arbeit bei den Kollektiven Aktionen

Für die Aktion *Banner – 1977* (1977) fertigte Alexeev ein typisches sowjetisches Banner an. Hierfür beschaffte er einen roten Stoff, der für gewöhnlich für derartige Banner Verwendung findet (*kumačevy krasny*), mischte eine Lösung aus Kreide und Kleister an und beschriftete mithilfe eines großen Pinsels das Ban-

28 So Andrei Monastyrski im Gespräch mit der Autorin, Moskau, September 2014.

29 Vgl. Kabakow, Ilja: „60-ye – 70-ye... Zapiski o Neoficial'noj Žizni v Moskve“, in: Hansen-Löve, Aage A. (Hg.): *Wiener Slavistischer Almanach*, Bd. 47, 1999, S. 7–234; ders.: „Shkola Vyžyvanija (Slovesnyj Potok dlja Diktofona)“, in: Kiesewalter, Georgi (Hg.): *Eti Strannyje Semidesjatye, ili Poterja Nevinnosti*, Moskau 2010, S. 93–108.

30 Jackson, Matthew Jesse: *The Experimental Group. Ilya Kabakov, Moscow Conceptualism, Soviet Avant-Gardes*, Chicago 2010, S. 91.

ner mit einem ihm vorgegebenen Text. Die von ihm hier verwendete serifenlose Schriftart ist, laut Alexeev, mit derjenigen zu vergleichen, die die KonstruktivistInnen verwendeten.³¹ Alexeev hat im Rahmen seiner Erwerbsarbeit sogenannte ‚rote Ecken‘ in ArbeiterInnen- und Kulturclubs gestaltet, in denen solche Banner stets zu finden waren. Der Text, mit dem Alexeev das Banner beschriftete, bestand diesmal nicht in einer typisch sowjetischen Losung, sondern in ein paar Zeilen aus Monastyrskis Prosa: „Ich beklage mich über nichts und mir gefällt alles, ungeachtet dessen, dass ich noch nie hier war und nichts über diese Gegend weiß.“³² Das Banner wurde am 26. Januar 1977 zwischen zwei Bäumen auf einer Anhöhe ca. 50 km vom Moskauer Stadtzentrum entfernt aufgehängt und zurückgelassen (Abb. 3).

Die bisherigen Interpretationen argumentieren, es handle sich um eine Kritik des Ideologischen; Selbsttäuschung werde hier thematisiert und dem Betrachter bzw. der Betrachterin bewusst gemacht.³³ In jedem Fall kann hier festgehalten werden, dass die Mitglieder der Kollektiven Aktionen solche Banner nicht nur als BetrachterInnen aus dem sowjetischen Alltag kannten, sondern aus erster Hand, nämlich als ProduzentInnen. Bei genauer Betrachtung solcher Arbeiten, die von den Mitgliedern der Gruppe eigens für die Aktionen angefertigt wurden, kommt ihre handwerklich sichere Umsetzung zum Vorschein. Wäre das Anfertigen von Bannern etwas Fremdes, wäre eine solche Ausführung nicht möglich; bei jedem kleinsten Fehler müsste ein neuer Stoff benutzt und das Ganze von vorn begonnen werden. Alexeev zufolge produzierte er solche vorbereitenden Arbeiten für diese und andere Aktionen sehr schnell und ohne Mühe und man könnte hier hinzufügen: weil er darin geübt war. Mit dieser und zahlreichen weiteren Aktionen, bei denen vorher angefertigte Objekte, Banner, Gemälde, Fotokopien usw. nach der Umsetzung der Aktion zurückgelassen werden, wird deutlich, dass die handwerklichen bzw. künstlerischen Arbeiten für die Kollektiven Aktionen einen der Aktion untergeordneten Status haben. Das zumeist im Rahmen der Erwerbsarbeit praktizierte gestalterische oder künstlerische Handwerk wird für die Vorbereitung der Aktionen eingesetzt und der spezifischen Aufgabe und Idee der Aktion angepasst. Zu einer Aktion der Gruppe beizusteuern bedeutet also, sich als KünstlerIn und auch als ProduzentIn der Aktion unterzuordnen. Aus Sicht der Gruppe hat lediglich die ‚leere Handlung‘ einen künstlerischen Wert. Dies könnte z.B. auch Alexeevs Schnelligkeit und Mühelosigkeit erklären. Für die Kollektiven Aktionen fängt *Banner*

31 So Nikita Alexeev im Gespräch mit der Autorin, Moskau, September 2014. Für einen Vergleich mit einer konstruktivistischen Schriftart, vgl. Liubov, Popova: *Design for a Cover of the Magazine ‚Film Actors‘ 1922*, Gouache und Tusche auf Karton, 23,4 x 15,8 cm, in: *Rodchenko & Popova. Defining Constructivism*, Ausstellungskatalog (Tate Modern, London), hg. von Margarita Tupitsyn, London 2009, S. 134.

32 *Kollektive Aktionen. Reisen aus der Stadt* (wie Anm. 2), URL: <http://conceptualism.letov.ru/Kollektive-Aktionen-4.htm> (letzter Zugriff: 04. April 2016).

33 Vgl. Sabine Hänsgen, zitiert in: Arns 2004 (wie Anm. 8), S. 192.



Abb. 3: Kollektive Aktionen (Andrei Abramov):
Aufgehängter Banner in der Aktion Banner-1977, 1977, Farbfotografie.

– 1977 an, nachdem sie den Ort der Aktion verlassen haben. Sie findet in ihrer und in unserer Imagination statt: Ein/e zufällig vorbeigehende/r SpaziergängerIn sieht das Banner aus der Ferne. Er/sie denkt, es handele sich um ein typisches sowjetisches Banner, wie man es sonst kennt. Kommt die Person näher, erkennt sie, dass es keins ist. Man liest die Aufschrift und realisiert, dass man diese Zeilen nicht kennt – es ist keine bekannte Prosa. Liest man das Ganze als ‚Hobbykunst‘, so vermisst man das Wichtigste, nämlich die persönliche Bekanntschaft mit dem/der AutorIn. Nach dem Lesen der Aufschrift ergeben sich mehr Fragen als Antworten. Hier nimmt die ‚leere Handlung‘ ihren Lauf.

Monastyrskis Arbeit beim Musikverlag

Die Bestimmung der Funktion der ‚Arbeitselemente‘ in den Aktionen und in Bezug auf die ‚leere Handlung‘ bedarf einer weiteren Kontextualisierung. Monastyrski fertigte seit 1975 eine Reihe von künstlerisch-performativen Objekten – auch Aktionsobjekte genannt – an.³⁴ Dazu zählen *Kanone* (1975) und *Finger*

³⁴ Vgl. *conceptualism.letov.ru*, URL: <http://conceptualism.letov.ru/MONASTYRSKI-OBJECTS.html> (letzter Zugriff: 04. April 2016).

(1977). Ekaterina Bobrinskaia schreibt dazu: „Executed in a single stylistic mode, these objects were conceived as strictly functional contrivances designed to confound the viewer’s expectation and produce particular states of consciousness in his mind.“³⁵ *Kanone* besteht aus einem tiefschwarz angemalten Pappkarton mit einem eingesetzten Zylinder. Im Karton befindet sich eine elektrische Klingel, für die BetrachterInnen nicht sichtbar angebracht. Auf dem Karton gibt es eine Anleitung, die dazu auffordert, in den Zylinder zu schauen und gleichzeitig auf den links an der Kartonseite angebrachten Knopf zu drücken. Der/die BetrachterIn sieht zwar nur die schwarze Innenseite des Zylinders, hört aber ein Klingeln (Abb. 4). Das Aktionsobjekt *Finger* besteht ebenso aus einem tiefschwarz angemalten Karton.³⁶ Die untere Seite des Pappkartons ist offen. Auf der Vorderseite verfügt er über ein mit einem weißen Kreis markiertes Loch. Am unteren Ende des Kartons ist die folgende Aufschrift auf weißem Hintergrund angebracht: „Finger, oder das Zeigen auf sich selbst als ein Objekt, welches einem selbst äußerlich ist.“³⁷ Möchte man an dieser Aktion teilnehmen, so muss man die Hand durch das untere offene Ende des Kartons und dann von innen den Finger durch das markierte Loch stecken (Abb. 5).³⁸ Die Kunsthistorikerin und Kuratorin Ekaterina Degot schreibt dazu: „In *Finger* the artist points at himself with his own disconnected hand, thus splitting into two objectified parts.“³⁹ Es gehe hier um eine Trennung der Arbeit vom Produzenten. Es bleibt offen, wie und ob sich diese intuitive Lesart auf andere Aktionsobjekte übertragen ließe, z. B. *Kanone*, und was der Zusammenhang mit den späteren Aktionen ist.

Findet man heraus, wo Monastyrski vor der Entstehung dieser Aktionsobjekte gearbeitet hat und kontextualisiert man seine jüngsten Überlegungen dazu, dann ließe sich diese Frage ansatzweise beantworten. Am 22. August 1966 nahm Monastyrski seine erste Arbeitsstelle bei einem Musikverlag an (Muzyka, später Soveckiy Kompositor).⁴⁰ Dort bestand seine Tätigkeit darin, Noten aus einer schwar-

35 Bobrinskaia, Ekaterina: „Moscow Conceptual Performance Art“, in: Rosenfeld 2011 (wie Anm. 13), S. 157.

36 Das ist es wahrscheinlich, was Bobrinskaia problematischerweise als „stylistic mode“ bezeichnet.

37 „Палец, или указание на самого себя как на предмет внешний по отношению к самому себе.“ In: *conceptualism.letov.ru*, URL: <http://conceptualism.letov.ru/palets/palec.html> (letzter Zugriff: 04. April 2016).

38 Vgl. ebd.

39 Degot, Ekaterina: „Performing Objects, Narrating Installations: Moscow Conceptualism and the Rediscovery of the Art Object“, in: *e-flux journal*, Nr. 29, 2011, URL: <http://www.e-flux.com/journal/performing-objects-narrating-installations-moscow-conceptualism-and-the-rediscovery-of-the-art-object/> (letzter Zugriff: 29. März 2016).

40 Er arbeitete dort bis zum 15.09.1967. Von 1968 bis 1971 arbeitete Monastyrski als Inspektor für Arbeitsschutz (insbesondere war er für den Feuerschutz zuständig) im Staatlichen Literaturmuseum, benannt nach Alexander Puschkin. Er wurde dort entlassen, weil er vergessen hatte, den Feuerlöscher auszutauschen. In 1971 war er zunächst als Veranstalter von kulturellen Events im Haus des Künstlers (Kuzneckij Most, Moskau) tätig, wo er unter anderem ein Konzert von Alik Rabinovich organisierte, bei welchem dieser Stücke

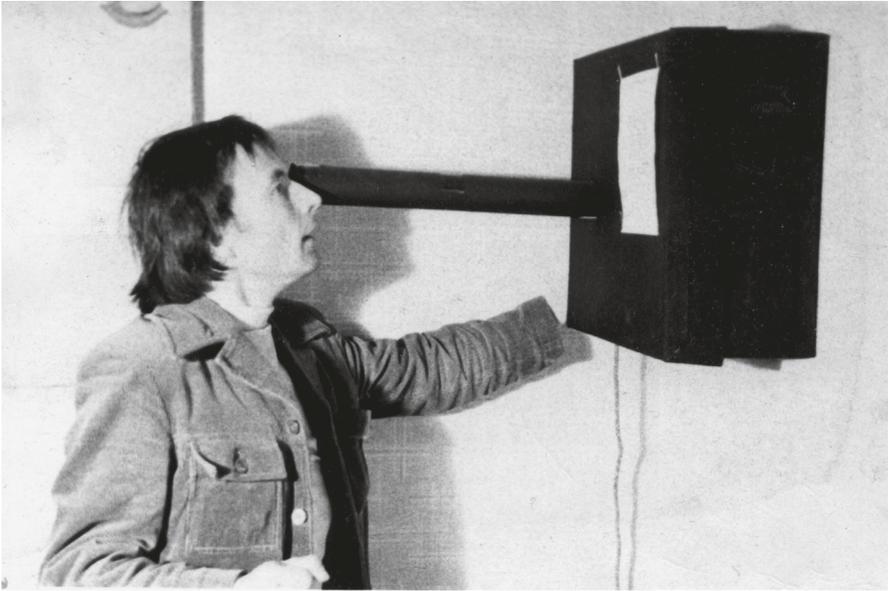


Abb. 4: Andrei Monastyrski: *Kanone*, 1975, Mixed Media.

zen Plastikplatte auszusägen. Der Durchmesser dieser Notenköpfe betrug etwa fünf Zentimeter. Sie verfügten jeweils über einen kleinen Fuß an der Hinterseite, mit dem sie dann (von einer Mitarbeiterin) in die Spalten der etwa anderthalb Meter hohen schwarzen Gummitafel gesteckt wurden, welche die Notentafel repräsentierte. Auf diese Weise wurde eine Partitur zusammengestellt, die dann abfotografiert und gedruckt wurde. Im April 2016 hat Monastyrski Recherchen zu dieser Methode durchgeführt. Es stellte sich heraus, dass die Methode damals relativ neu war: Erst seit 1959 wurden in der Sowjetunion die Partituren auf diese Weise reproduziert.⁴¹ Monastyrski schreibt, dass das Herstellen dieser Notenzeichen später in den 1970er Jahren in das Herstellen der Aktionsobjekte *Kanone* und *Finger* „hineinschaltete“ („auknulas“). *Kanone* und *Finger* seien auch eine Art Zeichen, nämlich „aktive Zeichen primärer semantischer Gesten der Perzeption – Schauen, Hören, Zeigen (auf sich selbst) etc.“⁴² Weiterhin schreibt er:

von Karlheinz Stockhausen in schwarzen Handschuhen spielte. In 1972 war er ebendort angestellt. Seine Tätigkeit bestand darin, die Stühle von einem Konzertsaal in den anderen zu platzieren. Ab 1974 war er dann wieder im Staatlichen Literaturmuseum angestellt, zuerst als Arbeiter und von 1981 bis 1990 als wissenschaftlicher Mitarbeiter.

41 Vgl. Kunin, M.E.: *Notopečataniye*, Moskau 1966; Ivanov, G.K.: *Notoizdatel'skoe Delo v Rossii*, Moskau 1970.

42 „действующие знаки первичных семантических жестов восприятия – смотрения, слушания, указания (на самого себя) и т. д.“ Andrei Monastyrski, in E-Mail-Korrespon-

In dieser Fabrik der Notenkompilation stellte ich die Möglichkeit der Musik selbst, des Geräuschs (Notenzeichen), und nicht eine konkrete Musik her. Aus diesen Zeichen aus Plastik wurde dann diese oder jene Musik auf den Linien-Spalten der Notenplatten kompiliert. In 1966 das Konstruktionsmaterial des Geräuschs haltend (Noten aus Plastik als die fundamentalen Elemente der Produktion der Musikgeräusche), habe ich später angefangen, die Konstruktionselemente der Perzeption, ihre Elemente überhaupt, in meiner Denkweise zu ‚halten‘. Von hier kommt meine Serie *Elementare Poesie; Kanone* und *Finger* wurden von mir als Teil dieser Serie gedacht. Die frühen Aktionen bauten ebenso auf diesen Elementen auf, z.B. *Erscheinung, Lieblich* etc. Das heißt, hier kann man ebenfalls eine Beziehung zwischen dem, was mit mir auf dem expositionellen Zeichenfeld geschah (in diesem Fall in der Fabrik der Notenkompilation des Verlags Muzyka am Sofijskaya Ufer 30/2), und meiner darauffolgenden Demonstrationstätigkeit als Poet und Künstler beobachten – diese Beziehung ist inspirativ, jene Notenkompilation war mein Inspirator.⁴³

An dieser Stelle sind Monastyrskis Überlegungen im Zusammenhang mit seiner Theorie aus den späten 1980er-Jahren zu sehen, in der er die Beziehung zwischen der Gegenständlichkeit, die die Moskauer KonzeptualistInnen umgibt, und ihrer künstlerischen Praxis beschreibt. In seinem Aufsatz „Erdarbeiten“⁴⁴ erklärt er, die Gegenständlichkeit bestehe aus all dem, was nicht das Kunstwerk ist, d.h. die Wände der Wohnungen und Ateliers, die Straßen Moskaus, Baustellen oder der Arbeitsplatz, und wird auch als das ‚expositionelle Zeichenfeld‘ charakterisiert. Die künstlerische Arbeit dagegen wird als das ‚demonstrative Zeichenfeld‘ betitelt. Die Beziehung zwischen den beiden existiert laut Monastyrski nur auf der Ebene der Interpretation. Es handelt sich also nicht um eine kausale Beziehung, sondern um eine akausale. Spricht er von ‚Inspiratoren‘ oder ‚inspirativ‘ (niemals von ‚Inspiration‘), so meint er eine Ambivalenz oder eine Art Zweifel, ob diese akausale Beziehung tatsächlich akausal sei, d.h., ob eine solche Beziehung eventuell mehr als das Ergebnis einer sehr überzeugenden Interpretation sei. Im Falle seiner Interpretation der Aktionsobjekte in

denz mit der Autorin, 25. April 2016. Hervorhebung im Original.

43 „То есть я изготавливал там, в цехе нотонабора, саму возможность музыки, звуков (нотные знаки), а не конкретную музыку, из этих знаков пластмассовых уже потом набирали ту или иную музыку на щитах с нотными линейками-пазами. Как бы держа в 66 году строительные материалы звуков (ноты из пластмассы как основные элементы создания звуков музыки), я потом стал ‚держатъ‘ в уме строительные материалы восприятия, его элементы вообще – отсюда и моя серия ‚элементарная поэзия‘, ведь и Пушкина, и Палец мыслились мной в этой серии элементарной поэзии. И ранние акции тоже выстроены на этих элементах типа Появление, Либлич и т.д. То есть здесь также просматривается связь между тем, что происходило со мной на экспозиционном знаковом поле (в данном случае в цехе нотонабора издательства ‚Музыка‘ на Софийской набережной, дом №30 строение 2) и моей последующей демонстрационной деятельностью как поэта и художника – связь инспиративная, тот нотонабор был моим инспиратором.“ Monastyrski, E-Mail (wie Anm. 42).

44 Vgl. Monastyrski 1998 [1987] (wie Anm. 12).



Abb. 5: Andrei Monastyrski: *Finger*, 1977, Mixed Media.

Bezug auf seine Tätigkeit beim Musikverlag wird dies besonders deutlich. Es ist erstaunlich, dass Monastyrski die offensichtlichste visuelle Parallele zwischen den tiefschwarzen Plastikplatten und den tiefschwarzen Pappkartons seiner Objekte nicht benennt. Auch fehlt eine Thematisierung der Trennung der Arbeit vom Produzenten. Stattdessen fokussiert er den ‚elementaren‘ Charakter seiner Arbeit beim Musikverlag, also dass er nicht Musik (oder Kunst) herstellte, sondern eben nur die *Möglichkeit* von Musik oder Kunst, das Elementare. ‚Nach der Arbeit‘ erlangt hier also eine weitere Perspektive: Kunst nach der Arbeit bildet die Arbeitstätigkeit entweder unwillkürlich nach oder die Arbeit wird früher oder später zum Gegenstand einer rückwirkenden Bedeutungszuschreibung, die eventuell auf einer rein zufälligen Ähnlichkeit basiert.⁴⁵ *Finger* und *Kanone* können als Prototypen der Aktionsobjekte betrachtet werden, welche später in den Aktionen der Kollektiven Aktionen zum Einsatz kommen. Das Verhältnis zwischen ihrer Herstellung für die Aktionen und der Herstellung bei der Erwerbsarbeit mag akausal sein, jedoch ist gerade diese Akausalität charakteristisch für die ‚leere Handlung‘.

⁴⁵ Diese Interpretation beruht auf den Gesprächen, die die Autorin mit Monastyrski zum Thema Erwerbsarbeit geführt hat.

Leere Handlung

Der zentrale Aspekt der künstlerischen Tätigkeit der Kollektiven Aktionen ist die ‚leere Handlung‘. Sie stellt eine Erfahrung und zugleich ein Konzept dar, welches der konsistenten künstlerisch-forschenden Praxis der Gruppe seit über 40 Jahren eine Orientierung bietet. Die leere Handlung wird von den Kollektiven Aktionen in zwei konstituierende Elemente zerlegt: das demonstrative Element und das extra-demonstrative Element. Das Erstere subsumiert all das, was von den OrganisatorInnen der Aktion geplant, ausgehandelt und zur Realisierung an einem bestimmten Ort, an einem bestimmten Datum und zu einer bestimmten Uhrzeit vorbereitet wird. Dieses demonstrative Element findet sich relativ präzise in den sogenannten ‚Aktionsbeschreibungen‘ wieder, die meist von Monastyrski nach der Durchführung der Aktion verfasst werden. Das demonstrative Element hat nichts Geheimnisvolles oder Verborgenes an sich und existiert als eine frei zugängliche Information. Das extra-demonstrative Element hingegen ist all das, was von den OrganisatorInnen *nicht* geplant, ausgehandelt und vorbereitet wurde. Im weitesten Sinne ist dies all das, was nicht zum demonstrativen Element zu zählen ist. Das extra-demonstrative Element kann sogar für die OrganisatorInnen selbst unerwartet und unergründbar sein. Da die ZuschauerInnen meistens bis zum Schluss nicht wissen, worin die Aktionsbeschreibungen bestehen werden, ist für sie vor und während der Aktion das eine Element vom anderen nicht eindeutig zu trennen. Einer der ersten Versuche der Kollektiven Aktionen, die leere Handlung zu definieren, lautet wie folgt: „Das Einführen des extra-demonstrativen Elements in die Demonstrationsstruktur in verschiedenen Etappen der Handlung und dessen Zeitverlauf während der Demonstration werden wir von nun an ‚leere Handlung‘ nennen.“⁴⁶ Im Grunde geht es nicht darum, etwas zu zeigen oder zu demonstrieren, sondern etwas Extra-Demonstratives geschehen zu lassen. Wird so etwas erfahren, so kann man von einer leeren Handlung sprechen.

In der Aktion *Erscheinung* taucht die leere Handlung folgendermaßen auf: Als die ZuschauerInnen die Organisatoren am anderen Ende des leeren Felds erblicken und ihrer Überquerung des Felds folgen, realisieren sie nicht, dass diese Erscheinung ein demonstratives Element darstellt (die Erscheinung von zwei Organisatoren). Sie denken, es handele sich um ein extra-demonstratives Element. Mit anderen Worten: Die ZuschauerInnen gehen davon aus, dass die Handlung der Organisatoren, die das Feld durchqueren, zu einer weiteren, der ‚eigentlichen‘ Aktion führen wird. Durch den Erhalt des Formulars, welches die Teilnahme an der Aktion *Erscheinung* dokumentiert, wird die antizipierte ‚eigentliche‘ Aktion aufgehoben, denn nun erfahren die ZuschauerInnen, dass das

46 „Введение внедемонстрационного элемента в демонстрационную структуру на различных этапах действия и его протекание во времени демонстрации мы будем в дальнейшем называть ‚пустым действием‘.“ Monastyrski, Andrei: „Predislovie“, in: ders. 1998 (wie Anm. 2), S. 19–24, hier: S. 19.

Erscheinen zu nichts Weiterem geführt hat. Diese Aufhebung des ‚Ziels‘ ist gleichzeitig dessen Erfüllung. Hier mag die leere Handlung geschehen.

Das Prinzip der leeren Handlung bestimmt die Aktionen als ein konstituierendes, wenn auch nicht produktives, erfahrbares Konzept. Die leere Handlung kann nicht produziert, sondern nur vorbereitet werden. Das Aushandeln von Möglichkeiten, die die leere Handlung bedingen könnten, sowie das Identifizieren und Analysieren von gescheiterten Versuchen konstituiert die gesamte Praxis der Gruppe seit 1976, die somit durch eine komplexe Ausdifferenzierung ebenso charakterisiert ist wie durch eine kritische und historische Analyse der leeren Handlung. Neben einem schwer zu explizierenden und oft verborgen bleibenden ‚Wissen‘ über die leere Handlung produzieren die Kollektiven Aktionen also auch ein Wissen darum, wie man sie vorbereitet und warum sie scheitert.

Die leere Handlung strukturiert auch Monastyrskis Auswertung und Analyse des Materials, welches die Aktionen umgibt. Dieses Material umfasst in erster Instanz Informationen, die der Aktion zugewiesen werden: Datum und Uhrzeit der Aktion, Ort der Aktion, Namen der OrganisatorInnen, seit 1998 Namen der TeilnehmerInnen und seit 2016 auch Lufttemperatur. Dieses Informationsmaterial, das als ‚Faktografie‘ bezeichnet wird, ist zu unterscheiden von allen anderen Materialien, die während der Aktion entstehen, z.B. Foto-, Video- und Audioaufnahmen, beschreibende und narrative Texte usw.⁴⁷ Faktografie ist in diesem Sinne eine bestimmte Art von Dokumentation, die keinen inhaltlichen oder bildlichen Bezug zu den Aktionen enthält, sondern einen von außen zugewiesenen. So stellt beispielsweise die Lufttemperatur an einem bestimmten Tag in Moskau keine Dokumentation der Aktion selbst dar, sondern verweist auf eine externe, den Aktionen unspezifische Information. Ein Datum verweist ebenso wenig auf eine Aktion der Kollektiven Aktionen, sondern es handelt sich um ein extra-demonstratives Element.

Solche extra-demonstrativen Informationen werden von Monastyrski jedoch systematisch gesammelt und im Zusammenhang mit den Aktionen dokumentiert, wodurch sie eine neue Realität bilden. Ein bestimmtes Datum oder eine bestimmte Lufttemperatur kann eine Bedeutung erlangen, z.B. wenn sich dabei gewisse Häufungen feststellen lassen. Das Produzieren von neuen Einsichten durch die Analyse des faktografischen Materials kann in manchen Fällen zu einer neuen Interpretation der Aktionen führen. Ein geglücktes Einführen der Faktografie, einer auf den ersten Blick unwichtigen Masse an Information, als ein extra-demonstratives Element kann im Kontext des demonstrativen Elements der Aktionen als eine Übertragung des Prinzips der leeren Handlung auf den Kontext der Auswertung und Analyse gedacht werden. Monastyrskis Essay „Erdarbeiten“, in dem er mit den seine Theorie konstituierenden Elementen ‚expositionelles Zeichenfeld‘ und ‚demonstratives Zeichenfeld‘ operiert, stellt

47 Dieses nicht-faktografische Material kann unter Umständen zur Faktografie werden, z.B. wenn es außerhalb seines Entstehungskontexts betrachtet und analysiert wird.

ebenso eine Übertragung des Prinzips der leeren Handlung auf Interpretationen dar. Das, was ehemals als unwichtig erschien, erhält im Prozess der Analyse, Auswertung und Kontextualisierung für die Aktionen eine Bedeutung. Das Operieren mit dem Konzept der leeren Handlung auf der Interpretationsebene verdeutlicht, inwiefern das Einführen des Nichtrelevanten, des Extra-Demonstrativen, ein elementarer Bestandteil der Praxis der Kollektiven Aktionen ist.

Schluss

Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass die Mitglieder der Kollektiven Aktionen durch ihre Beiträge zu den Aktionen ganz konkrete Bezüge zur Erwerbsarbeit mit in die Aktionen hineingetragen haben, wie z.B. Alexeevs Banner. Sogar bei der Aktion *Erscheinung* könnte das Formular, das die ZuschauerInnen bekommen haben und das sie ausfüllen mussten, als ein Bezug zur Arbeit identifiziert werden. Es war tatsächlich Rubinsteins Idee, dieses Element zu verwenden, und da er selbst als Bibliograph gearbeitet hat, ist anzunehmen, dass seine Arbeit auch darin bestand, unzählige Karteikarten auszufüllen.⁴⁸ Diese Arbeitselemente werden jedoch von ihrem Zweck befreit, weil sie nicht eine Arbeit konstituieren oder einen Nutzen erfüllen, sondern eine Aktion in der freien Zeit geschehen lassen. Sie werden eingesetzt, ohne auf ein Resultat ausgerichtet zu sein – sondern auf eine leere Handlung. Die leere Handlung transformiert Wissen und Information in Nicht-Wissen und Arbeit in Nicht-Arbeit. Ohne die leere Handlung wären die Aktionen lediglich Tagesausflüge am Wochenende und die *Reisen aus der Stadt* lediglich eine Ästhetisierung der Verwaltung.

Auch bei den Kollektiven Aktionen erscheint eine gewisse administrative Ästhetik und scheint die Wissensproduktion zunächst im Zentrum zu stehen. Die Beschäftigung mit zahlreichen philosophischen, theologischen, künstlerischen und literarischen Quellen, die erst durch die Entstalinisierung bzw. die Tauwetterperiode zugänglich wurden, koinzidiert mit der aufkommenden technologischen Revolution und mit der Ausweitung des postindustriellen Sektors in den 1960er-Jahren. Jedoch lohnt es sich auch hier ein zweites Mal hinzuschauen. Der Konzeptualismus, wie er im Rahmen von Kollektiven Aktionen praktiziert wird, führt nicht nur zu einem für dieses Zeitalter charakteristischen Produktionsbegriff, sondern auch zu einem Freizeitbegriff, der für die spät-sowjetische Gesellschaft spezifisch ist. Bei den Kollektiven Aktionen bewegt sich dieser Freizeitbe-

48 Siehe Rubinsteins Arbeit *From Thursday to Friday: If It's Not One Thing, It's Another*, 1985, DIN-A5-Buch aus 43 Seiten, abgebildet in: Groys, Boris: *History Becomes Form. Moscow Conceptualism*, Cambridge/Mass. 2010, S. 39. Siehe auch Übersetzungen aus dem Russischen von Rubinsteins Gedichten in: Lev Rubinštejn: *Programm der Gemeinsamen Erlebnisse*, hg. v. Georg Witte und Sabine Hänsgen, Münster 2003. Monastyrskis Notizen von 1978/79 halten jedoch fest, dass Rubinstein die Idee des Zertifikats von Monastyrskis Aktionsobjekt *Haufen* (*Kuča*) aus dem Jahre 1975 hatte.

griff an der Grenze zu ihrer Erwerbsarbeit und orientiert sich an der Vorstellung einer temporären Aufhebung von Arbeit. Die leere Handlung hat bei näherer Betrachtung nicht nur eine künstlerisch-wissenschaftliche Bedeutung, sondern auch die Inklinaton einer begrenzten, leeren Zeit, die nur als ‚Kunst nach der Arbeit‘ erfahrbar ist.