



aspei – transmental – восток / запад

aspei

transmental – восток / запад

Музей Анны Ахматовой, Санкт-Петербург

12. 8. – 7. 9. 2008

Inhaltsverzeichnis

Nina Popova: Vorwort zu Aspei	10
Martin Hüttel: Aspei – Randnotizen	11

I. Aspei

Gisela Krey: Hokus Pokus Fidibus	30
Wenzel Stich: Bochum	38
Rita Luhnemett: Sankt Leningrad	40
Rita Frei: Mahāmantra; Lob; Ausgestellt	43
Andrzej Kuczmanski: Chronometer; The ANKU-Logbook; Panem Quotidianum; Square Patch; Imagineskop; Art Protection Blindfold; Art Inspection Binocular	46
Wika Mikrut: 99 Kunststücke; Nothingk; Buchumschläge für „Auguste Bloch“	51
Sabine Hänsgen: Nono	54
Martin Hüttel: Nono mit ohne optischem Randausgleich	55
Igon Rohowski: Dekonstruktion 3 und 10; Anstelle eines Gedichts	56
Elly Valk-Verheijen: Wozu ist ein Fenster da?; Installation (für Auguste Bloch); Auf der Suche ...; Buchobjekt; Momentmal	58
Sabine Hänsgen: video poiesis	63
Bochumer Aktionen: Link; Rote Zahlen; Versammlung	66

II. Dialoge

Kataloge: Aspei	74
Katalog: Russische Souvenirs	75
Wenzel Stich, Édouard Šteinberg: ostankino	76
Wenzel Stich, Vladimir Jankilevskij: das schattenwunde my	77
Rita Luhnemett, Francisko Infanté: hundertundelf	78
Rita Luhnemett, Vladimir Nemuchin: patience	79
Vladimir Nemuchin: 1/2 regen, Franz von Telek: azett	80
Vladimir Nemuchin: Dviženie, Wenzel Stich: Bochum	81
Anette Thurmli, Sabine Hänsgen, Andrej Monastyrskij: der rosenkranz der hl. anna ...	82
Sabine Hänsgen: Auf dem Bochumer Hbf	83
Vsevolod Nekrasov: Bochum Bochum; In Bochum Nebel; Aus dem Zyklus „Piterskie“	84

Содержание

Нина Попова: Предисловие к Аспай	10
Мартин Хюттель: Aspei – Заметки на полях	11
I. Аспай	
Гизела Край: Hokus Pokus Fidibus	30
Венцель Стих: Бохум	38
Рита Лунеметт: Санкт Ленинград	40
Рита Фрай: Mahāmantra; Lob; Ausgestellt	43
Анджей Кучминьский: Хронометр; The ANKU-Logbook; Panem Quotidianum; Square Patch; Imagineskop; Art Protection Blindfold; Art Inspection Binocular	46
Вика Микрут: 99 Kunststücke; Nothingk; обложки к книге «Auguste Bloch»	51
Сабина Хэнсген: Ноно	54
Мартин Хюттель: Ноно с неоптическим выравниванием полос	55
Игон Роховский: Деконструкция 3 и 10; Вместо стихотворения	56
Элли Фальк-Ферхайен: Для чего существует окно?; инсталляция к «Auguste Bloch»; В поисках...; книжный объект; Momentmal	58
Сабина Хэнсген: video poiesis	63
Бохумские акции: Линк; Красные числа; Собрание	66
II. Диалоги	
Каталоги: Аспай	74
Каталог: Русские сувениры	75
Венцель Стих, Эдуард Штейнберг: останкино	76
Венцель Стих, Владимир Янкилевский: тень раны мы	77
Рита Лунеметт, Франциско Инфантэ: сто и одиннадцать	78
Рита Лунеметт, Владимир Немухин: пасьянс	79
Владимир Немухин: 1/2 дождя, Франц фон Телек: azett	80
Владимир Немухин: Движение, Венцель Стих: Бохум	81
Анетте Турмли, Сабина Хэнсген, Андрей Монастырский: четки св. анны...	82
Сабина Хэнсген: на вокзале Бохума	83
Всеволод Некрасов: Vochum Vochum; В Бохуме туман; из цикла «Питерские»	84

Dmitrij Prigov: Moskau und die Moskauer	92
Lev Rubiŝtejn: Das Ereignis	94
Anatolij Źigalov: Sechs Winter-Projekte; Schnee	95
Thomas Kling: zweite Petersburger hängun'	98
Sabine Hänsgen: Wiederaufführung einer Lesung mit Thomas Kling	99
Leonid Aronson: Aus Ba' mont	100
Vilen Barskij: Poesie des Raums; tiraden; unbekannter philosoph	101
Vagrič Bachčanjan: Der sowjetische Raum; Brežnevs Vortrag; Endloses Stück; Dollar Size Picture	106
Ol'ga Florenskaja: Graffiti	112
Aleksandr Florenskij: Auswahl russischer politischer Bilder	114
Vasilij Golubev: Umschlagentwurf „Sankt Leningrad“; Linolschnitte	116
Alexej Mitin: Computergraffitis	118
Marija Čujkova: Cook-Art	119
Aleksandr Skidan: Die Öffnungen der Brücke; in „Sein und Zeit“; das ist kein Gedicht	120
Vladimir Jaške: Leise male ich Bilder und Haiku	122
Igor' Pučnin: Das Würmchen; Es lebten einmal	123
Gleb Eršov, Stanislav Savickij: Das Museum für zeitgenössische Kunst in der Uralmaš	124
Odin Chudožnik: Einführende Worte; Ein kleines Menschlein und ein Fragment der Unendlichkeit	126
I. Il'ina: Über „Mžalalafilm“, Jufa, den Nekrorealismus und weitere Freuden des Lebens	128
Evgenij Jufit: Transparent Grove; Spirit of Maturity	132
III. Poet	
Vladimir Nemuchin: 69; 111; A; Buch; Kartenfalle; Samstag; Kubus; Treppe; Maquette für die Installation „Poet“	135

Дмитрий Пригов: Москва и Москвичи	92
Лев Рубинштейн: Событие	94
Анатолий Жигалов: Шесть зимних проектов; Снег	95
Томас Клинг: Второе петербургское вещание	98
Сабина Хэнсген: Воспроизведение чтения Томаса Клинга	99
Леонид Аронзон: Из Бальмонта	100
Вилен Барский: Поэзия пространства; тирады; неизвестный философ	101
Вагрич Бахчанян: Советское пространство; Доклад Брежнева; Бесконечная пьеса; Dollar Size Picture	106
Ольга Флоренская: Граффити	112
Александр Флоренский: Избранные русские политические картины	114
Василий Голубев: набросок обложки «Санкт Ленинград»; линогравюры	116
Алексей Митин: компьютерные граффити	118
Мария Чуйкова: Кук-Арт	119
Александр Скидан: пролеты моста; в «Бытии и Времени»; это не стихотворение	120
Владимир Яшке: Тихо картины и хайки пишу	122
Игорь Пучнин: Червячок; Жили когда-то	123
Глеб Ершов, Станислав Савицкий: Музей современного искусства на Уралмаше	124
Один Художник: Вступительные слова; Маленький человечек и фрагмент бесконечности	126
И. Ильина: О Мжалалафильме, Юфе, некрореализме и прочих радостях жизни	128
Евгений Юфит: Transparent Grove; Spirit of Maturity	132
III. Поэт	
Владимир Немухин: 69; 111; А, Книга; Карточная ловушка; Суббота; Куб; Лестница; макет инсталляции «Поэт»	135

Vorwort zu Aspei

Das Anna Achmatova-Museum im Fontänen-Haus stellt ein Projekt vor, das von der Gruppe Aspei initiiert ist – einer Gemeinschaft von Künstlern und Dichtern aus Bochum und dem Ruhrgebiet in Deutschland – welches gemeinsam mit Künstlern aus Rußland realisiert wird.

Vieles um uns herum gibt sich als einzig mögliche Norm für die zeitgenössische Kunst und für Wissen aus, erklärt sich zur herrschenden Strömung, wird schnell Mode, sucht sich seine Fans und verlangt von ihnen Unterstützung. Aber jede „herrschende Strömung“ erschöpft sich schnell, wird zur Leere. Und wie wichtig ist es, daß jener Junge rechtzeitig erscheint, der sein Erstaunen über des Kaisers neue Kleider in die Menge ruft, was vielleicht allen anderen hilft, den Schleier von den Augen zu ziehen.

Mir scheint, daß die Idee des gemeinsamen interkulturellen Projekts Aspei in dem Bedürfnis besteht, analytisch auf die Vorurteile in der zeitgenössischen Kunst zu schauen, und dabei die Banalität darin aufzuzeigen und zu erforschen. Aspei versucht in einer Spielform – scherzhaft und sarkastisch – nicht nur einige absurde Tendenzen der zeitgenössischen Kunst zu zeigen, sondern auch dem Betrachter die Möglichkeit zu geben, selbst an diesem Spiel teilzunehmen, ihn dadurch zum Nachdenken, zum Witz, zur Emotion anzuregen, um falschen Zauber, Sinnestäuschung abzuwerfen. Aber das Problem besteht darin, daß man beim Kritisieren und Forschen selbst Künstler und Dichter bleibt, und dabei jene große Schlichtheit bewahrt, die die Grundlage der wahren Kunst bildet.

Nina Popova, Direktorin des Anna Achmatova-Museums im Fontänen-Haus (Übers.: Natal'ja Sepman)

Предисловие к Аспай

Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме представляет проект, инициированный обществом Аспай – обществом художников и поэтов из Бохума, Рурской области в Германии, который осуществляется совместно с художниками и поэтами из России.

Как много вокруг нас такого, что выдает себя за современное искусство, за знание единственно возможной его нормы, что объявляет себя господствующим направлением, быстро становится модным, ищет своих фанатов, требует их поддержки. Но всякое «господствующее направление» быстро или коротко исчерпывает себя, становится пустотой. И как важно, чтобы во время появился тот мальчик, который выкрикнет в толпу свое недоумение по поводу королевских одежд, что, может быть, поможет всем остальным снять с глаз пелену.

Мне представляется, что замысел совместного межкультурного проекта Аспай состоит в потребности аналитически посмотреть на общепринятое в современном искусстве, выявляя в нем банальность, исследуя ее. Аспай пытается в игровой форме – шутивно или саркастически – не только проявить некоторые абсурдные тенденции современного искусства, но и дать зрителю возможность самому поучаствовать в этой игре, побуждая тем самым к размышлению, шутке, эмоции, чтобы скинуть с себя некое наваждение, морок. Но проблема состоит в том, чтобы критикуя, исследуя, самим остаться художниками и поэтами, сохраняя то высокое простодушие, которое составляет основу подлинного искусства.

Нина Попова, директор Музея Анны Ахматовой в Фонтанном Доме

Aspei – Randnotizen

I. Aspei

Die Kunsttheorie und Kunstpraxis des Aspei gehen aus einer Weltansicht hervor, die Räume der ästhetischen Erfahrung zu erforschen sucht. Wesentliche Impulse stammen aus der Tradition des Suprematismus, des Konstruktivismus und des Konzeptualismus; dies schließt im Einzelfall aber nicht den Dialog mit anderen Kunstrichtungen aus, denn zuweilen gewinnt der eigene Standpunkt erst in der Auseinandersetzung mit konträren Ansichten an Klarheit.

Das Gedicht *Bochum*¹⁾, das unseren Katalog eröffnet, stammt von Martin Hüttel (* 1944 in Neuenbürg), dem Hausdichter von Aspei, der unter verschiedenen Pseudonymen publiziert. Das Stichwort Kohle – im Deutschen auch umgangssprachlicher Begriff für Geld – spielt auf die einstmals bedeutenden Bochumer Zechen an und die Verortung der Gruppe im mittlerweile eher postindustriell geprägten Raum des Ruhrgebiets. Ivetta Saribekyan (* 1955 in Eriwan) hat es ins Russische übertragen wie auch das folgende Gedicht *Sankt Leningrad*, das dem jetzigen Ausstellungsort gewidmet ist. Es kennzeichnet einzelne Momente der wechselhaften Geschichte von Sankt Petersburg: Diese Stadt war Ausgangspunkt der Revolution von 1917, wurde zur zweiten Hauptstadt neben Moskau, wurde im 2. Weltkrieg zur „Heldstadt“ und ist heute ein prosperierendes Wirtschaftszentrum, das sich mit neokapitalistischen Tendenzen von seiner sowjetischen Vergangenheit zu lösen sucht. Gemeinsam ist beiden Gedichten ein Denken, das Herrschaftsideologie zeitkritisch decouviert.

Daß die Aspei-Künstler sich nicht auf Ideologiekritik beschränken, das belegen weitere Arbeiten, welche eher einen philosophischen Zugang zur Wirklichkeit anstreben. Dies gilt zum Beispiel für Rita Frei (* 1939 in Düsseldorf). Ihre Gedichte entziehen sich einer Übersetzung: Zum einen, weil sie polyglott verfaßt sind, zum andern, weil sie – der Soundpoetry nicht unähnlich – auf einem freien Spiel mit Lauten und Assoziationen beruhen. Wir haben uns deshalb auf einen erläuternden Kommentar beschränkt. Trotz ihrer reduktionistischen Form läßt sich in diesen Gedichten aber immer noch ein Sinn ausmachen. Das Gedicht *Mahāmantra* situiert sich auf dem Hintergrund buddhistischer Weltanschauung, mit der Frei aufgrund jahrelanger Pali- und Sanskritstudien vertraut ist. *Lob* bzw. *Lob der Chemie* bringt Vergänglichkeit und Feier des zeitlosen Augenblicks zusammen. *Ausgestellt* persifliert einen Museumsrundgang, der zum pseudokulturellen Event verkommt, wo keines der Exponate im Gedächtnis haften bleibt, sondern lediglich die Tatsache, daß Museen – wie etwa auch das Achmatova-Museum – am Montag geschlossen bleiben.

Aspei – Zаметки на полях

I. Аспай

Теория и практика искусства Аспай вытекает из взгляда на мир, стремящегося исследовать пространства эстетического опыта. Существенные импульсы восходят к традиции супрематизма, конструктивизма и концептуализма, однако это не исключает в отдельных случаях диалога с другими направлениями в искусстве, ведь иногда собственная точка зрения обретает ясность только в столкновении с противоположными представлениями.

Открывающее наш каталог стихотворение «Бохум»¹⁾, принадлежит перу Мартина Хюттеля (1944, Ноенбург), «домашнего» поэта Аспай, который публикуется под различными псевдонимами. Ключевое слово «уголь», в немецком разговорном языке также означающее «деньги», намекает на имевшие когда-то большое значение бохумские шахты и на местообитание группы Аспай в скорее постиндустриальном к тому времени районе Рурской области. На русский язык его перевела Иветта Сарибекян (1955, Ереван), как и следующее стихотворение – «Санкт Ленинград», посвященное городу, где проходит настоящая выставка. В этом стихотворении отражены некоторые моменты переменной истории Санкт-Петербурга: этот город был отправной точкой революции 1917 года, стал второй столицей наряду с Москвой, городом-героем во 2-й Мировой войне и является сегодня процветающим экономическим центром, который тенденцией к неокapитализму стремится избавиться от своего советского прошлого. Общей для обоих стихотворений является мысль, злободневно обличающая господствующую идеологию.

То, что художники Аспай не ограничиваются одной критикой идеологии, подтверждают их другие работы, стремящиеся скорее к философскому подходу к действительности. Это относится, например, к Рите Фрай (1939, Дюссельдорф). Ее стихотворения не поддаются переводу: с одной стороны, так как они сами по себе разноязычны, с другой – так как они, подобно звуковой поэзии, основаны на свободной игре со звуками и ассоциациями. Поэтому мы ограничились лишь пояснительным комментарием. Несмотря на свою редуцированную форму, в этих стихотворениях все же можно увидеть смысл. Стих *Mahāmantra* (махамантра) создан в духе буддийского мировоззрения, которое хорошо знакомо Фрай из многолетнего опыта изучения пали и санскрита. *Lob* (похвала) или скорее *Lob der Chemie* (похвала химии) соединяет бренность и торжество вневременного мгновения. *Ausgestellt* (выставлено) высмеивает обход музея, который опускается до псевдо-культурного события, где в памяти не остается ни одного из экспонатов, а

An buddhistischer Weltanschauung orientiert sich auch Andrzej Kuczminski (* 1946 in Myslowice, Polen). In seinen Arbeiten sucht er mit einfachsten Mitteln die eigene Existenz im Hier und Jetzt festzuhalten. Was die Bestimmung der Zeit betrifft, so zeichnet er seit 1978 das jeweilige Datum und die Anzahl der schon gelebten Tage auf. Aus dieser Praxis resultiert eine fortlaufende Aufzeichnung, *Continuum Notation*, die er in verschiedenen Techniken realisiert hat. Hilfsmittel dazu sind sein *Chronometer* (1994), ein transrational zu verstehender Zeitmesser. Dabei handelt es sich um eine Uhr, die lediglich einen Sekundenzeiger besitzt, und so in jedem Augenblick zur Achtsamkeit²⁾ aufruft. Ein weiteres Hilfsmittel ist sein *Kompaß in schwarzer Box*, der in seiner Aktion in der Fachhochschule Bochum (2000) zum Einsatz kam.³⁾ In Kaliningrad⁴⁾ markierte Kuczminski mit Hilfe dieses Kompasses die für Aspei programmatische Ost-West-Achse auf dem Geländer der So-da-Brücke.⁵⁾

Bei der philosophischen Verortung seiner Arbeiten greift Kuczminski vor allem auf fernöstliche Quellen zurück. So zitieren etwa seine *Dayjotter-Papers* (1984 ff.) wie auch *Weißes Buch* (1984–1987)⁶⁾ die Bhagavadgita, das *Logbook* (1994–1995) spielt mit arabischen Ziffern, die gleichzeitig als Katakana-Zeichen gelesen werden können, und bei der ritualisierten Notation auf dem *Main Sail* (1984 ff.) werden Schlaghölzer verwendet, wie sie in buddhistischen Klöstern üblich sind.⁷⁾ Auch Kuczminskis Mitbringsel aus Anlaß der regelmäßig stattfindenden Aspei-Festivitäten haben Rätselcharakter, der sich nicht ohne weiteres erschließt. Das gilt etwa für sein *Art Inspection Binocular* (2002), wie auch für das *Art Protection Blind Fold* (2006), beides phantastische Geräte, welche der Innenschau dienen, indem sie die dabei störende Sicht auf die Außenwelt und insbesondere auf die Kunst unterbinden. Mit Hilfe eines weiteren Geräts, dem dadaistisch zu handhabenden *Imagineskop* (2003), sollen sich Imaginationen auf ein Vielfaches vergrößern lassen.

Für einige der Aspei-Publikationen hat Kuczminski die Textgestaltung übernommen, so etwa für 69, ein Werk, das auch als CD mit Kuczminski als Sprecher veröffentlicht ist.⁸⁾ 69 besteht aus 69 Lautgedichten mit jeweils 3 Strophen à 4 Verszeilen. Die Gedichte hat Kuczminski so auf den Heftseiten plaziert, daß sie als in der Form an die Blindenschrift erinnernde Zahlen zu lesen sind, die als Seitenzahlen fungieren. Das Textbuch *Main Sail*⁹⁾ zeigt auf dem Umschlag einen Ausschnitt von Kuczminskis Hauptwerk, eine 1984 begonnene Aufzeichnung auf einem Quadrat von 456 x 456 cm, das aus zwei zusammengenähten dreieckigen Segeln besteht. Die tägliche Aufzeichnung von objektivem Datum (Jahreszahl, Monat, Tag) und subjektivem Datum (bislang von Kuczminski gelebte Tage) geschieht spiralförmig von außen nach innen und würde ungefähr im Jahr 2046 zum Abschluß gelangen, wenn die Spirale den Mittelpunkt des Segels erreicht hat, Kucz-

minski nur der Tatsache, dass Museen, wie zum Beispiel, und das Museum Achmatow, an Donnerstagen geschlossen sind.

Auf das buddhistische Weltbild bezieht sich auch Anжей Кучминский (1946, Мысловице, Польша). В своих работах он стремится простейшими средствами «удержать» собственное существование в Здесь и Сейчас. Что касается определения времени – он записывает с 1978 года соответствующую дату и количество уже прожитых дней. Из этой практики вытекает продолжающаяся запись, Continuum Notation, выполненная им в различных техниках. Вспомогательным средством для этого является его «Хронометр» (1994), в трансрациональном понимании – определитель времени. При этом речь идет о часах, обладающих одной лишь секундной стрелкой и таким образом каждое мгновение призывающих к «бдительности»²⁾. Другое вспомогательное средство – его «Компас в черной коробке», который был использован на его акции в высшем профессиональном учебном заведении Бохума (2000).³⁾ В Калининграде⁴⁾ Кучминский отметил с помощью этого компаса программную для Аспай ось между Востоком и Западом на парапете недостроенного моста.⁵⁾

При философском обосновании своих работ Кучминский, прежде всего, обращается к дальневосточным источникам. Так, к примеру, его *Dayjotter-Papers* (Ежедневные записи) (с 1984), как и *Weißes Buch* (Белая книга) (1984–1987)⁶⁾ цитируют Бхагавадгиту, *Logbook* (Журнал для служебных записей) (1994–1995) играет арабскими цифрами, которые одновременно могут читаться как знаки катаканы, а для ритуальной записи на *Main Sail* (главный парус) (с 1984) используются деревянные колотушки, как это принято в буддийских монастырях.⁷⁾ Также и подарки Кучминского по случаю регулярно проходящих торжеств Аспай носят загадочный характер, который не так-то просто разгадать. Это относится, к примеру, к его *Art Inspection Binocular* (Бинокулярное художественное обследование) (2002), а также к *Art Protection Blind Fold* (Художественная защита вслепую) (2006): и то и другое – фантастические приборы, служащие для внутреннего осмотра, препятствуя мешающему при этом виду на внешний мир и, в особенности, на искусство. С помощью следующего устройства, дадаистически управляемого *Imagineskop-a* (2003), должны многократно увеличиваться мнимые представления.

Кучминский взял на себя оформление текстов для некоторых публикаций Аспай, так, например, «69», произведение выпущенное также в виде компакт-диска с читающим Кучминским.⁸⁾ «69» состоит из 69 звуковых стихотворений по три строфы в каждом, написанных в форме 4-стишья. Кучминский разместил стихотворения на страницах тетради таким образом, что они читаются в форме цифр, напоминающих шрифт для слепых, выступающих в качестве нумерации страниц. На

minski wäre dann 100 Jahre alt. Kuczminskis Schaffen erinnert an die Zahlen- und Datumbilder von Roman Opalka¹⁰) und On Kawara¹¹), die Leben und Werk ineins setzen; nicht zuletzt ist die Kombination verschiedenartiger Zeichensysteme auch eine Verbeugung vor Hermann Hesses *Glasperlenspiel*, welches die Welt auf allusive Weise zu begreifen sucht.¹²)

Wika Mikrut (* 1954 in Wroclaw, Polen) arbeitet mit Andrzej Kuczminski eng zusammen, obwohl sie ihre ästhetische Konzeption unabhängig davon entwickelt hat. In ihren – meist seriellen – Werken vertritt sie einen Reduktionismus, der darin besteht, dem Materialträger (Papier, Karton oder Leinwand) nicht etwas hinzuzufügen (z. B. Bleistift, Buntstift, Gouachen, Acryl oder Öl), sondern diesem etwas zu entnehmen: Papier wird perforiert, hauchdünne Schichten von Zeichenkarton werden abgeschabt, so daß dieser stellenweise Löcher aufweist, durch die man hindurchsehen kann, einzelne Fäden der weiß grundierten Leinwand, die auf einen Keilrahmen gespannt ist, werden entfernt, so daß das Augenmerk auf die Textur gerichtet wird. Mit dieser Wegnahme-Technik konterkariert W. Mikrut herkömmliches Kunstschaffen: Es ist eine Konzeption, in der die Verletzung und Defizienz zeichenhafte Bedeutung erhält. Damit wird letztlich auf das Nicht-Sichtbare hingewiesen, die Leere und das Nichts. Als Beispiel dafür dient eine Arbeit, in welcher 8 (7) Blätter aus Büttenpapier mit Nadelstichen traktiert wurden, so daß sich daraus das Rätselwort *Nothingk* (bzw. *Nothinx*) ergibt. Das Prinzip des Reduktionismus zeigt sich auch in Collagen, in denen sie ältere, großformatige Arbeiten zerstückelt und einzelne handtellergroße Fragmente zu neuen Bildern umfunktionalisiert, so in *Für Amira* und in *99 Kunststücke*.

In der Petersburger Ausstellung werden außerdem Beispiele von W. Mikruts Buchgestaltung zu *Auguste Bloch* (1999 und 2006) gezeigt. Diese fiktive Personage war 2004 Anlaß für eine Aspei-Ausstellung im Klingspor-Museum in Offenbach. Auguste Bloch (sc. „Das große Loch“) personifiziert den buddhistischen Begriff *śūnyatā* (Leere), wie Gisela Krey im hierzu erschienenen Ausstellungs-Katalog ausführt.¹³) Die philosophische Konnotation hat W. Mikrut in ihren Buchobjekten bildlich umgesetzt: Der Umschlag des Textbuches wurde auch hier mit Nadelstichen perforiert, welche in ihrer Abfolge eine Kreislinie ergeben – zeichenhaftes Sinnbild für ein Loch. Analog dazu wurden im Text die 144 „Löcher“ nicht nur durch O's (wie im Katalog) bezeichnet, sondern realiter ausgestanzt. Der Lesefluß wird also immer wieder durch reale Löcher unterbrochen, die räumlich und damit auch sinnbildhaft auf das große Loch, will sagen: die große Leere, verweisen.

Auch die Arbeiten von Elly Valk-Verheijen (* 1951 in Bergen, Niederlande) machen theoretische Konzeptionen sinnfällig, wenn sie durch physikalisch anmutende Experimente das Sehen

obложке textuovoy knigi *Main Sail*⁹) представлен отрывок из основной работы Кучминьского – это начатая в 1984 году запись на квадрате размером 456 x 456 см, состоящем из двух сшитых вместе треугольных парусов. Ежедневная запись объективной даты (год, месяц, день) и субъективной «даты» (доныне прожитые Кучминьским дни) происходит спиралеобразно, снаружи – вовнутрь, и должна завершиться приблизительно в 2046 году, когда спираль достигнет центра паруса, Кучминьскому исполнится тогда 100 лет. Работа Кучминьского напоминает картины с цифрами и датами Романа Опалки¹⁰) и Она Кавары¹¹), приравнивающих жизнь к творчеству; не в последнюю очередь, комбинация разнообразных знаковых систем является также преклонением перед «Игрой в бисер» Германа Гессе, в которой в форме аллюзии заключены поиски познания мира.¹²)

Вика Микрут (1954, Вроцлав, Польша) тесно сотрудничает с Анджеем Кучминьским, хотя она независимо от этого развила собственную эстетическую концепцию. В своих, в основном, серийных работах она представляет редукционизм, который заключается в том, что к материалу – основе (бумаге, картону или холсту) не только ничего не добавляется (напр., простой или цветной карандаш, гуашь, акрил или масло), но и кое-что из него изымается: бумага перфорируется, тончайшие слои картона для рисования соскабливаются так, что на нем местами образуются дыры, через которые можно смотреть насквозь, отдельные нити покрытого белой грунтовкой холста, натянутого на подрамник, удаляются с тем, чтобы направить внимание на текстуру. Этой техникой изъятия Микрут противодействует традиционному художественному творчеству: это концепция, в которой повреждение и нехватка обретают знаковый характер. Таким образом указывается, в конечном счете, на невидимое, пустоту и ничто. Примером тому служит работа, в которой листы бумаги ручной выделки так исколоты иголкой, что в результате выступает загадочное слово *Nothingk* или же *Nothinx*. Принцип редукционизма отражается также в ее коллажах, в которых она расчленяет свои прежние большие по формату работы и превращает отдельные фрагменты величиной с ладонь в новые картины, как в *Für Amira* (Для Амиры) и в *99 Kunststücke* (99 кусков искусства).

На петербургской выставке будут, кроме того, показаны образцы книжного оформления Микрут к «Августе Блох» (1999, 2006). Этот вымышленный персонаж (А. Блох) послужил в 2004 году поводом для выставки Аспай (2004) в музее Клингшпор в Оффенбахе. Августа Блох (читай «большая дыра») персонифицирует буддийское понятие *śūnyatā* (пустота), как указывает в вышедшем каталоге этой выставки Гизела Край.¹³) Философскую конnotationию Микрут наглядно осуществила в своих книжных объектах: обложка книги здесь тоже была перфорирована уколами иголки, образовавшими в итоге окружность – знако-

erklärt:¹⁴⁾ Bekanntlich stellt sich ja der Prozeß des Sehens wie folgt dar: Eine Lichtquelle – im Idealfall: weiß – sendet Lichtwellen aus. Treffen diese auf Gegenstände, so werden sie partiell absorbiert, die nicht absorbierten Wellen werden reflektiert und gelangen gebündelt durch die Pupille des Auges auf die Netzhaut (ähnlich wie bei einer Lochkamera). Die auf der Netzhaut befindlichen Fotorezeptoren geben die Sinnesreize ans Gehirn weiter und werden dort zu einem mehr oder minder zutreffenden Abbild der Wirklichkeit verarbeitet.

Bemerkenswert beim komplexen Seh-Prozeß ist nun, daß Realität von Mensch zu Mensch, ja von Mal zu Mal verschieden wahrgenommen wird: Das erklärt sich damit, daß – organisch bedingt – das Sehvermögen der Menschen untereinander variiert, des weiteren verändert sich die Wahrnehmung eines Gegenstandes je nach der Beobachterposition (ein Berg wirkt von ferne klein, aus der Nähe groß), Farben erscheinen unter verschiedenen Beleuchtungsbedingungen verschieden, das Sonnenlicht wirkt abhängig vom Sonnenstand unterschiedlich große Schatten, die – je nachdem – in die eine oder andere Richtung weisen.

Die vielfältigen Erscheinungsformen des Lichts demonstriert auch das Foto einer *Licht-Raum-Installation* (2004) von E. Valk-Verheijen, die Auguste Bloch gewidmet ist.¹⁵⁾ Im Kunstkabinett des Offenbacher Klingspor-Museums wurden die Fenster mit verschiedenfarbigen Plastikfolien überklebt. Die einzelnen, einander partiell sich überlappenden Folien filterten das weiße, von außen einfallende Tageslicht in unterschiedlicher Weise, es entstanden spektralfarbige „Lichtbilder“ an der Wand und auf dem Fußboden, ja – durch die angestrahnten in der Luft befindlichen Staubteilchen – wurde der Ausstellungssaal selbst zum Lichtraum. Der Besucher der Ausstellung konnte nun aber auch durch freigelassene Stellen der Fensterverkleidung ins Freie blicken: Es waren insgesamt 144 Löcher – entsprechend den 144 „Leerstellen“ im Bloch-Text. Der Blick nach draußen zeigte dann den Hof und das gegenüberliegende Gebäude des Museums. An den Stellen hingegen, wo sich die übereinanderliegenden farbigen Plastikfolien überlappten und das Licht ganz absorbierten, also Schwarz ergaben, spiegelte die glänzende Folie auch den Betrachter. Die Licht-Raum-Installation vereinigt damit drei Sphären: Draußen (Lichtquelle), Drinnen (Ausstellungssaal) und Innen („Selbstschau“); was Sehen, was die Wirklichkeit an und für sich ist – diese Frage muß im Sinne von E. Valk-Verheijen unbeantwortet bleiben.

Für Auguste Bloch hat E. Valk-Verheijen schon 2000 ein *Buchobjekt* gestaltet: Der Einband besteht aus Acrylglas, über das streifenförmige, sich einander überlappende, farbige Plastikfolien geklebt wurden. Vier Stellen des Einbandes sind unbedeckt, fungieren als „Löcher“ und zeigen Textausschnitte. Ein weiteres Buchobjekt von ihr wurde als *Leporello* (2004) gestaltet. Es besteht

aus einem Symbol der Leere. Analogisch dazu und in dem Text: 144 „Löcher“ sind einfach nur als „O“ (wie im Katalog), sondern tatsächlich durchgeschnitten. Der Lesevorgang, auf diese Weise, wird durch die wirklichen Löcher, die räumlich und zusammen mit dem symbolischen Verweis auf die Leere, möchte man sagen, die Leere selbst.

Auch die Arbeiten von Elly Falk-Ferhagen (1951, Bergen, Niederlande) zeigen theoretische Konzepte, wenn auch sie durch physikalische Experimente erklärt werden. Wie bekannt, wird der Sehvorgang wie folgt dargestellt: Lichtquelle – im Idealfall weiß – sendet Lichtwellen. Treffen diese auf Gegenstände, werden sie teilweise absorbiert, die nicht absorbierten Wellen werden reflektiert und gelangen gebündelt durch die Pupille des Auges auf die Netzhaut (ähnlich wie bei einer Lochkamera). Die auf der Netzhaut befindlichen Fotorezeptoren geben die Sinnesreize ans Gehirn weiter und werden dort zu einem mehr oder minder zutreffenden Abbild der Wirklichkeit verarbeitet.

Interessant ist bei dem komplexen Sehvorgang nun, dass die Realität von Mensch zu Mensch, ja von Mal zu Mal verschieden wahrgenommen wird: Das erklärt sich damit, dass – organisch bedingt – das Sehvermögen der Menschen untereinander variiert, des weiteren verändert sich die Wahrnehmung eines Gegenstandes je nach der Beobachterposition (ein Berg wirkt von ferne klein, aus der Nähe groß), Farben erscheinen unter verschiedenen Beleuchtungsbedingungen verschieden, das Sonnenlicht wirkt abhängig vom Sonnenstand unterschiedlich große Schatten, die – je nachdem – in die eine oder andere Richtung weisen.

Die vielfältigen Erscheinungsformen des Lichts demonstriert auch das Foto einer *Licht-Raum-Installation* (2004) von E. Valk-Verheijen, die Auguste Bloch gewidmet ist.¹⁵⁾ Im Kunstkabinett des Offenbacher Klingspor-Museums wurden die Fenster mit verschiedenfarbigen Plastikfolien überklebt. Die einzelnen, einander partiell sich überlappenden Folien filterten das weiße, von außen einfallende Tageslicht in unterschiedlicher Weise, es entstanden spektralfarbige „Lichtbilder“ an der Wand und auf dem Fußboden, ja – durch die angestrahnten in der Luft befindlichen Staubteilchen – wurde der Ausstellungssaal selbst zum Lichtraum. Der Besucher der Ausstellung konnte nun aber auch durch freigelassene Stellen der Fensterverkleidung ins Freie blicken: Es waren insgesamt 144 Löcher – entsprechend den 144 „Leerstellen“ im Bloch-Text. Der Blick nach draußen zeigte dann den Hof und das gegenüberliegende Gebäude des Museums. An den Stellen hingegen, wo sich die übereinanderliegenden farbigen Plastikfolien überlappten und das Licht ganz absorbierten, also Schwarz ergaben, spiegelte die glänzende Folie auch den Betrachter. Die Licht-Raum-Installation vereinigt damit drei Sphären: Draußen (Lichtquelle), Drinnen (Ausstellungssaal) und Innen („Selbstschau“); was Sehen, was die Wirklichkeit an und für sich ist – diese Frage muß im Sinne von E. Valk-Verheijen unbeantwortet bleiben.

aus Transparentfolie, auf die der vollständige Text *Auguste Bloch* in farbigen Buchstaben gedruckt ist. Zusammengefaltet ergibt dies eine dunkle Fläche, erst durch die Entfaltung wird der Text lesbar.

Eine dezidiert konzeptualistische Position vertritt Sabine Hänsgen (* 1955 in Düsseldorf) mit ihren „Aktionen“, die ja nicht verdinglichte Kunstgegenstände sind, sondern ästhetisches Spiel mit der Wirklichkeit.¹⁶⁾ S. Hänsgen steht dabei in ihrer übersetzerischen, editorischen und dokumentarischen Tätigkeit dem Moskauer Konzeptualismus nahe, den sie bereits in den 1980er Jahren kennengelernt hat.¹⁷⁾ Schon damals hat sie das Video als Dokumentationsmedium eingesetzt, wie dann auch in der Aktion *Link* (1990), die dem gleichnamigen Helden eines Computerspiels gewidmet ist, und die das Verhältnis von Virtualität und Realität thematisiert. Als Schauplatz wurde hier eine Stelle des Botanischen Gartens der Ruhr-Universität Bochum gewählt, die selbst die Imitation eines urzeitlichen Biotops mit Schachtelhalmen und Farnen darstellt. Die Aktion *Rote Zahlen* (2000) reagiert auf die Akzeptanz der ehemals inoffiziellen russischen Kunst auf dem Kunstmarkt. Einer banalen, innerhalb des Aktionszusammenhangs erstellten Fotokopie wird ein exakt errechneter Preis zugeordnet. Aus welchen Einzelposten sich dieser Preis zusammensetzt, wurde bewußt dem Zufall überlassen und so führt die Aktion den letztlich irrationalen Wertbildungsprozeß auf dem zeitgenössischen Kunstmarkt anschaulich vor Augen: Daß nämlich vor allem spekulative Kräfte ausschlaggebend sind. Die Aktion *Versammlung* (2006) beschwört anhand von Fotografien und abgelegten Kleidern Erinnerungen, nicht zuletzt auch an die Moskauer inoffizielle Kunstszene. In dieser waren die Performances ein wichtiger Anlaß sich zu treffen, sie stimulierten den Austausch zwischen Kulturschaffenden aus verschiedenen Medienbereichen (bildenden Künstlern, Musikern, Schriftstellern, Theoretikern und Kritikern). In *Versammlung* wird der komplexe Zusammenhang von Präsenz und Abwesenheit im Prozeß der (massen-)medialen Vermittlung expliziert: Während der Aktion war der Soundtrack aus einem sowjetischen Spielfilm über den Radiopionier Aleksandr Popov zu hören.

Diese „Bochumer Aktionen“ sind im Kontext mit denjenigen der Moskauer Kollektivne Dejstvie zu sehen, zumal daran nicht selten auch Mitglieder der Moskauer Gruppe teilnahmen. Deren Aktionen waren ursprünglich einer Hauskultur zugehörig, die sich als privatistische Gegenkultur¹⁸⁾ verstand. In der postsowjetischen Zeit hat sich dies geändert und auch für die Bochumer Variante trifft dies so nicht zu. Jetzt sind die Aktionen minimalistische Events, die im Hinblick auf den Kunstmarkt zu reflektieren sind, wobei der sich elitär gebende Gestus des Einmaligen und Unverfügbaren eine Vielzahl unterschiedlicher Interpretationen zuläßt. Mit der Einbeziehung der Dokumentation in den künstlerischen

Prozess (samosozercanie). Что собой и из себя представляют видение и действительность по существу – этот вопрос в понимании Е. Фальк-Ферхайен должен оставаться без ответа.

В 2000 году Е. Фальк-Ферхайен уже оформляла один книжный объект к «Августе Блох». Переплет состоит из акрилового стекла, на котором полосками наклеены перекрывающие друг друга цветные пленки. Четыре места на переплете непокрыты, выполняют роль «дыр» и показывают фрагменты текста. Другой ее книжный объект был оформлен в виде гармошки (2004). Он состоит из прозрачной пленки, на которой цветными буквами напечатан полный текст «Августы Блох». В сложенном виде – это всего лишь темная поверхность, и только расправляя ее можно прочитать текст.

Определенно концептуалистскую позицию представляет Сабина Хэнсен (1955, Дюссельдорф) в своих «акциях», которые вообще не являются конкретными предметами искусства, а скорее игрой с восприятием действительности.¹⁶⁾ При этом Хэнсен своей переводческой, издательской и документальной деятельностью близка Московскому концептуализму, который она открыла для себя еще в 80-ые годы.¹⁷⁾ Уже тогда она стала использовать видео как средство документирования, как, например, на посвященной одноименному герою компьютерной игры акции *Link* (Линк) (1990), темой которой является соотношение виртуальности и реальности. В качестве площадки было выбрано место в Ботаническом саду Рурского университета Бохума, представляющее собой имитацию первобытного биотопа с хвощом и папоротниками. Акция «Красные числа» (2000) – это реакция на признание на художественном рынке некогда неофициального русского искусства. Обыкновенной фотокопии, сделанной в контексте акции, приписывается точно рассчитанная цена. Из каких отдельных статей складывается эта цена осознанно предоставлялось случаю, и таким образом акция как бы наглядно демонстрировала иррациональный, в конечном счете, процесс ценообразования на современном художественном рынке, а именно, что прежде всего решающие значение имеют спекулятивные интересы. Акция «Собрание» (2006) с помощью фотографий и старой одежды вызывает воспоминания, не в последнюю очередь, и о московской неофициальной художественной сцене. Тут перформансы были важным поводом встречаться, они побуждали к общению деятелей культуры различных областей (художников, музыкантов, писателей, теоретиков и критиков). В «Собрании» объясняется сложная взаимосвязь присутствия и отсутствия в процессе (масс-)медиальной передачи: во время акции слышалась запись из советского художественного фильма об изобретателе радио Александре Попове.

Эти Бохумские акции в определенном отношении можно рассматривать в контексте акций московских «Коллектив-

Процесс (Beschreibungen, Fotos, Videoaufzeichnungen etc.) greifen die Bochumer Aktionen ein Grundproblem des Konzeptualismus auf: das Verhältnis von Kunstwerk und Kommentar. In einem spannungsreichen Bezug gehen in der Serie der Aktionen Text und Ereignis immer wieder wechselseitig auseinander hervor.

Alles in allem ist für Aspei – so lässt sich resümierend dessen Ästhetik zusammenfassen – das theoretische Interesse an Kunst und Wirklichkeit maßgebend. Wirklichkeit wird zum einen unter einem sozialkritischen Aspekt gesehen, zum anderen in allgemeiner, philosophischer Absicht als metaphysisch zu verstehende Leere, in der die eigene Existenz verortet wird, oder als eine Licht-Installation, in welchem der Sehprozess einer physikalisch anmutenden Analyse unterworfen wird, oder im Sinne des Konzeptualismus als ein mit minimalen Mitteln inszeniertes flüchtiges Gemeinschaftserlebnis. Beispielhaft lässt sich der gruppeninterne Dialog im Hinblick auf den ästhetisch diffizil zu fassenden Begriff des „Nichts“¹⁹⁾ aufzeigen, der in ganz unterschiedlichen Arbeiten der einzelnen Gruppenmitglieder eine Rolle spielt: in der Grafik von Wika Mikrut *Nothingk*, dem *Art Inspection Binocular* von Andrzej Kuczminski, der Aktion von Sabine Hänsgen *Nono* und dem dazugehörigen Kommentar von Martin Hüttel *Nono mit ohne optischem Randausgleich* und in dem Scherzgedicht *Anstelle eines Gedichts* von Igon Rohowski (* 1950 in Zabrze, Polen). Im Gegensatz zu Philologie oder Kunstwissenschaft ist Aspei nicht auf akademische Normen verpflichtet, sondern schließt den spielerischen Un-Sinn nicht aus. Zuweilen lässt sich dieses transrationale Moment auch im Hinblick auf den Zen-Buddhismus deuten, welcher etwa durch Koans – paradoxe Handlungsanweisungen wie „Höre das Klatschen der einen Hand!“ – zur spontanen Erkenntnis der Wirklichkeit führen will.

ных действий», тем более, что в первых нередко принимали участие также члены московской группы. Их акции первоначально относились к своей закрытой культуре, которая воспринималась как приватизированная контр-культура¹⁸⁾. В постсоветские времена это изменилось, это касается также и бохумского варианта. Теперь акции являются минималистскими событиями, которые следует рассматривать применительно к художественному рынку, причем элитарно подаваемый жест неповторимого и недоступного допускает множество разных интерпретаций. Подключая к творческому процессу практику документирования (описания, фотографии, видеозаписи и т. д.), Бохумские акции поднимают основную проблему концептуализма – связь произведения искусства с комментарием. В напряженной взаимосвязи текст и событие в серии акций, снова и снова, попеременно вытекают одно из другого.

В целом для Аспай – так можно резюмируя обобщить его эстетику – определяющим является теоретический интерес к искусству и действительности. Действительность видится, с одной стороны, в социально-критическом аспекте, с другой – в общем философском плане: как метафизически понимаемая пустота, в которой обосновывается собственное существование, или как световая инсталляция, в которой зрительный процесс подвергается напоминающему физический анализу, или же в духе концептуализма, как инсценированное минимальными средствами мимолетное совместное переживание. Внутригрупповой диалог показательно выявляется применительно к эстетически неоднозначному понятию «ничто»¹⁹⁾, которое фигурирует в совершенно разных работах отдельных членов группы: в графике Вики Микрут *Nothingks*, в *Art Inspection Binocular* Анжея Кучминьского, в акции Сабины Хэнсген *Nono* с комментарием к ней Мартина Хюттеля «Ноно с неоптическим выравниванием граней» и в шутивном стихе «Вместо стихотворения» Игона Роговского (1950, Забшэ, Польша). В противоположность филологии или искусствоведению Аспай не придерживается академических норм и, более того, даже не исключает шуточных бессмыслиц. Порой этот трансрациональный аспект можно также объяснить применительно к дзен-буддизму, который, например, своими коанами – парадоксальными указаниями к действиям, типа: «Вслушайся в хлопок одной ладони!» – стремится подвести к спонтанному познанию действительности.

Anmerkungen/примечания

- 1) Das Gedicht ist aus einem Wortspiel von Wolfram Eggeling (* 1954 Düsseldorf) und Gisela Krey (* 1939 Düsseldorf) entstanden, (zeigt darüber hinaus aber auch Parallelen zu Vsevolod Nekrasovs Bochum-Gedicht (s. u.): „Bochum – boch! boche, bog-um“ (russ. *boch, bog* ‘Gott’, fr. *boche* ‘Deutscher’, russ. *um* ‘Verstand’).
- 2) Nyānaponika: *Geiststraining durch Achtsamkeit*, Buddhistische Handbibliotheken, Stammbach 2000.
- 3) *aspei – Literatur und Kunst zwischen Ost und West*, Evangelische Fachhochschule Bochum, 2000.
- 4) *aspei – Literatur und Kunst zwischen Ost und West*, Kaliningrader Kunstgalerie, 2003.
- 5) „So-da-Brücke“, Bezeichnung für eine Autobrücke über den Pregel, in unmittelbarer Nähe zur Kaliningrader Kunstgalerie. Sie ist nicht zu Ende gebaut und steht seit Jahren völlig funktionslos einfach „so da“.
- 6) Andrzej Kuczminski: *Weißes Buch*, 12 x 16,5 x 8 cm, Ringbuch, dessen Außenfläche mit einer dünnen Mörtelschicht überzogen ist, die glatt poliert wurde. In dem Kästchen befinden sich 1009 Blätter Ringbucheinlagen 10 x 7 cm, in denen nach einem komplizierten Losverfahren ein transrationaler Bezug zwischen objektivem Datum / subjektivem Datum und der Bhagavadgita hergestellt wird.
- 7) Zwei Hölzer, mit denen Kuczminski die rituelle Beschriftung der Segel durch dreimaliges Aneinanderschlagen beendet, entspricht dem Brauchtum in japanischen Zen-Klöstern, in denen das Ende einer Sitzrunde (ca. 45 Minuten) durch Aneinanderschlagen von zwei Hölzern angekündigt wird.
- 8) *angu krey: 69* (69 Lautgedichte), Text: Angu Krey, Sprecher: Andrzej Kuczminski, Tonaufnahme: Bernd Schultheis, Bochum 11. März 1997; das Beiheft zur CD enthält einen Aufsatz von Gisela Krey: „Einige Bemerkungen zu 69“, Aspei 2005.
- 9) Andrzej Kuczminski: *Main Sail*, mit einem Nachwort von Rita Luhnemett, 1997; als Motto dieses esoterischen Textes dient ein Haiku:
Genug geredet,
Zeit das Segel zu setzen –
das andre Ufer.
- 10) Roman Opalka, (* 1931) polnisch-französischer Künstler, konzipierte 1965 die Serie *OPALKA 1965/1 – ∞*, in welcher er das Phänomen der Zeit zu beschreiben sucht. Die Zahlen schreibt Opalka in Weiß auf grauem Grund, wobei der Fond mit jedem Bild etwas heller wird, so daß die letzten Bilder Weiß in Weiß erscheinen.
- 11) On Kawara, (* 1933) japanischer Künstler, lebt in New York, ist aber ständig auf Reisen. Seine Datumbilder, Öl auf Leinwand, halten lediglich das aktuelle Datum fest, z. B. *18. Nov. 1984*. Die Rückführung persönlicher Handlungen auf das nicht weiter Reduzierbare kennzeichnet ab 1968 seine Serien *I went* und *I met* und seine Telegramm-Aktion *I am still alive*.
- 12) Hermann Hesse: *Das Glasperlenspiel*, 1943. Dieser Bildungsroman, für den Hesse 1946 den Nobelpreis bekommen hat, problematisiert den spielerischen Umgang mit Kunst und Wissenschaft, wobei auch, wie schon in den früheren Romanen, eine Brücke zwischen fernöstlicher und abendländischer Philosophie geschlagen wird.
- 13) Gisela Krey: „Auguste Bloch: Poesie des Lochs“, in: *Auguste Bloch*, Klingenspor-Museum, Offenbach am Main, 2004.
- 14) Siehe hierzu auch im vorliegenden Katalog das Statement von E. Valk-Verheijen: „Wozu ist ein Fenster da?“.
- 15) Im Katalog *Auguste Bloch* (s. Anm. 13), der zur Ausstellungseröffnung am 25. Januar 2004 erschien, ist eine frühere Licht-Raum-Installation abgebildet, die E. Valk-Verheijen 2001 im Künstlerhaus Dortmund realisiert hat. Durch das Lichtloch ist ein Baum im Innenhof des Künstlerhauses zu erkennen.
- 16) Siehe hierzu auch: M. Hüttel: „Die Bochumer Aktionen“, in: *aspei – Literatur und Kunst zwischen Ost und West*, Kaliningrader Kunstgalerie, 2003, S. 31 f.
- 17) Innerhalb der sowjetischen Kultur war S. Hänsgen eine der ersten, die Videoaufnahmen – jenseits der staatlichen Zensur – hergestellt hat. Zusammen mit diesen Aufnahmen hat sie ein audiovisuelles Archiv initiiert, das zum integralen Bestandteil des dokumentarischen Gesamtkunstwerks „Kollektive Aktionen“ wurde; siehe hierzu auch: „Videoteka muzeja MANI“ (1996), in: *Izbrannye vystavki 1994–1998*, Moskau (Galereja Obscuri Viri) 1999, S. 24–27; sowie in: Antonio Geusa: „Videotvorčestvo i chudožestvennoe soobščestvo. Istoričeskie paralleli meždu ŠŠA i Rossijej“, in: *Chudožestvennyj žurnal*, 2005, No. 58/59.
- 18) Vgl. dazu auch: *Privatnie zadanie*, Centr sovremennogo iskusstva, Galereja 1.0, Moskau 1991.
- 19) *Nichts Nothing*, Marina Weinhart und Max Hollein, Hrsg., Katalog zur Ausstellung in der Frankfurter Kunsthalle Schirn, Hatje-Cantz Verlag, Ostfildern 2006; *Zum Thema: Nichts*, in: *Diagonal*, Zeitschrift der Universität Siegen, 2007; Minoru Nambara, „Die Idee des absoluten Nichts in der deutschen Mystik und seine Entsprechungen im Buddhismus“, in: *Archiv für die Begriffsgeschichte*, Bd. 6, Bouvier Verlag, Bonn 1960, S. 143–277.

II. Dialoge

Aspei ist seit den ersten Anfängen an auch interkulturell ausgerichtet. Schwerpunkte der Auseinandersetzung sind bislang die Kunstszene in Moskau, Sankt Petersburg und Kaliningrad und so haben Mitglieder der Bochumer Gruppe u. a. folgende Ausstellungen kuratiert: *Štejnberg* (Bielefeld 1983), *Jankilevskij, Kabakov, Štejnberg* (Bielefeld und Bochum 1985), *Štejnberg* (Freiburg 1987), *Lianosowo* (Bochum 1992), *Nemuchin* (Wiesbaden 1993), *Präprintium* (Bremen, Berlin, Graz, Wien, Karlsruhe 1998–99).¹⁾ Zu nennen sind hier auch Publikationen wie *Kulturpalast* (1984) und *Moskau. Moskau.* (1987), die den Moskauer Konzeptualismus in Deutschland bekannt gemacht haben.²⁾

Der russische Teil der Ausstellung umfaßt also sowohl die sowjetische als auch die postsowjetische Zeit, wobei der Versuch gemacht wird, die vielfältige Entwicklung dieser Epoche exemplarisch, d. h. anhand der von Aspei gepflegten Kontakte, Beziehungen und Zusammenarbeit mit russischen Künstlern vorzustellen. Die Auswahl der gezeigten Werke kann und will dabei natürlich nicht beanspruchen, die Entwicklung von Aspei – geschweige denn der russischen Kunst und Literatur – in dieser Zeit repräsentativ aufzuzeigen; vielmehr ist es eine eher subjektive Sichtweise, die aber gerade wegen des Verzichts auf „Objektivität“ jene Entdeckerfreude wiederzugeben vermag, die uns auf Reisen nach Rußland beflügelt hat.

Der gruppeninterne Dialog und der Dialog mit den russischen Künstlern hat zu bibliophilen Publikationen und dann auch zu verschiedenen Kunst- und Bücherausstellungen geführt. Diese Zusammenarbeit datiert seit Ende der 1970er, Anfang der 1980er Jahre, als uns einzelne Moskauer Künstler ihre Arbeiten zur Verfügung gestellt haben. Über die Künstler dieser ersten Publikationen wurde bereits in den früheren Aspei-Katalogen ausführlich berichtet,³⁾ auch sind deren Arbeiten aufgrund von zahllosen Einzel- und Gruppenausstellungen in West und Ost inzwischen bestens bekannt und vielfach besprochen und gewürdigt.

Zur damaligen Zeit blieb bei den Moskauer Nonkonformisten, mit denen die Bochumer Gruppe Kontakt aufnahm, politische Thematik weitgehend ausgespart. Statt dessen kehrte man sich von dem offiziellen Kunstbetrieb ab und versuchte, seinen eigenen ästhetischen Überzeugungen zu leben. Und wenn die inoffizielle Kunst als politisch galt, so deshalb, weil sie den Regelkanon des sozialistischen Realismus mißachtet hat und künstlerische Gegenwelten fand und erfand. Anregungen bot für diese Künstler die erste russische Avantgarde, die damals in öffentlichen Ausstellungen in Rußland nicht gezeigt wurde; diese Kunst war vor allem über einzelne, von Ausländern aus dem Westen mitgebrachte Kataloge bekannt, aber auch durch die Privatsammlung von George Costakis, der bis 1977 noch in Moskau lebte.

II. Диалоги

Аспей еще с самых истоков ориентирован межкультурно. Основным направлением деятельности до сих пор является художественная сцена Москвы, Санкт-Петербурга и Калининграда, и к тому же отдельные члены бохумской группы курировали, среди прочих, и следующие выставки: «Штейнберг» (Билефельд, 1983), «Янкилевский, Кабаков, Штейнберг» (Билефельд и Бохум, 1985), «Штейнберг» (Фрейбург, 1987), «Немухин» (Висбаден, 1993), «Präprintium» (Бремен, Берлин, Грац, Вена, Карлсруэ, 1998–99).¹⁾ Здесь также следует отметить и такие публикации, как «Дворец культуры» (1984) и «Москва. Москва.» (1987), которые познакомили Германию с Московским концептуализмом.²⁾

Русская часть нашей выставки охватывает таким образом как советский, так и постсоветский период, при этом делается попытка представить разностороннее развитие этой эпохи на избранных примерах, т. е. посредством налаженных Аспей контактов, связей и сотрудничества с русскими художниками. Отбор представленных произведений не может и при этом, конечно, не стремится претендовать на репрезентативный показ развития Аспей, а тем более русского искусства и литературы этого времени; в большей степени, это скорее субъективный взгляд, который как раз из-за отказа от «объективности» в состоянии передать ту радость открытий, окрыляющую нас при поездках в Россию.

Внутригрупповой диалог и диалог с русскими художниками привел к ценным публикациям, а также к различным художественным и книжным выставкам. Это сотрудничество было заложено в конце 70-х – начале 80-х годов, когда отдельные московские художники предоставили свои работы в наше распоряжение. Об этих первых художниках уже подробно сообщалось в предыдущих каталогах Аспей,³⁾ к тому же на основе многочисленных индивидуальных и групповых выставок на Западе и Востоке их работы между тем уже прекрасно известны, многократно обсуждались и по достоинству оценены.

В те времена московские неконформисты, с которыми бохумская группа наладила контакт, в основном избегали политических тем. Вместо этого, отвернувшись от официального искусства, они пытались жить по собственным эстетическим убеждениям. И если неофициальное искусство и считалось политическим, то прежде всего потому, что оно пренебрегало каноном социалистического реализма и находило и придумывало художественные контрмиры. Импульсы они находили в первой волне русского авангарда, который тогда еще в России публично не выставлялся; это искусство было известно прежде всего, из отдельных каталогов, привозимых иностранцами с Запада, но также и по частной коллекции Георгия Костакиса,

Éduard Šteinberg (* 1937) etwa bezieht sich auf die Kunst-richtungen des Konstruktivismus und Suprematismus, die er im Hinblick auf die Symbolik der russisch-orthodoxen Kirche interpretiert; von ihm stammen sogenannte „Lucigraphien“, eine Art Lichtdrucke, die auf Zeichnungen auf Astralonpapier zurückgehen.⁴⁾ Für Vladimir Nemuchin (* 1925) ist Kunst ästhetizistisches Spiel, wobei Spielkarten in seinen Arbeiten ein immer wiederkehrendes Motiv darstellen. Er hat Zeichnungen im Stein- und Piezodruck für Aspei zur Verfügung gestellt.⁵⁾ Vladimir Jankilevskij (* 1938) sucht eine dramatisch inszenierte „Anatomie der Gefühle“ zu begründen, sei es in Grafiken oder Fotos oder ganzen Environments. Er ist mit einer Radierung und Offsetlithografien vertreten.⁶⁾ Francisko Infantè (* 1943) plaziert Spiegel in der Natur, wodurch eine Landschaft entsteht, die real und künstlich zugleich ist, die Spiegel selbst sind Artefakte im Konnex des Geometrismus eines Malevič. Sein Beitrag besteht in dokumentarischen Fotos dieser „Artefakte“.⁷⁾

Die Gruppe Kollektivnie Dejstvie, die von Andrej Monastyrskij (* 1949) gegründet wurde und in der auch Sabine Hänsgen Mitglied ist, gilt als Hauptvertreterin des „Moskauer Konzeptualismus“. Das Aspei-Heft *der rosenkranz der hl. anna ...* (1994)⁸⁾ dokumentiert eine ihrer Aktionen, die im Botanischen Garten von Moskau stattfand. Das Aspei-Heft *das weisse weisz* (1997)⁹⁾ enthält einen Sonettenkranz von Iwan Hans (Pseudonym) und einen gleichlautend betitelten Siebdruck von Hänsgen, womit implizit die Beziehung Deutschland–Rußland angesprochen ist.

Sabine Hänsgen und Georg Witte (* 1952 in Arnsherg) (Pseudonyme: Sascha Wonders und Günter Hirt) haben das Verdienst, Vsevolod Nekrasov, Dmitrij Prigov, Lev Rubinštejn und Vilen Barskij schon in den 1980er Jahren in Deutschland in Übersetzungen, Publikationen und durch von ihnen organisierte Lese-Reisen bekannt gemacht zu haben. Ihnen ist es zu verdanken, wenn ausgewählte Gedichte dieser Autoren im Katalog abgedruckt sind.¹⁰⁾ So ist hier Vsevolod Nekrasov (* 1934) mit seinen Gedichten *Bochum Bochum* und *In Bochum Nebel* (um 1992) vertreten; Bochum ist eine der Städte, die er auf seinen Deutschlandreisen besucht hat. In einem weiteren Zyklus, der Petersburg gewidmet ist (1960er oder 1970er Jahre),¹¹⁾ stellt er Petersburg und Moskau nebeneinander und zählt dabei Namen der literarischen Größen beider Städte auf: Mandel'stam, Pasternak, Mejerchol'd, Blok und auch die Oberiuten, nennt die Besonderheiten und das Verbindende beider Städte: Futurismus und Avantgarde und den Krieg, der so viel Leid gebracht hat. Die Gedichte bestehen aus stichwortartig aneinandergereihten Wörtern und Phrasen, ein syntagmatischer Reduktionismus, dem durch Rhythmus und Lautähnlichkeit poetischer Sinn verliehen wird. Die von uns ausgewählten Gedichte von Nekrasov überschneiden sich übrigens thematisch aber auch formal signifikant mit denjenigen von Hüttel und

который до 1977 года жил еще в Москве.

Эдуард Штейнберг (1937), например, обращается к художественным направлениям конструктивизма и супрематизма, которые он интерпретирует применительно к символике русской православной церкви; он является автором так называемых «люциграфий» – некоего вида световых оттисков, восходящих к рисункам на полупрозрачной бумаге.⁴⁾ Для Владимира Немухина (1925) искусство – это эстетическая игра, причем постоянно повторяющимся мотивом его работ являются игральные карты. Он предоставил для Аспай свои рисунки для литографии и пьезопечати.⁵⁾ Владимир Янкилевский (1938) стремится обосновывать драматично инсценированную «анатомию чувств», будь то в графике, фотографии или созданием условной среды. У нас он представлен одним офортом и офсетными литографиями.⁶⁾ Франциско Инфантэ (1943) размещает зеркало в природе, в результате чего возникает одновременно реальный и искусственный пейзаж; сами зеркала – это артефакты, связанные с геометризмом Малевича. Его вклад заключается в документальных фотографиях этих «артефактов».⁷⁾

Созданная Андреем Монастырским (1949) группа «Коллективные действия», членом которой является также и Sabina Хэнсен, считается основным представителем «Московского концептуализма». В тетради Аспай «четки св. анны...» (1994)⁸⁾ документирована одна из их акций, проходившая в Ботаническом саду Москвы. Тетрадь Аспай – «белое бело» (1997)⁹⁾ содержит группу сонетов Ивана Ганса (псевдоним) и одноименную шелкографию Хэнсен, в чем неявно определяется связь Германия–Россия.

Заслуга Сабины Хэнсен и Георга Витте (1952, Арнсберг), (псевдоним Саша Вондерс и Гюнтер Хирт) заключается в том, что своими переводами, публикациями и организацией поездок с выступлениями они сделали известными имена Всеволода Некрасова, Дмитрия Пригова, Льва Рубинштейна и Вилена Барского в Германии уже в 1980-е годы. Благодаря им избранные стихотворения этих авторов напечатаны в нашем каталоге.¹⁰⁾ Так, Всеволод Некрасов представлен своими стихотворениями: «Bochum Bochum», и «В Бохуме туман» (ок. 1992), Bochum – один из городов, в котором он побывал во время своих поездок по Германии, – и стихами из другого цикла (1960-е или 1970-е годы), посвященного Петербургу,¹¹⁾ где он сопоставляет Петербург и Москву, перечисляя при этом имена литературных знаменитостей обоих городов – Мандельштама, Пастернака, Мейерхольда, Блока, а также оберiuтов, отмечая особенности этих городов и то, что их объединяет: футуризм и авангард, и принесшую столько страданий войну. Эти стихи состоят из построенных в ряды ключевых слов и фраз – своего рода синтагматическая редукция, которой с помощью ритма и звукового сходства придается поэтичность. Выбранные нами сти-

Kling (1957–2005)¹²: hier wie dort ein Patchwork von Augenblicksbildern und umgangssprachlichen Redewendungen, die einen lebendigen Eindruck von Petersburg, Moskau, aber auch dem postindustriellen Ruhrgebiet vermitteln.

Dmitrij Prigov (1940–2007) schlüpft als echter Soz-Artist in seinem hier abgedruckten Zyklus *Moskau und die Moskauer* (1982)¹³ in die Rolle eines Patrioten, der seiner Heimatstadt in überschwänglichem Pathos huldigt, in einer Weise, welche die offizielle Propaganda jener Jahre noch übertrifft, eine freilich nur bedingte Übertreibung, weil die Sowjetideologie in ihrem Absolutheitsanspruch sich mitunter gleichlautender Phrasen bediente. Prigov gibt sich also nicht etwa ironisch, sondern wiederholt ganz banal Leerformeln des zurechenbaren sowjetischen Bewußtseins. Für den russischen Leser wird auch so die pathetische Hyberbolik offizieller Propaganda klar erkenntlich denunziert.

Als ähnlich subversiv erweist sich ein Text von Anatolij Žigalov (* 1941), der 1980 verfaßt wurde.¹⁴ Darin werden Projekte beschrieben, welche die touristische Attraktivität der Sowjetunion und insbesondere von Moskau propagieren. Der Witz dieser Projekte besteht in deren hypertropher Ambition, die letztlich surreale Komik hervorruft. Die tatsächlich realisierte Aktion *Schnee* (1980) (zusammen mit Natal'ja Abalakova (TOTART)), thematisiert auf sprachkritische Weise die Differenz von Ding, Wort und Bedeutung.

Dem Moskauer Konzeptualismus und insbesondere den Medizinischen Hermeneuten zuzurechnen ist Marija Čujkova (* 1960). Ihre neueren Arbeiten sind feministisch orientiert, wobei sie – mit ihrer so genannten Cook-Art – die traditionelle Frauenrolle ironisch hinterfragt. Ihre in diesem Katalog beschriebene Aktion von 1997 wird M. Čujkova in abgewandelter Form auch zur Eröffnung der Aspei-Ausstellung in Sankt Petersburg realisieren: Eine Aktion, in der das Verhältnis von Literatur und bildender Kunst auf frappante Weise thematisiert wird.

Zwischen Realität und Phantasie bewegt sich die minimalistisch konzipierte *Kartothek* von Lev Rubinštejn (* 1947), Notizen auf Karteikarten, welche das Prinzip des Archivierens vor Augen führen.¹⁵ Der Inhalt der Notizen ist freilich ungewöhnlich, wie etwa in *Das Ereignis* (1980), denn was hier stichwortartig festgehalten wird, bleibt ein Geheimnis, und so wird die Phantasie des Lesers angeregt, eine wie auch immer geartete Begebenheit zu imaginieren. Vielleicht aber besteht dieses Ereignis, das in Alltagsphrasen beschworen wird, gerade darin, daß es nichts beinhaltet, als Äquivalent zur politischen Stagnation in Rußland Anfang der 80er Jahre.

Sprachwitz kennzeichnet die Arbeiten des Dichters und Malers Vilen Barskij (* 1930), der 1981 aus Kiev nach Dortmund emigrierte, und so schon in seiner Lebensgeschichte Ost und West miteinander verbindet. Seine *tiraden*, auf einer alten Schreibmaschine

hottworenia Некрасова пересекаются тематически, а также и существенно по форме со стихотворениями Хюттеля и Клинга (1957–2005)¹²: и тут и там мозаика из мгновенных картин и разговорных оборотов речи способствует живому восприятию Петербурга, Москвы, а также и постиндустриальной Рурской области.

Дмитрий Пригов (1940–2007) в своем напечатанном здесь цикле «Москва и Москвичи» (1982)¹³, как настоящий соц-артист, входит в роль патриота, который преклоняется перед родным городом с чрезмерным пафосом так, что даже превосходит официальную пропаганду тех лет, однако, это относительное преувеличение, так как советская идеология в своей претензии на абсолютность пользовалась порой такими же фразами. Пригов, таким образом, вроде и не иронизирует, а только банально повторяет пустые формулы, присущие советскому сознанию. До русского читателя ясно доносится патетическая гипербола официальной пропаганды.

Подобном низвержении оказывается и текст Анатолия Жигалова (1940), написанный в 1980 году.¹⁴ Тут описаны проекты, пропандирующие туристическую привлекательность Советского Союза и, особенно, Москвы. Острота этих проектов заключается в их гипертрофированной амбиции, приводящей в итоге к сюрреалистическому комизму. Темой действительно реализованной акции «Снег» (1980), предпринятой совместно с Натальей Абалаковой (TOTART), является различение предмета, слова и значения в критическом языковом аспекте.

К Московскому концептуализму, в частности, к Медицинским герменевтам можно причислить Марию Чуйкову (1960). Ее новейшие работы ориентированны на феминизм, при этом она со своим так называемым кук-артом иронично задается вопросом о традиционной роли женщины. Ее акция 1997 года, описанная в этом каталоге, будет в несколько измененном виде реализована Чуйковой на открытии выставки Аспай в Санкт-Петербурге: акция, где связь между литературой и живописью рассматривается в неожиданной форме.

Между реальностью и фантазией передвигается созданная по концепции минимализма «Картотека» Льва Рубинштейна, записи на карточках, демонстрирующие принцип архивирования.¹⁵ Содержание записей, однако, необычно, как, к примеру, в «Событии» (1980): ведь то, что зафиксировано здесь краткими заметками, остается тайной, и таким образом, побуждается фантазия читателя вообразить себе все, что угодно. Возможно, однако, это сопровождаемое будничными фразами «событие» состоит как раз и в том, что оно ничего не содержит и является эквивалентом политического застоя в России начала 80-х годов.

Остроумная игра слов характерна для работ поэта и художника Вилена Барского (1930), эмигрировавшего в 1981

lokale Besonderheiten gerade der russischen Graffiti aufzeigen, wie die Künstlerin in ihrer Broschüre *Psychologie der Alltagschrift* (2001)¹⁹ nachweist, und wie dies auch anhand der Foto-Beispiele in der Ausstellung plausibel wird.

Aleksandr Florenskij (* 1960), der eng mit Ol'ga Florenskaja zusammengearbeitet, hat sich in zahlreichen Arbeiten wie Ölbildern, Grafiken, Skulpturen, Installationen, Kurzfilmen und Bucheditionen mit sowjetischen und russischen Heldenmythen auseinandergesetzt.²⁰ Sein immerwährender Wandkalender *Auswahl russischer politischer Bilder* ist ein didaktisch anmutender Kommentar zu „Meisterwerken“ der russischen politischen Kunst, welcher deren überschwängliches Pathos decouvriert, es sind flüchtig hergestellte Kopien, die mit schriftlichen Erklärungen des Dargestellten versehen sind. Das historisch Bedeutungsvolle und Erhabene, das diese „Meisterwerke“ auszurücken bemüht sind, erweist sich in Florenskijs Nachbildungen als offenkundig lächerlich. Im Katalog sind zwei Beispiele dieser karikierenden Umdeutung zu sehen und zwar von *Nikita Sergeevič Chruščev unter Bauarbeitern* (Bild von A. Kitaev, 1961) und von *Brežnev's Landung auf Malaja Zemlja* (Bild von D. Nal'bandjan, 1975). In der Ausstellung werden aber auch Videos des Künstlerpaars Ol'ga und Aleksandr Florenskij gezeigt wie: *Rasskaz o čude ...* (1994) und *Trofejnye fil'my* (2003).

Aleksej Mitins (* 1964) Computergrafitis zielen auf den Nullpunkt künstlerischer Darstellungsform. Mit wenigen, bewußt ungelungenen Strichen porträtiert er die wohl bekanntesten Petersburger Persönlichkeiten: Puškin, den alles überragenden russischen Dichter, Peter den Großen, den Gründer und Namensgeber der Stadt, und Lenin, nach welchem die Stadt immerhin mehr als ein halbes Jahrhundert genannt wurde. Die despektierliche Re-Präsentierung dieser Heroen im virtuellen Medium der Computergrafik geschieht auf dem Hintergrund einer massenhaften Kult(ur)-Industrie, die im digitalen Zeitalter – das Medium ist die Botschaft – nur mehr mit Trivialitäten handelt. Symptomatisch dafür die Inscriptio im Leninbild: „Privet!“, was nichts mehr als ein saloppes „Hallo!“ bedeutet. Für diese Kunstauffassung geht es nicht länger um Geschichte, sondern lediglich um deren infantile Reminiszenzen und Derivate.

Text als bloße Collage aus Zitaten der russischen Klassiker, dieses poetische Verfahren hat der Leningrader Dichter Leonid Aronson (1939–1970) perfektioniert (Il'ja Kukuj hat uns 2006 auf dem Bielefelder Symposium auf dessen Werk aufmerksam gemacht).²¹ *Iz Bal'monta* sind Exzerpte aus aneinandergereihten Gedichttiteln oder den ersten Gedichtzeilen aus Bal'monts „*Budem kak solnce*“. Dieses poetische Verfahren, das Spiel mit Zitaten und Reminiszenzen, ist für die Petersburger freilich vertraut, ist doch die Stadt selbst als das „Venedig des Nordens“ ein einzigartiges Ensemble barocker wie auch klassizistischer Stilformen.

фити и являются распространенной во всем мире формой бытового выражения, можно, однако, выявить национальные и локальные особенности именно русского граффити, как утверждает художница в своей брошюре «Психология бытового шрифта» (2001)¹⁹ и как это также становится понятным по фото-примерам на этой выставке.

Александр Флоренский (1960), тесно сотрудничающий с Ольгой Флоренской, в многочисленных работах – картинах маслом, графике, скульптурах, инсталляциях, короткометражных фильмах, книжных изданиях – разобрал советские и русские героические мифы.²⁰ Его вечный настенный календарь «Избранные русские политические картины» кажется дидактическим комментарием к «шедеврам» русского политического искусства, развенчивающим их чрезмерный пафос – это наскоро сделанные копии, снабженные письменными пояснениями изображенного. То исторически значимое и возвышенное, что пытаются выразить эти «шедевры», в копиях Флоренского оказывается явно смехотворным. В каталоге представлены два примера этой шаржирующей интерпретации, а именно: «Никита Сергеевич Хрущев среди рабочих-строителей» (с картины А. Китаева, 1961) и «Брежнев на Малой Земле» (с картины Д. Налбандяна, 1975). На выставке также будут показываться видео-работы творческой пары Ольги и Александра Флоренских: «Рассказ о чуде...» (1994) и «Трофейные фильмы» (2003).

Компьютерные граффити Алексея Митина (1964) метят в нулевую точку художественной изобразительной формы. Несколькими, намеренно неуклюжими штрихами он создает портреты, пожалуй, известнейших петербургских личностей: русского поэта Пушкина, Петра Великого, основателя города, и Ленина, имя которого город носил более полувека. Непочтительная репрезентация этих героев в виртуальной среде компьютерной графики происходит на фоне массовой культовой (культурной) индустрии, которая в эпоху цифровых технологий – когда коммуникативные средства несут сообщения – имеет дело чаще с тривиальностью. В этом плане симптоматична и надпись на портрете Ленина: «Привет!». При таком подходе к искусству важна далеко не сама история, а лишь ее инфантильные реминисценции и производные.

Текст как коллаж из цитат русских классиков – ленинградский поэт Леонид Аронзон (1939–1970) довел этот поэтический прием до совершенства (на его творчество наше внимание обратил Илья Кукуй на симпозиуме в Билефельде в 2006 году).²¹ Произведение «Из Бальмонта» – это выписки из расположенных подряд заголовков или первых строк стихотворений Бальмонта из книги «Будем как солнце». Подобный поэтический прием, игра с цитатами и реминисценциями, конечно, близок петербуржцам – ведь даже сам город, «Северная

Zitate finden sich auch bei Vasilij Golubev (* 1964),²²⁾ wobei er vor allem bei der Epoche des sozialistischen Realismus Anleihen macht. Gegenüber dieser für die ehemalige Sowjetunion bestimmenden Kunstauffassung verhält er sich auf ganz merkwürdige, geradezu geheimnisvolle Weise indifferent. Seine Bilder rekapitulieren auf den ersten Blick ironisch, dann aber doch auch liebevoll das Selbstverständnis der Vergangenheit, sodaß die Grenze zwischen Affirmation und Kritik schwer zu ziehen ist. Golubevs pointierte Auseinandersetzung mit der Historie erscheint mir deshalb bedeutsam, weil sie so anders ist als der Mainstream der heutigen russischen Kunst, welche die Sowjetzeit häufig einfach verdrängt. An der NEP-Periode orientiert sich die Linolschnitt-Serie *Bevollmächtigter ...* (1997–1999) und zieht hierbei Parallelen zu den vielleicht gar nicht so verschiedenen Verhältnissen im heutigen Rußland. Diesen Zyklus haben wir wegen seines irritierenden Spiels mit der sowjetischen Vergangenheit als Illustration für das Gedicht *Sankt Leningrad* (2007) verwendet, das in kleiner Auflage bei Aspei erschienen ist.

„Volkstümlichkeit“ als eine zentrale Kategorie des sozialistischen Realismus ist in der Künstlergruppe Mit’ki geradezu Kult – freilich hier in ironisch verfremdeter Weise. Das Idol von Mit’ki ist der einfache, brave, leicht beschränkte, dem Alkohol zugeneigte Kerl aus dem Volk, den Vladimir Jaške (* 1948) als Künstler perfekt in Szene setzt. Seine Gedichte wie auch sein Bilder spielen mit einem regredienten bis obszönen Primitivismus, den eine Boheme kultiviert, die sich unangepaßt gibt. Formalästhetisch ist eine Nähe zum Aref’ev-Kreis vorhanden, wobei Jaške auf talentierte Weise über Farbgebung und malerischen Duktus verfügt. Die naiv bis genialisch gespielte Selbstdarstellung, mit der er den Mit’ki-Mythos pflegt, zeigt sich auch in dem 2005 erschienenen, von ihm illustrierten Gedichtband *Počti po-japonskij*²³⁾, aus dem wir einige Haiku ausgewählt und übersetzt haben. Petersburger Lokalkolorit und japanisches Ambiente gehen hierbei auf krude Weise eine Ehe, oder besser gesagt: eine Mesalliance ein, die derben Humor feiert. Im Stil von Mit’ki sind auch die beiden von uns ausgewählten Gedichte *Das Würmchen* und *Es lebten einmal* von Igor’ Pučnin (* 1966): surrealistisch anmutende Verse, die trotz oder gerade wegen ihres kindlichen Tons die „große Politik“ einem nahebringen und dabei das allgemeine Chaos beschwören.²⁴⁾

Ab den 1990er Jahren wird auch für die Petersburger der Kulturaustausch mit dem Westen intensiver. Gleichzeitig entsteht eine offene gesellschaftskritische Diskussion zu Wesen und Funktion von Kultur, wie etwa in der Gruppe „Sto delat’?“, die eine gleichnamige Zeitung herausgibt. Einer ihrer Vertreter, der Dichter Aleksandr Skidan (* 1965), der auch als Literaturkritiker und Essayist hervorgetreten ist, spielt in den von uns ausgewählten Beispielen „Scholien“ (1999) philosophisch motiviert mit Worten und Bedeutungen. Er nennt die Namen berühmter

Venedig», являет собой неповторимый ансамбль из барочных и классицистических форм.

Цитаты встречаются также у Василия Голубева (1964),²²⁾ причем он прежде всего обращается к эпохе соцреализма. К этому художественному принципу он относится странно, прямо-таки своеобразно. На первый взгляд его картины воспроизводят бытующие представления прошлого в ироничном ключе, но при этом все же и с любовью, так что грань между одобрением и критикой трудно различима. Подчеркнутое внимание Голубева к истории кажется мне столь значимым потому, что оно так отличается от мейнстрима сегодняшнего русского искусства, которое чаще всего просто отбрасывает советский период. Серия линогравюр «Полномочный...» (1997–1999) ориентируется на период нэпа, и при этом проводит параллели с, возможно, вовсе и не настолько сильно отличающейся обстановкой в сегодняшней России. Этот цикл, из-за его будоражающей игры с советским прошлым, мы использовали в качестве иллюстраций к стихотворению «Санкт Ленинград» (2007), вышедшему небольшим тиражом у Аспай.

«Народность» как одна из центральных категорий соцреализма является прямо-таки культовой для творческой группы «Митьки», но, конечно же, используется здесь в иронической манере. Кумир Митьков – это простой, славный, слегка ограниченный, склонный к выпивке парень из народа, образ которого прекрасно воссоздает художник Владимир Яшке (1948). Его стихотворения, а также и картины играют на регрессирующем до непристойности примитивизме, культивирующем богему, которая не желает приспособляться. Отмечается формально-эстетическая близость арефьевскому кругу, при чем Яшке талантливо владеет передачей цвета и живописным рисунком. Игра Яшке, поддерживающая миф Митьков в диалогизации от наивного до гениального, обнаруживается также и в вышедшем в 2005 году иллюстрированном им томе стихов «Почти по-японски»²³⁾, из которого мы выбрали и перевели несколько хайку. Местный, питерский колорит и японская атмосфера вступают тут в несуразный брак или, лучше сказать, в мезальянс, славящий грубый юмор. В стиле Митьков также два отобранных нами стихотворения Игоря Пучнина (1966) – «Червячок» и «Жили когда-то»: кажущиеся сюрреалистическими строки, которые вопреки или как раз благодаря своему детскому тону осмысливают «большую политику» как наступление общего хаоса.²⁴⁾

С 1990-х годов культурный обмен с Западом усиливается и для петербуржцев. Одновременно возникает открытая общественно-критическая дискуссия о сущности и функции культуры, как, к примеру, в группе «Что делать?», издающей одноименную газету. Один из ее представителей – поэт Александр Скидан (1965), выступавший также как эссеист

Vertreter deutscher Kultur, erwähnt in der Form von Name-dropping Heidegger, nennt Hannah Arendt, Celan und „Goethe, Goethe natürlich!“ Diese „Oberflächenliteratur“ wirkt vieldeutig, demonstriert damit aber zugleich die Austauschbarkeit ja Beliebigkeit von Worten und Phrasen, und avisiert damit bewußt den Begriff der Leere, wie dies auch für Aspei kennzeichnend ist.

Gleb Eršov (1964) und Stanislav Savickij²⁵⁾ (* 1971) suchen sich im Bereich der russischen und internationalen Kunst in ihrem *Museum für zeitgenössischen Kunst in der Uralmaš* zu betätigen. Zu diesem Zweck haben die beiden „Spaziergänge“ in Ekaterinenburg unternommen. Bei ihren „Feldforschungen“ machen sie auf die Kunst der Sowjetzeit aufmerksam, die heute als obsolet gilt und von daher nicht selten dem Verfall preisgegeben ist, wenn sie nicht gar bewußt vernichtet wird. Daß diese theoretisch-praktischen „Feldforschungen“ auch Witz bis Klamauk enthalten, zeigt sich darin, daß anonyme Fundstücke der Alltagskultur als wegweisend für die Kunstgeschichte deklariert und Großkünstlern wie Tinguely, Koons oder Severini zugeschrieben werden, ja weit mehr, daß die Uralmaš – eine Maschinenfabrik in Ekaterinenburg – zum einzigen richtungsweisenden Museum für zeitgenössischen Kunst in Rußland erklärt wird.

Auf die Leere, das Nichts weist das minimalistische Konzept des Petersburger Odin Chudožnik (= Ein Künstler) hin. Mit demjenigen, der sich hinter diesem Pseudonym verbirgt, war es uns trotz intensiver Bemühungen nicht möglich, Kontakt aufzunehmen, Distanz ist offensichtlich ein integratives Moment seiner reduktionistischen Ästhetik. Seine Aktionen bestehen in Ausstellungs-Reisen und suchen dabei mit einfachsten Mitteln auf das Jenseitige im Diesseitigen aufmerksam zu machen. So etwa in: *Das leere Blatt, Reisen und Fragen* (1998), das mit wenigen Worten und Phrasen Transzendenz beschwört, z. B. *Ein kleines Menschlein und ein Fragment der Unendlichkeit*, oder *Da, es fällt innerer Schnee und alles wird weiß*.

Schwarzer Humor schließlich ist für Evgenij Jufit (* 1961) bestimmend: Überzogen positive Weltbilder werden bei ihm ins Gegenteil verkehrt und Herrschaftsideologie melodramatisch dekonstruiert. Dieser morbide bis makabre „Nekrorealismus“ knüpft formal am deutschen Expressionismus an, insbesondere an den Filmen von Friedrich Wilhelm Murnau. Jufits Fotos und Filme, die in der Ausstellung zu sehen sind,²⁶⁾ vermitteln Szenarien der Bedrohung, so schreiten z. B. in *Transparent Grove* (1982) uniform erscheinende Funktionäre auf den Bildbetrachter zu. *Spirit of Maturity* (1982) zeigt das verschwommene Porträt eines ohnmächtig Schreienden, gleichsam die Reaktion auf *Transparent Grove*. Die Posen der Schauspieler sind dabei in den Fotos, Stills und Filmen so exaltiert (wie seinerzeit im Stummfilm), so sehr um Ausdruck bemüht, daß man nicht weiß, ob man besser lachen oder weinen soll.

и литературный критик. В выбранных нами примерах текста из «Схолии» (1999) он философски обоснованно играет словами и значениями. Он перечисляет имена знаменитых представителей немецкой культуры: намекает на Хайдеггера, упоминает Ханну Арентт, Целана и «Гете, Гете конечно!». Эта «поверхностная литература» выглядит многозначительно, но одновременно она демонстрирует взаимозаменяемость, даже произвольность слов и фраз, и тем самым осознанно подводит к понятию пустоты, что характерно и для Аспай.

Глеб Ершов (1964) и Станислав Савицкий²⁵⁾ (1971) заняты поиском поля деятельности в сфере русского и международного искусства в своем «Музее современного искусства на Уралмаше». С этой целью они совершали «прогулки» в Екатеринбург. Во время своих «полевых исследований» они обращают внимание на искусство советского времени, которое сегодня считается устаревшим и поэтому нередко приходит в упадок, если не уничтожается вполне осознанно. То, что эти «теорико-практические исследования» таят в себе также доходящий до потехи юмор проявляется в том, что анонимные находки бытовой культуры декларируются как путеводные для истории искусства и приписываются таким известным художникам, как Тенгели, Кунс или Северини, более того, Уралмаш – машиностроительный завод в Екатеринбурге – объявляется единственным направляющим музеем современного искусства России.

На Пустоту, Ничто, указывает минималистская концепция *Одного Художника* из Петербурга. Несмотря на все усилия, нам не удалось связаться с тем, кто скрывается под этим псевдонимом, дистанция, очевидно, является интегративным моментом его редукционной эстетики. Его акции представляют собой выставки-путешествия и пытаются простейшими средствами обратить внимание на потустороннее в посюстороннем. Так, например, «Чистый лист, путешествия и вопросы» (1998) лишь немногими словами и выражениями закликает трансцендентность: «Маленький человечек и фрагмент бесконечности» или «Вот падает внутренний снег и все становится белым».

Черный юмор является определяющим для Евгения Юфита (1961): преувеличенно-положительная картина мира у него выворачивается наизнанку и идеология господства мелодраматично разрушается. Этот до жути нездоровый «некрореализм» формально опирается на немецкий экспрессионизм, особенно, на фильмы Фридриха Вильгельма Мурнау. Фотографии и фильмы Юфита, которые будут представлены на выставке,²⁶⁾ используют угрожающие сценарии, так, например, в «Transparent Grove» («Прозрачная роща») (1982) функционеры-близнецы надвигаются на зрителя. «Spirit of Maturity» («Дух зрелости») (1982) представляет расплывчатый портрет бессильно кричащего – как бы реакцию на «Transparent Grove». При этом позы

Die Auswahl der Bilder und Texte für die Ausstellung, dies ist hier noch einmal zu betonen, geschah sehr subjektiv aufgrund von persönlichen Kontakten und Empfehlungen, und ist überdies nicht unumstritten. Am ehesten sind die Exponate als „Fundstücke“ zu betrachten, stellvertretend für eine Geopoetik von Moskau, Petersburg und dem Ruhrgebiet. Unsere Ausstellung zeigt einen Rückblick über die mehr als 25-jährige gruppenintern künstlerische wie auch interkulturelle Auseinandersetzung von Aspei. Als Reverenz an das dortige Anna Achmatova-Museum erhalten unsere literarischen Arbeiten gegenüber den bildnerischen Werken einen gewissen Vorzug. Gezeigt werden Aspei-Publikationen, freilich aber auch einzelne Bilder, die schon zuvor in Offenbach am Main (1999 und 2004), Bochum (2000), Kaliningrad (2003) und Bielefeld (2006) zu sehen waren, außerdem neuere Werke, die bisher noch nie ausgestellt wurden.

актеров на photographien, в стопкадрах и фильмах настолько экзальтированы (как в свое время в немом кино), так стремятся к выразительности, что не понятно, смеяться или плакать.

Отбор картин и текстов для выставки, здесь это нужно еще раз подчеркнуть, происходил крайне субъективно, на основе личных контактов и рекомендаций, и притом не является бесспорным. Скорее, экспонаты можно рассматривать как «находки», представляющие геопэтику Москвы, Петербурга и Рурской области. Наша выставка дает обзор более чем 25-летней внутрigrупповой, а также межкультурной творческой дискуссии Аспай. В качестве реверанса месту проведения выставки – музею Анны Ахматовой – наши литературные работы имеют определенное преимущество перед изобразительными произведениями. Здесь будут представлены публикации Аспай, но также и отдельные произведения изобразительного искусства, которые до того уже можно было увидеть в Оффенбахе на Майне (1999, 2004), в Бохуме (2000), в Калининграде (2003) и в Билефельде (2006), а кроме того, новые работы, которые до сих пор еще никогда не выставлялись.

Anmerkungen / примечания

- 1) È Štejnberg, Hrsg. Hans Günther und Martin Hüttel, Zentrum für interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld, 1983.
Jankilevskij, Kabakov, Štejnberg, Hrsg. Hans Günther und Martin Hüttel, Zentrum für interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld, 1983.
Lianosovo, Gedichte und Bilder aus Moskau, Hrsg. und übersetzt von Günter Hirt und Sascha Wonders, Edition S-Press, Wuppertal 1992.
Wladimir Nemuchin, Vom Sehen des Geistigen, Einführung von Martin Hüttel, Edition Kroner, Offenbach am Main 1993.
Präprintium, Moskauer Bücher aus dem Samizdat, mit Multimedia CD, Hrsg. Günter Hirt und Sascha Wonders, Edition Temmen, Bremen 1998.
- 2) Kulturpalast, *Neue Moskauer Poesie & Aktionskunst*, Hrsg. Günter Hirt und Sascha Wonders, Edition S-Press, Wuppertal 1984.
Moskau. Moskau. Aktion. Kunst. Poesie. Videostücke mit „Kollektive Aktionen“, Andrej Monastyrskij, Dmitrij A. Prigow, Nikita Alexejew, Wadim Sacharow, Ilja Kabakow, Jossif Backstein u. a., Günter Hirt u. Sascha Wonders, Hrsg., Edition S-Press, Wuppertal 1987.
- 3) *aspei – Literatur & Kunst zwischen Ost und West*, Hrsg. Martin Hüttel, Klingenspor-Museum, Offenbach am Main 1999.
aspei – Literatur und Kunst zwischen Ost und West, Hrsg. Martin Hüttel, Evangelische Fachhochschule Bochum, 2000.
aspei – Literatur und Kunst zwischen Ost und West, Hrsg. Martin Hüttel, Kalinin-gradener Kunstgalerie, 2003.
Russische Souvenirs, Hrsg. Martin Hüttel, Zentrum für interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld, 1983.
- 4) Wenzel Stich, Eduard Šteinberg: *ostankino*, 1985.
- 5) Rita Luhnemett, Vladimir Nemuchin: *patience*, edition aspei, 1990.
- 6) Wenzel Stich, Vladimir Jankilevskij: *das schattenwunde my*, 1985.
- 7) Rita Luhnemett, Francisco Infanté: *hundertundelf*, edition aspei, 1990.
- 8) Anette Thurml: *der rosenkranz der hl. anna nebst einer aktion im botanischen garten zu moskau von sabine hänsngen und andrej monastyrskij*, edition aspei, 1995.
- 9) Iwan Hans: *das weisse weisz*, edition aspei, 1995.
- 10) *Tutit am, Hier und dort*, Russische und deutschsprachige Poesie, Hrsg. Annette Brockhoff, Sabine Hänsngen, Norbert Wehr, Georg Witte. Eine Veröffentlichung anlässlich der 4. Essener Literaturtage vom 8.–10.12.1989 im Museum Folkwang, Essen 1989.
- 11) Die Titel der Gedichte „Bochum Bochum“ und „In Bochum Nebel“ sind im Russischen lediglich Gedichtanfang, in: Vsevolod Nekrasov: *Dojče Buch*, Moskau 1998, S. 38 f. Die Gedichte aus dem Zyklus „Piterskie“ in: *Stichi iz žurnala*, Moskau, 1989, S. 4, 8, 12–13.
- 12) Thomas Kling: „zweite Petersburger hängun“, in: Schreibheft 38, Essen 1991, S. 176. Die Übersetzung ins Russische stammt von Ol'ga Denisova, die wie Vilen Barskij aus Kiev stammt und zusammen mit ihm in Dortmund lebt und arbeitet.
- 13) Die jetzige Fassung ist eine leichte Überarbeitung derjenigen von Sabine Hänsngen und Georg Witte, in: Dmitri Prigow, „Der Milizionär und die anderen“, Leipzig 1992, S. 55, 64, 65.
- 14) Anatolij Žigalov: *Šest' zimmich proektov*, Typoskript, Moskau 1980.
- 15) Siehe *Präprintium*, a. a. O., S. 116.
- 16) Vgl. dazu auch das Vorwort zu den *Tiraden* von V. Barskij: „Kak voznikli ‚tirady‘ i kak oni sdelayny“, Typoskript, 1993.
- 17) Vagrič Bachčanjan: *Muchujma. Chudožestva*, Ekaterinenburg, 2003, S. 19, S. 40, S. 130.
- 18) Daß Bachčanjan trotz Emigration in die USA sich noch immer zu seiner Heimat bekennt, zeigt ein weiterer Briefumschlag mit *Dollar Size Pictures*, der sich im Besitz von Sabine Hänsngen befindet. Er trägt eine handschriftliche Widmung „Dem deutschen Volk vom armenischen(!) Volk“.
- 19) Ol'ga Florenskaja: *Psichologija bytovogo šrifta*, Krasnij Matros, StPbg 2001; ferner: Olga Florenskaya: *The Miracle of Miracles*, StPbg 1994.
- 20) Olga Florenskaya: *Taxidermy*, Alexander Florensky: *Modest Architecture*, O & A Florensky: *A Moveable Bestiary*, State Russian Museum, Ludwig Museum in the Russian Museum 1999; O & A Florensky: *Trophy Films*, 2003.
- 21) Leonid Aronson: *Sobranie proizvedenij*. 2 Bde, Hrsg.: P. A. Kazarnovskij, I. S. Kukuj, V. I. Er'!, Verlag Ivan Limbach, StPbg 2006.
- 22) Vasilij Golubev: *Netka Cerebrofagii*, Krasnij Matros, StPbg 2003; *Klub zastenčivich antisemitov*, StPbg 2001; *Uvertjura dlja podviga*, StPbg 1997; Isikava Takuboku: *dvenadcat' tanka*, risunki V. Golubeva, Krasnij Matros, StPbg 2004.
- 23) Vladimir Jaške: *Počti po-japonskij*, StPbg 2005.
- 24) Igor' Pučnin: *Zapisnaja knižka*, StPbg 2005.
- 25) Siehe hierzu auch: Stanislav Savickij: *Anderground. Istorija i mify leningradskoj neofical'noj literatury*, Moskau 2002.
- 26) *The Wooden Room* (1995) und *Woodcutter* (1985), ferner *Film Stills 1984–2005*. Zu Jufit und dem Underground-Kino siehe auch: Sabine Hänsngen: „Kino nach dem Kino, Paralleles Kino in Moskau und Leningrad“, in: *Rußland, wohin eilst du? Perestrojka und Kultur*, Hrsg. K. Eimermacher, D. Kretschmar und K. Waschik, Dortmund 1996, S. 471–484.

III. Poet

Besonders eng und kontinuierlich gestaltet sich die künstlerische Zusammenarbeit mit Vladimir Nemuchin, der von 1989 bis 2005 regelmäßig einen Teil des Jahres in Düsseldorf bzw. Ratingen verbrachte und die Aktivitäten von Aspei bis heute nachdrücklich unterstützt.¹⁾ So stammen von ihm nicht nur die oben erwähnten Illustrationen zu Aspei-Heften, sondern auch das Plakat und der Katalogumschlag zur jetzigen Ausstellung.

Nemuchins Installation *Poet* wurde 1993 konzipiert, gleichzeitig entstanden die Maquette und sieben Skulpturen: *111, Kubus, A, Kartenfalle, Samstag, Buch, 69*. Das *Buch* besteht aus einem weiß kaschierten Ringordner mit eingelochten Spielkarten. Die weiteren Skulpturen bestehen aus graugrün bemaltem Holz, bzw. in einer zweiten Version aus Bronze.

Im Installations-Raum befinden sich an der linken Ecke ca. zwanzig Kopfkissen, von der Deckenleiste hängen Schnüre herab. In der Raummitte befindet sich auf dem Fußboden ein riesiger Spiegel, in dem sich eine massive Holzterrasse von ca. 2,80 m Höhe in Gestalt eines Dreiecks spiegelt, und so ergänzen sich die reale Treppe und deren Spiegelbild visuell zu einem auf der Spitze stehenden Quadrat. Das ganze Ensemble wird durch einen Tisch vervollständigt, auf dem ein einzelnes Blatt Papier mit einem Gedicht liegt. Die ganze Installation – so Nemuchin – ist diesem Gedicht gewidmet.

Als Ausstellungsort war ursprünglich das Klingspor-Museum in Offenbach vorgesehen, aber aufgrund der baulichen Besonderheiten war dies nicht realisierbar. Im Rahmen der Aspei-Ausstellung 1999 konnten dort aber immerhin die Maquette und die einzelnen Skulpturen gezeigt werden. 2008 wird während unserer Ausstellung im Anna Achmatova-Museum ein großes Foto der Maquette-Installation präsentiert.

Martin Hüttel

III. Поэт

Особенно тесно и последовательно развивается творческое сотрудничество с Владимиром Немухиным, который с 1989 по 2005 год регулярно проводил время в Дюссельдорфе или соответственно в Ратингене, и который до сих пор усиленно поддерживает деятельность Аспай.¹⁾ Так, ему принадлежат не только вышеупомянутые иллюстрации к тетрадям Аспай, но и плакат, а также обложка каталога настоящей выставки.

Инсталляция «Поэт» была разработана Немухиным в 1993 году. Одновременно им были созданы макеты и семь скульптур: *111, Куб, А, Карточная ловушка, Суббота, Книга, 69*. «Книга» представляет собой закрашенный белой краской регистратор, в который вставлены игральные карты. Другие скульптуры сделаны из окрашенного в серо-зеленый цвет дерева, во второй версии – из бронзы.

В помещении для инсталляции в левом углу находится около двадцати подушек, с планки потолка свисают веревки. На полу, в середине помещения, лежит огромное зеркало, в котором отражается массивная, высотой 2,80 метров, деревянная лестница в форме треугольника, и таким образом визуально реальная лестница и ее отражение соединяются в единый квадрат, стоящий на углу. Весь ансамбль дополняет стол, на котором лежит один единственный лист бумаги со стихотворением. Этому стихотворению, по замыслу Немухина, посвящена вся инсталляция.

Первоначально предусматривалось провести ее в музее Клингшпор в Оффенбахе, но из-за архитектурных особенностей здания это оказалось неосуществимо. Но все же в рамках выставки Аспай в 1999 году там удалось выставить макет и отдельные скульптуры. Во время нашей выставки в музее Анны Ахматовой будет представлена большая фотография макетной инсталляции.

(пер.: И. Сарибекян)

1) Mark Ural'skij: *Nemuchinskie Monologi (Portret chudožnika v inter'ere)*, Moskau 1999; Vladimir Nemuchin: „Poet“, Hermann Brachert-Museum, Otradnoe (Kaliningrader Gebiet), Aspei 2003.

I. Aspei – Аспай

Hokus Pokus Fidibus

Bemerkungen zu einigen ästhetischen Prinzipien des Aspei

In der Formel „Hokus Pokus Fidibus“ bündeln sich einige ausgewählte ästhetische Prinzipien des Aspei. Dabei beziehe ich mich besonders auf die literarischen Editionen und teils auch auf die performativen Veranstaltungen dieser Gruppe, die man sich mit ihren Riten und Formen als eine Gesellschaft in der Gesellschaft vorstellen kann, eine Erscheinung, wie sie auch sonst in der neueren Literaturgeschichte zu finden ist, zum Beispiel bei den legendären Leningrader Oberriuten oder auch – zumindest im Bewußtsein von Hugo Ball – im Züricher Cabaret „Voltaire“.

Magie

Kein Spruch trifft also besser das Spezifische der Kunst, so wie sie in dieser myzel-artig vernetzten Gruppe verstanden wird. Als so genannte Schwarze Kunst rückt die Literatur ja in besondere Nähe zur Magie. Ursprünglich beschränkt auf eine Elite, konnte die Kunst des Schreibens leicht den Charakter eines unheimlichen Mysteriums annehmen. Verblüfft stellt man fest, daß Worte Nicht-Anwesender zu einem reden können, als spräche ein Geist. Seit eh und je hatten zudem Worte und ihre kleinsten Einheiten, die Buchstaben oder Lettern, neben ihrer Ausdrucksqualität einen magischen Charakter. Wenn also immer wieder in der Dichtung des Aspei Alphabete unterschiedlicher Kulturen vorkommen und gerne als Gliederungsprinzip genutzt werden, etwa das lateinische Alphabet in *aldi* (Heft 26), das griechische mit einer überraschenden Abweichung am Ende im litaneiartigen *rosenkrantz der hl. anna* (Heft 7), das arabische in *ghain* (Heft 9), das japanische Silbenalphabet in *iroha* (Heft 13), oder dem Alphabet folgende Wortreihen wie in *mu* (Heft 10) „anna berta clara ...“ und in *komma* (Heft 11), verweist das auf eine alte Tradition.¹⁾ So ist bekannt, daß es auf altchristlichen Grabsteinen schon ganz frühe, rein magische ABC-Denkmalen gibt,²⁾ denen wohl eine apotropäische Funktion zugeschrieben wurde. Die Alphabetreihe als solche wird in der späten Antike geradezu als eine mächtige heilige Formel gebraucht, woran wahrscheinlich auch Abracadabra, das neben Hokus Pokus geläufigste Zauberwort, erinnert. Als Beispiel für die magische Auffassung stehe eine Stelle aus Jean Pauls *Siebenkäs* (7. Kap.): „ich sehe, daß das Fleck- und Scharlachfieber des Zorns ... vielleicht eben so gut, als ob man Amulette umhinge, nachlässet und weicht, wenn man den Teufel anruft; in dessen Ermanglung die Alten, denen der Satan ganz fehlte, bloßes Hersagen des ABC's anrieten, worin freilich der Name des Teufels mit schwimmt, aber in zu viele Buchstaben verdünnet.“ Vermutlich handelt es sich um eine magische Umdeutung des Rates, den Augustus von dem Stoiker Athenodoros erhielt: Er solle im Zorn immer erst das Alphabet still aufsagen.

Hokus Pokus Fidibus

Заметки о некоторых эстетических принципах Аспай

В формуле Hokus Pokus Fidibus сходятся некоторые избранные эстетические принципы Аспай. При этом я основываюсь преимущественно на литературных изданиях и также, частично, на перформативных мероприятиях этой группы, которую с ее ритуалами и формами можно представить обществом в обществе – явлением, которое также встречается и в недавней истории литературы, к примеру, у легендарных оберриутов или, по крайней мере в восприятии Хьюго Балла, в цюрихском кабаре Вольтера.

Магия

Hokus Pokus Fidibus. Вряд ли какое другое изречение лучше передает специфику искусства, как оно понимается в этой разветвленной как мицелий группе. В качестве так называемого черного искусства литература особенно приближается к магии. Первоначально, ограничиваясь только элитой, искусство письма могло легко принимать характер жуткой мистерии. Человек недоуменно констатирует, что слова не-присутствующего могут обращаться к кому-то, будто бы говорит дух. Испокон веков слова и их самые маленькие составляющие, буквы или литеры, наряду с выразительным свойством обладали также и магическим характером. Следовательно, когда вновь и вновь в стихотворчестве Аспай встречаются и часто используются как принцип классификации алфавиты разных культур, как например: латинский алфавит в *aldi* (тетрадь 26); греческий, с неожиданным отклонением в конце, в своего рода литании *rosenkrantz der hl. anna* (тетрадь 7); арабский в *ghain* (тетрадь 9); японский слоговой алфавит в *iroha* (тетрадь 13) или словарные ряды в алфавитном порядке, как в *mu* (тетрадь 10): «anna berta clara...» и в *komma* (тетрадь 11), – то это указывает на старую традицию.¹⁾ Ведь известно, что на древних христианских надгробиях сохранились очень ранние, чисто магические алфавитные памятники,²⁾ которым, вероятно, приписывалась роль отводящих зло. Алфавитный ряд как таковой использовался в поздней античности прямо-таки как могущественная святая формула, о чем, вероятно, напоминает также самое распространенное наряду с Hokus Pokus заклинание – абракадабра. Примером магической трактовки может выступать отрывок из Жана Пауля Зибенкэса (гл. 7): «я вижу, что горячка гнева... возможно, так же действительно, как, если обвеситься амулетами – утихает и отходит, если помянуть черта, а за его нехваткой древние люди, у которых вообще не было сатаны, советовали просто произносить алфавит, где, конечно, плавают и имя черта, разбавленное множеством букв.» По всей вероятности, речь идет о магической интерпретации совета, который полу-

Jedenfalls war sich Paul der Tatsache bewußt, daß die Alphabetreihe auf knappstem Raum in nuce alles Sagbare enthält. In der Tradition des Christentums hieß das: Sie enthält auch die ganze Fülle und Vollendung der Wahrheit, entsprechend dem überlieferten Ausspruch Christi „Ich bin das A und Ω“ (Joh., Off. 1,8). Hier denkt man Gott als inkarniert im gerafften Alphabet, das höchste Vollständigkeit bedeutet. Daher besteht auch das jüdische Morgengebet aus 22 alphabetisch angeordneten Worten, in denen alles gesagt sein soll.³⁾ Und so sagen die Soldaten bei dem barocken Dichter Moscherosch: „Wann ich Morgens aufstehe, so spreche ich ein ganz A. B. C., darinnen sind alle Gebett auff der Welt begriffen, unser Herr Gott mag sich darnach die Buchstaben selbst zusammen lesen und Gebete drauß machen, wie er will, ich könts so wol nicht, er kann es noch besser. Und wann ich mein ab gesagt hab, so bin ich gewischt, und getrenckt, und denselben Tag so fest wie ein Maur!“⁴⁾ Aus dem 8. Jh. stammt auch die Vorschrift des *Sacramentarium Gregorianum*, bei Weihung einer Kirche auf ein hingestretes Aschenkreuz am Boden der Kirche kreuzweise das griechische und lateinische Alphabet zu schreiben, wobei vielleicht ebenso apotropäische Zwecke, aber wohl auch die Absicht, das Universum zu repräsentieren, eine Rolle spielen. Ebenso ist in den Aspei-Heften die Vorliebe für die Anfangs- und Endbuchstaben des lateinischen Alphabets auffällig, *azett* ist beispielsweise der Titel des Gedichtzyklus in *1/2 regen* (2005).

Nicht nur den vereinzelt Buchstaben und damit auch den Zahlen, die in vielen Sprachen, z. B. im Griechischen und Hebräischen, in der Form von Buchstaben wiedergegeben werden, sondern auch der Sprache an sich werden magische Fähigkeiten zugeschrieben. Die Kenntnis des Namens kann Macht über ein Ding oder Wesen verleihen, wie etwa im Märchen *Rumpelstilzchen*. Der Glaube an die magische Ausstrahlung von Namen spiegelt sich auch in der Gewohnheit, Orte umzubenennen. Auf eine solche Umbenennung, nämlich von Sankt Petersburg in Petrograd, in Leningrad und wieder in Sankt Petersburg, spielt das Gedicht *Sankt Leningrad* an. Man glaubt an die Schicksalsträchtigkeit des Namens: *Nomen est omen*. Dies Ominöse der Namen verbirgt sich auch hinter etlichen pseudonymen Autorennamen der Aspei-Dichtungen, etwa Wenzel Stich (Heft 1 und 2) oder Iwan Hans (Heft 5) oder Adolfine Zelter (Heft 17). Ebenso lassen sich vielfache sprachliche Tabus in allen Kulturen auf magische Vorstellungen zurückführen. Das eigentliche Wort wird durch ein anderes ersetzt, einen Euphemismus etwa, und den Teufel, heißt es, soll man lieber nicht an die Wand malen. Besonders der wahre Name Gottes ist in vielen Kulturen ein wohl gehütetes Geheimnis. Daher kennt man nicht die richtige Aussprache des Tetragrammaton JHWH, mit dem gläubige Juden ihren Gott bezeichneten. Überhaupt gehören Sprachdenkmäler magischen Inhalts zu den ältesten literarischen Zeugnissen, man

chil August von Stoa Atenodoros: in Gneve emu всегда следовало сначала произнести про себя алфавит. Во всяком случае, Павел сознавал тот факт, что алфавитный ряд в крайне ограниченном пространстве содержит в сжатом виде все, что можно выразить. В традиции христианства это значило: он содержит также всю полноту и совершенство истины согласно переданному изречению Христа: «Я есть Альфа и Омега» (Отк. Иоан. 1:8). Здесь Бог представляется воплощенным в сложном алфавите, означающем высшую завершенность. Оттого также и еврейская утренняя молитва состоит из 22-х слов, расположенных в алфавитном порядке, которыми можно высказать все.³⁾ А так говорят солдаты у барочного поэта Мошероса: «Когда я утром встаю... я произношу весь алфавит, в нем заключены все молитвы на свете, наш Господь Бог вслед за тем может сам складывать буквы вместе и молитвы из них творить, как он хочет, мне ж так не сумеет, он это получше может. А когда я мой алфавит сказал, то я уж умыт и напоен и в сей же день столь крепок как стена»⁴⁾. К VIII веку восходит также порядок проведения литургии *Sacramentarium Gregorianum*: при освящении церкви, на рассыпанном на ее полу в виде креста пепле, пишется крест-накрест греческий и латинский алфавит, причем, возможно, вместе с целью отвратить зло, какую-то роль играет и намерение представить вселенную. Также и в тетрадах Аспай заметно пристрастие к первой и последней буквам латинского алфавита, *azett*, к примеру, – это заглавие стихотворного цикла в «1/2 дождя» (2005).

Не только отдельным буквам и, а также и цифрам, которые во многих языках, как в греческом и древнееврейском, обозначаются буквами, но и языку самому по себе приписываются магические свойства. Знание имени может придать власть над вещью или существом, как, например, в сказке о карлике Румпельштильцхене. Вера в магическое воздействие имени отражается также в обычае переименовывать местности. На такое переименование, а именно, Санкт-Петербурга в Петроград, затем в Лeningrad и снова в Санкт-Петербург намекает стихотворение «Санкт Лeningrad». Люди верят в судьбоносность имени: *Nomen est omen*. Эта знаковая сторона имен скрывается и за некоторыми псевдонимами авторов стихов Аспай, такими как: Венцель Стих (тетрадь 1 и 2) или Иван-Ганс (тетрадь 5), или Адольфина Цельтер (тетрадь 17). Магическими представлениями можно объяснить также многочисленные разговорные табу во всех культурах. Первоначальное слово заменяется другим, каким-нибудь эвфемизмом, так сказать, не поминай черта к ночи – беду накличешь. Особенно истинное имя Бога является во многих культурах хорошо оберегаемой тайной. Оттого и неизвестно правильно произношение тетраграмматона JHWH, которым верующие иудеи обозначали своего Бога. В целом языковые памятники магического содер-

denke etwa an die beschrifteten chinesischen Orakelknochen aus der Shangzeit (13. Jh. v. Chr.). Und die Merseburger Zaubersprüche beispielsweise stehen am Beginn der dokumentierten Literatur der Deutschen. Für den Beginn der bildenden Kunst, etwa die Höhlenmalerei, gilt ähnliches. Auf letztlich magischen Prinzipien und Vorstellungen beruht auch die Ikonenmalerei, die die Real-Präsenz des Absoluten, Göttlichen herbeizwingen will, und ebenso die gegenteiligen ikonoklastischen Bestrebungen, die ein solches Verfahren als Frevel und Blasphemie einstufen.

So schreibt oder schrieb man in den indischen Veden, bei den Pythagoreern, in der jüdischen Kabbala, in islamischen Sekten, Theosophenkreisen usw. den Buchstaben bzw. Silben, z. B. den Mantras, magische Kräfte zu. Und unterschwellig trifft das heute auch für die Werbeslogans zu, die modernen Mantras in der Welt des Massenkonsums. Ein solches „magisch“ inspiriertes Verständnis setzt sich ab von dem traditionellen und heute immer noch inflationären, platt mimetischen oder repräsentativen Kunstbegriff, der sich meist auch nach kanonischen Schönheitsvorstellungen richtet, auf den mit dem Verdopplungseffekt verbundenen Wiedererkennungswert setzt und damit zu einer Erkenntnis führt, die leicht errungen und vermutlich ebenso leicht wieder vergessen ist. Dabei ist zu befürchten, daß solche Identifizierung in einen Leerlauf mündet, eine Art lyrischer Wiederaufbereitungsanlage, die auf unreflektierter Aneignung der Tradition beruht und von geliehener Patina lebt. Für den repräsentativen Kunstbegriff gilt die enge Auffassung von Sprache als einem Instrument oder Material für anderswoher stammende Einfälle.

Alchemie

In unserem Falle ist der Zugang ungleich schwieriger. Auf kanonische Vorgaben und polarisierende Wertung wird verzichtet, so daß man für die Rezeption weniger Anhaltspunkte hat. Hier geht es um das plötzliche Auftauchen von Unerwartetem im Sinne einer Epiphanie. „Hokus Pokus Fidibus“ verweist auf den rational schwer oder gar nicht begreiflichen Prozeß der Umwandlung, auf alchymistische Züge in der Kunst. Mit ein und demselben Wort „elementa“ werden im Lateinischen sowohl die physikalisch-chemischen Grundstoffe, insbesondere die vier Haupt-Elemente: Feuer, Wasser, Erde, Luft bezeichnet als auch die Grundbestandteile der Sprache, die Buchstaben. Nicht umsonst wurde aus Rübezahl, dem Ahnherrn der Hirschberger Chemielaboranten im Riesengebirge, die Titelfigur eines Gedichtzyklus Jan Pan: *rübezahl* (Heft 14). Damit manifestiert sich Kunst eher in der Prozessualität als in diesem oder jenem abgeschlossenen Werk. Laut Michel Butor ist sogar das Hervorbringen eines literarischen Werks selbst ein alchemistischer Prozeß.⁵⁾ Und André Breton schreibt im

жания относятся к старейшим литературным свидетельствам, вспомним о надписях на костях китайского оракула времен династии Шанг (13 в. до н. э.). А, к примеру, у начала немецкой литературы, стоят мерзебургские заклинания. То же относится и к началу изобразительного искусства – пещерной живописи. На магических принципах и представлениях основывается, в конечном счете, и иконопись, стремящаяся привнести реальное присутствие абсолютного, божественного, точно так же как и противоположные иконоборческие стремления, оценивающие подобную практику как святотатство и кощунство.

Так, в индийских Ведах, у пифагорейцев, в еврейской кабале, в исламских сектах, теософических кругах и т. д. буквам и соответственно слогам, например, мантрам, приписываются или приписывались магические силы. Сегодня это подспудно касается также рекламных слоганов – современных мантр в мире массового потребления. Такое «магически» вдохновленное понимание отделяется от традиционного и сегодня все еще обесцененной, плоско-подражательной или репрезентативной идеи искусства, которая, в основном, тоже придерживается канонических представлений о красоте, делает ставку на связанной с двойным эффектом ценности узнавания и приводит, таким образом, к познанию, которое легко достигается и, вероятно, так же легко вновь забывается. При этом существует опасность, что подобная идентификация упрется в пустые действия – своего рода лирическую перерабатывающую установку, основанную на присвоении традиций без размышлений и живущую от одолженной патины. Для репрезентативного понимания искусства действует узкая трактовка языка как инструмента или материала для происходящих откуда-нибудь идей.

Алхимия

В нашем случае подход несравненно труднее. Происходит отказ от канонических предписаний и поляризующей оценки, так что точек соприкосновения для заимствования становится меньше. Здесь речь идет о внезапном появлении неожиданного в духе эпифании. «Hokus Pokus Fidibus» отсылает к рационально с трудом или вовсе не понятному процессу превращения, к алхимическим чертам в искусстве. Одним и тем же словом «elementa» на латинском языке обозначаются как физико-химические элементы, в частности четыре главных – огонь, вода, земля, воздух, так и основные компоненты языка – буквы. Не зря Рюбецаль, прародитель Хиршбергских химических лаборантов в Исполиновых горах, сделался титульной фигурой стихотворного цикла Яна Пана «рюбецаль» (тетрадь 14). Тем самым искусство проявляет себя скорее в процессе, чем в том или ином законченном произведении. По Мишелю Бутору, даже само зарождение литературного произведения является алхи-

2. surrealistischen Manifest: „Alchimie des Wortes: dieser Ausdruck ... will wörtlich verstanden werden ... Ich möchte darauf aufmerksam machen, daß die surrealistischen Forschungen ... eine bemerkenswerte Analogie aufweisen: der Stein der Weisen ist nichts anderes als das, was die Einbildungskraft des Menschen dazu bringt, an allen Dingen schlagende Rache zu nehmen ...“⁶⁾. Ein surrealistisches Flugblatt fordert auf: „Ihr, die ihr Blei im Kopf habt, schmelzt es ein, um daraus surrealistisches Gold zu machen.“⁷⁾ Wie die Alchemie fordert die Kunst in der Nachfolge des Surrealismus zur Überwindung eines rigiden zwanghaften Zweckrationalismus auf. In beiden sucht man nach der Einheit des Getrennten, wie in dem berühmten Bonmot des Comte de Lautréamont: „Schönheit ist die zufällige Begegnung einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Operationstisch.“ Aber nicht nur die Surrealisten, sondern unter anderen liebäugelte auch Joyce mit der Alchemie.⁸⁾

Wandlung

Nun zu den einzelnen Bestandteilen der Zauberformel, von der man auf den ersten Blick nur erkennt, daß es sich um die altehrwürdige Sprache der Wissenschaft und der Kirche handeln soll: „Fidibus“ nennt man sozusagen auch die Lunte – meist ein gefaltetes Papier –, mit der man den Tabak in einer Pfeife in Brand setzt, also einen elementaren Wandlungsprozeß in die Wege leitet. Zugleich läßt dies Wort die poetische, lyrische, musikalische Seite der Kunst anklingen, bedeutet es doch, wortwörtlich aus dem Lateinischen übersetzt: mit Saitenspiel, mit der Leier, dem Instrument, das der Sage nach von dem listigen Gott Hermes erfunden wurde, der speziell unter dem Namen *Trismegistos* (der dreimal Größte) als Schutzgott der Alchemisten fungierte und mit dem ägyptischen Gott *Thot*, dem Erfinder der Schrift gleichgesetzt wurde, dem Namensgeber der Hermeneutik und des Hermetischen, der als flügelbeschuhter Götterbote überhaupt als Vermittler und Verkörperung des Prinzips der Kommunikation gelten kann. Der erste echoartige Teil der Formel „Hokus Pokus“ soll laut Wahrigs *Deutschem Wörterbuch* eine volkstümliche Nachbildung der religiösen lateinischen Wandlungsformel beim Abendmahl sein: „hoc est corpus meum ...“ (N. T., 1. Kor. 11,23). Die Formel erinnert also einerseits an die Nähe von künstlerischer Erfahrung zu religiösem Erleben, wie sie sich auch in einem so unerklärlichen Phänomen wie der Inspiration ausdrückt. Es geht dabei um die Beziehung des Materiellen, Sichtbaren zum Immateriellen, Unsichtbaren, Unsagbaren. Dazu kommt: Ist mit dem Begriff „Wandlung“ nicht grundsätzlich das Phänomen der Kunst und des Literarischen an und für sich angesprochen? Ist die Transformation des „mutabor“ nicht das eigentliche Versprechen der Dichtung? Ovids Metamorphosen kommen einem in den Sinn, wo Verwandlung heißt, die eigent-

michem Prozess.⁵⁾ A André Breton во 2-ом сюрреалистическом Манифесте пишет: «Алхимия слова – это выражение... требует дословного понимания... Я хотел бы обратить внимание на то, что сюрреалистические исследования обнаруживают примечательную аналогию: философский камень является ничем иным как тем, что приводит силу воображения человека к отщепеню всем и вся...»⁶⁾. Сюрреалистическая листовка призывает: «Вы, у которых свой свинец в голове, расплавьте его, чтобы сделать из этого сюрреалистическое золото».⁷⁾ Искусство, как и алхимия, призывает последователей сюрреализма к преодолению жесткого, навязчивого, целевого рационализма. В обоих случаях ищут единства отдельного, как в известной остроте графа Лотреамона: «Красота – это случайная встреча швейной машинки и зонтика на операционном столе.» Но не только сюрреалисты, а среди прочих также и Джойс любезничал с алхимией.⁸⁾

Превращение

Теперь обратимся к отдельным компонентам магической формулы, в которой на первый взгляд определяется то, что речь может идти о почтенном языке науки и церкви: *Fidibus* обозначает также фитиль (в большинстве случаев сложенная бумага), которым зажигают табак в трубке, т. е. начинают элементарный процесс превращения. Звучание этого слова одновременно переключается в памяти с поэтической, лирической, музыкальной стороной искусства, ведь в дословном переводе с латинского оно означает «с игрой струн», «с лирой» – инструментом, который, по преданию, был изобретен хитрым Богом Гермесом, выступавшим, в частности, под именем Трисмегиста (Трижды величайший) в качестве покровителя алхимиков и приравняваемым к изобретателю письменности египетскому Богу Тоту, от имени Гермеса получили название герменевтика и герметика, как посланец богов в крылатых сандалиях, он вообще может считаться посредником и олицетворением принципа коммуникации. Согласно немецкому словарю Варига (*Wahrig: Deutsches Wörterbuch*), первая часть эхообразной формулы *Hokus Pokus* – является народным подражанием религиозной латинской формуле пресуществления при причастии: *hoc est corpus meum...* (NT, 1. Kor. 11,23). Формула напоминает, с одной стороны, о близости творческого опыта к религиозному переживанию, а вместе с тем она находит свое выражение в таком необъяснимом феномене, как вдохновение. При этом речь идет о связи материального, видимого с нематериальным, невидимым, невыразимым. И к тому же – не затрагивает ли понятие «превращение» в своей основе феномен искусства и литературы по существу? Не является ли трансформация «мутабора» истинным обещанием поэзии? На память приходят метаморфозы Овидия, где превращение означает принятие

lich angemessene Gestalt annehmen. Die vielleicht wichtigste Figur dichterischer Rede, die Metapher, hat ja schon in ihrem Präfix „meta-“ die Andeutung des Wandels. Eine Metapher macht etwas zu etwas anderem und dient damit im Gegensatz zu einer Aussage, die im Tautologischen verharrt, der Erkenntnis. Als banales Beispiel: das Leben als Reise oder als Weg bezeichnet, vgl. dazu den Text *hundertundelf* (Heft 3), läßt uns des Tertium comparationis innwerden. Mag sogar sein, daß die Metaphorik eine Grundstruktur der Sprache überhaupt ist und man im alltäglichen Gebrauch der Wörter und Wendungen nur ihre Figürlichkeit vergessen hat, bzw. sie ihrerseits verblaßt ist.

Andererseits grenzt eine solche blasphemische Umwandlung der hl. Wandlungsformel allerdings an Ketzerei und Häresie. Über die Transsubstantiationslehre gab es ohnehin schon seit dem MA. genug Religionsstreitigkeiten. Ähnlich sah man auch in der Alchemie eine häretische Theologie.⁹⁾

Zauber und Scharlatanerie

Zugleich entwirft Hokus Pokus, auf die Kunst angewandt, ein Bild von der Kunst als einem Zauber. Kunst fasziniert, zieht in ihren Bann mit ihrem Charme. Nicht umsonst leitet sich das Wort Charme her von lat. carmen (Zauber-)Lied, Sang, Gedicht, und Orpheus, der mit seinem Gesang sogar die wilden Tiere bezwingt, mag der Prototyp eines solchen Künstlers sein. Vielleicht hat aus diesem Grund Daniil Charms, der berühmte Leningrader Oberiute, sein Pseudonym gewählt. Ihm war wohl auch sonst unser Wahlspruch nicht fremd. Findet sich doch in seinem Tagebuch unter dem 12. 12. 1928 eine Planskizze für eine künstlerische Gruppen-Veranstaltung mit den Titeln: Pokus I, Pokus II und Pokus III.¹⁰⁾

Für unsere Kunstauffassung läßt sich diesem parodistischen Motto auch entnehmen, daß das Ernste vom Lächerlichen nicht zu trennen ist. Entsprechend haftet an unserem Wahlspruch der Ruch des Unseriösen, von billigen Taschenspielertricks und Scharlatanerie. Ein solches Etikett stellt die Sicherheit und Selbstverständlichkeit des Kunstgenusses, dem man sich in der weihevollen Sphäre des Nichtalltäglichen hingibt, in Frage und verweist auf das Risiko, einem Trug, einem leeren Schein zu erliegen: Werden einem des Kaisers neue Kleider vorgegaukelt, unter deren vorgeblichem Prunk die pure Nacktheit hervorlugt? Mit dieser unausweichlichen Ambivalenz sieht sich bei Günter Eich auch ein Welt Narr konfrontiert, der den Sinn der Welt in der alphabetischen Reihenfolge enzyklopädischer Stichwörter sucht: „Der Glaube an das Alphabet verhalf ihm zu der Entdeckung, daß auf die Erbsünde die Erbswurst folgt.“¹¹⁾ Und doch kann gerade eine solche Irritation, die dem Harmoniestreben und dem Erhabenheitsgestus einer traditionellen Ästhetik gegenüber auf den Riß

по-настоящему соответствующего облика. Возможно, важная фигура поэтической речи, метафора, уже в своей приставке мета- содержит намек на изменение. Метафора превращает что-то в нечто иное и тем самым служит познанию в противоположность выражению, застывшему в тавтологиях. В качестве банального примера: жизнь, обозначенная как путешествие или как дорога (ср. для этого текст *hundertundelf*, тетрадь 3), позволяет нам распознать «Tertium comparationis» (действительное опосредствование). Возможно даже, что метафоричность является базовой структурой языка вообще, только в повседневном употреблении слов и выражений забылась ее фигуральность, и она, в свою очередь, поблекла.

С другой стороны, такое кощунственное изменение св. формулы превращения граничит, разумеется, с ересью. И без того, еще со времен средневековья было достаточно религиозных споров относительно учения о пресуществлении. Также еретическую теологию видели и в алхимии.⁹⁾

Волшебство и шарлатанство

В то же время Hokus Pokus, применительно к искусству, создает образ искусства как волшебства. Искусство очаровывает, завораживая своим шармом. Неслучайно слово шарм (Charme) происходит от лат. carmen – (чарующая) песня, напев, стих – и Орфей, который своим пением укрощает даже диких зверей, может быть прототипом такого художника. Возможно, Даниил Хармс, известный ленинградский обериут, избрал свой псевдоним по этой причине. Да и вообще, наш девиз был ему, пожалуй, не чужд. Ведь в его дневнике за 12.12.1928 находится набросок плана художественного группового мероприятия с названиями: Pokus I, Pokus II и Pokus III.¹⁰⁾

При нашем восприятии искусства из этого пародийного девиза можно также заключить, что серьезное не отделяется от смешного. Соответственно, к нашему девизу пристаёт оттенок несерьезности, от дешевых трюков фокусников и шарлатанства. Такой ярлык ставит под сомнение уверенность и самоочевидность наслаждения искусством, которому предаются в торжественной среде неповседневности, и указывает на риск стать жертвой обмана, пустой видимости: можно ли кого-то надуть новыми одеждами короля, из-под мнимой роскоши которых выглядывает сущая нагота? В конфронтации с этим неизбежным противоречием обнаруживает себя также шут у Гюнтера Айха, который ищет смысл вселенной в алфавитной последовательности энциклопедических вокабул: «Вера в алфавит способствовала ему в открытии, что за первородным грехом (Erbsünde) следует гороховая колбаса (Erbswurst)». ¹¹⁾ И все же, именно такое вот возбуждение, указывающее по отношению к традиционной эстетике с ее стремлением к гармонии и возвышенным жестам на разрыв, идущий через сотворения

verweist, der durch die Schöpfung geht (Georg Büchner, *Danton* III, 1), eine fruchtbare Wirkung entfalten, wenn nämlich der Rezipient alle Sicherheiten in Frage stellen läßt und seine Identitätsfixiertheit aufgibt, sich einer Veränderung des Bewußtseinszustands öffnet. Literatur kann nicht nur Vehikel von Ideologie sein, sondern zugleich auch Instrument zu ihrer Demaskierung. Vielleicht sind ja des Kaisers Kleider nicht der schlechteste Weg, um zur luftigen Leere und Nacktheit vorzudringen.

Spiel

Schließlich schwingt in der Formel auch das Spielerische als wesentlicher Aspekt der Kunst mit, zumal Hokus Pokus Fidibus selbst Wortspiel und Reim ist. Ein Reiz der Dichtungen des Aspei liegt gewiß in der Spannung zwischen dem mehr oder weniger strengen Formgerüst oder System und der Lust am Spiel und am spontanen Regelbruch, betrachten wir etwa die alphabetisch geordnete Strophe der 26 Haikus von *aldi*, deren konventionelle Form gleichzeitig von der für Haikus unüblichen Semantik unterlaufen wird, und die im Gegensatz zu der verspielten Gestaltung des Heftes als Schieber steht. Nebenbei bemerkt entwickelte sich die Kunstform des Haiku, in der auch *rübezahl* (Heft 14) verfaßt ist, bekanntlich im 16. Jh. in Japan aus einem Spiel, nämlich dem Gesellschaftsspiel der Kettendichtung. Ein Blick auf die weit zurückreichende Tradition literarischen Spiels in der orientalischen Literatur oder auch in der Barockdichtung sollte einen vor dem Fehler bewahren, solche spielerischen Elemente als formale Manierismen leichtthin abzutun. Viele weitere Beispiele für den spielerischen Umgang mit der Sprache lassen sich anführen, insbesondere für das Spiel mit System oder Regel und Abweichung: So kommt in dem Gedicht mit dem bezeichnenden Titel: *anna ohne anna* (Heft 18) in jeder Strophe dreimal der Name „anna“ vor, regelmäßig beginnt und endet die Strophe mit „anna“, eine dritte Nennung mit dem aufhebenden Zusatz „ohne“ verbirgt sich ebenso wie das Pronomen „uns“ an variablen Stellen in der Strophe. Die 16. Strophe läßt obendrein in lautmalerscher Form ein ganzes Tierkonzert erschallen, das in sich wiederum mit seinen Assonanzen und Reimen an einen Kindervers erinnert. Sie lautet:

anna ohne muh mäh
und miau meck wau
anna kikeriki kukuck krah
tirili gack uns iah
ohne quiek quak anna

Ein anderes Beispiel sind die kaum erkennbaren Regelabweichungen in *hundertundelf* (Heft 3). In der letzten Strophe heißt es dort:

(Georg Büchner, *Danton* III, 1), может оказать плодотворное воздействие: а именно, когда реципиент ставит все надежное под сомнение и отрекается от фиксации своей личности, раскрывается для изменения восприятия. Литература может быть не только носителем идеологии, но одновременно и инструментом ее демаскировки. Возможно, одежды короля – не худший путь для продвижения к воздушной пустоте и нагоде.

Игра

Наконец, в этой формуле звучит также нечто игровое как существенный аспект искусства, тем более, что Hokus Pokus Fidibus сам по себе является игрой слов и рифмой. Привлекательность поэзии Аспай определено заключается в напряжении между более или менее строгим костяком формы или системы и стремлением к игре и спонтанному разрушению правил: рассмотрим, к примеру упорядоченные строго по алфавиту 26 хайку в *aldi*, в традиционную форму которых вкрадывается необычная для хайку семантика и, в противоположность к затейливому оформлению тетради, она выступает как задвижка. Попутно заметим, что художественный жанр хайку, в котором написан также «рюбецаль» (тетрадь 14), развился, как известно, в XVI веке в Японии из одной игры, а именно, из принятого в обществе развлечения – цепочного сочинения стихов. Взгляд на давнюю традицию литературной игры в восточной литературе или также в барочной поэзии должен уберечь от ошибки мимоходом отмахиваться от подобных игровых элементов, как от формальной манерности. Можно привести много других примеров шуточного обращения с языком, в особенности при игре с системой, или правилом и отклонением: так в стихотворении с заголовком *анна ohne анна* (анна без анны, тетрадь 18) в каждой строфе три раза встречается имя «анна», обычно в начале и конце строфы, а третье упоминание с отменяющим добавлением «без» таится, как и местоимение «нам», в разных местах строфы. А 16-я строфа, сверх того, позволяет в звукоподражательной форме звучать целому концерту зверей, напоминающему, в свою очередь, созвучиями и рифмами детский стишок. Она звучит так:

анна без му-у и бэ-э
и мяу гав мэ-э
анна кукареку кар ку-ку
чирик га нам и-а
без хрю ква анна

Другим примером являются едва заметные отклонения от правил в *hundertundelf* (сто и одиннадцать, тетрадь 3). В последней строфе там говорится:

auf seiner reise nach a trifft herr b die hundertneun.
was macht die hundertzehn, sagt b. die hundertelf.
erwidert b, hundertundelf.

An Stelle der gemäß der Kontinuität erwarteten Zahl „hundertzwölf“ tritt mit „hundertundelf“ eine leicht abweichende Wiederholung. Mit diesem Auf-der-Stelle-Treten fällt Ende der Reise und der Dichtung zusammen. Die Maskeraden mit den Autorennamen heben den Glauben an ein substanzhaftes Dichter-Ich auf. Wir begegnen einem „Spielmann“. Der Poet – wie eine Installation von Nemuchin heißt – bleibt eine rätselhafte Figur. Das Spiel mit Chopins Vornamen in: *goethes radio* (Heft 17) greift schließlich auch den bekannten Zungenbrecher: „fischers fritz fischt frische fische“ auf, nutzt ihn aber über das Spielerische hinaus dazu, chauvinistische Haltungen zu denunzieren. Verwurzelung im Musikalisch-Magisch-Spielerischen darf man sicher auch für die Lautdichtung in 69 (Heft 6), *ghain* (Heft 9) und *qwertz* (Heft 25) geltend machen.

Daneben durchziehen ausdrückliche Verweise auf den Spielcharakter der Kunst das ganze dichterische Werk. Passend zu unserem zauberischen Motto beziehen sich solche Verweise besonders auf Bezeichnungen aus dem Wortfeld des Kartenspiels wie Bube, Dame, König, As, Joker, Poker, 17 und 4 usw. und auf die Kartenfarben wie Treff, Kreuz, Pik, Schippe, Schelle, Herz, Karo usw. Schließlich brachte man das Kartenspiel schon immer mit Zauber, Magie und Wahrsagerei in Verbindung. Das Heft 4 mit dem mehrdeutigen Titel *patience* hat sogar explizit das Kartenspiel zum Thema und ist von Vladimir Nemuchin, zu dessen bevorzugten Sujets Spielkarten und Kartenspielen gehören, entsprechend bebildert. Daneben erinnert auch das Layout von 69 (Heft 6) an Spielkarten. Gemeint ist hier nicht das Unverbindliche, Unverantwortliche des Spiels, kein Gegensatz zum Ernst, der düsteres Kolorit ausschliesse, sondern Spiel ist in einem viel weiteren Sinne, eher als ein existentielles Grundphänomen und als eine Art Weltmetapher verstanden im Sinne von Heraklits Fragment 52: „Zeit/Dasein ist ein Kind, das spielt und die Spielsteine setzt; ein Kind hat das Regiment.“¹²⁾ Man erinnert sich an die in die Antike zurückreichende Vorstellung vom Welttheater, wie wir sie von Shakespeare her kennen, etwa aus der lateinischen Inschrift des Shakespeareschen Globe Theatre: „Die ganze Welt schauspielert“,¹³⁾ oder aus Jaques' Monolog in Shakespeares Komödie *As you like it*, der beginnt: „All the world's a stage.“ Kaiser Augustus soll sich auf dem Sterbebette von seinen versammelten Freunden mit dem Schlußvers einer griechischen Komödie verabschiedet haben:

Wenn aber gut gespielt ist, klatscht Beifall
und entläßt uns alle mit Freude! (14)

на своем пути в а видит г. б сто девять.
что же сто десять, молвит б. сто одиннадцать.
бахает б, сто и одиннадцать.

На месте ожидаемого, согласно последовательности, числа «сто двенадцать» выступает слегка измененный повтор «сто и одиннадцать». Этим топтанием на месте путешествие и стихотворение заканчиваются. Маскарады с авторскими именами отнимают веру в сущностное «я» поэта. Мы встречаемся со «шпильманом». Поэт, как называется одна инсталляция Немухина, остается загадочной фигурой. Игра с именами Шопена в *goethes radio* (радио гете, тетрадь 17) подхватывает под конец известную скороговорку «fischers fritz fischt frische fische», но использует ее, выходя за пределы игрового, чтобы выдать шовинистические настроения. Укоренение в музыкально-магически-игровом можно безусловно признать и в звуковой поэзии: 69 (тетрадь 6), *ghain* (тетрадь 9) и *qwertz* (тетрадь 25).

Наряду с этим, недвусмысленные ссылки на игровой характер искусства пронизывают все поэтическое творчество Аспай. Подобные ссылки, подходящие к нашему волшебному девизу, особенно касаются обозначений из семантического поля карточных игр – валет, дама, король, туз, джокер, покер, очко и т. д. – и мастей карт, как: трефы, крести, пики, вины, бубны, черви, ромбы и т. д. В конце концов, карточные игры всегда связывали с колдовством, магией и гаданием. Тетрадь 4 с неоднозначным заголовком «пасьянс» даже ясно посвящена теме карточной игры и соответственно проиллюстрирована Владимиром Немухином, к излюбленным сюжетам которого относятся игральные карты и карточные игры. Наряду с этим, о игровых картах напоминает также дизайн 69 (тетрадь 6). Здесь подразумевается не отсутствие обязательств и ответственности при игре, не противоположность серьезности, которая исключила бы мрачный колорит, – это игра в значительно более широком смысле, скорее, как жизненно важный базовый феномен и как своего рода метафора мира, понимаемая в смысле 52-го фрагмента Гераклита: «Век – дитя играющее, кости бросающее, дитя на престоле».¹²⁾ Вспоминается восходящее к античности представление о мире как о театре, как мы его знаем по Шекспиру, например, из латинской надписи шекспировского театра «Глобус» – «Весь мир лицедействует»,¹³⁾ или из монолога Жака в шекспировской комедии «Как вам это понравится», который начинается словами: «Весь мир – театр». По преданию император Август на смертном ложе простился со своими собравшимися у него друзьями заключительным стихом из греческой комедии:

Рукоплещите, коль скоро вам понравилась игра,
И с благодарностью давайте разоидемся! (14)

Auf der Grundlage eines karnevalistisch getönten Weltempfindens meint „Spiel“ wie bei Gadamer¹⁵⁾ die Seinsweise des Kunstwerks, falls der Begriff Werk überhaupt angemessen ist, und zwar in Hinblick auf seine Zweck- und Absichtslosigkeit. Diese universelle Auffassung von Spiel findet sich auch bei anderen Denkern: Bekanntlich bezeichnet Wittgenstein das Ganze der Sprache und der mit ihr verwobenen Tätigkeiten als Spiel, genauer gesagt als Sprachspiel¹⁶⁾ und für Huizinga¹⁷⁾ ist Spiel ein Charakteristikum der Kultur überhaupt. Das gilt natürlich auch für diese Ausstellung, wie es Odin Chudožnik in seinen *Einführende[n] Worte[n]*¹⁸⁾ schon zu einem ähnlichen Anlaß 1998 treffend formuliert hat:

Diese Ausstellungen,
die Sie vielleicht besuchen,
scheint mir,
sind am besten als Spiel anzusehen.
Ein Spiel, das nicht unbedingt leicht und ruhig ist ...
Meine Sache ist es, es Ihnen anzubieten,
und das weitere –
ist eine Frage Ihrer Wahl.

Gisela Krey

На основе карнавально окрашенного мироощущения «игра» подразумевает, как у Гадамера¹⁵⁾ – способ существования произведения искусства, если понятие «произведение» вообще тут уместно, а именно, принимая во внимание ее бесцельность и непреднамеренность. Такую универсальную точку зрения на игру можно найти и у других мыслителей: как известно, Витгенштейн называет язык в целом, вместе с переплетенной с ним деятельностью, игрой, точнее сказать, речевой игрой,¹⁶⁾ а для Хейзинга¹⁷⁾, игра – это характеристика культуры вообще. Это, конечно, относится также и к этой выставке, как метко сформулировал по сходному поводу в 1998 году Один Художник в своих «Вступительных словах»¹⁸⁾:

Эти выставки,
которые, может быть, Вы посетите,
мне кажется,
лучше воспринимать как и г р у .
Игру, не обязательно, легкую и спокойную...
Мое дело Вам предложить,
а дальше –
вопрос Вашего выбора.

(Übers.: I. Saribekyan)

Anmerkungen / примечания

- 1) Georg Witte: „Martin Hüttels Kettenschrift“, in: *aspei*, Klingspor-Museum Offenbach am Main, 1999, S. 12–23.
- 2) Franz Dornseiff: *Das Alphabet in Mystik und Magie*, Leipzig, Berlin, 2. Aufl. 1925, S. 75.
- 3) Alfred Liede: *Dichtung als Spiel*, Bd. II, Berlin 1963, S. 273.
- 4) Zitiert nach: *Poetisches Abracadabra*. Neuestes ABC- und Lesebüchlein, zusammengestellt und mit einem Nachwort versehen von Joseph Kiermeier-Debre und Fritz Franz Vogel, München 1992, S. 209.
- 5) Siehe Michel Butor: *Die Alchemie und ihre Sprache*, Frankfurt, Paris 1984, S. 24.
- 6) André Breton: *Die Manifeste des Surrealismus*, Reinbek bei Hamburg 1983, S. 89 f.
- 7) Arturo Schwarz: *Surrealismus*, Frankfurt 1989, S. 35.
- 8) Vgl. B. Dibernard: *Alchemy and Finnegan's Wake*, New York 1980.
- 9) So der Marburger Religionswissenschaftler Jakobson, nach: Helmut Gebelein, *Alchemie*, Kreuzlingen, München, 2. Aufl. 2000, S. 175.

- 10) Siehe. den Anhang zu Peter Urbans Übersetzung: Daniil Charms, *Fälle*, Zürich 1984, S. 244.
- 11) Zitiert nach: *Poetisches Abracadabra*, a. a. O., S. 212.
- 12) Nach Hermann Diels, Walter Kranz: *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlin 1961, Bd. I, S. 162: „aiōn pais esti paizōn pousseuōn; paidos hē basilēiē“.
- 13) An eine Stelle aus Petronius angelehnt lautet das Motto in unklassischem Latein: „Totus mundus agit histrionem“.
- 14) Nach C. Suetonius Tranquillus: *De Vita Caesarum*, ed. M. Ihm, Stuttgart 1961, S. 107.
- 15) Hans Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode*, 2. Aufl. 1965, S. 106.
- 16) PU 7, in: Ludwig Wittgenstein: *Schriften*, Frankfurt am Main 1960, S. 293.
- 17) Johan Huizinga: *Homo Ludens*, Hamburg 1956.
- 18) Odin Chudožnik: *Ein leeres Blatt, Reisen und Fragen. Einige kleinere experimentelle Ausstellungen im Freien am Wasser*, Faltblatt, Sankt Petersburg 1998.

Bochum

1
Bochum heißt boch! Bog-um
versprechen vor allem Anfang an
der Mund das Märchen
Aspei die Legende

be oh ce ha Kortum Chimäre
wortwörtlich Kohle ist und ist
Towar im Strom der Zeit die Fresse
Gott oder nicht Gott Towaristsch

2
Bochum heißt boch! Bog-um
versprechen die Zeit vereitelt
schon verzettelt mit andern Worten
sich unsich nichts nichts

wo unaufhörlich Atem
gottsinnig gottlästerlich labern
Kohle kein Wort mehr Kohle ja doch
wo das Gedächtnis Towaristsch

3
Bochum heißt boch! Bog-um
versprechen der Jasyk über Kreuz
bezeichnet schon überholt so
in etwa verschlurte wer weiß

weiß nicht weiß die Possen
wo Kohle Wort um Wort Genossen
Blindgänger Stunden Tage Wochen
und und so weiter Towaristsch

4
Bochum heißt boch! Bog-um
versprechen die Worte
überzählig Jecken von Angesicht
zu Angesicht Boche wer macht

über alles Zahlen
im um und um um die Rochade
Geld Zaster Kohle oder Asche
money to money Towaristsch

Бохум

1
Бохум то бох! Бог-ум
посулы в начале всех начал
тот рот Аспай та
сказка та легенда

бе о ха ум Кортум химера
дословно уголь бабки есть
товар в поток времен и рожа
бог или ж не бог товарищ

2
Бохум то бох! Бог-ум
посулы да время вышло
распылилось а другим словом
сам несам нет ж нет

где что есть духу болтать
богоугодно богохульно
баксы тут слов нет баксы все ж
где та есть память товарищ

3
Бохум то бох! Бог-ум
посулы и язык ломая
все к цели обогнать да
хоть бы шаркая как знать

и знать ли то же клоунада
где баксы те же камарады
тщетны часы дни и недели
и и так далее товарищ

4
Бохум то бох! Бог-ум
посулы а слова
то лишние глупцы лицом к лицу
а немчура в чьей власти

превыше всего цифры
ум да за разум рокировка
деньги капуста баксы бабки
money to money товарищ

5
Bochum heißt boch! Bog-um
versprechen wo dito Kohle fertig ist
zu nichts mehr taugt bewußte Masche
veräußerte Vernunft an sich

des Kaisers neue Kleider tragen
wo Worte lauter Worte zahlen
verzählt und und beschwört will sagen
uns unser aller Towaristsch

6
Bochum heißt boch! Bog-um
versprechen mit andern Worten
um vermessen die Zeche
Kohle oder Geld

Glück auf Bochum Bochumer
um est Gott der Gerechte
um zu rufen boch! und
sehr uns Tow Towaristsch

7
Bochum heißt boch! Bog-um
versprechen Bochum Bochum
als ob was nichts und oder Kohle
um buchstäblich

Bochum um Bochum oder nichts
am Himmel droben ohne Himmel
verspricht sich Leere Wortgeklingel
Bochum boch! Bog-um Towaristsch

Wenzel Stich, 2006

5
Бохум то бох! Бог-ум
посулы где баксы те уж вышли все
известный трюк не годен больше
распродан разум взять себя

в наряде новом короля
словами оплатить слова же
сбившись и и клянясь сказавши
все наше нам же товарищ

6
Бохум то бох! Бог-ум
посулы другим же словом
чтоб разведать рудники
уголь или рубль

гляукауф Бохум бохумский
ум есть бог справедливый
чтоб воскликнуть бох! и
наш же тов товарищ

7
Бохум то бох! Бог-ум
посулы Бохум Бохум
как бы чего нет и иль уголь
ум буквально

Бохум ум Бохум или ж нет
на небе том без того неба
вроде как пусто пустозвонство
Бохум бох! Бог-ум товарищ

(пер.: И. Сарибекян)

Sankt Leningrad

1

Und Lenin und die leere Leere
kopflastig Kopf Nebo im Sinn
am Himmel ohne Himmel Kappes
ich bin nicht ich mehr der ich bin

verzählte Antwort dito wer denn
kein Wort mehr wortlos eitel wer
am Ufer flieht Gott die Chimäre
Zahl oder Wappen wer nicht wer

2

Und Lenin und die leere Leere
wo Geld Gott Geld ist also weil
Gorod geroj ist also ist
Sankt Piter moj Sankt Leningrad

kein Wort Satz laut mehr weiße Krähe
mein Fabeltier sprich oder schweig
Schnee oder Regen Farce Fresse
Gewehr bei Fuß allzeit bereit

3

Und Lenin und die leere Leere
Time out von wegen kalibriert
bis das Gedächtnis jetzt und immer
die Zeit steht still und steht nicht still

from dusk to dawn und weiter weiter
am Horizont ein Licht kein Licht
die Mode wechselt Tote bleiben
im Kopf verspricht sich das Gesicht

4

Und Lenin und die leere Leere
kein Gedicht nein aber irgendwie
zwischen Tag und Nacht vielleicht
war es auch schon November

Häuser Straßen Leute und so fort
das ist hier wie anderswo
und anderswo ist anderswo
im Fensterkreuz im Fenster

Санкт Ленинград

1

И Ленин и пуста пустота
заумный мозг небо в уме
на небе неба нет нелепость
я есть не я тот кто есть я

сбивчивый ответ то же кто же
больше ни слова важный немой
бег бога к берегу химера
решка орел кто не есть кто

2

И Ленин и пуста пустота
где деньги бог все таки так
город герой и это есть
Санкт Питер мой Санкт Ленинград

ни слова звука ворон седой
мой басенный зверь молчи или пой
снег или дождик рожь и фарс
оружье к бою всегда готов

3

И Ленин и пуста пустота
тайм аут чтоб калибровать
и пока память днесь и вечно
и час и тишь и тишь и нет

from dusk to dawn и дальше дальше
за горизонт то свет не свет
мода проходит мертвые там же
глаголет образ в голове

4

И Ленин и пуста пустота
не стихи нет а вроде как бы
день и ночь между может
был это даже ноябрь

улицы дома люди и т п
это есть здесь как и где-либо
а где-либо есть где-либо
на кресте окна в окне

5
Sankt Lenin und heißt also baseln
erblastig Marge wer macht Target
zu oft gecancelt zu oft was denn
das Pathos überholter Phrasen

vergeigte Absicht außer Atem
R. I. P. unter uns
will sagen und unter uns
W. I. Lenin

6
Sankt Lenin und heißt also baseln
Partijnost die Parteilichkeit
Moskwa Berlin hör auf zu faseln
vereinigt Leichenfledderei

wo Geld Gavno Ganovenehre
obsiegt meine Herren und Damen
ihr wißt es doch die Namen Namen
umsonst beschwört ihr ihn Lenin

7
Sankt Lenin und heißt also baseln
buchstäblich parfümierter Spott
das hehre Nashorn der Geschichte
verliert sich Wort um Wort um Wort

und oder um gescherte weiß nicht
als ob Rossija Parusie
das vierte Rom Kerygma Bembes
vom Scheitel bis Lenin

8
Sankt Lenin und heißt also baseln
Unglaube Glaube Sinn Unsinn
ein feste Burg als radikal
lauthals bewehrte Aphasie

am Himmel überfällig Fragen
Gott weiß wer was wer weiß was wie
die Jahre ausgestirnte Zahlen
und also Lenin Sankt Lenin

5
Санкт Ленин и все ж балагурство
тягостна маржа марш на мишень
так часто откат так часто как
давно избитых фраз тех пафос

осечка цели дышится еле
покойся с миром и
как бы меж нами скажу
В. И. Ленин

6
Санкт Ленин и все ж балагурство
партийность то партайлихкайт
Москва Берлин брось пустословить
копанье в трупах единять

деньги говно там честь блатная
в фаворе господ и дамы
известны ж вам имена имен
зря закликаете его Ленин

7
Санкт Ленин и все ж балагурство
буквально парфюмерный тон
сановный носорог со сцены
уж сходит слово в слово в слово

у или ум невежд бог знает
будто Россия Parusie
четвертый Рим грошей явленье
от от и до Ленин

8
Санкт Ленин и все ж балагурство
неверье вера ум не ум
защищена твердыня та
громкоголоса немота

просрочены вопросы к небу
бог знает что кто знает как
и все тех звездных чисел годы
вот уж и Ленин Санкт Ленин

9
Sankt Lenin Sankt geborgte Jesses
die Zeit vergeht wie und so fort
vorwärts und unverdrossen
komm halt den Rand geh halt das Wort

vergiß es hier und jetzt Towaristsch
das Ammenmärchen Gospodin
Oktober und die roten Rosen
als ob sie sag ich Sankt Lenin

10
Sankt Lenin Sankt geborgte Jesses
kalauert Wort um Wort allein
Petropolis die pure Chose
macht schon und ist doch nichts als ein

Abglanz von hör mir auf mit Reimen
und dieser blöden Orestie
Oktober wo die roten Rosen
als ob sie blühen Sankt Lenin

11
Sankt Lenin Sankt geborgte Jesses
Maria Josef und all die andern
nicht vergessen die unentwegt
Mischpoke mimen um als immer

selbstredend sich zu dem erklären
wenn es denn jetzt heißt oder nie
Oktober da die roten Rosen
sieh doch sie blühen Sankt Lenin

12
Sankt Lenin Sankt geborgte Jesses
was war ist wird gewesen sein
gedopte Plastic people machen
zu guter Letzt mit Zero bluffen

ein Hauch von also oder auch
als absolute Empathie
Oktober rote Rosen blühen
Sanctus Sanctissimus Lenin

Rita Luhrmeyer, 2005

9
Санкт Ленин санкт одолжен боже
время бежит да еще как
вперед и без унынья
все прекрати иди уйди

забудь здесь и теперь товарищ
то небылицы господин
Октябрь же и розы красны
как бы они да Санкт Ленин

10
Санкт Ленин санкт одолжен боже
слово за словом каламбур
Петрополис вот тебе на
уж есть и все же то лишь

отблеск от брось мне рифмовать
эту большую Орестею
Октябрь тут и розы красны
будто бы цветут Санкт Ленин

11
Санкт Ленин санкт одолжен боже
Мария Йозеф и остальные
да не забыть бы кто упорно
в родню играет чтоб навечно

к тому конечно себя причислить
и коль уж так то сей же час
Октябрь тут и розы красны
цветут гляди же Санкт Ленин

12
Санкт Ленин санкт одолжен боже
что было есть и должно быть
накачаные plastic people
уж под конец с zero блефуют

немного так вот чуть-чуть также
на самом пике эмпатии
Октябрь и роз красных цвет
Sanctus Sanctissimus Ленин

(пер.: И. Сарибекян)

Mahāmantra
homage to Frits Staal

haam haam
a ham haam
aham a ham haam
aham haṃsaḥ so 'ham samam
haṃsa-hiṃsā saw him
ada eiem eidam
eiem ayam idam
eiem aim meme
idem same
aham maham mahāmaham
a-ha
hm

Mantras sind im Indischen Verse oder Silben, die keinen Informationscharakter zu besitzen scheinen und deren Bedeutung nicht auf den ersten Blick erkennbar ist. Man nimmt an, daß sie im Sprecher oder nach außen eine bestimmte Wirkung hervorrufen. Wenn sie gesprochen werden, wirken sie magisch durch ihren Klang. Man kann *Mantra*, was ursprünglich Denkwerkzeug heißt, als „wirkendes Wort“ übersetzen. Syntaktische Strukturen werden vernachlässigt. Manche sind zu Kürzeln komprimierte Sätze, die nur der Eingeweihte versteht, andere sind Schlüsselworte, die bestimmte Zusammenhänge ins Gedächtnis rufen.

Mantras sind zuerst im Veda (2. Jahrh. v. Chr.) wichtig und später im buddhistischen Tantrismus bzw. Mantrayāna (7./8. Jh. n. Chr.) und treten besonders im Zusammenhang mit Ritualen oder Meditation auf. Eins der bekanntesten ist der Schluß des Herzsutras: *gate, gate, pāragate, pārasamgate, bodhi svāhā* (gegangen, gegangen, hinübergegangen, völlig hinübergegangen, Erwachen, Segen).

Mahāmantra: Die Widmung gilt dem bedeutenden niederländischen Indologen Frits Staal, zu dessen Forschungsgebiet die Mantras gehören (vgl. etwa sein Buch: *Rules Without Meaning. Ritual, Mantras and the Human Sciences*, Peter Lang, New York–Bern–Frankfurt am Main–Paris 1989).

Der Wortbestand des Poems ist eine Mischung von Phonemen und Graphemen aus verschiedenen Sprachen, vor allem Sanskrit, Englisch, Deutsch, wobei die Übergänge fließend sind; z. B. ist *same* sowohl ein englisches als auch ein deutsches Wort.

Im Mittelpunkt steht das Ich-Konzept. Das sei an einigen, nicht erschöpfenden Beispielen aufgezeigt: *aham* im Sanskrit heißt 'ich', die Umkehrung ergibt sanskr. *maha* 'groß'; *eiem* ist in Lautsprache transskribiertes Englisch, an Stelle von *i am* 'ich bin'. Auch *me-me* verweist in indogerm. Sprachen auf die erste Person, rückwärts gelesen hört man das englische *am am* 'bin bin' heraus, also das Bestehen (Pochen) auf einen substanzhaften Kern des Ego. Sanskr. *samam* 'gleich, Gleichheit', lat. *idem* 'derselbe', engl. *same* 'der, die, dasselbe' beleuchten, ebenso wie das ein oder andere Palindrom (*aha; maham*), den Gesichtspunkt der – mühsam behaupteten – Identität.

Mantras – po-indiisch стихи или слоги, не обладающие, кажется, информационным характером, и значение которых не распознаваемо с первого взгляда. Предполагается, что они оказывают определенное воздействие на произносящего их или внешний мир. Когда они произносятся, то действуют магически своим звучанием. 'Мантра', что первоначально означает инструмент мышления, можно перевести как «действенное слово». Синтаксическими структурами пренебрегается. Некоторые являются сжатыми до сокращений предложениями, понятными лишь посвященным, иные – это ключевые слова, вызывающие в памяти определенные соответствия.

Первоначально мантры были важны в Ведах (II тыс. до н. э.), а позднее в буддийском тантризме или точнее в мантрайне (VII–VIII век н. э.), и встречаются особенно в связи с ритуалами или медитацией. Одной из наиболее известных является концовка в мантре Сутре сердца: *gate, gate, pāragate, pārasamgate, bodhi svāhā* (перехожение, перехожение, перехожение за пределы, полное перехожение за пределы, пробуждение, благословение).

Mahāmantra посвящается видному нидерландскому индологу Фрицу Штаалу, областью исследований которого являются мантры (ср. например его книгу: „*Rules Without Meaning. Ritual, Mantras and the Human Sciences*“, Peter Lang: New York–Bern–Frankfurt am Main–Paris, 1989).

Словарный состав данного стихотворения – это смесь фонем и графемиз разных языков, прежде всего из санскрита, английского и немецкого, причем с перетекающими переходами; к примеру, *same* – как английское так и немецкое слово.

В центре внимания находится Я-концепция. Это можно выявить на некоторых, далеко не исчерпывающих, примерах: *aham* на санскрите означает «я», а наоборот получается *maha* – на санскр. «большой»; *eiem* – это транскрибируемое произношение английского *I am* (я есть). Также *me-me* в индоевропейских языках указывает на первое лицо, в обратном прочтении слышится английское *am am* (есть, есть), как бы настаивание на сущностном ядре эго. *Samam* на санскр. «равный, равенство», *idem* на лат. «тот же самый», *same* на англ. «та же, тот же, то же» – все они освящают, также как тот или иной палиндром (*aha; maham*), аспект с трудом утверждённой идентичности.

Nr. 102 (21.6. 2002)

Lob

schee
schnee
von häüt

Nr. 102 a (3.4. 2007)

Lob (der Chemie) mit Kommentar

schee
(ma schee schier)
schnee
von häüt
(schimär)

schee: regionaler Ausdruck für 'schön', meint eine affirmative Wertung. Daneben, schon in Antizipation des folgenden, eine dem Englischen nachempfundene Schreibweise für *Schi* 'Ski', Bezeichnung für ein Fortbewegungsmittel auf Schneeflächen.

schnee: als weißer flockentiger Niederschlag (lat. *nix*) Gegenstand des begeistertsten Ausrufs in Zeile 1, zugleich aber bei analytischer Sicht Aufhebung dieser Begeisterung; *sch ...* lässt sich lesen als eine Abkürzung für 'scheiße', *nee* als umgangssprachliche Form der Negation 'nein'. Umgangssprachlich wird mit *schnee* auch weißes, pulverisiertes Rauschgift ('Koks') bezeichnet.

von häüt: *häüt* Plural zu 'Haut'. Schnee ist Belag / Überzug auf der Erdoberfläche wie eine Haut. Zugleich Andeutung des Gegenteils: 'Häutung' bedeutet Abziehen oder Abwerfen einer Haut, das Bild für eine Transformation. *häüt* ist außerdem die inkorrekte (nicht-orthographische) Schreibweise von 'heute', verweist also auf die Gegenwart, das Hier und Jetzt (*hic et nunc*). „Schnee von heute“ ist eine Abwandlung der abfälligen Redensart: „Das ist Schnee von gestern“, mit der gemeint ist „Das interessiert keinen mehr, ist nicht mehr aktuell“; *schnee von häüt* bringt also Vergänglichkeit und Feier des zeitlosen ekstatischen Augenblicks zusammen.

schee: regionales выражение для «schön» (красивый), как полагают утверждающие оценки. Наряду с этим, уже в предвосхищении дальнейшего, подражающее английскому написанию *Schi* 'Ski' (лыжи), обозначение средства передвижения по снежной поверхности.

schnee (снег): как осадки в виде белых хлопьев (лат. *nix*) – объект восхищенного восклицания в первой строке, в то же время, однако, при аналитическом взгляде, устранение этого восхищения: *sch...* – может читаться как сокращение от *scheiße* (дерьмо), *nee* – как разговорная форма отрицания *nein* (нет). В разговорной речи *schnee* также называют белый порошковый наркотик (кокс).

von häüt: *häüt* – множественное число от *Haut* (кожа). Снег – это налет / покрытие на земной поверхности, как кожа. Одновременно намек на противоположность: *Häutung* означает содрать или сбросить кожу – картина трансформации. Кроме того, *häüt* – неправильное (орфографически) написание слова *heute* (сегодня), т. е. указывает на настоящее время – здесь и сейчас (лат. *hic et nunc*). «Сегодняшний снег» – это вариация отрицательной фразы: «это вчерашний снег», означающей: «это уже никого не интересует, это уже не актуально». Так *schnee von häüt* соединяет в себе бренность и торжество вневременного восторженного мгновения.

Ausgestellt (Exhibit)

en trance	
erster saal	vordersaal
zweiter saal	nebensaal
dritter saal	seitensaal
vierter saal	hintersaal

decke (boden wand)
exit
(kasse)
moonday cloosed

Ausgestellt (Exhibit): Der Titel verweist allgemein ebenso auf die Schutzlosigkeit des Menschen, – das Wort Existenz etwa leitet sich ja her von lat. *ex* 'aus, heraus' und *sistere* 'stellen, herausstellen', wie auf den Hang des Menschen sich zu profilieren (Exhibitionismus). Im Speziellen ist die Sitte, Kunst in Museen zu präsentieren, anvisiert.

Im Gedicht selbst sind die architektonischen und skripturalen Elemente einer Museumsausstellung nacheinander aufgereiht, ohne daß es ein Zentrum oder eine Mitte gibt. Auch Exponate werden nicht erwähnt, es ist nichts zu sehen, d. h. Ausstellungsstücke und Ausstellungskontext fallen also zusammen. Die Abfolge der aufgezählten „nackten“ Elemente entspricht dem „generalstabsmäßigen Absolvieren“ eines Museumsbesuchs.

en trance: 'entrance (Eingang)', vielfach ist man im deutschen Sprachraum inzwischen dazu übergegangen, Hinweise auf Schildern usw. in Englisch abzufassen. Daneben ist mit der getrennten Schreibung der quasi-hypnotische anästhetische Dämmerzustand der eintretenden Besucher angesprochen.

exit: lat. 'er, sie, es tritt ab' (von der Bühne oder aus dem Leben), allgemein übliche englische Bezeichnung für 'Ausgang'. In der Sprache der Mediziner ist *exitus* der Ausdruck für den Tod des Patienten.

moonday cloosed: inkorrekte Schreibweise von engl. *monday* 'Montag, montags' und engl. *closed* 'geschlossen'. In vielen Ländern sind Museen in der Regel montags für Besucher geschlossen. Das doppelte 'o' verändert die Aussprache, *moonday* erinnert so an das Herkunftswort *moon* 'Mond', sowie an *Mohn*, die Pflanze, aus der man Opium gewinnt. Liest man *moonday* als dt. 'Mund' und engl. *eye* 'Auge', ergibt sich für die letzte Zeile: 'Mund und Auge geschlossen'. *Cloosed* mit doppeltem 'o' – nach Regeln des Englischen wie 'u' gesprochen – erinnert an das Fremdwort *Clou* 'Höhepunkt, Glanzpunkt'.

Ausgestellt (выставлено): в широком смысле это название указывает также на незащищённость человека, – ведь слово Existenz (существование) происходит от латинского *ex* (из, наружу) и *sistere* (ставить, выставлять) – как на тягу человека к признанию (экспозиционизм). В отдельности берется на мушку обычай представлять искусство в музеях.

В самом стихе подряд нанизаны архитектурные и письменные элементы музейной выставки, без наличия центра или середины. Экспонаты также не упоминаются, ничего не видно, т. е. выставочный материал и выставочный контекст как бы совпадают. Последовательность перечисленных «голых» элементов соответствует «выполнению в духе генштаба» посещения музея.

en trance: entrance – англ. «вход». Теперь уже часто в немецкоязычном пространстве переходят к написанию указаний на вывесках и т. д. на английском. Наряду с этим, отдельным написанием обращаются к чуть ли ни гипнотически-наркотическому полубезытию входящих посетителей.

exit: лат. «он, она, оно уходит» (со сцены или из жизни), общепринятое английское обозначение «выхода». На языке медиков «exitus» – выражение, означающее смерть пациента.

moonday cloosed: неправильное написание англ. слов «monday» (понедельник, по понедельникам) и *closed* (закрыто). Во многих странах музеи, как правило, по понедельникам закрыты для посетителей. Двойное «o» изменяет произношение – так, *moonday* напоминает исходное слово *moon* (луна), а также *Mohn* (мак), растение, из которого получают опиум. Если же читать *moonday* как нем. *Mund* (рот) и англ. *eye* (глаз), то из последней строчки выходит: «рот и глаз закрыты». *Cloosed* с двойным «o» – по правилам английской фонетики произносится как «у» – напоминает иностранное слово *Clou* – апогей, кульминация. (пер.: И. Сарибекян)

Rita Frei



Andrzej Kuczminski: „Chronometer“, Datum: 941101/17570 (d. h. 1. 11. 1994, 17570 Tage gelebt), Foto, 1999. Zur Erläuterung der Sekundenuhr hat Kuczminski ein Haiku verfaßt:

*Im Sekudentakt
vergeht alles, zwischen Ge-
burt und Tod ist Zeit*

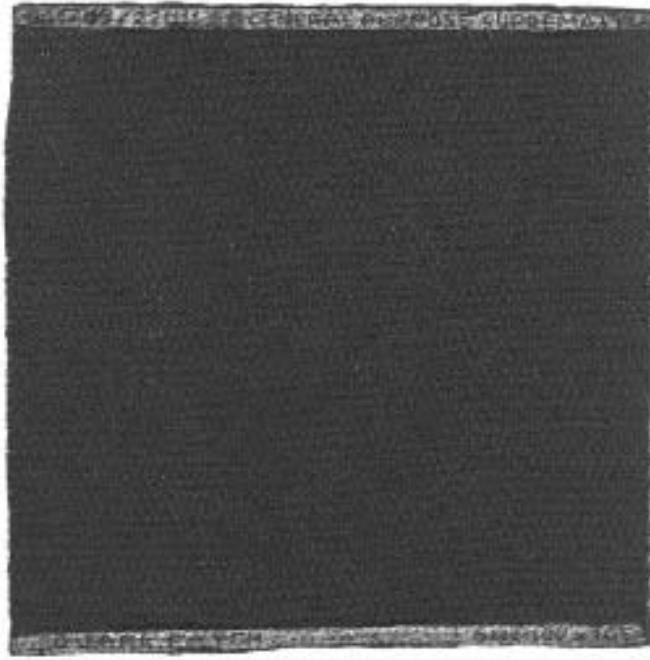
Андрей Кучминский: «Хронометр», дата: 941101/17570 (т. е. 1. 11. 1994, 17570 прожитых дней), фото, 1999 г. В пояснение к секундным часам Кучминский сочинил хайку:

*В секундном такте
все проходит, меж рождением
и смертью – время*



Andrzej Kuczminski: *Schnitte von selbstgebackenem Brot*, Inscriptio: *subjektives/objektives Datum „071009/22135“*; *Einwickelpapier (Ausschnitt aus „Mainsail“ auf halbdurchsichtiger Folie, Digitaldruck)*, 20,3 x 20,1 cm; *Blackbox mit Inscriptio: „071208/22375“ und „Panem Quotidianum“ (Das tägliche Brot) und Namensstempel*, 4,8 x 14,0 x 2,8 cm, 2007.

Андрей Кучминский: *ломтик хлеба собственной выпечки* объективная/субъективная дата: 071009/22135; *фрагмент Main Sail*, на полупрозрачной оберточной бумаге 20,3 x 20,1 см, *черный футляр*, надпись (объективная/субъективная дата): 071208/22375, 4,8 x 14,0 x 2,8 см, *внутренняя надпись «Panem Quotidianum» (хлеб насущный)*, именная печать, 2007 г.

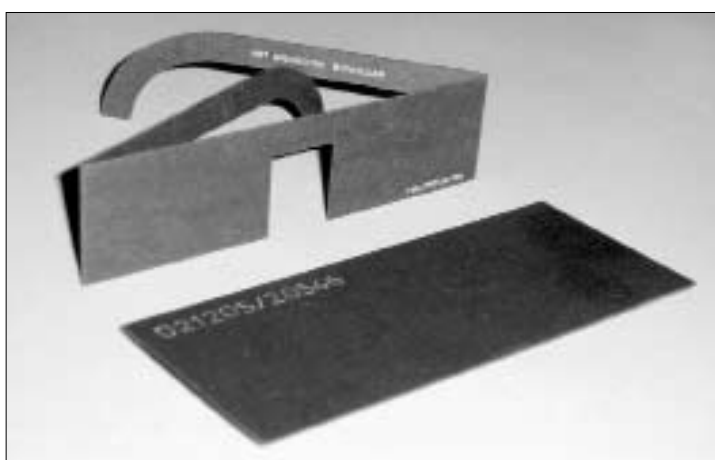


Andrzej Kuczminski: „Square Patch“ (schwarzer Stoff-Flicken), Inscriptio am oberen und unteren Rand: 061209/22011, roter Namensstempel, General Purpose Suprematic // Square Patch Size 107 x 105 (mm), 2006.

„Imagineskop, Jabcon's Classical Monohole with Double Wood Mask Protection Peep“, roter Namensstempel. Auf der Halterung aus schwarzem Karton (objektives/subjektives Datum): 031203/20909, 28 x 6,3 cm, 2003.

Анджей Кучминьский: «Square Patch» (черная матерчатая заплатка), надпись на верхней и нижней кромке: 061209/22011, красная именная печать, General Purpose Suprematic // Square Patch Size 107 x 105 (мм), 2006 г.

«Imagineskop, Jabcon's Classical Monohole with Double Wood Mask Protection Peep», красная именная печать. На держателе из черного картона: объективная / субъективная дата 031203/20909, 28 x 6,3 см, 2003 г.

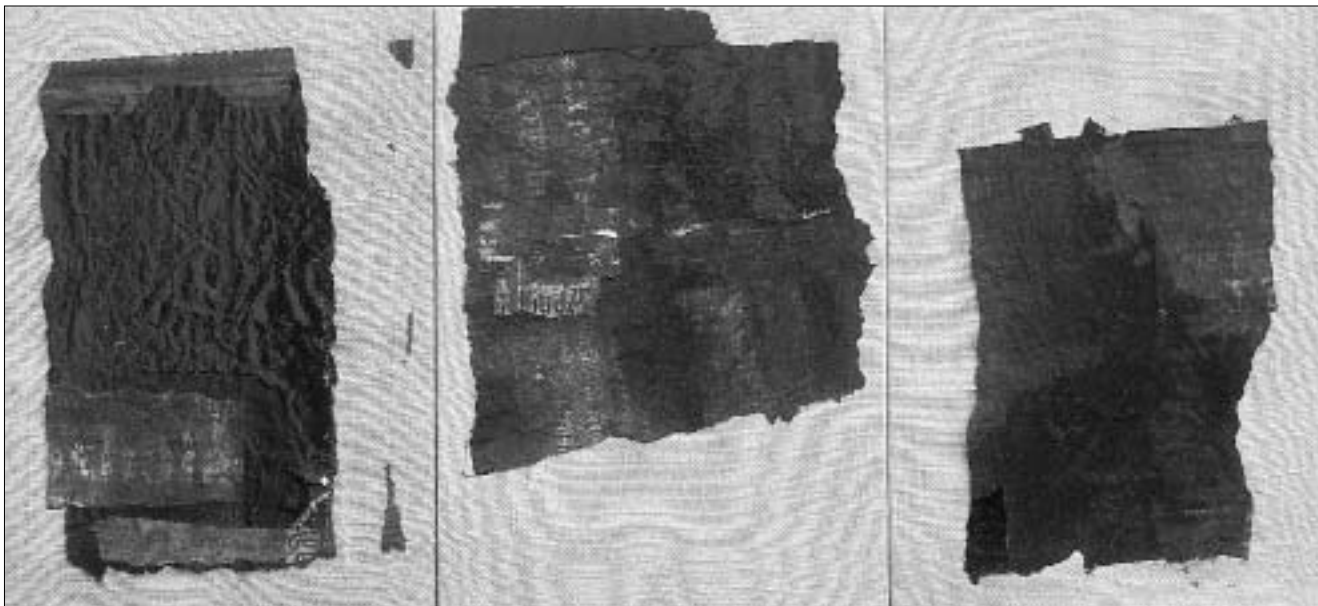


Andrzej Kuczminski: „Art Protection Blindfold“, (schwarze Augenbinde), Stoff mit eingenähter Zeitung vom 6.12.2006, (darf erst in 60 Jahren geöffnet und gelesen werden), Inscriptio auf weißem, angenähtem Stoffband: 061206/22008, roter Namensstempel; Höhe 6,5 cm, Durchmesser 19 cm, 2006.

„Art Inspection Binocular, Suprematic, Full Protection“ und Etui, beide aus dem gleichen schwarzen Karton, weiße Aufschrift (objektives / subjektives Datum): 021205/20546; 6,3 x 14,9 cm, 2002.

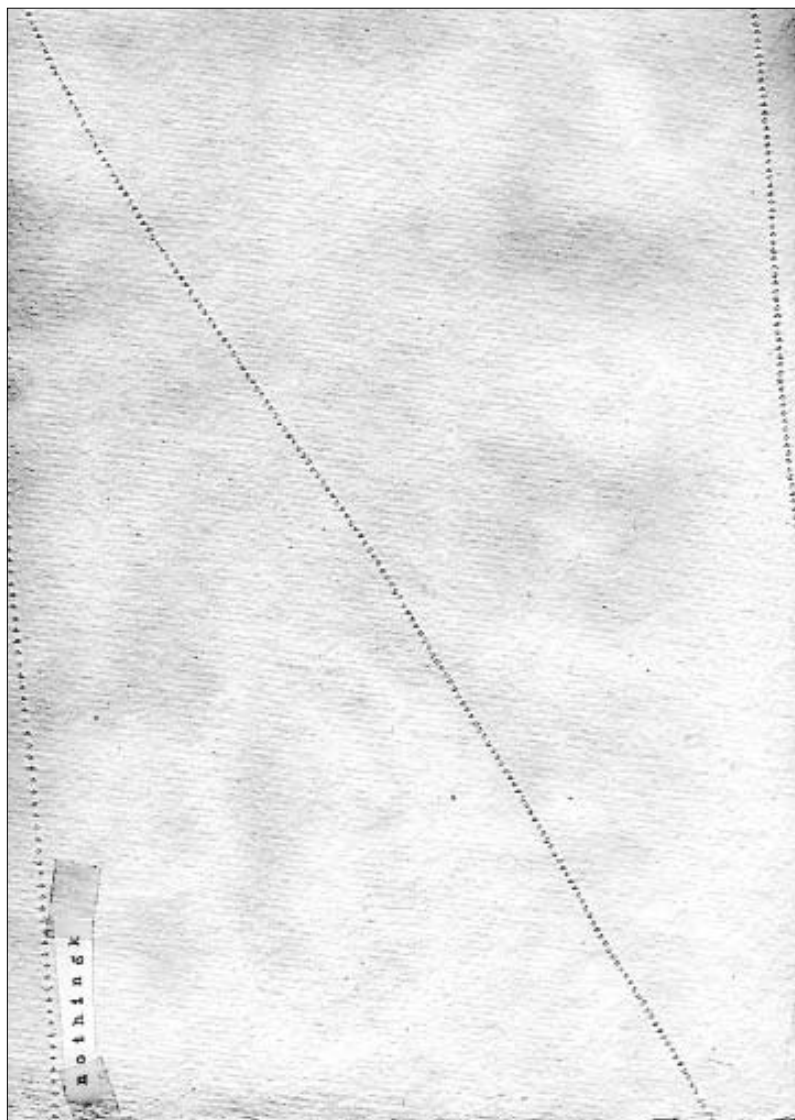
Андрей Кучминьский: «Art Protection Blindfold» (черная повязка для глаз), ткань с пришитой газетой 6.12.2006 г. (открыть и прочесть можно только через 60 лет), надпись на пришитой белой, матерчатой ленте «061206/22008», красная именная печать; высота 6,5 см, окружность 19 см, 2006 г.

«Art Inspection Binocular, Suprematic, Full Protection» и футляр из того же черного картона, белая надпись (объективная / субъективная дата): 021205/20546; 6,3 x 14,9 см, 2002 г.



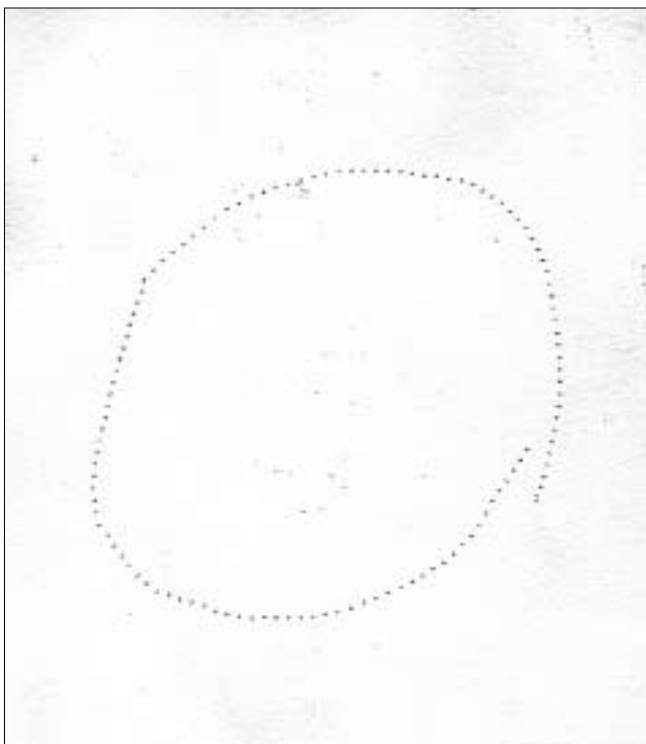
Wika Mikrut: „99 Kunststücke“, Triptychon, Collage auf Papier auf Leinwand, Format je 17,5 x 12,5 cm, 1977–1999“.

Вика Микрут: «99 Kunststücke» (99 кусков искусства), триптих, коллаж на бумаге, холст, каждый: 17,5 x 12,5 см, 1977–1999.



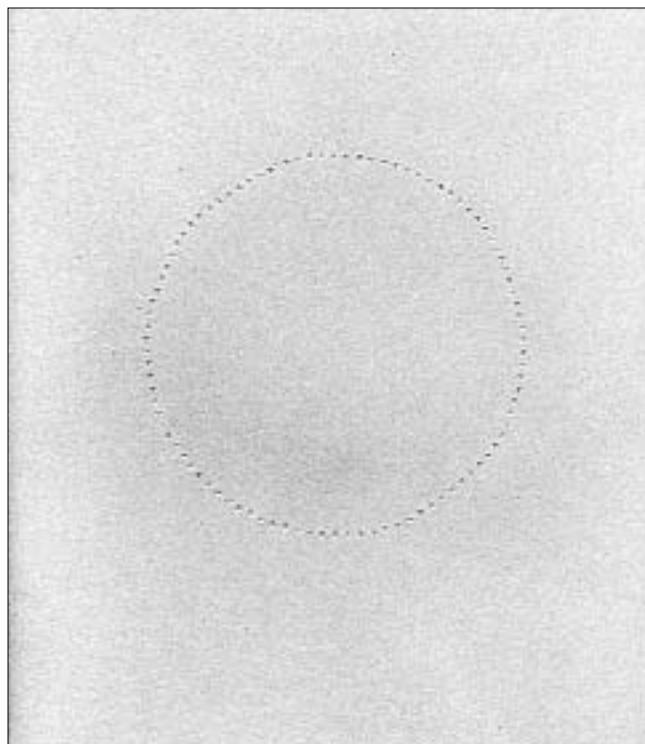
Wika Mikrut: „nothingk“, Titelblatt: „N“, Büttenpapier mit Nähmaschine perforiert, links unten Aufschrift „nothingk“ mit Tesafilm fixiert, ca. 30 x 22 cm, 1995.

Вика Микрут: «nothingk», титульный лист «N», бумага ручной выделки, перфорированная швейной машинкой, внизу слева зафиксированная прозрачной самоклеящейся лентой надпись nothingk, ок. 30 x 22 см, 1995 г.



Wika Mikrut: Buchumschlag für „Auguste Bloch“, Zeichenkarton mit Nähmaschine perforiert, 24 x 20,5 cm, 1999.

Вика Микрут: обложка книги Auguste Bloch, картон, перфорированный швейной машинкой, 24 x 20,5 см, 1999 г.



Wika Mikrut: Buchumschlag für „Auguste Bloch“, Karton mit Nähmaschine perforiert, 24 x 21 cm, 2006.

Вика Микрут: обложка книги Auguste Bloch, картон, перфорированный швейной машинкой, 24 x 21 см, 2006 г.



NONO

Vier weiße, auf Keilrahmen aufgezogene Leinwände wurden in einer Reihe auf dem Gras ausgelegt. Auf der ersten Leinwand war mit fluoreszierender Farbe ein N geschrieben, auf der zweiten ein O, auf der dritten ein N und auf der vierten ein O. Die Dauer der Aktion entsprach der Dauer des Stücks von Luigi Nono „La fabbrica illuminata“ (16'36"), das auf dem Balkon des Hauses zu hören war, von wo aus die Aktion auf Video aufgezeichnet wurde. Anschließend wurden die Leinwände mit den Leucht-Buchstaben vom Ort der Handlung weggetragen und etwa zwei Stunden später, als es bereits dunkel war, wieder dorthin zurückgebracht und in derselben Anordnung ausgelegt wie zuvor. Etwas unterhalb davon wurden auf dem Rasenabhang parallel zu der Linie der Leinwände 12 Paar schwarze Damenschuhe in einer Reihe aufgestellt. Die Installation haben M. Hüttel und A. Monastyrskij aufgebaut, die beide eine Sichtleuchte auf dem Kopf befestigt hatten.

Sabine Hänsgen
Foto: Martin Hüttel

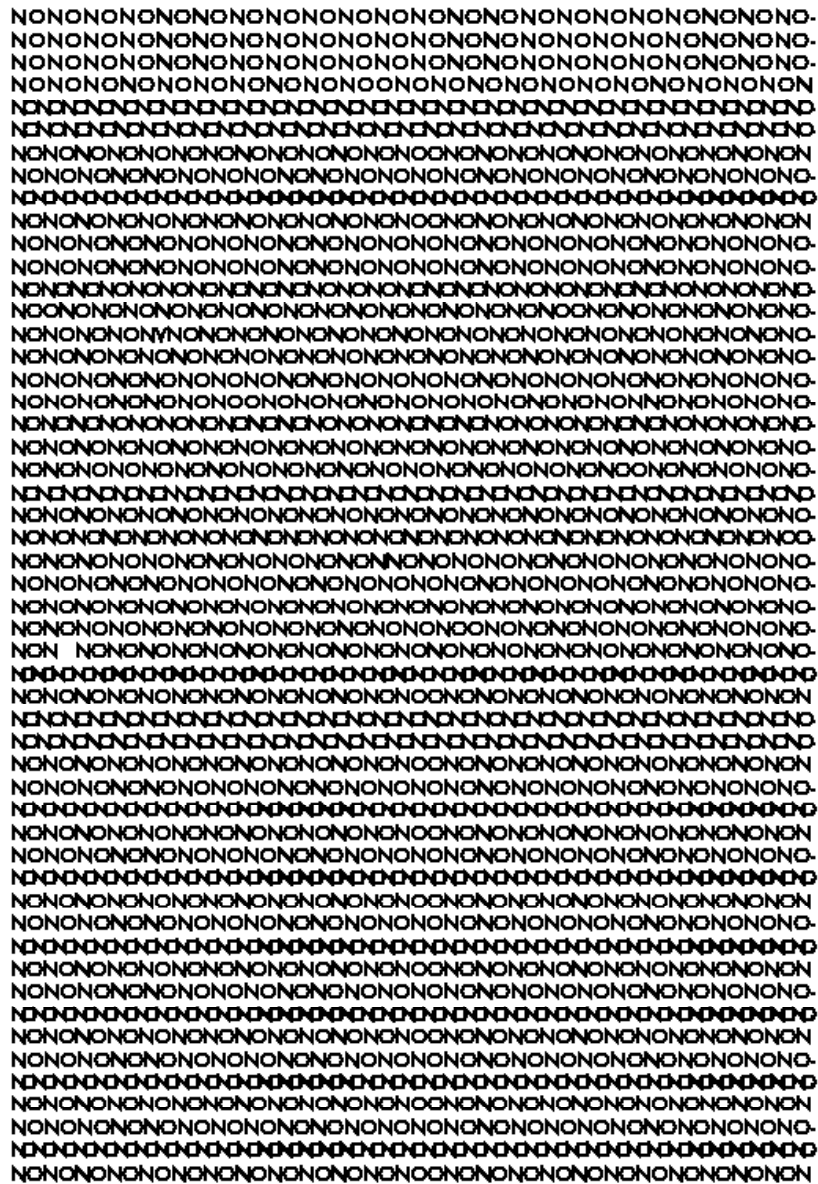
Bochum, Uni-Center, 21.9. 2005

НОНО

Четыре белых холста на подрамниках были разложены в ряд на траве. На первом холсте флуоресцентной краской была написана буква N, на втором – O, на третьем – N, и на четвертом – O. Длительность акции соответствовала длительности произведения композитора Луиджи Ноно «La fabbrica illuminata» (16'36"), которое раздавалось с балкона дома, откуда велась видео-съемка акции. Затем холсты со светящимися буквами были унесены с места действия и примерно через два часа, когда уже наступила темнота, снова возвращены туда и разложены в том же порядке, как раньше. Чуть ниже на травяном склоне параллельно линии холстов были расставлены в ряд 12 пар черной женской обуви. Инсталляция сооружалась М. Хюттелем и А. Монастырским, на головах которых были прикреплены фонарики.

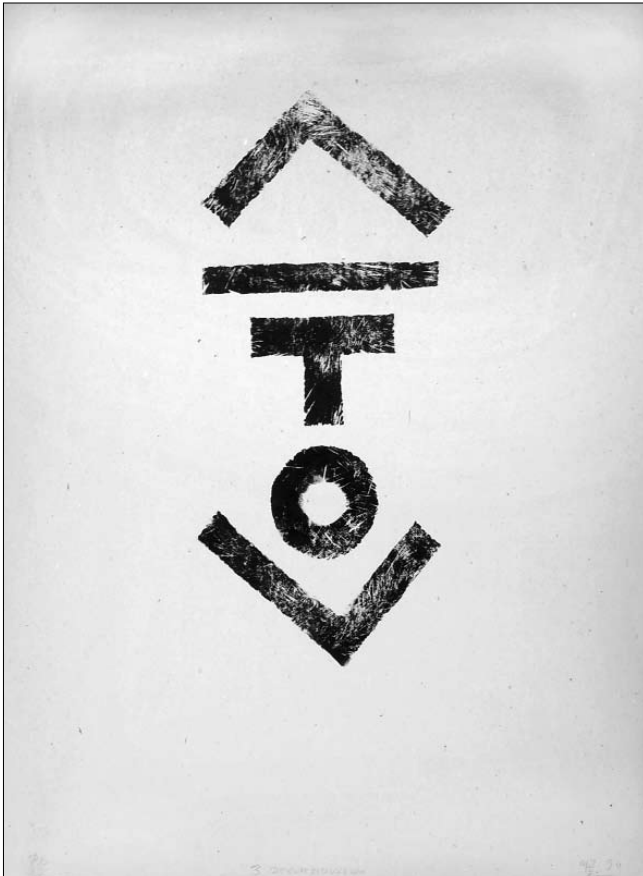
Сабина Хэнсген
фото М. Хюттеля

Bochum, Уни-центр, 21.9. 2005 г.

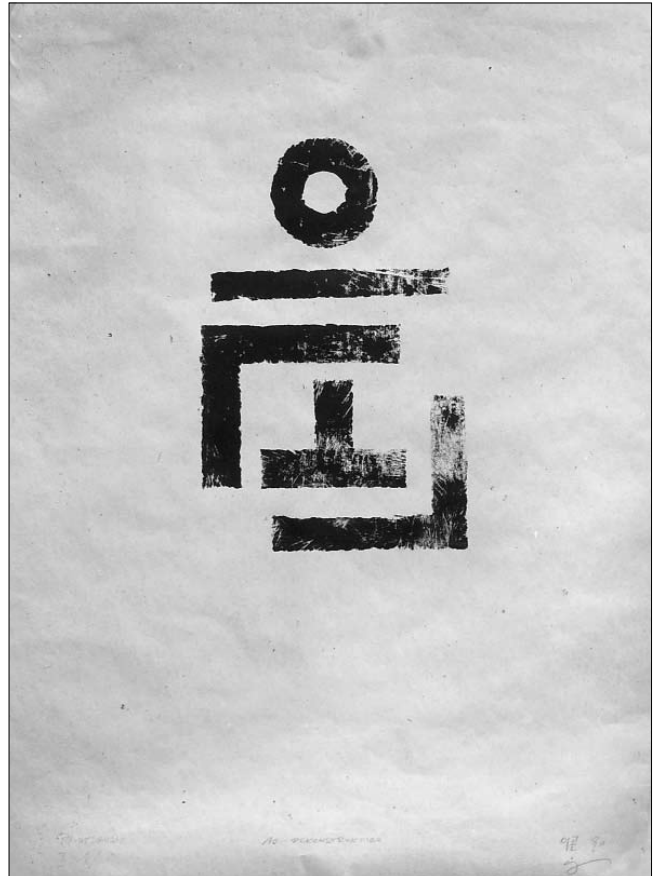


Martin Hüttel: „Nono mit ohne optischem Randausgleich“, seriell erzeugter Text mit Formatierungs-„Fehlern“, Computer-Druck, DIN-A4, 2007.

Мартин Хюттель: «Ноно с неоптическим выравниванием полос», текст серийного производства с «ошибками» форматирования, компьютерная печать, А-4, 2007 г.



Igon Rohowski: 3. Dekonstruktion und 10. Dekonstruktion, Linolschnitte, 69 x 49 cm, 1990.



Игон Роховский: 3-я деконструкция и 10-я деконструкция, линогравюры, 69 x 49 см, 1990 г.



Igon Rohowski, 2007:
Anstelle eines Gedichts
steht hier einfach nichts

Игон Роховский, 2007:
вместо стихотворения –
просто ничего

Wozu ist ein Fenster da?

Zum einen um Licht hereinzulassen, zum anderen um herauszuschauen. Die Fensterinstallationen sind eine Auseinandersetzung mit Innen und Außen, mit Licht und Schatten, mit Farbgegensätzen. Die Wiederholung eines Fensters mit denselben und doch gegensätzlichen Eigenschaften. Ein Fenster verbindet, trennt aber auch gleichzeitig, von innen nach außen. Von außen nach innen schauen ist schwer, die Umwelt spiegelt sich.

Bei den Fensterinstallationen mit transparenten Folien wird durch partielle Abdeckung der Fensterscheiben das Licht – und damit die Erfahrung des Raumes – verändert, gleichzeitig aber der Blick hinaus durch die Öffnungen aufrecht erhalten, obwohl auch dieser Blick – je nach Standpunkt des Betrachters – wesentlich eingeschränkt ist. Die transparenten Folien werden übereinander, meistens kreuzweise in Komplementärfarben angebracht, und da wo sie sich überlagern, wird eine unbunte, scheinbar schwarze (quadratische) Fläche erzeugt. Gerade an diesen Stellen spiegelt sich der Raum, der Betrachter (Folien sind glänzend). Da es sich um mehrere Schichten handelt, einmal direkt auf der Fensterscheibe, einmal einige Zentimeter davor, ändert der wechselnde Lichteinfall die Raumatmosphäre, gleichzeitig – beim Wechseln des Standortes des Betrachters – wechselt das dargebotene Bild.

Elly Valk-Verheijen, 2004

Для чего существует окно?

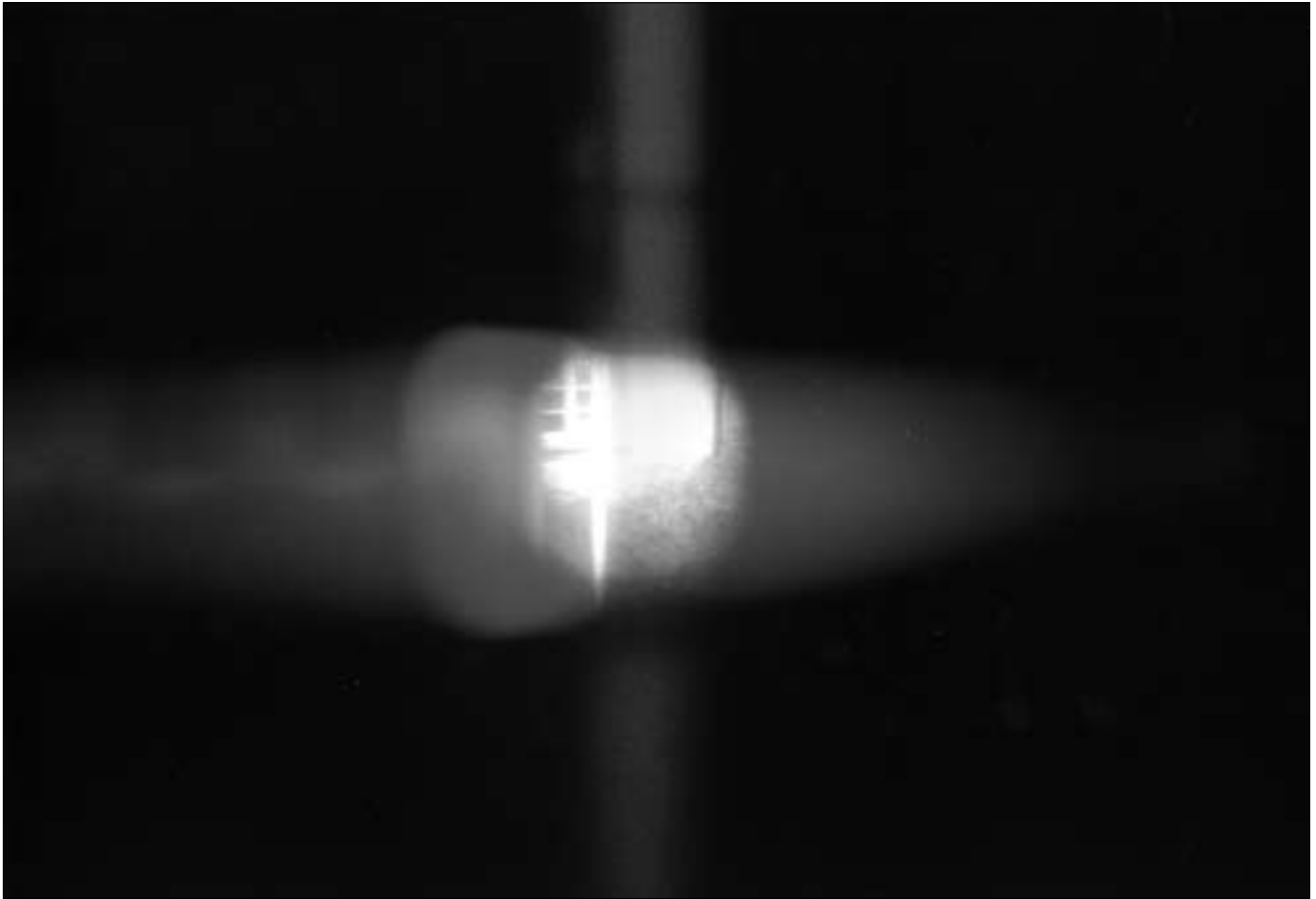
С одной стороны, чтобы впускать свет, с другой – чтобы выглядывать наружу. Инсталляции с окнами – это столкновения внешнего и внутреннего, света и тени, цветовых контрастов. Повторение окна с одинаковыми и все же противоположными свойствами. Окно соединяет, но одновременно и отделяет, изнутри наружу. Снаружи вовнутрь заглянуть трудно – все окружающее отражается.

При оконных инсталляциях, благодаря частичному покрытию оконных стекол прозрачными пленками меняется освещение, а вместе с ним и восприятие помещения, но, в то же время, сохраняется вид наружу через неприкрытые отверстия, хотя и этот вид, в зависимости от позиции зрителя, значительно ограничен. Прозрачные пленки дополнительных цветов накладываются друг на друга, чаще всего крест-накрест, и там, где они пересекаются, возникают кажущиеся черными (квадратные) поверхности. Именно в этих местах отражаются помещение и зритель (пленки блестящие). Поскольку речь идет о нескольких слоях, нанесенных прямо на оконное стекло, а также в нескольких сантиметрах от него, меняющийся поток света изменяет атмосферу помещения, одновременно – при перемещении зрителя – изменяется представленная картина. (пер.: И. Сарибекян)



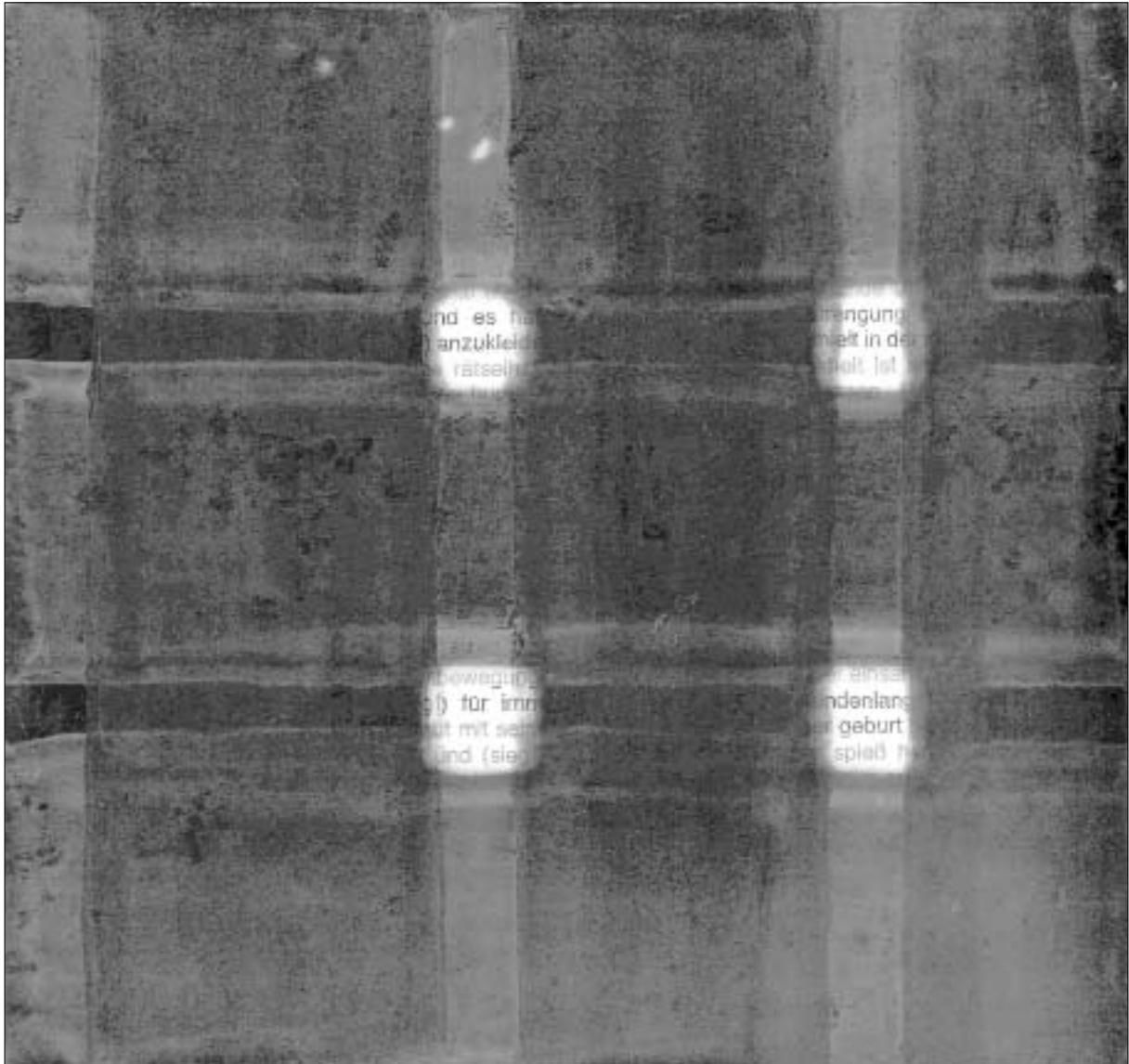
Elly Valk-Verheijen: Licht-Rauminstallation (für Auguste Bloch), Klingspor-Museum, Offenbach 2004.

Элли Фальк-Ферхайен: пространственно-световая инсталляция (для Auguste Bloch), музей Клингшпор, Оффенбах, 2004 г.



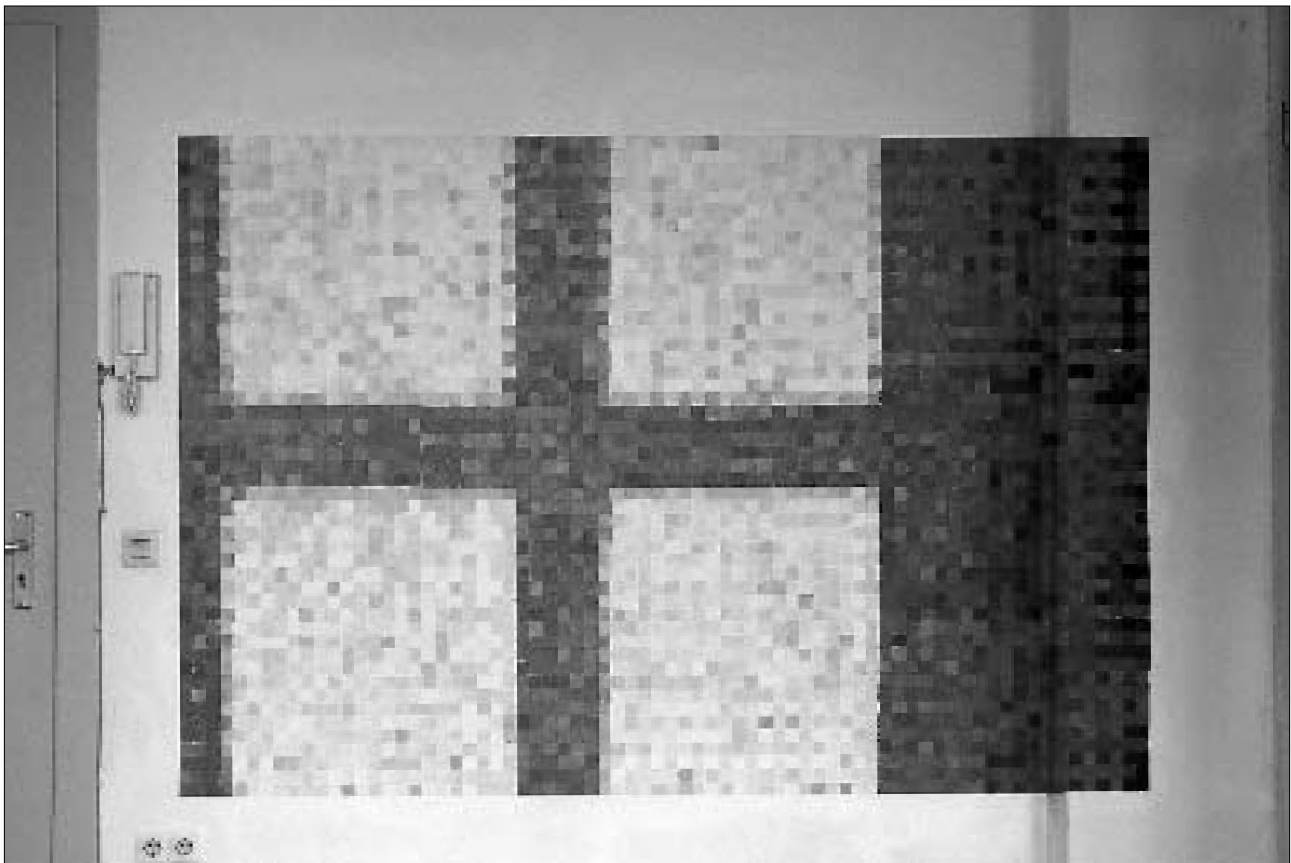
*Elly Valk Verheijen: „Auf der Suche...“, aus der Serie „Büsing-Palais“
(Blick aus dem mit Farbfolien verkleideten Fenster), Foto, 2004.*

*Элли Фальк-Ферхайен: «В поисках...», из серии «Бюзинг-пале»
(вид из обитых цветными пленками окон), фото, 2004 г.*



Elly Valk-Verheijen: Buchobjekt (für Auguste Bloch), farbige Plastikfolien über Acrylglas geklebt, durch die „Löcher“ sind Teile des Textes sichtbar, 21 x 21 cm, 1998.

Элли Фальк-Ферхайен: книжный объект (для Auguste Bloch), сквозь отверстия видна часть текста, прозрачная фольга на органическом стекле, 21 x 21 см, 1998 г.



Elly Valk-Verheijen: „Momentmal 12.01. 2006, 15.35 Uhr“, Acryl auf Wand, 146 x 210 cm.

„Der Lichteinfall auf der Wand wurde am 12.01. 2006 um 15.35 Uhr fotografiert und sofort mit Bleistift auf der Wand markiert. Mittels Computertechnik wurde im Foto ein Ausschnitt des Lichteinfalls gewählt, gesättigt und gepixelt; dieses Ergebnis mit Farbe in die Realität, für jeden sichtbar, auf die Wand übertragen. Hiermit wird das Unsichtbare sichtbar gemacht: Die Farben der Wand, die in dem Moment vorhanden sind, allerdings unsichtbar, an die Oberfläche geholt, um bei Bedarf ewig weiter zu leben. Meine Fensterinstallationen (s. o.) haben denselben Sinn und Zweck: Das Lenken der Aufmerksamkeit auf das Dahinterliegende, um es erneut oder überhaupt wahrnehmbar zu machen.“

Elly Valk-Verheijen

Элли Фальк-Ферхайен: «Momentmal, 12.01.2006, 15:35», акрил на стене, 146 x 210 см.

«Отражение падения света на стене сфотографировано 12.01.2006 в 15ч. 35мин. и тотчас же отмечено карандашом (на стене). Посредством компьютерной техники была выбрана часть фотографии, изображение на ней было насыщено, многократно увеличено и этот результат красками перенесен в реальность, на стену. Тем самым незаметное сделалось заметным: цвета стены, которые в тот момент невидимо присутствовали, вынесенные на обозрение призваны жить вечно. Мои инсталляции окон преследуют ту же цель: привлечь внимание к тому, что скрыто от внимания, чтобы это вновь или вообще сделать заметным.» (пер.: И. Сарибекян)

video poiesis

Im Jahr 1984 nahm ich einen „Blaupunkt“-VHS-Recorder aus Deutschland mit in die Sowjetunion und begann, meine Video-Aktivitäten im Kreis des Moskauer Konzeptualismus mit dem Ziel zu dokumentieren, was mir damals von Zerstörung, Verdrängung und Vergessen bedroht schien. Zu jener Zeit, als der sowjetische Staat alle technischen Reproduktionsmedien streng kontrollierte, stellte die Arbeit mit Video, da sie einen eigenen Kommunikationsraum hervorbrachte, bereits als solche eine subversive Geste dar.

In Moskau ging es mir vor allem darum, mit Hilfe meiner Video-Apparatur die Kommunikationsprozesse in einem bestimmten künstlerischen Milieu zu erforschen. Traditionelle Kunstwerke (Bilder, Texte, Objekte usw.) dienten dabei eher als Hintergrund, um mit den technischen Möglichkeiten der Kamera ästhetische Ereignisse sichtbar werden zu lassen. In diesem Sinne würde ich meine Video-Aktivitäten auch als „konzeptualistisch“ bezeichnen. Gedichtlesungen, Bilderschaufen, Gespräche und insbesondere Performances bildeten in den Video-Aufzeichnungen einen Anlaß zur Selbstinszenierung des subkulturellen Milieus als Gesamtkunstwerk.

Was die historische Entwicklung betrifft, so tauchten Video-Dokumentationen erst recht spät in der Praxis des Moskauer Konzeptualismus auf – mit einiger Verspätung im Vergleich zur westlichen Kunst. Als ich Mitte der 1980er Jahre mit meinen Aufzeichnungen begann, kannte ich aus der Rhein-Ruhr-Region jedoch schon sehr gut die Video-Arbeiten der 1960er und 1970er Jahre von Fluxus, Nam June Paik, Wolf Vostell u. a. Vieles spielte sich direkt in unserer Nähe ab: das 24-Stunden-Happening in der Wuppertaler Galerie „Parnass“ oder die Ausstellungen von Nam June Paik und Wolf Vostell in Köln und Düsseldorf.

Meine Moskauer Video-Aktivitäten waren also ästhetisch durchaus reflektiert, selbst wenn die Aufnahmen auf den ersten Blick recht gewöhnlich aussehen. Ich habe eine einfache Amateurtechnik verwendet, mit der im Prinzip jeder arbeiten kann. Die Video-Aufnahmen sind durch keinen bestimmten Autorenstil gekennzeichnet, sie erscheinen beinahe anonym, aber darin zeigt sich gerade die Wahl eines Stils rein „apparativer“ Aufzeichnungen.

Außerdem scheint es mir interessant, daß das Moment historischer Verspätung in den ersten Ausgaben dieser Video-Aufzeichnungen sogar formal hervorgehoben ist: Die Farbe wurde nachträglich aus den Aufnahmen herausgenommen, um durch das Schwarz-Weiß einen künstlich übersteigerten Effekt des „Veralteten“ zu erzeugen.

In den Video-Bildern läßt sich zudem eine Reihe von Verweisen auf die avantgardistische Tradition finden, nicht nur auf die

video poiesis

В 1984 году я привезла аппаратуру «Blaupunkt VHS» из Германии в Советский Союз и начала свою видео-деятельность в среде Московского концептуализма с целью документировать то, что, как мне тогда показалось, могло быть уничтоженным, вытесненным и забытым. В те времена, когда советское государство держало под строгим контролем все средства технического репродуцирования, видео-деятельность как таковая представляла собой субверсивный жест создания своего собственного пространства коммуникации.

В Москве мне было особенно интересно с помощью своей видео-аппаратуры исследовать коммуникационные процессы в определенной художественной среде. При этом традиционные произведения искусства: картины, тексты, объекты и т. д. для меня скорее всего являлись фоном, чтобы технологическими возможностями камеры получить эстетические события. В этом смысле я обозначила бы и свою видео-деятельность как «концептуальную». Чтения стихов, показы картин, разговоры и прежде всего перформансы в видео-записях становились поводами для самоинсценировки субкультурной среды в качестве Gesamtkunstwerk.

Что касается истории, то видео-документация довольно поздно появилась в практике Московского концептуализма, с некоторым опозданием по сравнению с западным искусством. Но когда я начала свою деятельность в середине 1980-х годов, в своем родном регионе Рейна и Рура я уже хорошо была знакома с видео-работами Флуксуса, Нам Джун Пайка, Вольфа Фостелля и др. 1960-х и 1970-х годов. Многое происходило рядом со мной: 24-часовая акция в галерее «Парнасс» в Вуппертале или выставки Нам Джун Пайка и Вольфа Фостелля в Кельне и Дюссельдорфе.

Так что моя московская видео-деятельность в эстетическом смысле была вполне осознана, хотя на первый взгляд все выглядит достаточно обыденно. Используется скромная любительская техника, которой в принципе каждый может пользоваться. Видео-записи не выражают определенный авторский стиль, они являются почти анонимными, но в этом как раз проявляется выбор стиля «аппаратурных» записей.

Кроме того, мне кажется любопытно, что момент исторической запоздалости в первых изданиях этих видео-записей формально подчеркнут: специально был снят цвет, чтобы через черно-белые кадры создать искусственно гипертрофированный эффект «устарелости».

В видео-кадрах также можно найти ряд ссылок на авангардную традицию, не только на черно-белые документации 1960-х годов (например, в Америке), но и на кино классического авангарда: на немецкий экспрессионизм (через композицию

Schwarz-Weiß-Dokumentationen der 1960er Jahre (zum Beispiel in Amerika), sondern auch auf das klassische Kino der Avantgarde: auf den deutschen Expressionismus (über die Komposition der Schatten) oder auf das russische Avantgardokino, insbesondere auf die Reflexion der Rolle der Kamera in Dziga Vertovs Film „Der Mann mit der Kamera“.

Bei Vertov, der die Möglichkeiten der technischen Optik sehr viel höher als die Möglichkeiten des menschlichen Auges einschätzte, diente die Kamera zur Hervorbringung eines optischen Unbewußten. In dieser Tradition habe auch ich in meinen Aufnahmen versucht, Video als technisches Instrument zu erforschen, das einen anderen Horizont der Wahrnehmung, Erkenntnis und des Verhaltens eröffnet. Das neue Instrument konnte damals eine solche Forschungshaltung stimulieren, da es noch nicht alltäglich war.

Aus meiner Sicht zeichnet sich das mediale Potential von Video dadurch aus, daß die Schaffung einer bestimmten Situation und der Prozeß ihrer Wiedergabe eng miteinander verbunden sind – sie beeinflussen sich wechselseitig. Derjenige, der ein Video aufnimmt, befindet sich gleichzeitig vor dem Monitor und vor der realen Situation, auf diese Weise entsteht so etwas wie eine interaktive Verbindung. Zudem können alle an der Situation Beteiligten das Aufgezeichnete sofort ansehen. Sie sind zugleich Subjekte und Objekte; Aufzeichnende und Aufgezeichnete können prinzipiell die Positionen tauschen.

Die Video-Apparatur provoziert nicht nur eine Situation, sondern eröffnet darüber hinaus einen dialogischen Horizont in dieser Situation. Ich betrachte Video als dialogisches Medium und sehe darin seine wesentliche politische Funktion. Es geht eben nicht nur darum, daß ich beispielsweise unabhängig von der staatlichen Zensur mit Video gearbeitet habe. Vom Standpunkt einer politischen Ästhetik ist viel wichtiger, auf welche Weise genau die Video-Apparatur zum Einsatz kam. Und hier läßt sich – wie mir scheint – eine gewisse Kritik an der massenmedialen Kultur im internationalen Maßstab beobachten: an der westlichen kommerziellen und der östlichen ideologischen Massenkultur.

Kritisiert wird die Einseitigkeit der Kommunikation in der massenmedialen Kultur, d. h. die Tatsache, daß der vorherrschende Gebrauch der Massenmedien, insbesondere des Fernsehens, dazu zwingt, bestimmte Modelle der Wahrnehmung, der Erkenntnis und des Verhaltens anzunehmen, die dem Adressaten keine Möglichkeit zur Antwort geben. Durchaus in der Tradition der Medienutopie Bertolt Brechts, der bekanntermaßen das Radio aus einem „Distributionsapparat“ in einen „Kommunikationsapparat“ verwandeln wollte, kann Video als Medium der dialogischen Öffnung einer Situation verstanden werden. Es geht dabei um die Schaffung eines Raums des Austauschs und der Übereinkunft, der zugleich die Voraussetzung

tenей) oder auf russische avantgardное кино, в особенности на осмысление роли камеры у Дзига Вертова в картине «Человек с киноаппаратом».

У Вертова, который ценил возможности технической оптики гораздо выше, чем возможности человеческого глаза, камера служила выявлением оптического бессознательного. В этой традиции и я постаралась в своих записях исследовать видео как новый технический инструмент, открывающий другой горизонт восприятия, познания и поведения. Новый инструмент стимулировал особую исследовательскую установку, поскольку он тогда еще был не привычным.

С моей точки зрения медиальный потенциал видео отличается тем, что создание определенной ситуации и процесс ее производства тесно взаимосвязаны, – они влияют друг на друга. Тот, кто снимает видео, находится одновременно перед монитором и перед реальной ситуацией – таким образом возникает определенная интерактивная связь. Кроме того все, принимающие участие в ситуации, сразу могут посмотреть записанное. Они являются одновременно и субъектами и объектами, записывающие и записываемые принципиально могут меняться местами.

Видео-аппаратура не только провоцирует ситуацию, но и открывает диалогичный горизонт в этой ситуации. Я рассматриваю видео как медиум диалогичности и вижу в этом его существенную политическую функцию. Дело не только в том, что я независимо от государственной цензуры работала с видео. С точки зрения политической эстетики гораздо важнее, каким образом использовалась эта видео-аппаратура. И тут – как мне кажется – можно наблюдать некоторую критику масс-медиальной культуры, причем международной: и западной коммерциализированной масс-культуры, и восточной идеологизированной масс-культуры.

Критикуется именно односторонность общения в массмедиальной культуре, тот факт, что преобладающее употребление масс-медиа, в особенности телевидения, заставляет принять определенные модели поведения, познания и восприятия, не дающие адресату никакой возможности ответить. Вполне в традиции брехтовского утопического требования по отношению к радио, которое он хотел превратить из «дистрибуционного» аппарата в «коммуникационный» аппарат, можно определить видео как медиум диалогического открытия ситуации, создания пространства обмена и соглашения, являющегося предпосылкой для развития разветвленных, реверсильных сетевых структур (Вилем Флуссер).

Записывающая и сохраняющая функция видео-пленки позволяет рассмотреть видео и как память культуры. Тут можно было обсуждать множество вопросов, касающихся понятия «архива». В этом контексте я хочу ограничиться только

zur Entwicklung einer verzweigten, reversiblen Netzstruktur (Vilém Flusser) darstellt.

Aufgrund seiner Aufzeichnungs- und Speicherfunktion läßt sich Video auch als Gedächtnis der Kultur betrachten. An dieser Stelle wäre eine Vielzahl von Fragen zu diskutieren, die den Begriff des „Archivs“ betreffen. Ich möchte mich jedoch auf einen Aspekt beschränken: Aus meiner Sicht ist Video ein ausgezeichnetes Medium zur Archivierung von Situationen, die normalerweise aus dem offiziellen Gedächtnis ausgeschlossen bleiben. In Hinblick auf die Gedächtnispolitik ist aber wiederum entscheidend, von welchen Kriterien die Ordnung des Archivs bestimmt wird. Für mich selbst spielt die Form der Videothek eine große Rolle. Sie stellt nicht nur das traditionelle Verständnis des Kunstwerks als deutlich abgegrenztes Einzelwerk in Frage, in der seriellen Komposition werden vielmehr auch poetische Wiederholungsfiguren erfahrbar, die eine lineare Entwicklung der Geschichte überschreiten und im Betrachter eine ästhetische Sensibilität für den formbildenden Prozeß herstellen.

Die beste Präsentationsform der Video-Aufzeichnungen ist für mich derzeit also die Videothek, d. h. der Raum, in dem nicht nur die Video-Aufzeichnungen selbst, sondern auch begleitende Materialien, Texte und Bilder gesammelt und aufbewahrt werden. In der Videothek kann sich der Betrachter solange aufhalten, wie er Videos ansehen, lesen bzw. die Materialien studieren möchte. Die recht „leeren“, meditativen Aufnahmen, in denen fast nichts geschieht, schicken ihn gewissermaßen auf eine „sekundäre“ Reise durch verschiedene Schichten der Dokumentation, auf der er das Ereignis rekonstruieren und seine eigene Einstellung dazu erforschen kann.

In der Tradition des textualisierten Bildes haben wir es hier nicht mit der mimetischen Darstellung eines Sichtbaren zu tun, sondern mit einer Bezugnahme auf die Sphäre der unsichtbaren Bedeutungen. Eine solche Dokumentationspraxis lenkt die Aufmerksamkeit auf etwas, das sich außerhalb der eigenen Grenzen befindet. Es entsteht eine offene Serie von Verweisen auf etwas „Anderes“.

Auf den Begriff „video poiesis“ bin ich wohl intuitiv in Abgrenzung von dem Terminus „video art“ gekommen, der meinem Gefühl nach zu sehr mit einem traditionellen Verständnis des Kunstwerks verbunden ist. Der neue Begriff betont nicht die Geschlossenheit eines Werks, sondern im Gegenteil gerade den Prozeß, die ästhetische Praxis. Dabei erscheint der Video-Monitor nicht bloß als Spiegel, vielmehr als Fenster, er reflektiert nicht das Licht, sondern strahlt es aus und schafft auf diese Weise einen neuen Bildtyp, der auf eine Transzendierung der uns gegebenen Realität ausgerichtet ist.

Sabine Hänsgen, 2006–2007

Einem Aspekt: с моей точки зрения видео могло бы служить для архивации ситуаций, обычно исключенных из официальной памяти. Однако в политике памяти важно, какой именно порядок архива создается. В своем случае хочу указать на форму видеотеки. Она ставит под вопрос не только конвенциональное понимание произведения искусства, которое определяется четкими границами отдельной вещи, в серийной композиции вдруг можно увидеть и поэтические приемы повтора, трансцендируя линейное развитие истории и создавая эстетическую восприимчивость для формообразующего процесса.

В данный момент мне кажется, что лучшая форма репрезентации видеозаписей – это видеотека, пространство, в котором собраны и сохранены не только сами видеозаписи, но и сопровождающие материалы, тексты и изображения. В видеотеке зритель может проводить столько времени, сколько он хочет смотреть, читать, погружаясь в материалы. Достаточно «пустые», медитативные съемки, в которых почти ничего не происходит, его отправляют, так сказать, во «вторичное» путешествие по разным слоям документации, где он может реконструировать события и исследовать свою собственную позицию.

В традиции текстуализированного образа, мы имеем дело не с миметическим изображением видимого, а, скорее, с указанием на сферу невидимых значений. Такая документационная практика обращает внимание на то, что происходит за ее пределами. Возникает открытая серия разного рода указаний, отсылок на что-то «другое».

Понятие «video poiesis» у меня возникло скорее всего интуитивно в качестве ответного термина, чтобы не пользоваться словом «видео арт», которое по моему ощущению слишком сильно связано с традиционным понятием произведения искусства. Новый термин не указывает на целостность произведения, а наоборот на процесс, на эстетическую деятельность. При этом видео-монитор не просто является зеркалом, а скорее всего окном, он не рефлектирует свет, но его излучает, создавая таким образом новый тип изображения, способствующего трансцендированию той реальности, которая нам дана.

Сабина Хэнсен, 2006–2007 гг.

Link

(Für Sergej Anufriev)

Die Aktion fand in Bochum, im Botanischen Garten der Ruhr-Universität auf einer hölzernen Brücke in der Abteilung für alte Gewächse statt.

Auf die eine Seite der Brücke stellten wir ein Tonbandgerät, auf dem eine blaue Vase stand, die mit einem Karton bedeckt war. Den Karton hatten wir mit Papierschnipseln beklebt, auf denen Bildchen von Computerspielen aus alten Magazinen zu sehen waren. Auf der anderen Seite der Brücke stand eine Videokamera, die im Kamerasucher ein am vorangegangenen Abend aufgezeichnetes Computerspiel „Zelda 2“ der Firma Nintendo zeigte. Im Kassettenrecorder unter der Vase befand sich die Kassette mit der zum Computerspiel gehörenden Musik, die ebenfalls ablief.

Anufriev übergaben wir eine Tasche und schlugen ihm vor, zwischen Vase und Videogerät hin- und herzugehen. Am Videogerät konnte er die Aufzeichnung ansehen, jedoch nicht länger als eine Minute. Jedes Mal, wenn er sich der Vase näherte, sollte er eines der Zettelchen nehmen und in die Tasche stecken. Unter dem 20. Zettel schließlich lag eine Instruktion, die Anufriev aufforderte, einen Hammer aus der Vase zu nehmen, die Vase zu zerschlagen und die Scherben in der Tasche zu verstauen. So wurde alles am 21.09.1990 durchgeführt.

Sabine Hänsgen, Andrej Monastyrskij

Линк

(Сергею Ануфриеву)

Акция проводилась в Бохуме, в ботаническом саду Рурского университета, на деревянном мостике в отделе древних растений.

С одной стороны мостика мы поставили сооружение, представляющее собой установленную на магнитофоне голубую вазу, накрытую картонками с наклееными на них вырезками из журнала с фрагментами компьютерных игр. С другой стороны мостика стояла видеокамера, включенная на воспроизведение (через видеоискатель) записанной накануне акции компьютерной игры „Зельда-2“ (фирма Нинтендо). В магнитофоне под вазой находилась кассета с записью музыки этой игры, также включенная на воспроизведение.

Ануфриеву вручили сумку и предложили ходить между вазой и видеокамерой, где он мог смотреть запись, но не более минуты. Подходя к вазе, он должен был брать по одной картинке и класть себе в сумку. Под 20-ой картиной лежала инструкция, предлагающая Ануфриеву вынуть из вазы молоток, разбить вазу и положить осколки в сумку. Что и было сделано 21.09.1990 г.

Сабина Хэнсген, Андрей Монастырский



Sabine Hänsgen, Andrej Monastyrskij: „Link“ (für S. Anufriev); Foto: S. Hänsgen, 1990.

Сабина Хэнсген, Андрей Монастырски: «Линк» (С. Ануфриеву); фото С. Хэнсген, 1990 г.

Rote Zahlen (Für Jurij Al'bert)

Im Supermarkt „Globus“ las Ju. Al'bert 15 Minuten lang Preisschilder verschiedener Produkte und Waren (nur die Zahlen, ohne Bezeichnung) laut in ein Diktaphon.

Danach wurde ihm auf dem Territorium der Ruhr-Universität vorgeschlagen, das Phonogramm abzuhören und die 105 Zahlen mit rotem Filzstift auf den unteren weißen Rand einer Fotokopie (Größe DIN-A0) zu schreiben, die aus dem Buch „Snuff Bottles from China“ by Helen White, Bamboo Publishing Ltd., London 1992 (plate 11) stammte. Er sollte diese Zahlen mit einem Taschenrechner zusammenzählen und die sich ergebende Summe (3 148,58) ebenfalls dort unter den roten Zahlen mit schwarzem Filzstift aufschreiben.

Anschließend wurde Ju. Al'bert die Fotokopie mit den Zahlen mit dem Vorschlag überreicht, sie auf Ausstellungen als eigene Arbeit zu zeigen und sich zu bemühen, sie zu dem Preis zu verkaufen, der sich aus der Summe der roten Zahlen ergibt (d. h. 3 148,58: in Deutschland – Mark, in Amerika – Dollar, in England – Pfund usw.).

Bochum, 29. 4. 2000

Andrej Monastyrskij, Sabine Hänsgen

Красные числа (Юрию Альберту)

В супермаркете «Глобус» в течение 15 минут Ю. Альберт читал вслух на диктофон ценники (только числа, без названий) на различные продукты и промышленные товары.

Затем на территории Рурского университета ему было предложено, слушая фонограмму, записать эти 105 чисел красным фломастером на нижнем белом поле ксерокса (размер A0), сделанного из книги Snuff Bottles from China, by Helen White, Bamboo Publishing Ltd., London, 1992 (plate 11), сложить эти числа на калькуляторе и полученную сумму (3 148.58) написать там же, под красными числами, черным фломастером.

После чего ксерокс с числами был вручен Ю. Альберту с предложением выставлять его на выставках как свою работу и постараться продать за цену, равную сумме красных чисел (т. е. 3 148.58; в Германии – марки, в Америке – доллары, в Англии – фунты и т. д.).

Bochum, 29. 4. 2000 г. Андрей Монастырский, Сабина Хэнсген



Andrej Monastyrskij, Sabine Hänsgen: „Rote Zahlen“ (für Ju. Al’bert), 2000; Foto: M. Hüttel.

Андрей Монастырский, Сабина Хэнсен: «Красные числа» (Ю. Альберту), 2000 г.; фото М. Хюттеля.

Versammlung

Zwischen den Säulen eines Steinpavillons haben wir im Park „Hohenstein“ auf einer roten Leine sechs schwarze Kleider aufgehängt. An jedem Kleid waren auf der Vorderseite Fotografien im Format 10 x 15 cm angebracht. Vier Fotografien haben wir am Vortag nicht weit von dem Pavillon entfernt auf dem Berger-Denkmal aufgenommen und die zwei restlichen im Pavillon selbst. Die Rückseite der Kleider war mit billigem „goldenen“ Modeschmuck behängt. Aus einem Kassettenrecorder auf einem Stein-Sockel in der Mitte des Pavillons ertönte der Soundtrack des sowjetischen Films „Aleksandr Popov“ aus dem Jahr 1949 (Regisseure: G. Rappaport, V. Ejsmont). Neben dem Kassettenrecorder zeigte eine Fotografie (13 x 18 cm) in einem roten Rahmen ein Fragment des Architekturdekors des Radiosenders „Kootwijk“ (Holland). Nach dem Aufbau der Installation begaben sich die Veranstalter der Aktion auf das Berger-Denkmal, anschließend kehrten sie zum Pavillon zurück, nahmen die Kleider ab, ließen jedoch den laufenden Kassettenrecorder und die Fotografie des Radiosenders „Kootwijk“ zurück und entfernten sich vom Ort der Handlung.

Witten, 25. 9. 2006

Sabine Hänsgen, Andrej Monastyrskij

Собрание

Между колонн каменной беседки в парке «Hohenstein» на красной веревке было повешено шесть черных платьев. На каждом платье с передней стороны были прикреплены фотографии 10 x 15 см, четыре фотографии – сняты накануне на башне Луиса Бергера, недалеко от беседки, две фотографии сняты также накануне в самой беседке. На задней стороне платьев была повешена дешевая «золотая» бижутерия. В центре беседки на каменной тумбе работал магнитофон, воспроизводящий саунд-трек советского фильма 1949 г. «Александр Попов» (режиссеры Г. Раппапорт, В. Эйсмонт). Рядом с магнитофоном на тумбе стояла фотография (13 x 18 см) в красной рамке, изображающая фрагмент архитектурного декора здания радиостанции «Коотвайк» (Голландия). Построив таким образом инсталляцию, устроители акции поднялись на башню Луиса Бергера, затем вернулись в беседку, сняли платья и, оставив на тумбе работающий магнитофон и фотографию радиостанции «Коотвайк», ушли с места действия.

Виттен, 25. 9. 2006 г. *Сабина Хэнсген, Андрей Монастырский*



Sabine Hänsgen, Andrej Monastyrskij: „Versammlung“, 2006; Foto: M. Hüttel.

Сабина Хэнсген, Андрей Монастырский: «Собрание», 2006 г.; фото М. Хюттеля.

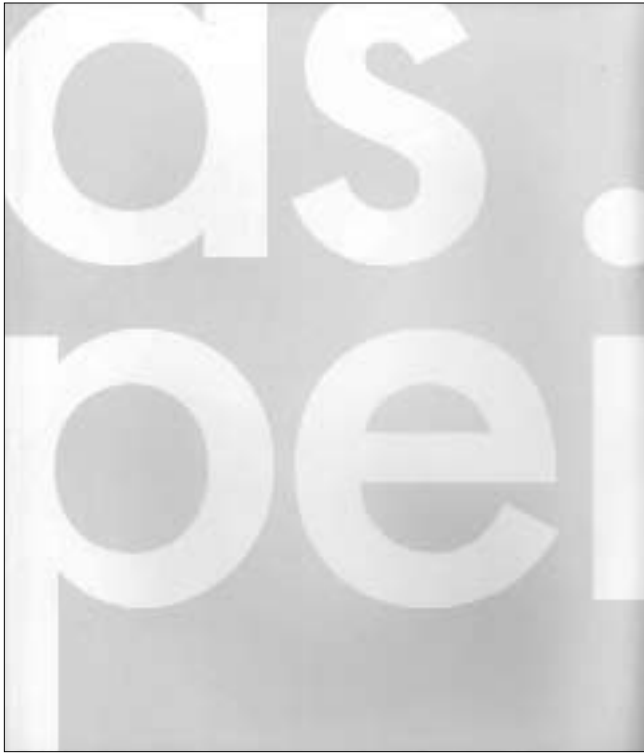
II. Dialoge – Диалогы



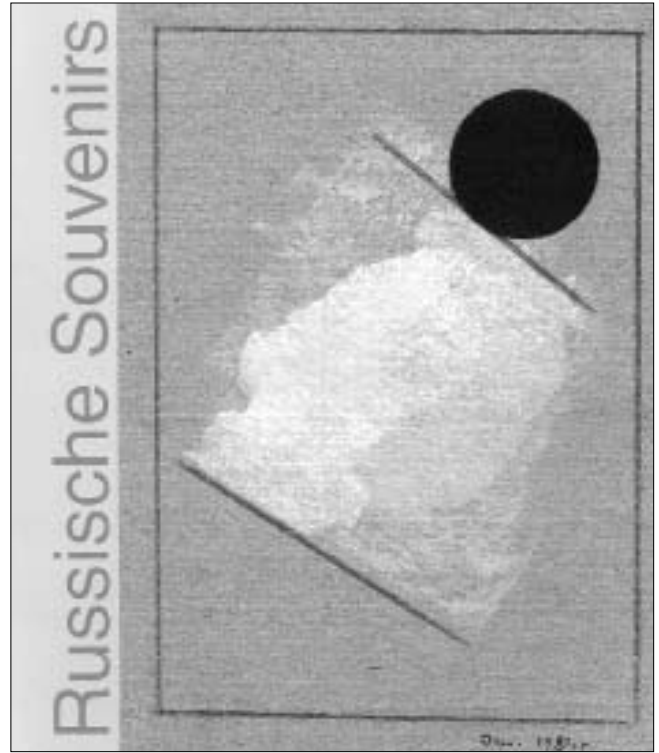
*Katalog „Aspei“, Klingspor-Museum Offenbach, 1999.
каталог «Аспай», музей Клингшпор, Оффенбах, 1999 г.*



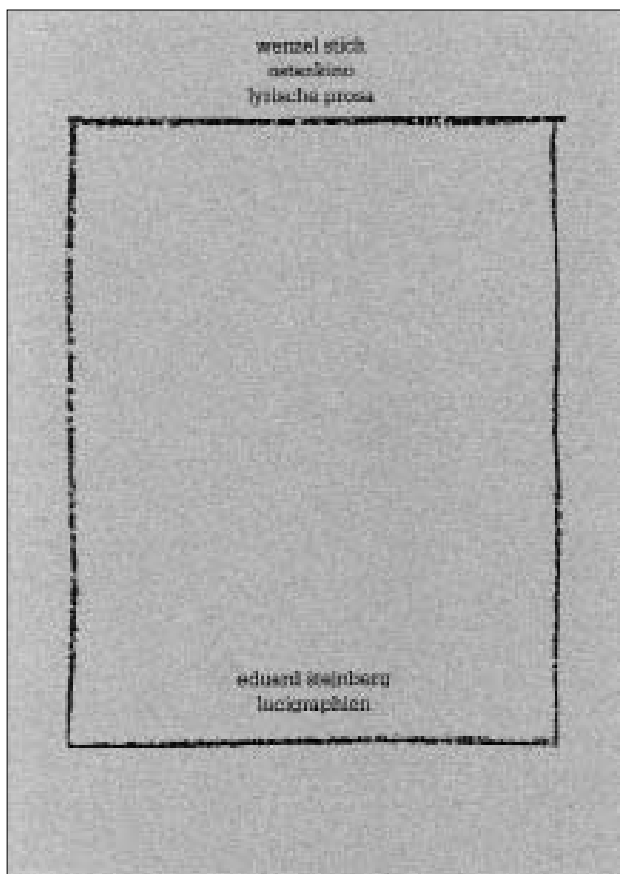
*Katalog „Aspei“, Fachhochschule Bochum, 2000.
каталог «Аспай», высшее учебное заведение, Бохум, 2000 г.*



*Katalog „Aspei“, Kaliningrader Kunstgalerie, 2003.
каталог «Аспей», художественная галерея, Калининград, 2003 г.*



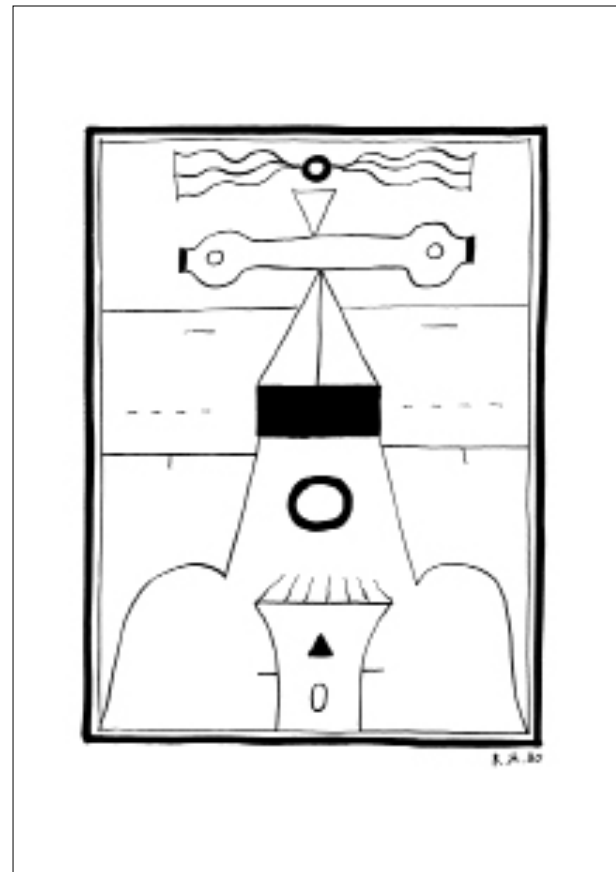
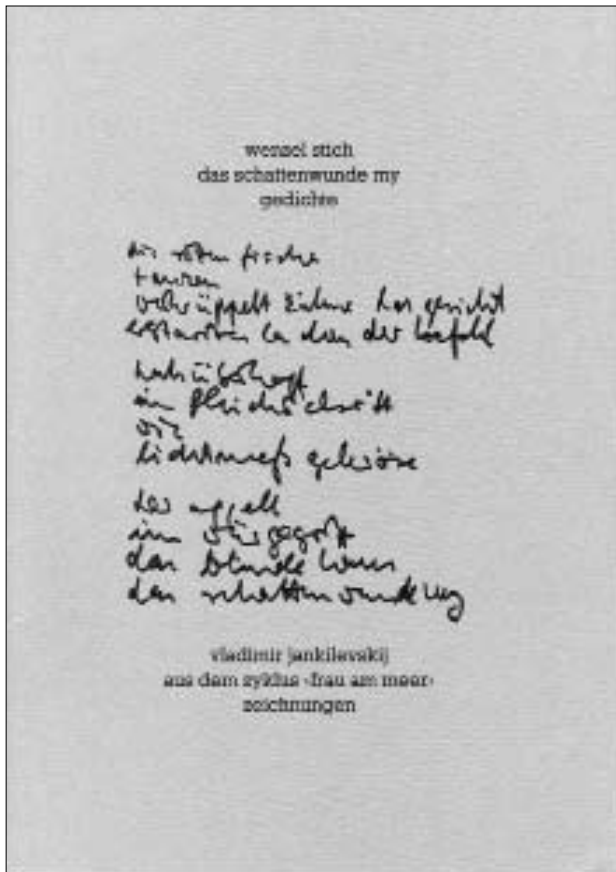
*Katalog „Russische Souvenirs“, Bielefeld 2006.
каталог «Русские сувениры», Билефельд, 2006 г.*



Wenzel Stich, Èduard Šteinberg: „ostankino“, 1985.
Венцель Стих, Эдуард Штейнберг: «останкино», 1985 г.

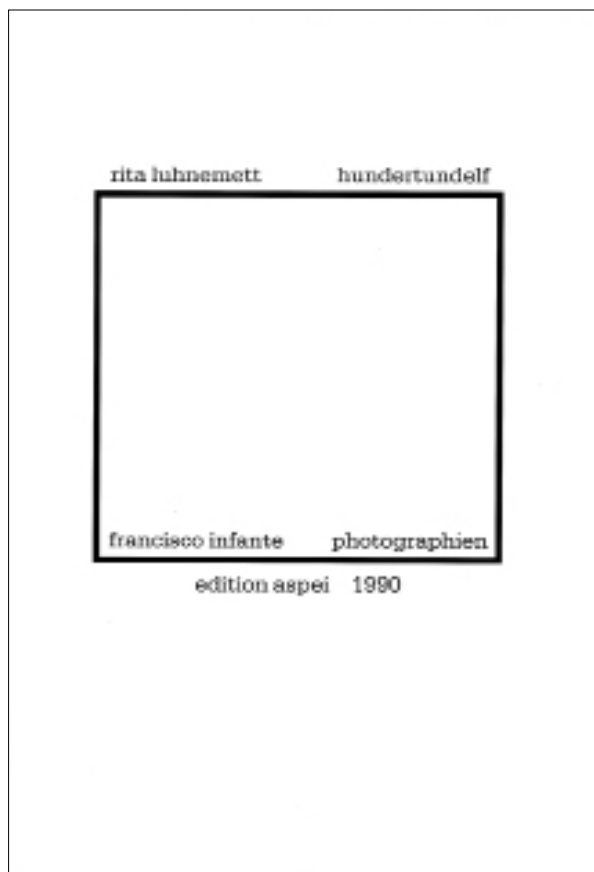


Èduard Šteinberg: „Im Sommer ist der Vater gestorben“, Lucigrafie, 1984.
Эдуард Штейнберг: «Летом умер отец», лугиграфия, 1984 г.



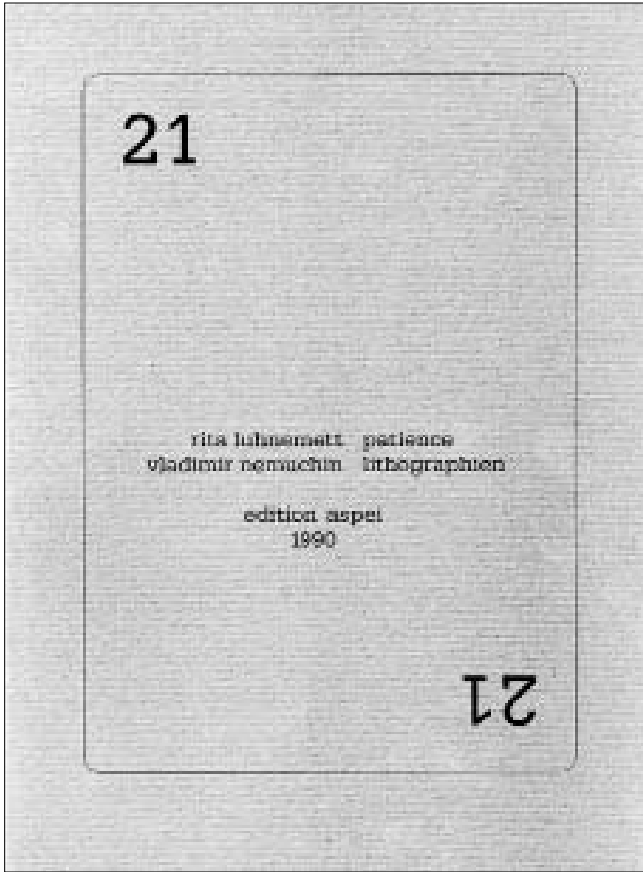
Wenzel Stich, Vladimir Jankilevskij: „das schattenwunde my“, 1985.
Венцель Стих, Владимир Янкилевский: «тьень раны мы», 1985 г.

Vladimir Jankilevskij: „Frau am Meer“, Offsetlithografie, 1980, 1985.
Владимир Янкилевский: «Женщина у моря», офсет, 1980 г., 1985 г.



Rita Luhnemett, Francisco (Francisko) Infante: „hundertundelf“, 1990.
Рита Люнеметт, Франциско Инфантэ: «сто и одиннадцать»,
1990 г.

Francisko Infante: «Artefakt», aus der Serie „Hinzufügungen“, 1983,
Kopie eines Fotos auf Fotopapier, 1990.
Франциско Инфантэ: «артефакт», из серии «Добавления»,
1983 г., копия фотографии на фотографической бумаге, 1990 г.



Rita Luhnemett, Vladimir Nemuchin: „patience“, 1990.
Рита Люнеметт, Владимир Немухин: «пасьянс», 1990 г.



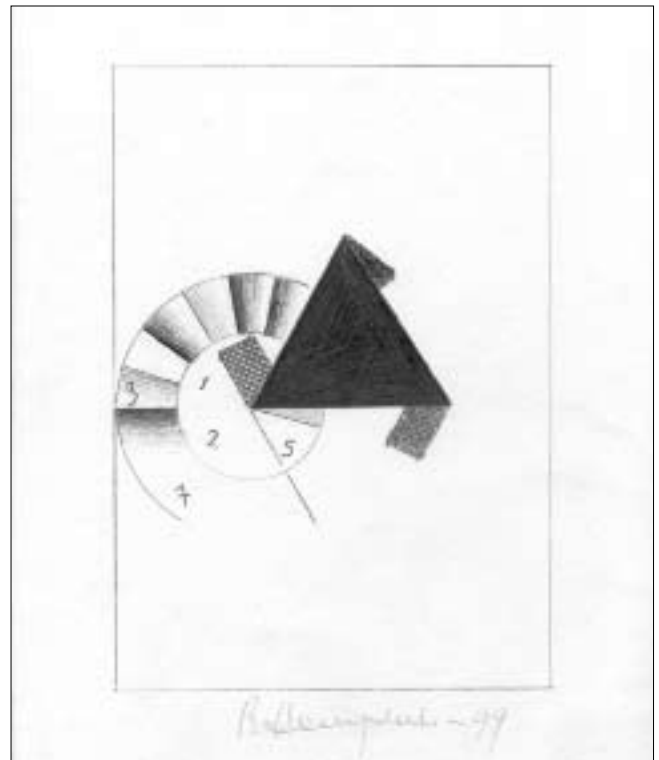
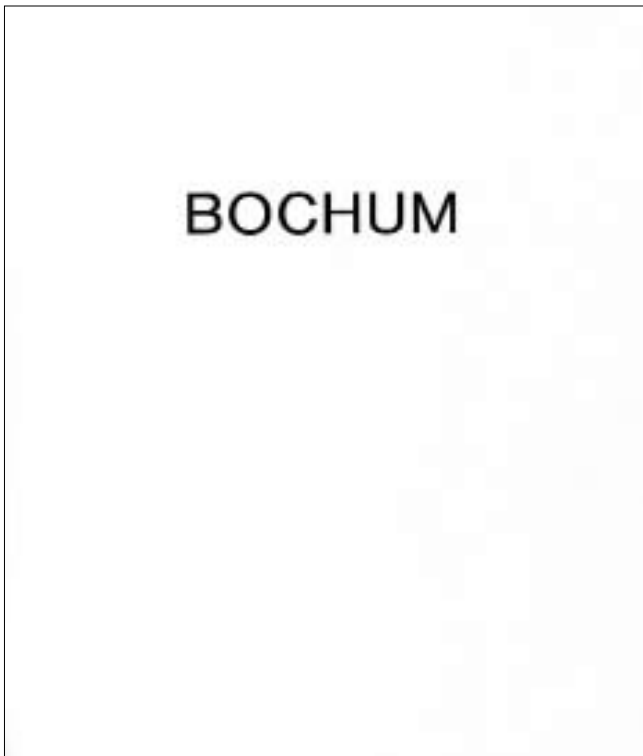
Vladimir Nemuchin: Lithografie zu „patience“, 1988.
Владимир Немухин: литография к «пасьянсу», 1988 г.



Vladimir Nemuchin, Franz von Telek: „1/2 regen“, Außentitel, 2005.
Владимир Немухин, Франц фон Телек: «1/2 дождя», 2005 г.

Vladimir Nemuchin: „1/2 regen“, Piezodruck nach einer Tuschezeichnung, 1983, 2005.

Владимир Немухин: «1/2 дождя», пьезо печать рисунка тушью, 1983 г., 2005 г.



Wenzel Stich, Vladimir Nemuchin: Buchumschlag für „Bochum“, 2007.
Венцель Стих, Владимир Немухин: «Бохум», обложка, 2007 г.

Vladimir Nemuchin: Dviženie, Piezodruck (2007) nach einer Buntstift-
zeichnung, 1999.

Владимир Немухин: Движение, пьезо печать (2007 г.), цветной
рисунок, карандаш, 1999 г.



Anette Thurmlí: „der rosenkranz der hl. anna nebst einer aktion im botanischen garten zu moskau von sabine hängsen und andrej monastyrskij“, 1994.

Анетте Турмли: «четки св. анны вместе с акцией в ботаническом саду в москве сабины хэнсген и андрея монастырского», 1994 г.

Aktion „Rosengarten“, mit Anna Al’čuk (Foto) und Michail Ryklin, 1990; Foto: S. Hängsen.

Акция «Розовый сад», с Анной Альчук (фото) и Михаилом Рыклиным, 1990 г.; фото С. Хэнсген.



I. Cholin, G. Sapgir, V. Nekrasov und dessen Ehefrau A. Žuravleva auf dem Bahnhof Bochum, 1990; Foto: S. Hänsgen.

И. Холин, Г. Сапгир, В. Некрасов и его жена А. Журавлева на вокзале Бохума, 1990; фото С. Хэнсген.

Bochum Bochum
Bochum und Bochum

wir gehn durch Bochum
na und wem geht es hier
schlecht

vorläufig sieht es so aus
niemandem

Erster Faktor
Vater

Zweiter Faktor
Mutter

Dritter Faktor
etwa Martin Luther

Guter Alter Münster

Gott
Kluger Gott
Haben sie

Und Gott liebt die Klugen

/ ALSO WAS IST GOTT
GOTT IST DIE EHRlichkeit /

Vsevolod Nekrasov; Übers.: M. Hüttel und I. Saribekyan

Bochum Bochum
Бохум и Бохум

ходим Бохумом
ну и кому тут у них
плохо

пока похоже что-то
что никому

Erster Factor
Vater

Zweiter Factor
Mutter

Dritter Factor
а не Мартин ли Лютер

Guter Alter Münster

Бог
Умный Бог
У них

! Boch lübit umnych

/ТО ЕСТЬ ЧТО ЕСТЬ БОГ
БОГ ЕСТЬ ЧЕСТНОСТЬ /

Всеволод Некрасов

In Bochum Nebel ist ja Nebel
im Sommer ist es anders

So So
Sonne Sommer

Blumen
Deutsche

farbige Deutsche

hier stadt
weiter landschaft

das
was man braucht

RUHRUNIVERSITÄTSSTADTBUNDES
REPUBLIKDEUTSCHLANDSCHAFT GUT

Gut* und Gott sei Dank

Warum Bochum
Weshalb Bochum

Weil das
Darum Ruhr

Vsevolod Nekrasov; Übers.: M. Hüttel und I. Saribekyan

В Бохуме туман это туман
то ли дело летом

So So
Sonne Sommer

цветы
немцы

цветные немцы

тут stadt
дальше landschaft

то
что надо

RUHRUNIVERSITÄTSSTADTBUNDES
REPUBLIKDEUTSCHLANDSCHAFT GUT

Гут * и слава Богу

Warum Бохум
Почему Bochum

Потому что
Darum Рур

Всеволод Некрасов

* Gut и слава Богу тут Gut

Petersburg Petersburg
Petrograd Petrograd
Leningrad Leningrad

wirklich

ich freu mich auch
alle freuen sich

sofort marsch marsch marsch

Dampflok Dampflok
Dampfschiff Dampfschiff
Telegraph
Telefon
Futurismus Futurismus
Apparat Apparat
Titelblatt Titelblatt
Butterbrot Butterbrot
Labardan Labardan
Apollon Alkonost
Schokolade Marmelade

und das Volk
das Volk
Avantgarde Avantgarde
Durcheinander Durcheinander
Paradox Paradox

eine Frucht

ein
Produkt

und Mandel'stam
Mandel'stam

selbst
Objekt

und Pasternak
Pasternak

selbst
Subjekt

ja Bruder Petrograd
aber der Bruder Arbat

einfach so
Pasternak
Mandel'stam
Spartak Dinamo
und sogar so

ein
Paradeeingang
-ъ -ъ!..
Sankt
Petersburg

ist kein rechter Bruder mehr
was soll das für ein Bruder sein
da steckt man die Nase nicht rein
ist alles egal
ein einziger

Петербург Петербург
Петроград Петроград
Ленинград Ленинград

правда

и я так рад
все так рады

сразу раз раз раз

паровоз паровоз
пароход пароход
телеграф
телефон
футуризм футуризм
аппарат аппарат
переплет переплет
бутерброд бутерброд
лабардан лабардан
Аполлон Алконост
шоколад мармелад

а народ-то
народ
авангард авангард
кавардак кавардак
парадокс парадокс

вот фрукт

вот
продукт

и Мандельштам
Мандельштам

сам
объект

и Пастернак
Пастернак

сам
субъект

да брат Петроград
а брат Арбат-то

просто так
Пастернак
Мандельштам
Спартак Динамо
и даже так

вот
парадный подъезд
-ъ -ь!..
Санктъ
Петербургъ

не тот брат стал
не свой теперь брат
не суй теперь нос
и все равно-с
весь

Mandel'stam
und Pasternak
Mejerchol'd
und Mossel'prom

Hartes
Zeichen
Aleksandr-
Blok-

Schrecken

und doch alles ganz egal

* * *

Was in Moskau
Das Trottoir

Ist in Piter das Paneel

Darüber
Geht man gut

Paneel

Paneel

Paralleles Paneel

Der erste
Paradeeingang

Der zweite
Paradeeingang

Der dritte
Paradeeingang

* * *

Moskau ist die Hauptstadt des Landes
Doch Leningrad ist die Hauptstadt des Kriegs
Aber der Krieg war ja wer weiß wo überall
Überall war der Krieg wohl

Ja aber in Leningrad die Neva

Seva

Neva Neva wie Mama sagte

* * *

Мандельштам
и Пастернак
Мейерхольд
и Моссельпром

Твердый
Знак
Александръ
Блокъ

ужас

и все равно все равно-с

* * *

В Москве что
Тротуар

В Питере панель

Хорошо
Пойти по ней

Панель

Панель

Параллельная панель

Первая
парадная дверь

Вторая
парадная дверь

Третья
парадная дверь

* * *

Москва столица страны
А Ленинград столица войны
Но война была ведь мало ли где
Везде война вроде

Ну а в Ленинграде Нева

Сева

Нева Нева По словам мамы

* * *

Wer wie

Wer auf dem Pferd

Auch Blok war hier

Und wer
nicht alles war

an der öden Wellen Ufer

An der öden Wellen
Ufer

Oberiu
wird es kalt

Vsevolod Nekrasov; Übers.: G. Hirt & S. Wonders

Кто как

Кто на коне

И Блок тут был

И кто
только не был

на берегу пустынных волн

На берегу
пустынных волн

Обериу
холодно

Всеволод Некрасов, 60-е или 70-е годы

Moskau und die Moskauer

Und hier das Moskau der Epoche meines Lebens
Das ist der Leninskij Prospekt, das Mausoleum
Der Kreml', Vnukovo, das Bol'shoj-Theater und das Malyj
Auf Posten steht der Milizionär
Im Frühjahr blühen hier die Parks und Gärten
Akazien, Kirschen, Apfelbaum und Flieder
Und Tulpen, Rosen, Malven, Georginen
Das Gras, die Felder, Wiesen, Wälder, Berge
Ganz oben ist der Himmel – und die Erde unten
Ganz fern sind die Chinesen, Neger und Amerikaner
Ganz nah am Herzen alle Menschen ohne Rechte
Und rundherum wächst Moskau, atmet schwer
Bis Polen, bis nach Warschau wächst es an
Bis Prag und bis Paris und bis New York
Und überall, wenn man nur richtig hinsieht
Ist Moskau, überall sind seine Völker
Wo Moskau nicht ist – ist es einfach leer

* * *

Am besten gar nicht erst in Moskau leben
Nur wissen, daß es irgendwo wohl existiert
Von seinen hohen Mauern ganz umgeben
Von seinen hohen Wünschen, fernen Träumen
Und von den Blicken auf die ganze Welt ringsum
Die fliegen weit, und sie bestätigen
Daß es besteht, und sie bekräftigen
Daß es besteht, und sie bewirken erst
Daß es besteht im Herzen, das bereit ist –
Das ist es, was es heißt – in Moskau leben

* * *

Hör zu, Orlov, wir leben doch nicht ewig
Es wäre eine Schande anzunehmen
Daß wir allein am Weltenrande leben
Und irgendwo da ist tatsächlich Moskau
Mit Meeresbuchten, Bergen und Lagunen
Ereignissen von kosmischer Bedeutung
Und Moskauern, die von sich eingenommen
O nein, wo wir jetzt stehn, soll Moskau sein
Wo wir's bestimmen, dort wird Moskau sein
Nur da, wo wir es hingestellt, ist Moskau!
Das heißt – in Moskau

Dmitrij Prigov; Übers.: G. Hirt & S. Wonders

Москва и Москвичи

А вот Москва эпохи моей жизни
Вот Ленинский проспект и Мавзолей
Кремль, Внуково, Большой театр и Малый
И на посту стоит Милиционер
Весной же здесь цветут сады и парки
Акация, вишни, яблони, сирени
Тюльпаны, розы, мальвы, георгины
Трава, поля, луга, леса и горы
Вверху здесь – небо, а внизу – земля
Вдали – китайцы, негры, мериканцы
Вблизи у сердца – весь бесправный мир
Кругом же – все Москва растет и дышит
До Польши, до Варшавы дорастает
До Праги, до Парижа, до Нью-Йорка
И всюду, коли глянуть беспристрастно –
Везде Москва, везде ее народы
Где ж нет Москвы – там просто пустота

* * *

Уж лучше и совсем не жить в Москве
Но просто знать, что где-то существует
Окружена высокими стенами
Высокими и дальними мечтами
И взглядами на весь окрестный мир
Которые летят и подтверждают
Наличие свое и утверждают
Наличие свое и порождают
Наличие свое в готовом сердце –
Вот это вот и значит – жить в Москве

* * *

Смотри, Орлов, ведь мы живем не вечно
Весьма обидно было б просчитаться
Что мы живем с тобой на краю света
А где-то там – действительно Москва
С заливами, лагунами, горами
С событиями всемирного значенья
И с гордыми собою москвичами
Но нет, Москва бывает, где стоим мы
Москва пребудет, где мы ей укажем
Где мы поставим – там и есть Москва!
То-есть – в Москве

Дмитрий Пригов, 1982 г.

Das Ereignis

1. Absolut unmöglich
2. Ganz unmöglich
3. Unmöglich
4. Vielleicht irgendwann
5. Irgendwann
6. Dann
7. Noch nicht
8. Nicht jetzt
9. Und nicht jetzt
10. Und nicht jetzt
11. Vielleicht bald
12. Wohl bald
13. Wirklich bald
14. Vielleicht früher als erwartet
15. Schon bald
16. Gleich jetzt
17. Jetzt
18. Achtung
19. Da
20. Das ist alles
21. Alles

Lev Rubinštejn; Übers.: G. Hirt & S. Wonders

Событие

1. Абсолютно невозможно
2. Никак невозможно
3. Невозможно
4. Может быть, когда-нибудь
5. Когда-нибудь
6. Потом
7. Еще нет
8. Не сейчас
9. И не сейчас
10. И не сейчас
11. Возможно, скоро
12. Пожалуй, скоро
13. Действительно скоро
14. Возможно раньше, чем ожидалось
15. Уже скоро
16. Вот-вот
17. Сейчас
18. Внимание
19. Вот
20. Вот и всё
21. Всё

Лев Рубинштейн, 1980 г.

Sechs Winter-Projekte

Projekt 1

Den Schnee auf dem Dreifaltigkeits-Sergius-Kloster mit goldener Farbe färben. Über dem Kloster eine Kuppel errichten, mit einer Gefrier-Vorrichtung, um das Winter-Klima zu erhalten.

Projekt 2

Den Schnee im Kreml und auf dem Roten Platz rot färben und über dem Kreml und dem Roten Platz eine durchsichtige Kuppel errichten, mit einer Gefrier-Vorrichtung, um das Winter-Klima zu erhalten.

Projekt 3

„10 Quadratmeter russischer Winter“

(Projekt für Intourist)

Eine schöne Ecke aus einer russischen Winterlandschaft auswählen (wünschenswert des europäischen Teils), zehn Quadratmeter ausmessen und auf diesem Quadrat eine durchsichtige Kuppel mit Gefrier-Vorrichtung errichten, um die Wintertemperatur zu erhalten. (Möglicherweise dort einen russischen Kerl plazieren). Touristen, die im Sommer nach Rußland kommen, werden die Möglichkeit haben, die Schönheit des russischen Winters zu genießen.

Projekt 3a

Das gleiche für eine Sommer-Landschaft (möglicherweise neben der „winterlichen“, beide als Dauer-Exponate), unter Berücksichtigung, daß Touristen in Rußland in einen strengen Winter geraten können.

Projekt 4

Euch – den Liebhabern des Skisports!

Den Firmen, die Sportgeräte herstellen, wird vorgeschlagen, ein kleines Farbsprühgerät zu erarbeiten und auf Skiern zu montieren. Stellen Sie sich einen klaren sonnigen Wintertag vor: Zig Skisportsfreunde jagen den Berg hinunter oder bewegen sich so – auf einer ebenen Strecke – und alle lassen hinter sich leuchtende, verschiedenfarbige Skispuren (die Farbe zur Auswahl). Aber wenn dies eine gesellschaftliche Unternehmung ist oder die Skifahrer Bestarbeiter der sozialistischen Arbeit sind, wieviel Losungen kann man dann in den Schnee schreiben zur Belehrung der vielzähligen unsportlichen Elemente, die sich an dem Sport der Tapferen und Ausdauernden ergötzen. Wieviel Möglichkeiten für die verschiedensten sportlichen und sonstigen Unternehmungen. Für die Pädagogen ist dies eine echte Revolution. Von nun an sollen die Schüler ihre Aufgaben nicht in den Heften verrichten, sondern auf dem Schnee!

Шесть зимних проектов

Проект 1

Покрасить снег в Троице-Сергиевской лавре в золотой цвет. Над лаврой возвести купол с холодильной установкой для поддержания зимнего климата.

Проект 2

Покрасить снег в Кремле и на Красной площади в красный цвет и возвести над Кремлем и площадью прозрачный купол с холодильной установкой для поддержания зимнего климата.

Проект 3

«10 квадратных метров русской зимы»

(Проект для Интуриста)

Выбрать изящный уголок русского зимнего пейзажа (желательно на Европейской части), отмерить десять квадратных метров и возвести над этим квадратом прозрачный купол с кондиционной установкой для сохранения зимней температуры. (Можно поместить туда одного русского «мужика»). Туристы, приезжающие в Россию летом, не будут лишены возможности насладиться красотами русской зимы.

Проект 3а

То же самое для летнего пейзажа (можно рядом с «зимним» в качестве постоянных экспонатов), учитывая, что туристы могут попасть в Россию в суровую зиму.

Проект 4

Вам – любителям лыжного спорта!

Фирмам, выпускающим спортивный инвентарь, предлагается разработать и установить на лыжах компактный краскоразбрызгиватель. Представьте себе ясный зимний солнечный день: десятки любителей лыжного спорта несутся с гор или идут себе так – по ровному месту – и все оставляют за собой яркие разноцветные (цвет по выбору) лыжни. А если это общественное мероприятие или лыжники – передовики соцтруда, то сколько лозунгов можно написать на снегу в назидание многочисленным неспортивным элементам, пришедшим полюбоваться спортом смелых и выносливых. Сколько возможностей для самых разнообразных спортивных и прочих мероприятий. Для педагогов это подлинная революция. Отныне школьники могут делать свои задания не в тетрадках, а на снегу!

Projekt 5
„Kultur“

Auf einem Schneefeld (wünschenswert zwischen Nemčinovka und Romaškovo) mißt die Gruppe der Teilnehmer der Totalen Künstlerischen Aktion (TKA) in schwarzen Tarnmänteln ein Quadrat von 100 x 100 Meter aus und färbt es mit schwarzer Farbe aus Farbsprühdosen oder bestreut es mit Asche. Nach Beendigung dieser Aktion verlassen sie das Feld und zum Werk kommt eine andere Gruppe von TKA (eine ökologische) und färbt das schwarze Quadrat mit weißer Farbe und verleiht dem Feld wieder seine ursprüngliche weiße Farbe.

Projekt 6
(Ökologisch)

An einem klaren Feiertag im Winter kommen die Teilnehmer der Totalen Künstlerischen Aktion einzeln zusammen, in einem früher vorgemerkten Abschnitt eines Neubaugebiets (zum Beispiel Orechovo-Borisovo). Alle sollen mit weißen Gewändern bekleidet sein, und jeder soll eine Farbsprühdose mit weißer Farbe dabei haben. Sorgfältig färben sie mit weißer Farbe alle Gegenstände, die nach der Fertigstellung des Baues übrig geblieben sind (die am Boden eingefrorenen, im weißen Schnee sich schwarz abhebenden Röhren, Kacheln und die übriggebliebenen und verlorenen Werkstücke und anderen Abfall). Die Teilnehmer der Aktion geben so der Landschaft die ursprüngliche winterliche weiße Farbe zurück und ermöglichen den neugebauten Häusern, friedlich mit der Umgebung zu koexistieren, sich gegenseitig zu bereichern und das Gesichtsfeld der neu Eingezogenen ästhetisch zu erweitern. Wünschenswert ist es, die dort tätigen Arbeiter und Lehrer zur Aktion heranzuziehen. Alle Kräfte zur Weiß-Färbung der verschmutzten Umwelt! (*Anatolij Žigalov; Übers. M. Hüttel u. I. Saribekyan*)

Проект 5
«Культурный»

На снежном поле (желательно между Немчиновкой и Ромашковым) группа участников Тотального Художественного Действия (ТХД) в черных масках отмеряет квадрат 100 x 100 метров и закрашивает его черной краской из краскоразбрызгивателей или посыпает золой. По окончании этой акции они покидают поле, и к делу приступает другая группа ТХД (экологическая) и красит черный квадрат в белый цвет, возвращая полю его первозданную белизну.

Проект 6
(Экологический)

В ясный зимний выходной день участники Тотального Художественного Действия собираются (поодиночке) в заранее намеченном участке новостройки (например, Орехово-Борисово). На всех должны быть белые халаты, и у каждого краскоразбрызгиватель с белой краской. Тщательно окрашивая в белый цвет все предметы, оставшиеся после завершившейся стройки (вмерзшие в землю и чернеющие на белом снегу трубы, плиты, лишние конструкции и потерянные конструкции и прочий мусор), участники акции возвращают пейзажу первозданную зимнюю белизну, позволяя нововозведенным зданиям мирно сосуществовать с пространством, взаимообогащая друг друга и расширяя эстетический кругозор новосельцев. К действию желательно привлечь работников местных предприятий и учебных заведений. Все силы на побелку загрязненной среды!

Анатолий Жигалов, 1980 г.



Anatolij Žigalov und Natal'ja Abalakova (TOTART): „Performance СНЕГ (drei konkrete Gedichte)“, Dezember 1980.

Ort: Boulevard an der Kaširskoer Chaussee, Moskau. Dauer: 30 Minuten. Material: Gestell eines Tischchens, zwei Glasplatten 60 x 80 cm, schwarzes Papier 60 x 60 cm, Kreide, Schnee, Feuer, menschlicher Körper.

1) Auf schwarzes Papier wird das Wort СНЕГ (SCHNEE) geschrieben. Das Papier wird zwischen die beiden Glasplatten gelegt und unter dem Schnee vergraben.

2) Das Papier mit dem Wort СНЕГ wird aus dem Schnee herausgenommen, daraus wird ein Papierball gemacht, den man unter der Glasfläche des Tischchens im Schnee legt. Aus dem Schnee macht man einen Ball und legt ihn auf das Tischchen. Den Papierball zündet man an. Der Schneeball beginnt von der Hitze des brennenden Wortes СНЕГ zu tauen.

3) In den Schnee schreibt man mit der Hand das Wort СНЕГ, die Schnee-Schrift wird eingesammelt und aufgegessen. (Übers. M. Hüttel u. I. Saribekyan)

Анатолий Жигалов и Наталья Абалакова (ТОТАРТ): «Перформанс: СНЕГ (три конкретные поэмы)», декабрь 1980 г.

Место: Бульвар на Каширском шоссе, Москва. Длительность: 30 минут. Материал: Столик-подставка, два стекла 60 x 80 см, черная бумага 60 x 60 см, мел, снег, огонь, человеческое тело.

1) На черной бумаге пишется слово СНЕГ. Бумага кладется между двумя стеклами и закапывается под снег.

2) Бумага со словом СНЕГ извлекается из-под снега, из нее делается бумажный шар, который кладется под стекло столика на снег. Из снега делается шар и кладется на стеклянную поверхность столика. Бумажный шар поджигается. Снежный шар начинает таять от тепла горящего слова СНЕГ.

3) На снегу рукой пишется слово СНЕГ, снежная надпись собирается и съедается.

zweite Petersburger hängun'

krallende sindz, zukrallende
kralln. den flugschreiber, voice
recorder der aeroflot, ham wir
in auswertun'; di ganzn kirschkerne
textkerne: PUSCHKIN FÄLLT UM UND
WOHNT WIEDER IN SANKT PETERSBURG krallen,
zurückgekurbelte kaiserliche-akademie-der-
künste, die lezztminutn rekonstruiert, ab-
gehörtes herzschlagfinale, und „wirklich?,
russisches rulett?“ verstandn, wobei so rich-
tich mit karacho das suprematistische service
zu bodn geht da schd-

okt man, ein textkonvoi
von schwarzn limousinen der hier den blick vrr-
schperrt, dies russland im museums-gegenlicht:
drekkiges (touristn)dutzend am allermiesestn
madame-tussaud's vorbeigeschleust, käsiges ex-
ponat dort im schneewittchensarg, eins kann
man sagn: brennt noch licht. und schw-
enk.

krallen sinz. eisnkralln. die städte im
dunstkescher bei finnisch vollgekozzter nachz
hotelba' („nehmsi dolla in kleinschein mit“)
worauf denn auch, ferngespräch, kannst mich
noch hörn, „di nuttn scharf sind und angeschafft
wird echt dihölle“. jezz kriecht erma lev
rubinstein in einer taxifahrerkneipe moskaus,
falscher ort, von afghanistanveteranen voll
auf di fresse, so geht das. aurora-bausazz,
im blickfelt rennende rekrutn MUSEUM DER VÖL-
KER DER SOWJETUNJON:

durchatmen, burjatische
schattn, tungusengruß, ein schwenk auf di
ewenken: atmende, noch durch di vitrine schl-
angenhaut, feinstrotgestichelt, 32 kilo eisn-
amulette aufm rükkn da man den nevski-
prospekt hereinträgt, kann man augn
trauen?, rechz schwenkt! schwarzgelb zu-
nächst und ziemlich großformatig dies
flakkern aufm nevski-prospekt, beim nä-
herkommen siamesisch-doppelköpfig, -endn
zeigend, alle krallenenndn zeigend, was
für ein schauerlicher hilfsgeist in un-
mittelbarer metronähe: schwarzgelb erkna-,
erknatternde czarenfahne.

*Thomas Kling, Juni 1991 **

* Aus: Thomas Kling, *nacht.sicht.gerät. Gedichte*, © Suhrkamp
Verlag, Frankfurt am Main 1993, S. 14 f. Abdruck mit freund-
licher Genehmigung des Suhrkamp Verlags.

Второе петербургское вешание

когтят хотяще, закогтят когтяще, хо
тением когтей. а нам расшифровать хотеть
прибора острие, аэрофлотский войс
рекордер; вишен косточки, черне
ющие текстозерна: ПУШКИН РУХНУЛ И
СНОВА ЖИВЕТ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ когтение когтей,
а императорская-академия-ис-кустве
(назад прокрутим) реконструирует
последние минуты (пленку-время), под-
слушала последний сердца удар, и «правда? это
русская рулетка?», так и дураку понятна, осс-
особенно когда притом сервис супрематистский
обвально бацнулся, ну зд-

охнуть можно,
текстокортеж из черных лимузинов перекк
рывает кадр, россия напоказ, музейная подсветка:
дерьмовый выводок (туристов) просочился в похабней-
ший мадам-тюссо спецхран, а там сырокопченный экс-
понат в гробу хрустальном вместо крали, как
изрек пиит: Там свет еще горит. и хвв-
ватит.

когтят царрапая. когтящее железо. городов ночных
сачком прошаривая чад, на резкость наведем, отельный
бар, до дыр проблеванный по-(с)фински («и непременно
доллары купюрой мелкой»), на что бы это, между-
народный разговор, тебе там слышно
меня, «тут шлюхи люкс, но все при деле, ухх
будет баня». в московском кабаке, в подвале у так-
систов как раз сейчас афгана ветераны рас
квашивают морду рубинштейну леве, попер мудака
не в тот кабак. такие вот дела. набор конструкторский
авроры в кадре, проходят строем новобранцы МУЗЕЙ НАРО-
ДОВ СССР:

переведем дыхание, в тени бурята
тунгус приветствует эвенка оттенком тени, ды-
шащая сквозь стекло витрины тяжесть змеекожи,
прошитой красно-буро швами плюс 32 кило
железных амулетов, как будто невский вносят на спине
проспект, поверить ли зрачкам? маячит справа
нечто! пятно какое-то качается на невском, громоз-
дко-черно-желтое, подходишь ближе, кажет остро
(когтящие кромсая) острия когтей,
раз-(па)рывающийся с треском воздух,
сиамски-двухголовый, что за
жуткий тотем у входа прямо в метро-
политен: царрапающе черно-желтый
царский стяг. (пер. Ольги Денисовой)



Wiederaufführung einer Lesung Thomas Klings (Moskau – 20.5.1991 / Bingen 21.5.2006)

Auf einem Hügel über dem Rhein (unterhalb der Burg Klopp) haben wir auf einer mit Sträuchern bewachsenen Terrasse einen Kassettenrecorder aufgehängt und die Aufzeichnung einer Lesung Thomas Klings abgespielt, die 1991 während eines Festivals „hier und dort“ in Moskau stattgefunden hatte. Der Kassettenrecorder, aus dem die Lesung des 2005 verstorbenen Dichters erklang, wurde von einer Videokamera aufgenommen.

*Sabine Hänsgen
Foto: Ju. Al'bert*

21.5.2006

Воспроизведение чтения Томаса Клинга (Москва – 20.5.1991 / Бинген – 21.5.2006)

На обросшей кустами террасе на холме над Рейном (под крепостью «Клопп») был повешен кассетник, с которого воспроизводилась запись чтения Томаса Клинга на фестивале «тут и там» в 1991 году в Москве. Чтение с кассетника снималось на видеокамере.

*Сабина Хэнсген
фото Ю. Альберта*

21.5.2006 г.

Aus Balmont

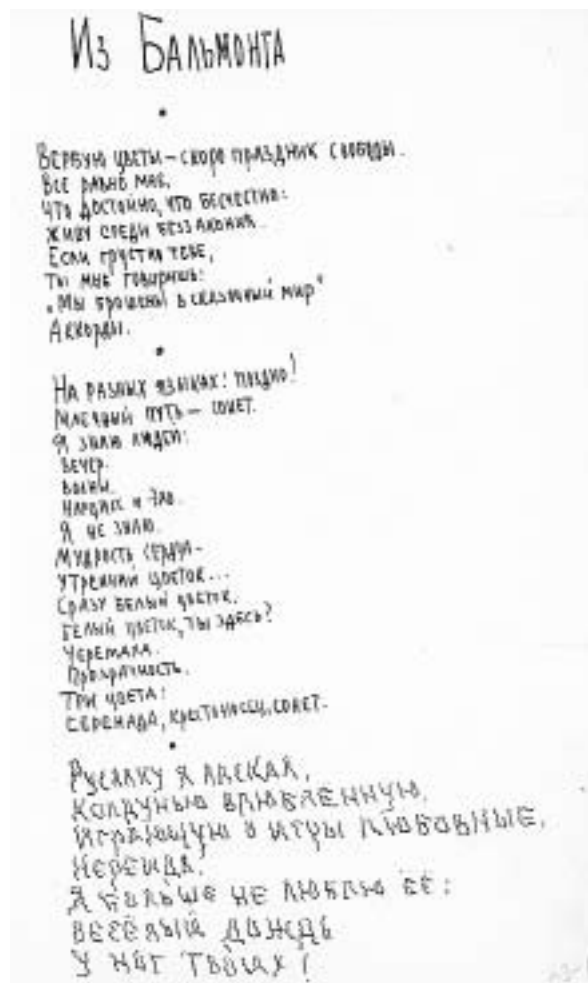
*
Ich werbe die Blumen an – bald ist der Feiertag der Freiheit.
Alles ist mir gleich,
was würdig ist, was unehrlich:
Ich lebe inmitten von Gesetzlosigkeit.
Wenn es dich traurig macht,
sagst du mir:
„Wir sind in eine Märchenwelt geworfen“.
Akkorde.

*
In verschiedenen Sprachen: spät!
Die Milchstraße – ein Sonett.
Ich kenne die Leute:
Abend.
Wellen.
Narzisz und Echo.
Ich kenne nicht.
Die Weisheit des Herzens –
die Morgenblüte ...
Sofort eine weiße Blüte.
Weiße Blüte, bist du hier?
Faulbaum.
Durchsichtigkeit.
Drei Farben:
Serenade, Kreuzritter, Sonett.

*
Die Nixe habe ich gekost,
die verliebte Hexe,
die das Liebesspiel Spielende.
Nereide.
Ich liebe sie nicht mehr:
Lustiger Regen
zu deinen Füßen!

(Übers.: M. Hüttel und I. Saribekyan)

Leonid Aronson „Aus Bal'mont“. Dieses Gedicht erschien in anderer Textgestalt in dem Buch von Aronson „Ave“. Der Titel klärt die Methode auf – der Text besteht aus Titeln und den ersten Zeilen des Buchs von K. D. Bal'mont „Wir werden sein wie die Sonne“. Weitere Beispiele ähnlicher Arbeiten und die dazugehörenden Kommentare wie auch das Faksimile des Buches „Ave“ in der Ausgabe: Leonid Aronson, Sammelausgabe in 2 Bänden, Textauswahl und Anmerkungen von P. Karnovskij, I. Kukuja und Vl. Erl', StPbg, Verlag Ivan Limbach, 2006, Bd 1, S. 112–113, 178, 224–225 und die dazu gehörenden Anmerkungen.



Леонид Аронзон «Из Бальмонта», Стихотворение «Из Бальмонта» в другой графической редакции вошло в книгу Аронсона «AVE». Название является обнажением приема – текст состоит из названий и первых строк стихотворений книги К. Д. Бальмонта «Будем как солнце». Другие примеры подобных произведений и комментарии к ним, а также факсимиле книги «AVE» см. в изд.: Леонид Аронзон. Собрание произведений в 2-х томах. / Сост., подг. текстов и примеч. П. Казарновского, И. Кукуя и Вл. Эрля. – СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2006 г. – Т. 1. – С. 112–113, 178, 224–225 и примеч. к ним.

Poesie des Raums – Raum der Poesie

Der Gedichtzyklus „tiraden“ ist schon vor langem verfaßt worden, doch ich dachte über die Poesie nicht nur wie ein Dichter, sondern auch wie ein bildender Künstler, was auch mein erster Beruf war.

Damals verfaßte ich auch einen Essay, der für mich selber völlig unerwartet entstand und, wie ich mich erinnere, mir zugleich große Freude bereitete. Die Idee, die mir in den Sinn kam, erschien mir neuartig, sie erweiterte die Wirkung der Poesie und stellte sie in eine neue, ungewöhnliche Situation.

Diese Idee bestand in der Vereinigung von Gedichtstexten mit dem Raum, d. h. vor allem zerstörte sie die wie auch immer unbewegliche Wahrnehmung / das Hören sitzender Subjekte in irgendeinem Punkt eines Interieurs. Ich ging aus von der Zusammenwirkung, der Vereinigung von Gedichtstexten und dem Raum.

Wie stellte ich mir das vor? Ich präzisiere. Vor allem hatte ich einen Anhaltspunkt in der sozusagen Gedichte-Visualität meines Tiraden-Zyklus, die in ihrer visuellen Konstruktion auf irgendwelche Weise mit der konkreten Poesie verbunden waren (aber nur auf irgendwelche Weise, nicht mehr), d. h. mit der räumlichen Verteilung des Textes auf der Seite „trieben“ die Gedichttexte gleichsam ursprünglich die räumliche Wahrnehmung an ...

Ich habe mir die Texte meiner Tiraden in verschiedenen Situationen und Stellen des Raums vorgestellt. Sagen wir, liegend auf dem Fußboden, umgeben von einem künstlichen Rasen; oder von der Decke herabhängend, verwischt auf einer weißen Wand; oder auf einmal in einem dicken, altertümlichen, vergoldeten Rahmen; liegend auf dem Boden eines umgedrehten alten Eimers; auf irgendeiner Kartonschachtel; schief aufgeklebt auf einem Schränkchen; gestützt auf einen Besen; auf den Seiten eines geöffneten Buches; auf einem Schemel, der mit Farben bespritzt ist; auf dem Bildschirm eines Computers, usw. usf. Außerdem könnten die Texte verschiedene Größe besitzen ...

Aber ich will mich nicht in Einzelheiten verlieren. Denn sie alle können nur in der Arbeit im realen Raum und im Aufeinanderprallen mit realen Gegenständen ins Dasein treten und überzeugend werden ... sie können mit ihnen unisono zusammenklingen oder, ganz im Gegenteil im Kontrast ...

D. h. der Leser-Betrachter bewegt sich im Saal, kommt in Berührung mit den Gedichten und den Gegenständen nach einem bestimmten Plan, wie sie in diesem Raum verteilt sind.

Auf diese Weise wird die Poesie des Raums auch zum Raum der Poesie, und es können die Bedingungen für ein neues, besonderes Genre – „die poetische Installation“ entstehen. (*Vilen Barskij; Übers.: M. Hüttel und I. Saribekyan*)

Поэзия пространства – пространство поэзии

Цикл стихов «тирады» был уже давно написан, но я думал о поэзии не только как поэт, но и как художник – какова была моя первая профессия.

Тогда-то я и написал то самое эссе, явившееся для меня самого неожиданностью и, помню, большой радостью, одновременно. Идея, пришедшая мне в голову, показалась мне новаторской, расширяющей воздействие поэзии, ставящей ее в новую необычную ситуацию.

Эта идея состояла в соединении стихотворных текстов с пространством, т. е. прежде всего разрушала привычное неподвижное, как обычно, восприятие-слушание сидящего субъекта в некой точке окружающего интерьера. Я исходил из взаимодействия, соединения стихотворного текста с пространством.

Как я это себе представлял? Уточню. Прежде всего я имел ввиду опору, так сказать, на визуальность стихотворений моего, уже упомянутого, цикла «тирады», которые в своей визуальной конструкции были связаны каким-то образом с конкретной поэзией (но только «каким-то образом», не больше), т. е. с пространственным расположением текста на странице и, как бы уже изначально, «подталкивали» тексты стихов к пространственному восприятию...

Я представил себе тексты своих «тирад», расположенные в разных ситуациях и местах пространства. Скажем, лежащие на полу среди искусственной травы; или свисающие с потолка; слившиеся с белой стеной; или вдруг в толстой старинной золоченой раме; лежащие на донышке перевернутого старого ведра; на какой-то картонной коробке; криво прикрепленные к тумбочке; опершиеся на веник; на страницах раскрытой книги; на табурете, забрызганном краской; на экране компьютера, и т. д. и т. п. При том тексты могли бы быть разного размера...

Но не буду вдаваться в подробности. Ведь все они могут возникнуть и стать убедительными только в работе с реальным пространством и в столкновениях с реальными предметами... они могут звучать с ними в унисон или, наоборот, в контрасте...

Т. е. читатель-зритель движется по залу, соприкасаясь со стихами и предметами в связи с определенным планом их размещения в этом пространстве.

Таким образом поэзия пространства становится также пространством поэзии, и могут возникнуть предпосылки нового особого жанра – «поэтической инсталляции».

10.3.2008

Вилен Барский

tirsden

als man die freiheit verhaftete brach sie auf mit
langsamer kleinen schritten mit rascher kleinen
schritten als man die freiheit verhaftete mit
langsamen kleinen schritten mit raschen kleinen s
chritten als man die freiheit verhaftete brach
sie auf mit kleinen schritten brach sie auf
zu den winkeln der wirtschaft wo staub ist soam
als verwaschung wo haufen unbrauchbaren gerätpo
le sind zu den winkeln der wirtschaft zu staub
schmutz verwaschung zu haufen unbrauchbaren
gerätpels unbrauchbaren gerätpels wo gegen
stände ihr eigenes von den menschen abgesondertes
leben leben wo gegenstände ihr eigenes leben
leben von den menschen abgesondertes leben
sie setzte sich hinter geschäftsbücher hinter sit
o rechnungsbücher und begann sie durchzublättern
durchzublättern sie setzte sich und begann ges
chäftsbücher rechnungsbücher durchzublättern s
ie setzte sich hinter alte bücher sie durchzab
lättern dann ging sie hinüber an den computer
das einzige reine ding das wahrhaft reine ding da
s göttliche ding und drückte auf die tasten dann
ging sie hinüber und drückte auf das reine genaue
ding dann sie hinüber und drückte drückte
auf die tasten und es brach an die epoche der
heiligen kunst der amtlichen kunst der amtkunst d
er amtart der amtart der amtkunst und es brach
an die epoche der heiligen amtart und es brach
an die epoche der amtlichen amtkunst und es
brach an die epoche der kunst der amtart der a
mtart der amtkunst

Vilen Barskij; Übers.: G. Hirt & S. Wonders

тираны

когда свободу арестовали она медленными шажками
быстрыми шажками отправилась когда свободу
арестовали медленными шажками быстрыми шажками
когда свободу арестовали она отправилась
шажками отправилась в хозяйственные углы где
пыль грязь запустение где кучи ненужного хлама
в хозяйственные углы в пыль грязь запустени
е в кучи ненужного хлама ненужного хлама
где предметы живут своей собственной отдельн
ой от людей жизнью где предметы живут своей
жизнью где предметы живут собственной жизнью
отдельной от людей жизнью она уселась за
конторские книги за старые счетные книги и ста
ла листать их листать их она уселась и стала
листать конторские книги счетные книги она
уселась за старые книги листать их потом
она перешла на компьютер единственную чистую ве
щь истинно чистую вещь точную вещь и нажала на и
нопки потом она перешла и нажала на чистую т
очную вещь потом она перешла и нажала наж
ала на кнопки и настала эпоха святого искусс
тва должностного искусства амткунста амткунста
амтарта амтарта амткунста и настала эпоха св
ятого амтарта и настала эпоха должностного а
мткунста и настала эпоха искусства амтарта
амтарта амткунста

амт /нем./ - ведомство, должность

Вилен Барский, 1980-е годы

unbekannter philosoph

ein unbekannter philosoph erschien in meinen träumen was für eine wahrheit was für eine wahrhaftigkeit bringt er denn was sagt er wovon redet er was sucht ihn außer er schwiegt von der philosophie er entzählt er ist außerhalb von ihr das ist das geheimnis das neue tabu er sagt er habe sich mit diesem beschäftigt mit jenen beschäftigt mit etwas künzlerisch praktischen fern von aller theorie sagen wir es reizt ihn auf der post zu arbeiten jeden tag kommt er mit irgendwas neuem in berührung in neuen situationen mit neuer erfahrung mit neuen spielregeln wie schön die praxis ist alles was mit ihr verbunden ist bewegungen der hände um des körpers heben und denken der augen erklärende antworten mit dem stampfen klatschen wie froh er ist wie zufrieden all das neue ist so wichtig für ihn sein können wächst mit jedem tag das ist so wichtig er ist so zufrieden oder wenn nicht die post dann eben was anderes sagen wir mal er wechselt ohne zögern zu etwas anderem über behält dabei dieselben intonationen des glücks dasselbe erstaunen entsetzken sein sprechen wird rollenmäßig er ist so sicher so all dessen so sicher und er tritt dieser unbekannter philosoph irgendwelchen frauen seinen platz ab dessen frauen seinen frauen irgendwelchen alten die herumschleppen um ihn um mich um um auch sie beständigen übersetzen sie sind nicht zum schweigen zu bringen sie umringen ihn in kreis er ist nicht zu sehen ihre reden klingen wie ein echo dessen worüber er selbst gerade erst sprach summen und tönen diese seine damen sie künzlerisch den damen des neuen kommandanten bei kafka auch sie herrschen heimlich wie die sie entscheiden alles ja oder dort hielt sich doch ein schönes damenkindchen den mund zu und hier die aber reigen der leere wortverhang aber das ist ja auch ohnehin alles wichtig sogar notwendig irgendwas ist das an aber wo ist denn der philosoph der unbekannte philosoph wo ist denn die wahrheit die wahrhaftigkeit seine wahrheit seine wahrhaftigkeit das ist das geheimnis er war ja gerade noch hier er konnte es noch sagen er hätte es noch sagen können aber

1 84

Vilen Barskij; Übers.: G. Hirt & S. Wonders

неизвестный философ

неизвестный философ появился в моих снах какую же правду
какую же истину несет он что говорит о чем толкует чем
озабочен он молчит о философии он ускользает он вн
е ее вот тайна вот новое табу он говорит что занялся
тем занялся этим чем-то сугубо практическим далеким от т
еории скажем ему интересно работать на почте каждый д
ень он приобщается к чему-то новому к новым ситуациям к
новому опыту к новым правилам игры как прекрасна практик
а все что с ней связано движения рук и тела вскиды
вания и опускания глаз раздельные ответы шепки печ
атью как он рад мал доволен все это новое так важно д
ля него его умение растет с каждым днем это так важно
он так доволен ну не почта ну что-то другое ну во
т скажем он без промедления переходит к другому сохраняя
те же интонации счастья то же удивление восторг его реч
ь угодливается рекламной он так уверен во всем этом так
уверен и он уступает место этот неизвестный философ кани
М-то женщинам его женщинам своим женщинам каким-то стару
хам которым суетятся вокруг него вокруг меня вокруг вокруг
они тоже подтверждают убеждают они неумолчны они о
кружают его кольцом он невидим их речи звучат как эхо
того о чем только что говорил он сам жужжание и гул
эти его дамы они похожи на дам нового еменданта у нафки
как и те они почти правят они решают всё да но ве
дь там прекрасная дамская ручка закрывала вам рот а тут
этот хоровод пустоты завеса слов но ведь все это как
будто важно даже необходимо что-то в этом есть но где
же сам философ неизвестный философ где же правда где ис
тина это правда его истина вот тайна ведь только ч
то он был тут он еще мог сказать он еще успел бы сказ
ать но

Вилен Барский, 1984 г.

Der Sowjetische Raum

Der „Sputnik“ fliegt.
Die Zeit eilt.
Das Urteil (er)geht.
Die Wache steht.
Bukovskij sitzt.
Lenin liegt.

Moskau 1973

Brežnevs Vortrag

Liebe Genossen! (Applaus)

Bald bei uns gibt es sehr viel Pepsi-Cola. (Applaus)
Bei uns bald gibt es viel sehr Pepsi-Cola. (Applaus)
Sehr viel Pepsi-Cola bald bei uns gibt es. (Applaus)
Pepsi-Cola sehr viel bei uns gibt es bald. (Applaus)
Bald gibt es Pepsi-Cola bei uns sehr viel. (Applaus)
Bei uns Pepsi-Cola gibt es viel bald sehr. (Applaus)
Viel bei uns Pepsi-Cola gibt es sehr bald. (Applaus)
Bei Pepsi-Cola bald sehr viel gibt es uns. (Applaus)
Bald bei gibt es uns sehr viel Pepsi-Cola. (Applaus)
Bei viel uns bald Pepsi-Cola gibt es sehr. (Applaus)
Sehr uns bald viel Pepsi-Cola gibt es bei! [u!] (Applaus)
Danke für die Aufmerksamkeit, (stürmischer, langer, nicht aufhörender Applaus, Ausrufe ertönen
„Hurra“, „Ruhm der KPdSU“, „Es lebe Pepsi-Cola“).

1974

Vagrič Bachčanjan; Übers.: M. Hüttel u. I. Saribekyan

СОВЕТСКОЕ ПРОСТРАНСТВО

.....

«Спутник» летит.
Время бежит.
Суд идет.
Стража стоит.
Буковский сидит.
Ленин лежит.

Москва, 1973

Доклад Брежнева

Дорогие товарищи! (аплодисменты)
Скоро у нас будет очень много пепси-колы. (аплодисменты)
У нас скоро будет много очень пепси-колы. (аплодисменты)
Очень много пепси-колы скоро у нас будет. (аплодисменты)
Пепси-колы очень много у нас будет скоро. (аплодисменты)
Скоро будет пепси-колы у нас очень много. (аплодисменты)
У нас пепси-колы будет много скоро очень. (аплодисменты)
Много у нас пепси-колы будет очень скоро. (аплодисменты)
У пепси-колы скоро очень много будет нас. (аплодисменты)
Скоро у будет нас очень много пепси-колы. (аплодисменты)
У много нас скоро пепси-колы будет очень. (аплодисменты)
Очень нас скоро много пепси-колы будет у! (аплодисменты)
Спасибо за вниманис, (бурные, долго не смолкающие аплодисменты, раздаются возгласы «ура», «слава КПСС», «да здравствует пепси-кола»).

1974

Вагрич Бахчанян

Endloses Stück

Auftretende Personen

Kabakov
Bačurin
Eduard Limonov
Cholin
Vorošilov
Alejnikov
Rabin

Kabakov: Heute ist Montag!

24 Stunden vergehen.

Bačurin: Aber meiner Meinung nach ist heute Dienstag!

Unbemerkt vergeht ein Tag.

Eduard Limonov: Kabakov und Bačurin, ihr habt es nicht richtig gesagt, heute ist schon Mittwoch!

Es vergehen 24 Stunden.

Cholin: Mittwoch war gestern, heute ist es doch – Donnerstag!

24 Stunden vergehen wie eine Sekunde.

Vorošilov: Heute ist Freitag, aber Jakovlev – das ist ein genialer Künstler!

Es vergeht eine Stunde, zwei, vier, zehn, zwanzig, 21, 22, 23, 24 Stunden.

Alejnikov: Jungs, draußen ist schon Samstag, und Edka sagt – Mittwoch!

Innerhalb von 1440 Minuten erscheint Rabin auf der Bühne in seinem „Rolls-Royce“.

Rabin: Herrschaften, heute ist Sonntag! Ich fahre mit Kissinger zu einem Empfang!

Nach einem verflossenen Tag.

Kabakov: Heute ist Montag!

Bačurin: Aber meiner Meinung nach ist heute Dienstag!

usw.

1972

Vagrič Bachčanjan; Übers.: M. Hüttel u. I. Saribekyan

БЕСКОНЕЧНАЯ ПЬЕСА

Действующие лица

Кабаков
Бачурин
Эдуард Лимонов
Холин
Ворошилов
Алейников
Рабин

Кабаков: Сегодня понедельник!

Прошло 24 часа.

Бачурин: А по-моему, сегодня вторник!

Незаметно проходят сутки.

Эдуард Лимонов: Кабаков и Бачурин, вы говорите неправду, сегодня есть уже среда!

Спустя 24 часа.

Холин: Среда была вчера, сегодня же — четверг!

24 часа пролетают, как одна секунда.

Ворошилов: Сегодня пятница, а Яковлев — художник гениальный!

Проходит час, два, четыре, десять, двадцать, 21, 22, 23, 24 часа.

Алейников: Ребята, ведь суббота на дворе, а Эдька говорит — среда!

Через 1440 минут на сцену въезжает Рабин в собственном «роллс-ройсе».

Рабин: Сегодня воскресенье, господа! Я к Киссинджеру еду на прием!

По прошествии суток.

Кабаков: Сегодня понедельник!

Бачурин: А по-моему, сегодня вторник!

И т. д.

1972

Вагрич Бахчанян



Vagrič Baččanjan: „Dollar Size Picture“, Briefumschlag, 9,9 x 19,0 cm, aufgeklebt ein gestempelter, signierter und datierter Zeitungsausschnitt im 1-Dollar-Format. Der Umschlag enthält 12 Zeitungsausschnitte, je 6,4 x 15,4 cm, 2006.
 „Dollar Size Picture“, gestempelter, signierter und datierter Zeitungsausschnitt, 6,4 x 15,4 cm, 2006.

Вагрич Бахчанян: «Dollar Size Picture», конверт, 9,9 x 19,0 см, вклеенный отрезок газеты в однодолларовом формате, дата, подпись, печать. В конверте находятся 12 отрезков газет, каждый в том же формате 6,4 x 15,4 см, 2006 г.
 «Dollar Size Picture», отрезок газеты, дата, подпись, печать, 6,4 x 15,4 см, 2006 г.



Vagrič Baxčanja: „Dollar Size Picture“, gestempelte, signierte und datierte Zeitungsausschnitte, 6,4 x 15,4 cm, 2006.

Вагрич Бахчанян: «Dollar Size Picture», отрезки газет, дата, подпись, печать, 6,4 x 15,4 см, 2006 г.



Ol'ga Florenskaja: „Reparieren Schuhe“, Aufschrift an einer Häuserwand am Fontanka-Ufer, unweit vom Sennoj-Markt, StPbg, Foto, 1999.

„40 Men(schen) 8 Pferde“, Aufschrift auf einem Güterwaggon, Eisenbahnmuseum, StPbg, Foto, 2000.

Ольга Флоренская: Надпись на стене одного дома на берегу Фонтанки, недалеко от Сенного рынка, СПб., фото, 1999 г.

Надпись на товарном вагоне, Паровозный музей, СПб., фото, 2000 г.



Ol'ga Florenskaja: „Fedotov, P. S. Mitglied der Allunions-KP (Bol'seviken) starb bei der Verrichtung seiner Dienstaufgabe, geb. 1900, gest. 31. 10. 31“, Inschrift auf einer Grabplatte, StPbg, Nikol'skoer Friedhof, Foto, 2000.

„Alles geht vorbei“, Aufschrift auf einer Garagenwand, StPbg, Gončarnaja-Straße 17, Foto, 2001.

Ольга Флоренская: Надпись на надгробной плите, СПб., Никольское кладбище, фото, 2000 г.

Надпись на стене гаража, Гончарная улица д. 17, СПб., фото, 2001 г.



Aleksandr Florenskij: „Auswahl russischer politischer Bilder aus der Serie ‚Russisches Album‘“, immerwährender Wandkalender, Mitkilibris und IMA-Press und Verlag CKT Propaganda, Inscriptions: November / Nomenklatur / nicht angezogener Arbeiter / Arbeiterinnen / Nikita Chruščev / angezogener Arbeiter / viele Ziegelsteine / Wand von Chruščev für die Arbeiter errichtet / Nikita Sergeevič Chruščev unter Bauarbeitern / Nach dem Bild des Künstlers Kitaevs (1961), Offset-Druck auf Karton, 55 x 28 cm, Moskau 1998 oder 1999.

Александр Флоренский: ИЗБРАННЫЕ РУССКИЕ ПОЛИТИЧЕСКИЕ КАРТИНЫ из серии «русский альбом», настенный календарь на любой год, MITKILIBRIS и Издательство ИМА-ПРЕСС и ЦКТ ПРОПАГАНДА, надпись: ноябрь / номенклатура / неодетый рабочий / девушки-работчие / Никита Хрущев / одетый рабочий // много кирпичей / стена возводимой строителями хрущевки / Никита Сергеевич Хрущев среди рабочих-строителей / С картины худ. Китаева (1961), офсетная печать на картоне, 55 x 28 см, Москва, 1998 или 1999 г.



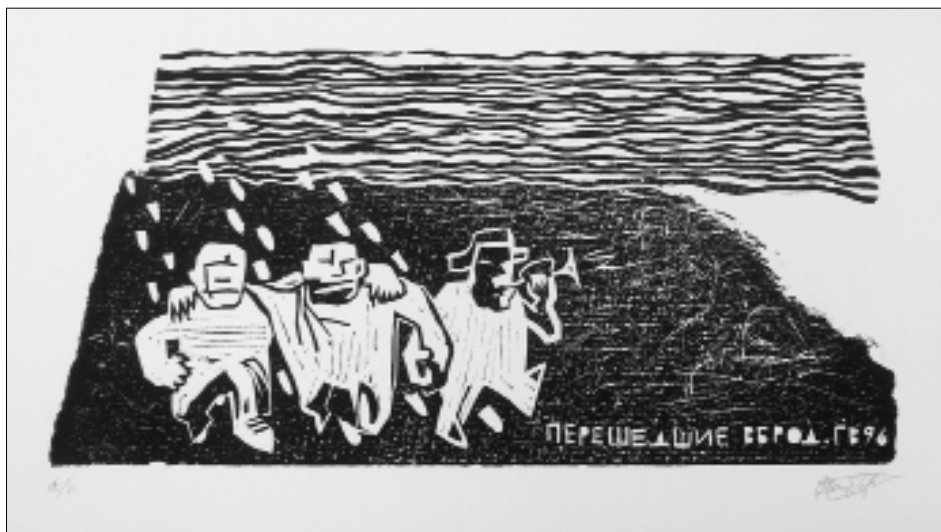
Aleksandr Florenskij: „Auswahl russischer politischer Bilder aus der Serie „Russisches Album“, immerwährender Wandkalender, Mitkilibris und IMA-Press und CKT Propaganda, Inscriptiones: Dezember: Beschädigter deutscher Panzer / Explosionen / Soldat mit Helm / Bucht von Novorossijsk / Kriegsgeschosse / Matrose, blickt mit Hochachtung auf L. I. Bresžnev / Leonid Il’ič Bresžnev geht bei Malaja Zemlja an Land / Soldat telefoniert irgendwohin / Malaja Zemlja. Novorossijsk. / Nach dem Gemälde des Künstlers Nalbandjan (1975), Offset-Druck auf Karton, 55 x 28 cm, Moskau 1998 oder 1999.

Александр Флоренский: ИЗБРАННЫЕ РУССКИЕ ПОЛИТИЧЕСКИЕ КАРТИНЫ из серии «русский альбом», настенный календарь на любой год, МИТКИЛИБРИС и Издательство ИМА-ПРЕСС и ЦКТ ПРОПАГАНДА, надпись: декабрь: покорёженный немецкий танк / взрывы солдат в каске / Новоросийская бухта / боевые снаряды / матрос, с уважением глядящий на Л. И. Брежнева / Солдат звонит куда-то по телефону / Леонид Ильич Брежнев высаживается на Малой Земле / Малая Земля. Новоросийск. / С картины худ. Налбандяна (1975), офсетная печать на картоне, 55 x 28 см, Москва, 1998 или 1999 г.



Vasilij Golubev: Titelblatt-Entwurf zum Aspei-Heft „Sankt Lenin-grad“, Tusche auf Papier, 29,7 x 21 cm, 2007.
 „Bevollmächtigter Bürger“, „Bevollmächtigter Staatsanwalt“, „Bevollmächtigter Chirurg“, „Bevollmächtigter Elektriker“, „Eisbrecher ‚Bevollmächtigter‘“, Linolschnitte, Motiv ca. 24 x 24 cm, 1997–1999.

Василий Голубев: набросок титульного листа тетради Аспай «Санкт Ленинград», тушь на бумаге, 29,7 x 21 см, 2007 г.
 Полномочный гражданин, полномочный прокурор, полномочный хирург, полномочный электрик, ледокол «Полномочный», линогравюры, 24 x 24 см, 1997–1999 гг.



Vasilij Golubev: Linolschnitte „Ehre der Ordnung! Ehre der Ordnung!“ 17,5 x 32,5 cm, 1996, „Die watend Durchschreitenden“, 15,5 x 32 cm, 1996.

Василий Голубев: линогравюры «слава порядку! слава порядку!» 17,5 x 32,5 см, 1996; перешедшие вброд, 15,5 x 32 см, 1996.



Aleksej Mitin: „Puškin“, „Peter I.“, „Lenin“, Computergraffiti, 2008.

Алексей Митин: «Пушкин», «Петр I», «Ленин», компьютерные граффити, 2008 г.



„Ich machte diese Performance auf dem Festival für Koch-Kunst in Carskoe Selo. In jenem Jahr war das Thema des Festivals ‚Probleme der Übersetzung‘. Aus dieser Bezeichnung entstand die Idee einer Performance, in der ich zeige, daß alle sprachlichen Übersetzungen ‚horizontal‘ sind, weil wir den Sinn nicht über die konkrete verbale Form erhalten, sondern über irgendein ‚ursprüngliches‘ Bild, welches wir dann in die eine oder andere Sprache transformieren. Der Schreibtisch und der Stuhl standen in einem leeren Raum des Palastes. Viele Male rampte ich in diesen Saal mit Büchern in den Händen, die ich unter die Beine des Tisches und Stuhles schob, solange sie nicht wackelten. Dann setzte ich mich auf den schwankenden Stuhl vor dem schiefen Tisch und schlug eine erste zufällige Seite aus den letzten vier Büchern auf, die ich mitgebracht hatte. Auf die linke Seite jedes Buches malte ich mit einem Pinsel ein blaues Rechteck, wobei ich vollständig die Buchstaben des Textes verdeckte – auf die rechte Seite ein ebensolches Rechteck, aber rot. Als ich das Malen im vierten Buch beendet hatte, kam mein Assistent und machte vier Fotos von mir. Während der Aufnahmen klappte ich die Bücher vor dem Kameraobjektiv zu.“ (Marija Čujkova; Übers. M. Hüttel)

«Я делала этот перформанс на фестивале «Кук-Арт» в Царском селе. В тот год темой фестиваля была «Проблемы перевода». Из этого названия родилась идея перформанса, в котором я показываю, что все языковые переводы «горизонтальны», потому что мы получаем смысл не через конкретную вербальную форму, а через некий «первоначальный» образ, который мы потом трансформируем в тот или иной язык. Письменный стол со стулом стояли в пустом зале дворца. Много раз я вбегала в этот зал с книгами в руках, которые подсовывала под ножки стола и стула, пока они не стали шаткими. Затем я села на качающийся стул за перекошенный стол и открыла первую попавшуюся страницу из последних четырех книг, которые я принесла. На левой странице каждой книги я нарисовала кистью синий прямоугольник, полностью перекрыв буквы текста – на правой странице такой же прямоугольник, но красный. Когда я закончила рисовать в четвертой книге, мой ассистент подошел и сделал четыре моих фотографии. Во время щелчков фотоаппарата, я захлопывала книги перед объективом.»

Мария Чуйкова, 1997 г.

Die Öffnungen der Brücke
die Räder der Mühlen

пролеты моста
колеса мельниц

das Horn des Postboten
und die Teilstrecken der Metro

рожок почтальона
и перегоны метро

<und Goethe Goethe natürlich!>

<и Гете Гете конечно!>

nicht anlehnen
nicht schlafen

не прислоняться
не спать

starke
männliche Umarmungen

крепкие
мужские объятия

sentimentaler Unsinn

сентиментальная чепуха

„halt die Fresse“

„заткни пасть“

die Buchstaben „H“ und „D“* sind verwischt

буквы „М“ и „Ж“ стерты

*

*

in „Sein und Zeit“ (auf der Seite
163) behauptet H.:

в „Бытии и Времени“ (на странице
163) Х. утверждает:

wie die sprachliche Verlautbarung
in der Rede gründet

как словесное озвучание
основано в речи

so das akustische Vernehmen
im Hören

так акустическое восприятие
в слышании

was hört er denn?

что же он слышит?

das Knarren eines Wagens
ein Motorrad

скрипящую телегу
мотоцикл

den Nordwind
das Klopfen des Spechts

северный ветер
стук дятла

das Knistern des Feuers
eine Kolonne auf dem Marsch

потрескивание огня
колонну на марше

* Herren und Damen

<an dieser Stelle schließen wir die Augen
und horchen auf den Herzschlag>

<Hannah Arendt flüsternd *ich liebe*>

<dokumentarische Chronik>

Hören (behauptet er eben dort)
ist konstitutiv für das Reden

*

<das ist kein Gedicht>
das Hauptwort <Celan>

<und Goethe Goethe natürlich!>

ein gewisser Sinn
wenn auch in Abwesenheit und verstohlen

„Alexandria sehen und sterben“

„ich bin buchstäblich in Teile zerlegt“

<ein gewisser Sinn>

der Enthauptete
geht noch vier Stunden

aber das zu sagen
bedeutet zu sagen

der Gehängte hängt ewig

Aleksandr Skidan; Übers.: S. Hänsgen u. M. Hüttel

<в этом месте мы закрываем глаза
и прислушиваемся к сердцебиению>

<Ханна Арендт шепчущая *люблю*>

<документальная хроника>

слышание (утверждает он там же)
конститутивно для речи

*

<это не стихотворение>
существительное <Целан>

<и Гёте Гёте конечно!>

некий смысл
пусть в отсутствие и украдкой

„увидеть Александрию и умереть“

„Я буквально разъят на части“

<некий смысл>

обезглавленный
ходит ещё четыре часа

но сказать это
значит сказать

повешенный висит вечно

Александр Скидан, январь 1999 г.

Leise male ich Bilder und Haiku

1
Die Machthaber wahnsinnig das Volk vertiert
leckt mich am Arsch
leise male ich Bilder

2
Es gibt noch Freude
konnte mitteilen: bin noch nicht abgemurkst
leise male ich Bilder

3
Alles geht zum Teufel
und ich bin bekümmert: der Schnürsenkel ist gerissen*
leise male ich Bilder

4
Die Rohre geplatzt
Scheiße ergießt sich
leise male ich Bilder

5
Besoffener, Schuft, Scheißkerl
sagt die Freundin zu mir
leise male ich Bilder

6
Irgendwo auf der Treppe
haben sie jemandem die Fresse poliert
leise male ich Bilder

7
Die Nutten verarschen mich
die Arschlöcher ficken das Hirn
leise male ich Bilder

Vladimir Jaške; Übers.: M. Hüttl u. I. Saribekyan

Тихо картины и хайки пишу

1
Власти безумны народ озверел
посылаю всех на хер
тихо картины пишу

2
Радость осталась
мог поделиться: пока что не мочат
тихо картины пишу

3
Катится к чертовой матери
и я огорчен: – шнурок на ботинке порвался*
тихо картины пишу

4
Лопнули трубы
говно заливает
тихо картины пишу

5
Пьяница сволочь дермо
говорит мне подруга
тихо картины пишу

6
Где-то на лестнице
морду кому-то расквасили
тихо картины пишу

7
Вешают на уши бляди лапшу
мозги ебут мудозвоны
тихо картины пишу.

Владимир Яшке, 2005 г.

* Darin liegt keinerlei Zynismus und Spott: Wissen Sie was Schnürsenkel kosten? Also!

* в этом никакого цинизма и насмешки: знаете, почему сейчас шнурки? То-то же!

Das Würmchen

Auf der Toilette wohnt ein Spinnchen,
Im Telefonhörer – ein Wänzchen,
Ein zweiflerisches Würmchen
Knabbert mein Kleinhirn an.
Das hat mich überzeugt: Umsonst habe ich
In der linken und rechten Hirnhälfte gestöbert –
Die Gedanken brannten völlig aus,
Keine Gedanken – nur Asche.
Still trauert das Spinnchen,
Laut knistert das Wänzchen,
Das zweiflerische Würmchen
Krepiert.

Es lebten einmal

Es lebten einmal Gläserne,
Zu ihnen kamen Hölzerne
Mit Peitschen und Revolvern
Und stritten mit den Gläsernen.
Die Gläsernen, Schönen, zerbrachen ...
Aber die Hölzernen verfaulten ...
Die Eisernen waren tapfer,
Aber alle rosteten,
Aber die Restlichen – Papiernen –
Alterten, vergilbten, verbrannten.
Geblieben sind nur die Massen –
Von Plastmassen ...

Igor' Pučnin; Übers.: M. Hüttel u. I. Saribekyan

Червячок

В туалете живет паучок,
В телефонной трубке – жучок,
Сомнений червячок
Грызет мой мозжечок.
Убедился: напрасно шарил я
В левом, в правом моих полушариях –
Мысли сгорели дотла,
Нет мыслей – одна зола.
Тихо грустит паучок,
Громко шуршит жучок,
Сомнений червячок
Сдох.

Жили когда-то

Жили когда-то стеклянные,
К ним пришли деревянные
С нагайками и наганями,
Поссорились со стеклянными.
Хрупких, красивых разбили...
Но деревянные сгнили...
Железные были отважные,
Однако все проржавели,
А остальные – бумажные –
Старая, желтая, сгорели.
Остались лишь самые массовые –
Пластмассовые...

Игорь Пучнин, 2005 г.

Das Museum für zeitgenössische Kunst in der Uralmaš

In Rußland gibt es kein Museum für zeitgenössische Kunst, vergleichbar mit den führenden westlichen Sammlungen. Wir beschlossen ein solches zu gründen, wobei uns klar war, daß es für ein „wissendes und sehendes Auge“ überall geöffnet ist – besonders auf den Ruinen der sowjetischen Zivilisation. Uralmaš – das ist eine Örtlichkeit, wo wir seltene Exponate fanden, mit denen sich das Beaubourg oder das Guggenheim brüsten könnten; was Architektonisches von Malevič, ein Konterrelief von Tatlin, der Merzbau von Schwitters, alte Spielzeuge von Boltanski, Land-Art von Smithson, Objekte von Beuys und anderen. Der Kollektion lagen Artefakte der Epoche des Konstruktivismus und Bauhauses zugrunde.

Bei weitem waren nicht alle europäischen und amerikanischen Werke leicht zugänglich. Deshalb müssen wir manchmal mit Kopien und Reproduktionen arbeiten, aber ist nicht auch die neue russische Kunst der nachpetrinischen Epoche so entstanden? Das Museum der Kunstakademie in Petersburg begann mit einer Abteilung von Abgüssen. Auf den berühmten „Spaziergängen“ Konstantin Batjuškovs wurde es gerühmt und wurde zum Grundstock der russischen Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Wir glauben, daß unser bescheidenes Projekt auch einen Nutzen bringt.

Die Kollektion von Uralmaš wurde im Lauf der Spaziergänge im sowjetischen Rayon Ekaterinenburgs und seiner Umgebung zusammengestellt. In der heutigen Zeit zählt sie mehr als 150 Stück Einlagerungen. Das Design der Exposition wurde im Stil von „Schizo Bažov“ ausgeführt. Die Sammlung vervollständigt sich regulär. (*Gleb Eršov, Stanislav Savickij; Übers.: M. Hüttel u. I. Saribekyan*)

Музей современного искусства на Уралмаше

В России нет музея современного искусства сопоставимого с ведущими западными коллекциями. Мы решили его создать, понимая, что «знающему и видящему глазу» оно открывается повсюду – особенно на руинах советской цивилизации. Уралмаш – урочище, где мы нашли редкие экспонаты, которыми могли бы похвастаться Бобур или Гуггенхайм: архитектор Малевича, контррельеф Татлина, Мерцбау Швиттерса, старые игрушки Болтанского, лэнд-арт Смитсона, объекты Бойса и др. В основу коллекции легли артефакты эпохи конструктивизма и Баухауза.

Далеко не все европейские и американские произведения легко доступны. Поэтому иногда нам приходится работать с копиями и репродукциями, но не так ли возникло новое русское искусство послепетровской эпохи? Музей Академии художеств в Петербурге начинался с отдела слепков. Воспетый в знаменитой «Прогулке» Константина Батюшкова, он стал основой русского искусства XIX–XX вв. Мы верим, что наш скромный проект тоже принесет пользу.

Коллекция Уралмаша составлена в ходе прогулок по советским районам Екатеринбургa и окрестностей. В настоящее время она насчитывает более 150 единиц хранения. Дизайн экспозиции выполнен в стиле «шиззо Бажов». Собрание регулярно пополняется.

*Глеб Ершов
Станислав Савицкий*



Gleb Eršov, Stanislav Savickij: Das Museum für zeitgenössische Kunst in der Uralmaš, 2006. Fotografien der Exponate: Vadim Vojnov: Opfer des Kapitalismus; Jean Tinguely: Selbsterstörerische Schöpfkelle; Pavel Pepperstein: Scheißhäschen; Jeff Koons: Putti; Gino Severini: Kinetische Skulptur.

Глеб Ершов, Станислав Савицкий: Музей современного искусства на Уралмаше, 2006 г., фотографии экспонатов: Вадим Войнов: жертвам капитализма; Жан Тенгели: Саморазрушающийся черпак; Павел Пепперштейн: Говнозайка; Джефф Кунс: Путти; Джино Северини: Кинетическая скульптура.

Einführende Worte

Es gibt verschiedene Möglichkeiten, jemandem etwas mitzuteilen.

Man kann einfach jemandem sagen:

nun, ich denke, das ist so und so.

Man kann dem anderen das zeigen, was du mitteilst:

nun sich: das ist es!

Und man kann dem andern ein Rätsel aufgeben –

ein Rätsel aufgeben und weggehen –

so daß der andere selbst antwortet

auf dieses Rätsel im Innern für sich, für sich selbst.

Daß er

aus seinem eigenen Ausgang in die Unendlichkeit

eine ihm nötige Antwort herauszieht.

Und dann wird das Wissen, das er bekommt,

zu einer persönlichen Entdeckung:

ein Wissen, das im gegenwärtigen Moment

ganz persönlich für ihn vorherbestimmt ist.

.....
Diese Ausstellungen,
die Sie vielleicht besuchen,
scheint mir,

sind am besten als Spiel anzusehen.

Ein Spiel, das nicht unbedingt leicht und ruhig ist.

Nun das gibt es –

und damit spielend

empfinden Sie sich vielleicht

ein wenig stiller und leichter ...

Aber vielleicht –

ist es ganz, sogar völlig das Gegenteil –

und Sie brauchen nicht in diesem Spiel zu spielen

und für Sie ist das nicht,

und ohne dieses ist es für Sie ja sogar besser ...

Ich weiß nicht ...

Dafür ist es ein Spiel, das jeder selbst entscheidet.

Meine Sache ist es, es Ihnen anzubieten,

und das weitere –

ist eine Frage Ihrer Wahl.

Mit Hochachtung

Odin Chudožnik

(Übers.: M. Hüttel und I. Saribekyan)

Odin Chudožnik: „Einführende Worte“, Teil eines Faltblatts, StPbg 1998.

ВСТУПИТЕЛЬНЫЕ СЛОВА

Есть разные способы сообщить другому о чем-то.

Можно просто сказать другому:

«Вот, я думаю так вот и так».

Можно показать другому то, о чем ты сообщался:

«Вот смотри вот вот она!»

А можно загадать другому загадку –

загадать загадку и пойти –

так, чтобы другой самостоятельно ответил

на эту загадку внутри себе для себе: себе.

Чтобы он издалок

из своего личного выхода в бесконечность

нужный ему ответ.

И тогда то знание, которое он получит,

станет его личным открытием:

знанием, предназначенным в данный момент

лично ему.

.....

Эти выставки,

которые, может быть, Вы посетите,

мне кажется,

лучше воспринимать как и г р у.

Игру не обязательную, легкую и сложную.

Вот она есть –

и сыграю я ней,

может Вы одумаете себе

немного тише и легче...

Но, может –

вовсе даже совсем и наоборот –

и не надо Вам о эту игру играть,

и не для Вас она,

и без нее Вам даже совсем и лучше...

Я не знаю...

На то оно и игра, что каждый решает сам.

Моя дело Вам предложить,

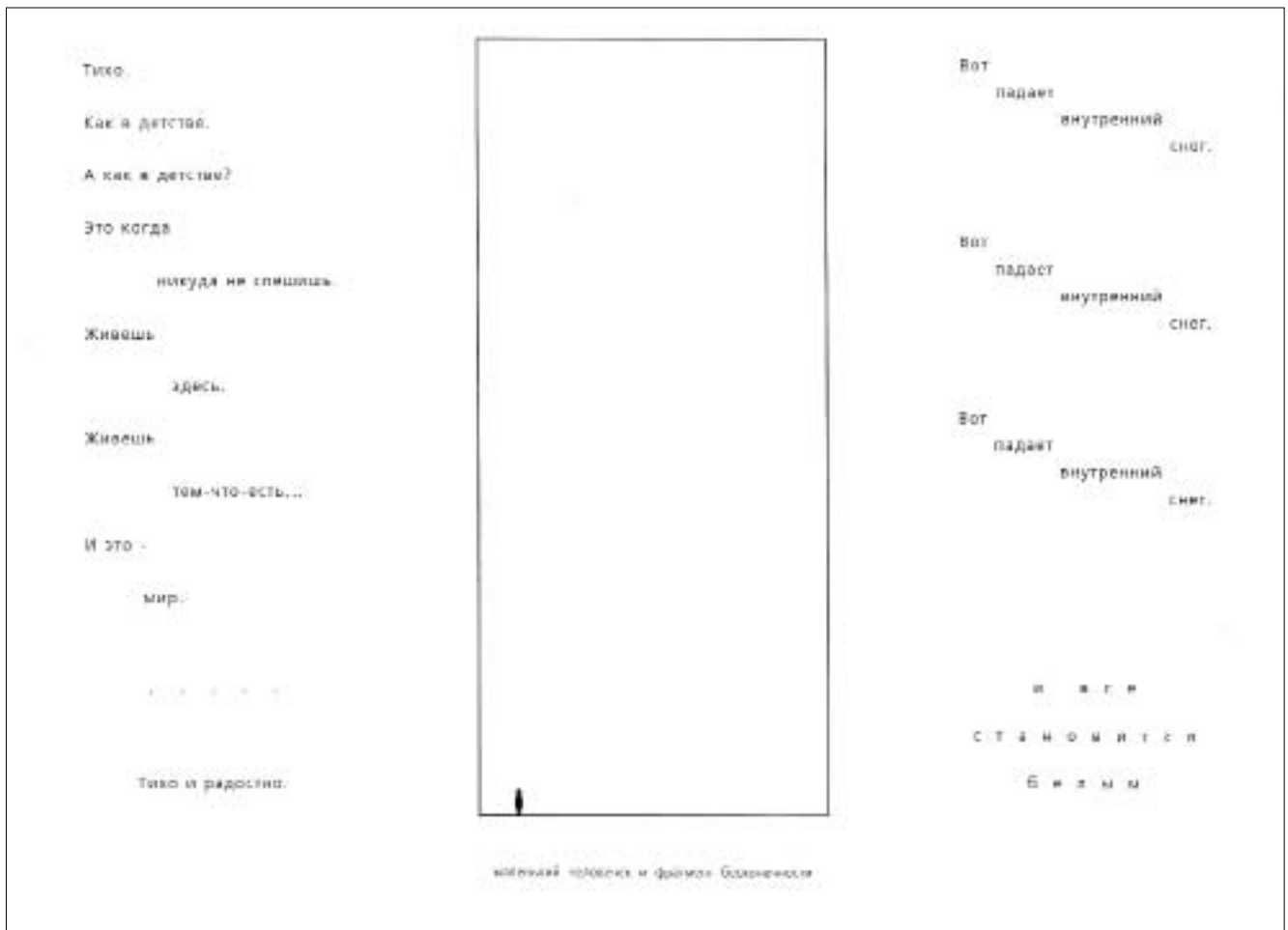
в дальнейшем –

вопрос Вашего выбора.

С уважением

Один Художник.

Один Художник: «Вступительные слова», часть сложного листа, СПб, 1998 г.



Odin Chudožnik: „Ein kleines Menschlein und ein Fragment der Unendlichkeit“.

Links: „Still. Wie in der Kindheit. Aber wie in der Kindheit? Das ist wenn du nirgendshineilst. Du lebst hier. Du lebst mit dem was ist ... Und das ist – Frieden. ... Still und fröhlich.“

Mitte: „Ein kleines Menschlein und ein Teil der Unendlichkeit“.

Rechts: „Nun fällt innerer Schnee. Nun fällt innerer Schnee. Nun fällt innerer Schnee. und alles ist weiß geworden“. Teil eines Faltblatts, StPbg 1998.

Один Художник: «Маленький человек и фрагмент бесконечности», часть сложенного листа, СПб, 1998 г.

Über „Mžalalafilm“, Jufa, den Nekrorealismus und weitere Freuden des Lebens

Epigraph

„... Einem Narren haben sie das Geld abgezählt, der Narr machte einen Sarg, legte dahinein das Geld und fuhr weg. Nun da geht der Narr, da aber begegnen ihm sieben Narren und fragen: Narr, was transportierst du? Der Narr antwortet: Sieh mal, ich habe einen Toten verkauft und transportiere jetzt einen Sarg voll mit Geld. Die Narren sagten nichts, gingen nach Hause, töteten alle ihre Frauen, machten Särge, legten sie auf den Wagen und fahren sie in die Stadt; fahren und rufen: Tote! Tote! Wer braucht Tote?“

/Russisches Volksmärchen/

Noch ein Epigraph

– Jufa, warum nennt man deine Kinofirma, „MŽALALAFILM“?

Bezrukov /anstelle von Jufit/: Die Lautverbindung ist schön.

Jufa: Aber nein, das ist zu Ehren des ersten Sekretärs der kommunistischen Partei Georgiens: Mžavanadse.

1. Nekrorealismus / tödlicher Realismus / – ist eine Kunst, die nicht vergißt, daß am Ende des Lebens uns der Tod auflauert, deshalb ist sie voll von Mitleid und Liebe.

2. Mitleid weicht dem Humor aus, lediglich im Sinne dieser Verbindung – ein Pfand der wahrhaften und vollgültigen Wahrnehmung.

3. Nekrorealismus teilt die Welt nicht in Gold und Abfall ein, in Plus und Minus. Er gibt ein geschlossenes Bild der Welt, in dem alles vorhanden ist und alles gleich bedeutend, insofern er auf die Welt aus dem Blickwinkel schaut, wo die Illusionen aufhören, der Realität entgegenzustehen.

4. Nekrofilme sollte man nicht nur einmal ansehen. Die Wahrnehmung lebt und verändert sich mit der Zeit, von Abscheu und Ekel – zum Verstehen und zu Begeisterung. / Wie bei Čechov: „Er erschien mir seltsam, dann empfand ich Mitleid mit ihm ... dann begann ich zu lieben ... liebte ihn aufgrund seiner Worte, seiner Stimme, seiner Mißgeschicke .../. Filme sind lebendig, wenn in ihnen die Möglichkeit zur Transformation und zum Tod angelegt ist.

О "МЕЛАЛАШКИХ", ДФФ, НЕКРОРЕАЛИЗМЕ И ПРОЧИХ РАДОСТЯХ
ЖИЗНИ

Эпиграф

"...Отсчитали шуту деньги, шут сделал де-то гроб, сложил в него деньги и поехал. Вот едет шут, а навстречу ему семь шутов, спрашивают: "Чего, шут, везешь?" Шут отвечает: "Видь, покойника продал и везу теперь полон гроб денег". Шуты, ничего не говоря, приехали домой, перебили всех своих жен, поделали гроба, сложили на телеги и везут в город; везут и кричат: "Покойников! Покойников! Кому надо покойников?"

/Русская народная сказка/

Еще один эпиграф

- Дфа, почему твое кинопроизводство названо "МЕЛАЛАШКИМ"?

Безруков /вместо Дфита/: Сочетание звуков красивое.

Дфа: Да нет, это в честь первого секретаря компартии Грузии Мжаванадзе.

1. Некрореализм /смертельный реализм/ - искусство, не забывающее о том, что в конце жизни нас подстерегает смерть, поэтому оно полно сострадания и любви.
2. Сострадание отстраняется кшором, лишь в понимании этого сочетания - залог истинного и полноценного восприятия.
3. Некрореализм не делит мир на золото и отбросы, плюс и минус. Он дает цельную картину мира, в котором есть всё, и всё равно значимо, поскольку смотрит на мир из той точки, когда иллюзии перестают противостоять реальности.
4. Некрофильмы надо смотреть не один раз. Восприятие живет и изменяется во времени: от отвращения и отторжения - до понимания и восторга. /Как у Чехова: "Он казался мне странным, потом я жалела его... потом полюбила... полюбила с его словами, его голосом, его несчастьями..."/. Фильмы живы, если в них заложена возможность трансформации и смерти.

5. Die literarische Analogie zur Stilistik des Nekrorealismus ist die Synthese aus einer abstrakten Anekdote und einem sadistischen Schnaderhüpferl. Nicht weniger offensichtlich ist die Verbindung mit der russischen Folklore /vgl. das Epigraph/. Die Popularität dieses Genres im Milieu /entsprechend/ der intellektuellen Elite, des Underground und der Kinder gibt eine vollständige Vorstellung von dem den Nekrorealisten nahestehenden Auditorium.

6. Die Ausfüllung der Einstellung ist bedeutsamer als die allgemeine Konstruktion des Films. Das Fleisch ist sozusagen wichtiger als das Skelett. Die Rolle eines verbindenden Elements erfüllt die assoziative Montage – wie eine Art Gelee. Die Leser mögen mir diese gastronomischen /oder nekrorealistischen?/ Vergleiche verzeihen.

7. Evg. Jufit hat nicht recht, wenn er in der „Leningrader Kinochronik“ Nr. 15 das Fehlen von Ort und Zeit der Handlung in den Filmen seiner Gruppe erklärt. Die Handlungsorte sind leicht zu erkennen; die Vororte von Leningrad, Datschensiedlungen, Dachkammern, Keller, Spelunken, Dächer und schließlich die Strände von Soči. Was die Zeit betrifft, so ist ebenfalls alles sehr einfach: unsere Zeit, beginnend vom Oktober des Jahres 1917.

8. Das Fehlen eines Sujets setzt seinerseits beim Auditorium das Vorhandensein von Naivität, Vorstellungskraft und Lebenserfahrung voraus. In diesem glücklichen Fall bildet sich das Sujet und die soziale Tendenz des Films selbst in den Köpfen der Zuschauer gemäß der oben aufgezählten Fähigkeiten heraus.

8a. Eine Logik der Ereignisse gibt es nicht, aber die Logik des Genres ist eisern!

9. In den Nekrofilmen ist die Handlung wichtiger als die Umstände /„Wir werden die Fabrik um jeden Preis bauen“ – Losungen dieser Art schmücken bis heute die sozialistische Wirklichkeit/.

10. Die Ästhetik der Darstellung wird durch die Technologie bestimmt und verdeckt sie nicht.

11. Die Nekrorealisten lieben es nicht, zu theoretisieren. „Man sollte sich den Kopf weniger mit allem möglichen Unsinn vollstopfen“;– sagt in solchen Fällen Jufa.

/I. Il'ina. Aus Entwürfen zum Artikel „Unendliche Reise“ für die Nr. 5 der unabhängigen literarisch-künstlerischen Zeitschrift „Dämmerung“/.

Quelle: Parallel'noe Kino: v SSSR, Tipografija VTRO „Kinocentr“ [1989]. (Übers.: S. Hänsgen)

5. Литературный аналог стилистике некрореализма - синтез абстрактного анекдота и сатирической частушки. Не менее очевидна связь с русским фольклором /см. эпиграф/. Популярность этих жанров в среде /соответственно/ - интеллектуальной элиты, андеграунда и детей дает полное представление о наиболее близкой некрореалистам аудитории.

6. Наполнение кадра значимее общей конструкции фильма. Так сказать, мясо важнее, чем костяк. Роль связующего элемента выполняет ассоциативный монтаж - этакое желе. Да простят меня читатели за гастрономические /или некрореалистические?/ сравнения.

7. Евг.Мфит неправ, заявляя в "Ленинградской кинохронике" № 15 об отсутствии в фильмах его группы места действия и времени. Места действия узнаются легко: пригороды Ленинграда, дачные участки, чердаки, подвалы, хазы, крыши, и, наконец, сочинские пляжи. Что касается времени, то всё тоже очень просто: наши дни, начиная с октября 17-го года.

8. Отсутствие сюжета предполагает в свою очередь у аудитории присутствие: наивности, воображения и жизненного опыта. В этом счастливом случае сюжет и социальная направленность фильма складываются сами собой в головах у зрителей в меру их вышеперечисленных способностей.

8^а. Логика событий нет, но логика жанра - железная!

9. В некрофильмах действие важное обстоятельство /"Построим завод любой ценой" - подобные лозунги до сих пор украшают социалистическую действительность/.

10. Эстетика изображений определяется технологией и не скрывает её.

11. Теоретизировать некрореалисты не любят. "Помоньше надо забивать себе голову всякой ахинеёй", - говорит в таких случаях Юфа.

/И.Ильина. Из черновиков к статье "Бесконечное путешествие? для № 5 независимого лит.-худ. журнала "Сумерки"/.



Evgenij Jufit: „Transparent Grove“, Foto, 1982.

Евгений Юфит: «Transparent Grove», фото, 1982 г.



Evgenij Jufit: „Spirit of Maturity“, Foto, 1982.

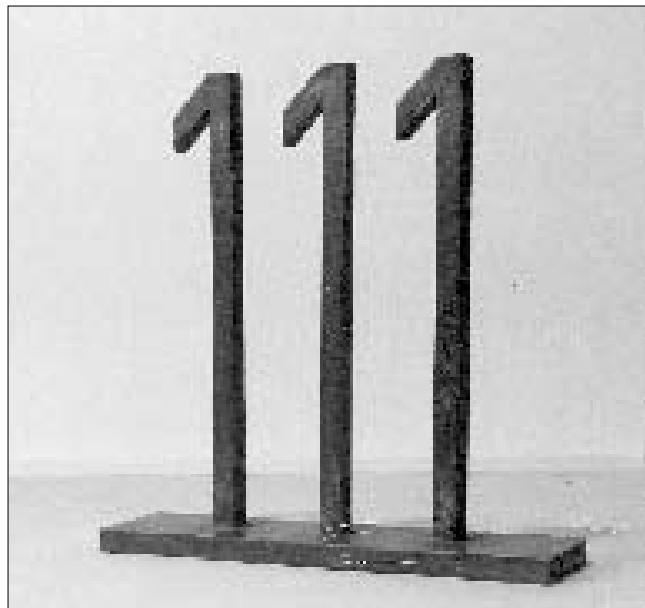
Евгений Юфит: «Spirit of Maturity», фото, 1982 г.

III. Poet – Поэт



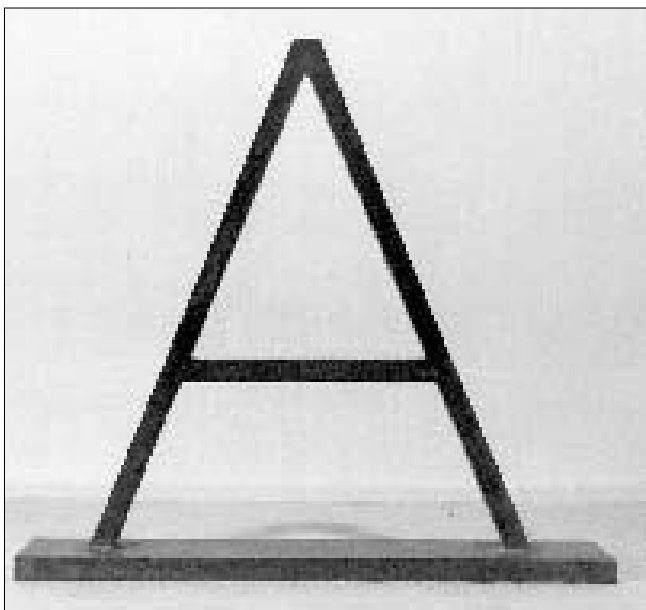
Vladimir Nemuchin: Skulptur „69“, Holz bemalt, 28 x 7 x 39 cm, 1993.

Владимир Немухин: скульптура «69», окрашенное дерево, 28 x 7 x 39 см, 1993 г.

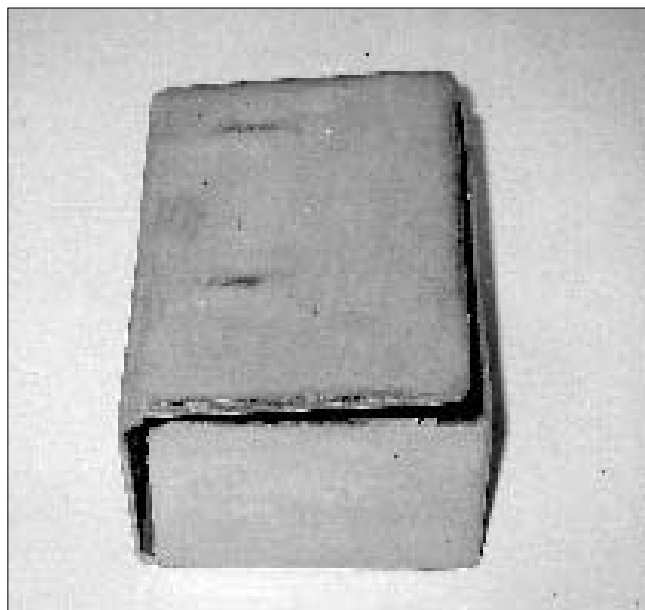


Vladimir Nemuchin: Skulptur „111“, Holz bemalt, 30 x 7 x 31 cm, 1993.

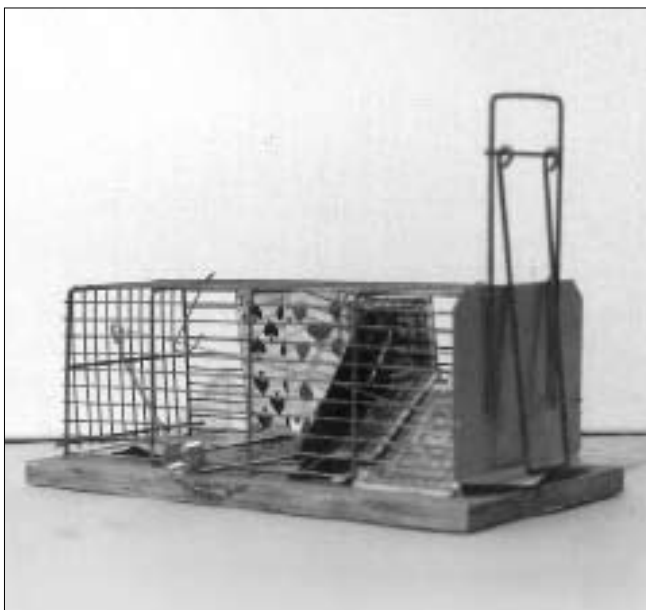
Владимир Немухин: скульптура «111», окрашенное дерево, 30 x 7 x 31 см, 1993 г.



Vladimir Nemuchin: Skulptur „A“, Holz bemalt, 40 x 7 x 37 cm, 1993.
Владимир Немухин: скульптура «А», покрашенное дерево, 40 x 7 x 37 см, 1993 г.

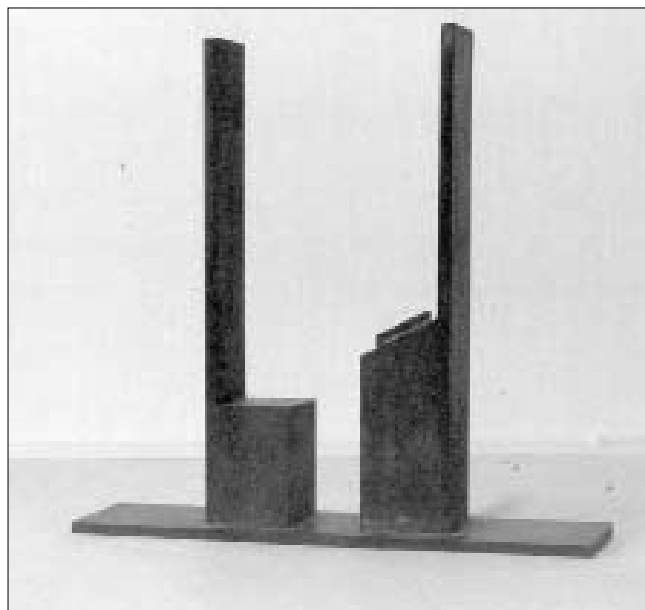


Vladimir Nemuchin: Skulptur „Buch“, Ringbuch mit weißer Farbe bemalt, Spielkarten, 16,5 x 12 x 7 cm, 1993.
Владимир Немухин: скульптура «Книга», покрашенный белым цветом регистратор, 16,5 x 12 x 7 см, 1993 г.



Vladimir Nemuchin: Skulptur „Kartenfalle“, Holz bemalt, 28 x 13 x 21 cm, 1993.

Владимир Немухин: скульптура «Карточная ловушка», покрашенное дерево, 28 x 13 x 21 см, 1993 г.



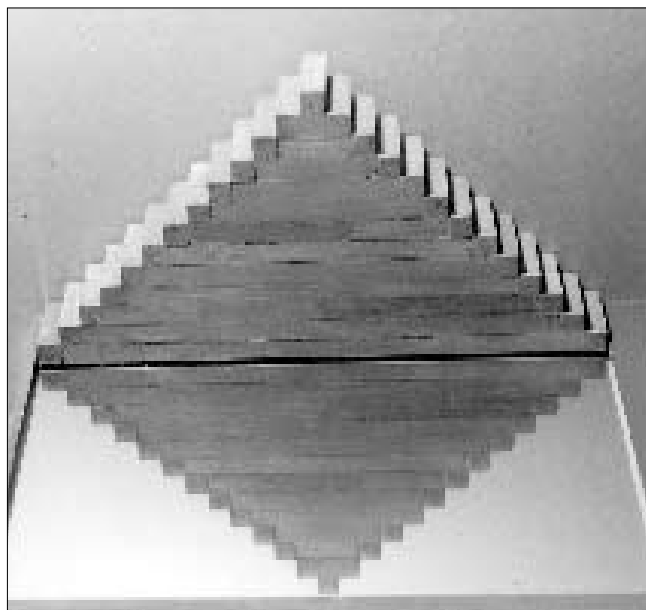
Vladimir Nemuchin: Skulptur „Samstag“, Holz bemalt, 30 x 7 x 28 cm, 1993.

Владимир Немухин: скульптура «Суббота», покрашенное дерево, 30 x 7 x 28 см, 1993 г.



Vladimir Nemuchin: Skulptur „Kubus“, Holz bemalt, 32 x 29 x 31 cm, 1993.

Владимир Немухин: скульптура «Куб», покрашенное дерево, 32 x 29 x 31 см, 1993 г.

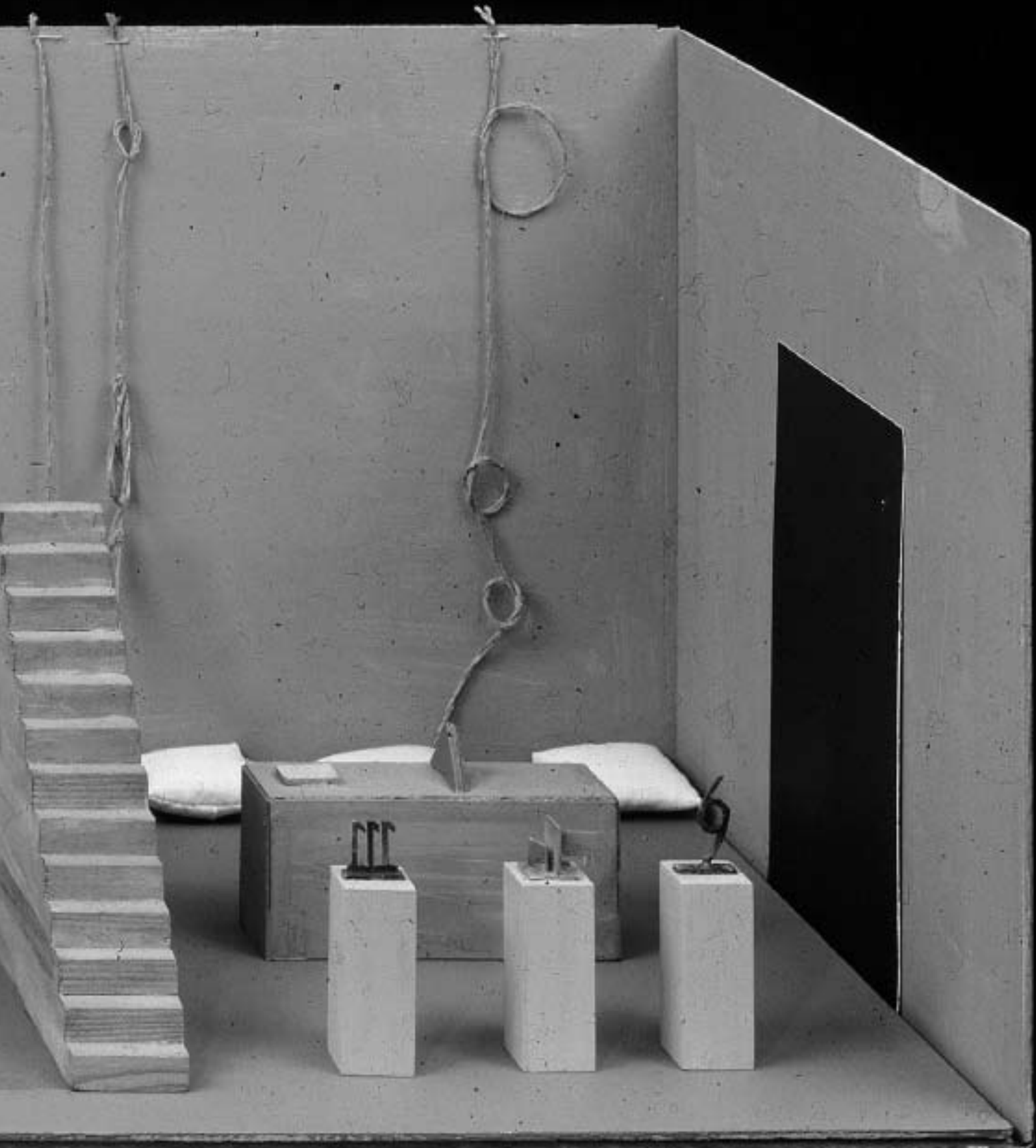


Vladimir Nemuchin: Skulptur „Treppe“, Holz bemalt, 50 x 7 x 26 cm, 1993.

Владимир Немухин: скульптура «Лестница», покрашенное дерево, 50 x 7 x 26 см, 1993 г.



Vladimir Nemuchin: Maquette der Installation „Poet“, Karton, Holz, Silberfolie, Schmie, Schaumstoffkissen, 70 x 45 x 30 cm, 2004.



Владимир Немухин: Макет инсталляции «Поэт», картон, дерево, серебряная фольга, шнуры, губки (подушки), 70 x 45 x 30 см, 2004 г.

aspei – transmental – zapad/vostok
Druck: Staudt Lithographie GmbH
© Aspei, Bochum 2008
ISBN 978-3-936839-05-0

