GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Zwischen Prager Frühling und Dissidententum : Was machten sowjetische Künstler_innen des Undergrounds?

Korowin, Elena

2018

https://doi.org/10.25595/1564

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Korowin, Elena: *Zwischen Prager Frühling und Dissidententum : Was machten sowjetische Künstler_innen des Undergrounds?*, in: FKW : Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur (2018) Nr: 65, 71-84. DOI: https://doi.org/10.25595/1564.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY NC ND 4.0 Lizenz (Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY NC ND 4.0 License (Attribution - NonCommercial - NoDerivates). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

// Elena Korowin

ZWISCHEN PRAGER FRÜHLING UND DISSIDENTENTUM WAS MACHTEN SOWJETISCHE KÜNSTLER_INNEN DES UNDERGROUNDS?

Was bedeutete das Jahr 1968 in der Sowjetunion? Hauptsächlich war es das endgültige Aus der Tauwetter-Periode, das im Prager Frühling und der dissidenten Bewegung seinen Ausdruck gefunden hat. Es gibt Versuche, dieses schicksalshafte Jahr in der Sowjetunion mit dem im Westen zu vergleichen. Es gibt zwar Ähnlichkeiten, aber umso mehr Unterschiede können erkannt werden. Kaum jemand würde beispielsweise nach einer feministischen Tendenz oder Ästhetik suchen, besonders nicht im Schaffen von sowjetischen Künstler_innen jener Zeit. Dies soll die Hauptaufgabe des vorliegenden Beitrags sein. Dabei soll untersucht werden, ob es im Schaffen der Frauen aus der Lianosovo-Gruppe oder Bel'iutin-Schule Kopplungen mit politisch-gesellschaftlichen Protestformen und Umbrüchen gab, oder ob es vielmehr durch das Fehlen solcher Praktiken gekennzeichnet ist und wann Veränderungen im künstlerischem Feld des Nonkonformismus spürbar wurden.

Im heutigen Russland gibt es einen festen Begriff für die Generation der 1960er Jahre – *Schestides'atniki*, er bezeichnet einen besonderen Schlag sowjetischer Menschen, die auch als Kinder des Stalinismus, des Großen Vaterländischen Krieges und des XX. Parteitages der KPdSU betitelt werden. In der Fachliteratur sind *Schestides'atniki* eine feststehende kunstwissenschaftliche und auch stilgeschichtliche Zuordnung, wobei dieser Begriff in sich die Gesamtheit der damals existierenden intellektuellen Subkultur umfasst.[1] Er bezieht sich insbesondere auf die Kulturschaffenden und Künstler_innen der Moskauer Szene, da diese besonders gut dokumentiert ist und schon früh im Fokus der ausländischen Presse stand. In Moskau war es für viele Künstler_innen einfacher, ihre Freiheiten einzufordern, wegen der Präsenz von Ausländer_innen, Politiker_innen, Diplomat_innen und Korrespondent_innen – es war hier für die sowjetischen Machthaber_innen ungleich schwerer, härtere Maßnahmen gegen Unangepasste durchzuführen. Das soll nicht heißen, dass es sie nicht gab. Wenn aber aus heutiger Perspektive die Möglichkeiten der Moskauer Künstler_innen mit denen der Leningrader verglichen werden, so fällt ein großer Unterschied im Umgang auf; noch extremer war die Willkür der Staatsgewalt in den Provinzen.[2] Um diese Generation zu verstehen, muss man ihre Wurzeln genau

1) Der Kunstwissenschaftler Sergej Kuskov (1956–2008) hat einige Aufsätze über die Generation der 1960er Jahre publiziert: *Schestides'atniki eto ne avantgard? Chudozhniki Schestides'atniki* u. a., Onlineressource: http://art-critic-kuskov.com/, (Aufgerufen 23.03.2018).

2) Vgl. Andrej Amalrik, Aufzeichnungen eines Revolutionärs, Frankfurt 1983.

betrachten: Karl Eimermacher teilt die Nachkriegszeit in der Sowjetunion in fünf Phasen ein: Die erste bezeichnet den Zeitraum 1945–1953 unter Andrej Zhdanovs repressiver Kulturpolitik, die keine Abweichungen von der strengen Reglementierung duldete (Karl Eimermacher 2004: 35–66).[3] Die Funktion der Kunst dieser Zeit war es, die Macht zu stützen und zu erhalten. Bereits in diesen Jahren gab es jedoch Künstler_innen, die im geschützten Rahmen des Privaten Werke gegen das System schufen. Einer von ihnen war Elij Bel'utin, der in seinen Skizzen und Bildern der späten 1940er Jahre den Krieg in abstrakt-expressiver Weise darstellte, anstatt dem heroischen Kanon des sozialistischen Realismus zu folgen. Er studierte noch vor dem Krieg bei den Avantgardisten Aristarch Lentulov, Lev Bruni und Pavel Kuznezov. Ab den 1950er Jahren konnte er selbst in Moskau unterrichten, ab 1954 hatte er sein eigenes Studio für *Experimentelle Malerei und Zeichnung* im Stadtkommittee der Künstler_innen Moskaus.

An diesem Beispiel lässt sich die zweite Phase des Übergangs von der sogenannten *Zhdanovčina* zur Entspannung unter Chruščëv nachzeichnen (1953–1956). In diesen drei Jahren werden die Vorzeichen für das nachfolgende Tauwetter in der UdSSR gesetzt, erst zögerlich folgen die Künstler_innen der offiziellen Linie den Änderungen. Junge Künstler_innen, die im Privaten bereits an den Modifikationen des offiziellen Systems gearbeitet haben, spürten nun ihre Chance, das Private in die Öffentlichkeit zu führen (Ebd.: 35–66). Hier lernten sie sich auch kennen, denn bis dahin war eine Vernetzung unmöglich gewesen und ab 1955 bildeten sich eigene Kreise, in denen über Kunst und Leben diskutiert wurde. Viele Rückkehrer_innen aus den Stalinistischen Lagern schlossen sich an und so entstanden neue Künstler_innenkreise. Im Puschkin-Museum, das lange als Ausstellungsraum der Geschenke an Stalin diente, durften einige Depots wieder geöffnet und die beeindruckende Sammlung der französischen Impressionisten ausgestellt werden. In dieser Zeit vollzog sich auch ein Generationenwechsel in den Geisteswissenschaften, der eine Tendenz zum Neu-Denken und Neu-Bewerten der Geschichte bedeutete.[4] Es kann in dieser Zeit von keinen radikalen Vorstößen oder Reformen gesprochen werden, dennoch haben die kleinen zögerlichen Änderungen und was in den Nischen des immer noch starren Systems geschah, Vieles für die nachfolgenden Generationen bewirkt.

Die dritte Phase nach Eimermacher (1956–1957 bis 1962–1963) war für die Nachkriegsgeneration die prägendste: Nikita Chruščëvs

3) Vgl. Karl Eimermacher, Ot oficial'nosti k neoficial'nosti. Predposylki i načalo nonkonformistskogo moskowskogo iskusstva (1945–1963 gg.), in: Karl Eimermacher, Ot edinstva k mnogoobraziu, Moskva 2004, 35–66.

4) Es wurden jüngere Wissenschaftler_innen an den Universitäten eingestellt und die dogmatische Stalinistische Ausrichtung in der Forschung konnte etwas gelockert werden. Nach der Entstalinisierung durch Chruščëv war eine generelle Liberalisierung spürbar, Vladislav Zubok, Zhivago's Children, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge Massachusetts and London, England 2009, 48–55.

Kampfansage gegen den Persönlichkeitskult Stalins erklang erstmals auf dem XX. Parteitag der KPdSU 1956 und erreichte die Massenmedien am 30. Juni 1956. Der Aufruf die Verzerrungen der sozialistischen Idee zu beseitigen und sie endlich in die Praxis zu überführen erreichte sein Publikum und löste damit eine Welle neuen Optimismus aus. Eine Reihe von nachfolgenden innen- und außenpolitischen Ereignissen beeinflusste die Kultur nachhaltig. Viele Künstler_innen erinnern sich an die Picasso-Ausstellung im Puškin-Museum in Moskau 1956 (1957 in Leningrad) als eine Neuentdeckung, der noch einige Ausstellungen westlicher Kunst folgen sollten.[5] Zum epochalen Ereignis für viele Künstler_innen wurden die Weltfestspiele der Jugend und Studierenden in Moskau 1957, dort wurden über 4000 Arbeiten von über 100 ausländischen Künstler_innen ausgestellt. Auch die sowjetischen Künstler_innen wurden ermutigt, an dem Festival teilzunehmen, daraus resultierte eine Auszeichnung der internationalen Jury für die inoffiziell arbeitenden Oskar Rabin, Ernst Neizvestnyj und Anatolij Zverev (Ebd.: 45). In den nachfolgenden Jahren wurden immer wieder Ausstellungen zeitgenössischer westlicher Kunst in Moskau gezeigt, was den sowjetischen Künstler_innen neue Entwicklungsmöglichkeiten und Perspektiven offenbarte. Elij Bel'utin arbeitete mit seinen Student_innen an den Arten der abstrakten Bildgestaltung in der expressionistischen Tradition und 1958 bildete sich in der Barackensiedlung des kleinen Vororts von Moskau eine weitere autonome Künstler_innengruppe unter dem Namen *Lianosovo*. Hier versammelten sich sowjetische Freidenker_innen um den Künstler und Dichter Evgenij Kropivnickij und seine Frau die Malerin Olga Potapova. Lianosovo war ein Ort, an dem frei geschaffen und regelmäßig über neue Theorien aus West und Ost diskutiert wurde. Diese Gruppe hatte kein festes Programm wie das Beliutin Studio, sondern war eine Oase der kreativen Freiheit, was auch an der individuellen Ausdrucksweise ihrer Vertreter_innen abzulesen ist.[6] Den Kern von Lianosovo bildeten neben den beiden genannten Künstler_innen ihre Tochter und Valentina Kropivnickaja, ihr Mann Oskar Rabin, Vladimir Nemuchin und seine Frau Lidia Masterkova – allesamt bildende Künstler_innen sowie die Dichter Genrich Sapgir, Igor Cholin und Vsevolod Nekrassov. Andere Künstler_innen besuchten Lianosovo regelmäßig und nutzten es für den damals lebenswichtigen kreativen Austausch.

An der Aufstellung der Namen sieht man, dass es sich bei dem Hauptkern um eine familiäre Verbindung handelte und das war nicht selten in der inoffiziellen Kunst der Sowjetunion. In

5) Vladimir Nemuchin mit Vladimir Bogdanov, Segodnja 40 let Bulldozenoj Vystavke, in: ArtInverstment.ru. URL: https://artinvestment.ru/invest/interviews/20140915_nemukhin.html (13.01.2018).

6) Vgl. Sascha Wonders, Günther Hirt, Lianosowo. Gedichte und Bilder aus Moskau, München 1992.

den späteren Generationen sind viele Ehepartner bzw. Eltern und ihre Kinder gleichsam Kolleg_innen. Der Grund dafür liegt im gesellschaftlichen Kontext der Zeit, nonkonformistisch arbeitende Künstler_innen bekamen keine staatliche Unterstützung und keine Räume, um zu arbeiten. Das brachte Denk- und Arbeitsgemeinschaften zutage, die sich jedoch nicht öffentlich als Kollektive zeigen konnten. Die gemeinsame Arbeit an neuen künstlerischen Ausdrucksweisen brachte Gleichgesinnte zusammen und so entstanden in den 1960er und 1970er Jahren viele Künstler_innenpaare. Hier muss bedacht werden, dass der der offizielle Kanon des sozialistischen Realismus sich auch in dieser Periode der Entspannung nicht weit geöffnet hat und trotz künstlerischer Freiheit immer wieder kulturpolitische Skandale ausgelöst wurden, wie etwa die Kampagne gegen Boris Pasternak nach der Verleihung des Nobelpreises 1957 oder der Eklat während der Ausstellung in der Manege in Moskau 1962, die das Ende der Tauwetter-Periode einleitete.[7] Im Unterschied zu den später auch im Westen für Furore sorgenden Künstler_innen der 1970er Jahre, die analog als *Semides'atniki* bezeichnet werden und sich immer weiter mit Provokation und Forderungen in die Öffentlichkeit wagten, waren die *Schestides'atniki* vor allem mit der eigenen neu-gewonnenen und viel zu kurz dauernden Freiheit des individuellen Schaffens beschäftigt.

Was für das westliche Auge vor dem Hintergrund internationaler Kunstentwicklung dieser Zeit epigonenhaft scheint, war für die russische Situation ein wichtiger Fortschritt. Während in Elij Bel'utins Studio die Hierarchie klar geregelt war und man auch an den Bildern seiner Stundent_innen Vera Preobrazhenskaja und Tamara Ter-Gevondian den Einfluss des Lehrers herauslesen kann, ist die Kunst der Lianosovo Gruppe vielfältiger, obwohl ihre Mitglieder auch größtenteils abstrakt arbeiteten. Das Wiederentdecken der eigenen künstlerischen Freiheit und Individualität nach Jahrzehnten des Terrors war ein politischer Schritt im Privaten. Für Künstler wie Oskar Rabin, der heute als „Solzhenicyn der Malerei"[8] bezeichnet wird, war die künstlerische Arbeit in Lianosovo der 1950er und 1960er Jahre prägend für die weiteren Lebensschritte. Es ging darum, die eigene Stimme zu entwickeln und zu erkennen, bevor sie in der Öffentlichkeit laut werden konnte.

Die Künstlerinnen dieser Gruppe Potapova, Kropivnickaja und Masterkova haben unterschiedliche Wege für sich gefunden: Potapova (*1892–1971) konnte sich erst in ihrer Rente der Malerei

7) Mehr dazu: Elena Korowin, Der Russen Boom. Sowjetische Ausstellungen als Mittel der Diplomatie in der Bundesrepublik, Köln 2015.

8) Oskar Rabin auf der Seite der Saatchi Gallery. URL: http://www.saatchigallery.com/artists/rabin_oskar.htm (31.01.2018).

widmen, vorher hatte die Erziehung eigener Kinder sowie ihre Arbeit als Kunstpädagogin ihre ganze Zeit eingenommen. In den frühen 1960er Jahren schuf sie eindrucksvolle abstrakte Werke, die an Oberflächen von Edelsteinen erinnern. *Steine* 1960 und 1961 befinden sich heute im Besitz der Tret'akov-Galerie und beweisen Potapovas Gefühl für Farbe und Komposition **(Abb. 1)**. Ihre Tochter Valentina Kropivnickaja (*1924–2008) begab sich ästhetisch in eine andere Art des metaphysischen Eskapismus, indem sie mit Tusche und Bleistift märchenhafte Welten erschuf, die von seltsamen Wesen, halb Mensch halb Tier bewohnt sind. Der Kritiker Fedor Romer schreibt 2007 anlässlich der Ausstellung von Rabin, Kropivnickaja und ihrem Sohn Alexander Rabin im Puschkin Museum:

> „[...]Kropivnickaja erfand ihr Universum als Alternative zu eben diesem Lianosovo, das für sie und Rabin zum Symbol des ganzen Landes wurde. Und vielleicht auch als Alternative zur ganzen sublunaren Welt: In Paris malt sie immer noch dieselben ‚Gärten', ‚Häuser', ‚Hütten am Flussufer' und dieselben traurigen androgynen Faune."[9]

Romer bezeichnet die Kunstfamilie als melancholische Helden und letztlich gilt es für die ganze Gruppe aus Lianosovo. Masterkova (*1927–2008) schuf genauso ihre eigene ästhetische Welt – tief beeindruckt von der amerikanischen Ausstellung 1959 in Moskau, wo auch Pollocks *Cathedral* (1947) und Werke anderer abstrakter Expressionisten ausgestellt wurden, begann sie ihre eigene künstlerische Suche **(Abb. 2)**.[10] Die Künstlerinnen aus Lianosovo waren ihren männlichen Kollegen gleichgesinnt und hatten keine explizit feministischen Überzeugungen. In dieser Zeit in der Sowjetunion ging es weiblichen und männlichen Künstler_innen primär um die Freiheit, überhaupt schaffen und experimentieren zu können. Sie glichen vielmehr Eremit_innen, die in der Abgeschiedenheit der Barackensiedlung ihre eigene Stimme suchten. Daneben gab es natürlich noch viele andere Künstler_innen, die individuell gearbeitet haben, aber ihre Lebenssituation und Einstellung zur Gesellschaft und Politik war nicht viel anders geartet.

Was bedeutete aber nun das Jahr 1968 für die Kunst- und Kulturszene der Sowjetunion? Im besagten Jahr gab es die Underground-Kunstszenen Sowjetrusslands bereits seit über 10 Jahren und diese speisten sich von allerlei geistiger Kost aus Ost und West, die oft nur auf eine abenteuerliche Art und Weise zugänglich

9) Fedor Romer, Melancholičeskij Geroism, in: Stengazeta, 13.04.2007. URL: https://stengazeta.net/?p=10003164, aufgerufen (13.01.20018). [Übersetzung EK].

10) Näheres zu dieser Ausstellung: Gretchen Simms, The 1959 American national exhibition in Moscow and the Soviet atistic reaction to the abstract art, Diss. 2007 Wien; Kirill Chunikhin, The Representation of American Visual Art in the USSR during the Cold War (1950s to the late 1960s), Diss. 2016 Bremen.



// Abbildung 1
Olga Potapova: Steine, 1960

war: Literatur und Magazine aus dem Westen wurden in die Sowjetunion hineingeschmuggelt und unter Freund_innen umhergereicht. Die Stimmung im Land kippte – es war das endgültige Aus der Tauwetter-Periode, die Gesellschaft war erschüttert durch den Prager Frühling und die Arbeiterproteste in Polen. Erstmals wurden die Stimmen der sogenannten dissidenten Bewegung laut und wurden wahrgenommen. Manchmal wird das Jahr 1968 in der Sowjetunion mit dem im Westen verglichen[11], doch die Vorzeichen standen anders und damit auch die Resultate der Freiheitsbewegungen in Ost und West. Die Kulturszene der 1960er Jahre in Sowjetrussland war bestimmt von den Erfolgen der sowjetischen Raumfahrt und vom sogenannten *Streit zwischen den Physikern und den Lyrikern*. Die Gruppe *Dvizhenije* stellte ihre kinetischen Objekte aus und durfte 1967 sogar die Neva-Ufer Leningrads zum 50. Jahrestag der Oktoberrevolution bespielen. Die Nonkonformist_innen dagegen befanden sich seit 1962–1963 wieder größtenteils im Untergrund, nachdem die Ausstellung im zentralen Ausstellungssaal Moskaus, *Manege*, durch einen Eklat zwischen Chruščëv und dem Künstler Ernst Neizwestny 1962 aufgewühlt wurde. Dieser Skandal war politisch motiviert, denn die Freiheiten, die man der Intelligencia im Tauwetter zugestand, sind nach Meinung der reaktionären Kräfte der KPdSU völlig aus dem Ruder gelaufen. Der Ideologieapparat des Sowjetstaats wurde wieder stärker in Kraft gesetzt. Nemuchin erinnert sich:

> „Konsequenzen sollten gezogen, Gefängnisse sollten gefüllt werden, aber wie konnte der Staat das verrichten? Wenn wir bis 1996 lediglich ‚irgendwelche Künstler', ‚Dreckspatzen und Schmierfinke' waren, so entstand nach dem Prozess gegen Sin'avskjj und Daniel plötzlich der Begriff ‚Dissidenten' und wir wurden plötzlich zu ‚Andersdenkenden'".[12]

Andersdenkende war die Selbstbezeichnung der Vertreter der *Demokratischen Bewegung*, deren Geburtsstunde der Prozess gegen die Tamizdat-Schriftsteller Andrej Sin'avsjj und Julij Daniel (1965–1966) geworden ist. Sergej Grigoranz datiert allerdings die Anfänge der demokratischen Bewegung in die Zeit des

11) Etwa bei Georgi Kizevalter, Eti strannyje Semid'es'atyje ili poter'a nevinnosti, Novoje Literaturnoje Obozrennije Moskau 2010, 17–19.

12) Vladimir Nemuchin mit Vladimir Bogdanov, Segodnja 40 let Bulldozenoj Vystavke, in: ArtInverstment.ru. URL: https://artinvestment.ru/invest/interviews/20140915_nemukhin.html (13.01.2018). [Übersetzung EK].



// Abbildung 2
Lidia Materkova: Komposition, 1962

Volksaufstands in Ungarn 1956 und seiner blutigen Niederschlagung (Gleb Morew 2016: 15). Der Begriff Dissident_in indes wurde vielmehr von ausländischen Medien gebraucht, aber so inflationär, dass er schließlich auch in der Sowjetunion die anderen beiden ersetzte.[13] Ihren Ausdruck suchte die Bewegung bevorzugt im Samizdat, dem eigenhändigen Publizieren verbotener Gedichte und Texte, darunter zählen auch die Texte der Lianosovo Gruppe (Wonders/Hirt 1994). Eine andere Möglichkeit war der Tamizdat, dabei wurden in der UdSSR verbotene Texte in den Westen geschmuggelt und dort publiziert. Nach der Verurteilung beider Schriftsteller zur Lagerhaft für fünf und sieben Jahre, gab es eine Demonstration, eine der ersten ihrer Art, am Puškinplatz in Moskau am 5. Dezember 1965. Dieses Ereignis wird von vielen Wissenschaftler_innen als Startschuss der dissidenten Bewegung betrachtet (V'ačeslav Igrunov 1992). Charakteristisch dafür sind laut Igrunov Offenheit und Pazifismus, der Hauptkampf galt den Schauprozessen der UdSSR-Führung, der Arbeitslagerhaft sowie der Praxis, Andersdenkende in Psychiatrien einzusperren. Somit war das Hauptziel der Bewegung in ihrer Anfangszeit der Protest gegen Ungerechtigkeit und Verbrechen des Staates, ein konkretes eigenes Programm dagegen gab es nicht. Der Samizdat und Tamizdat blühten jedoch auf, denn aus Angst der Wiederkehr von Repressionen Stalinistischen Typs klärte die Intelligencia ihre Verbündeten auf diesem Weg auf.

Die Künstler_innen haben an dieser Bewegung auf ihre eigene Art teilgenommen, sie verließen endlich ihre Einsiedeleien – ihre Baracken, Wohnungen und Küchen und fingen an, sich in der Öffentlichkeit zu behaupten, ungeachtet aller Schwierigkeiten. Alexander Gleser war eine treibende Kraft für die nonkonformistischen Künstler_innen: Der gelernte Ingenieur dichtete selbst, übersetzte georgische Lyriker und publizierte die Zeitung *Literatur und Kunst*. Im Arbeiterclub *Druzhba* auf der Chaussee der Enthusiasten organisierte er Veranstaltungen und Diskussionen, wie etwa den Erinnerungsabend an den Künstler Amedeo Modigliani oder verbotenen Vortrag von Il'ja Erenburgs Memoiren „Menschen, Jahre, Leben". Der Sammler und Kunstenthusiast organisierte 1967 für 12 Nonkonformist_innen (Rabin, Nemuchin, Masterkova, Nikolai Večtomov, Dmitrij Plavinskij u. a.) ebendort eine Ausstellung. Diese war in den ersten zwei Stunden sehr stark besucht, in seinen Erinnerungen spricht Gleser von etwa 2000 Menschen, darunter auch Ausländer_innen und Diplomat_innen, bis sie schließlich von Vertreter_innen der Staatssicherheit und des Stadtkommittees geschlossen wurde.

13) V'ačeslav Igrunov schreibt, dass es diese Bewegung schon seit Ende des Krieges in den Küchen der Kommunalkas gab, aber nur im Zuge der Prozesse gab es einen spürbaren Aufschwung. Igrunov auf der Konferenz „Dissidente Bewegung in der UdSSR. 1950–1980", 24–25.08.1992, organisiert von Memorial an der RGGU. URL: http://www.igrunov.ru/vin/vchk-vin-dissid/smysl/articl_diss/vchk-vin-dissid-dem_mov-speech_92.html#f1 (14.01.2018).

1968 eröffnete Gleser in seiner Wohnung in Moskau das Museum der inoffiziellen russischen Kunst, die besonders Ausländer_innen interessierte (Jurij Gaev 2000). Nach dem Prozess gegen die Schriftsteller, die lediglich ihre Werke publizierten wollten, entstand auch bei den Künstler_innen das Bedürfnis, endlich in die Öffentlichkeit herauszutreten. Rabin und Gleser hatten die Idee einer Freiluftausstellung auf dem Feld in Bel'aevo, am Rande von Moskau, dort wo ihnen nicht vorgeworfen werden konnte, den Verkehr oder die öffentliche Ordnung im Allgemeinen zu stören. Diese Aktion ging in die Geschichte als *Bulldozer-Ausstellung* von 1974 und als internationaler Skandal ein: 24 inoffizielle Künstler_innen, Rabin, Masterkova, Nemuchin, Komar, Melamid, Nadezhda El'skaja u.a. wurden mit Gewalt und von Bulldozern auseinandergejagt. Werke wurden zerstört, ausländische Journalist_innen zusammengeschlagen und Künstler_innen verhaftet. International sorgte dieses Vorgehen der Regierung für Unmut und die Künstler_innen wurden zu Held_innen stilisiert, obwohl einige der Teilnehmer_innen betonten, dass sie weder protestieren noch ihre Meinung zu etwas äußern wollten, es ginge nur um das Ausstellen (Kristina Gorelik 2014). Leonid Bašanov, der Leiter des Zentrums für zeitgenössische Kunst, ist überzeugt, dass die „Bulldozer Ausstellung" zwar nicht als eine Aktion mit hohem künstlerischen Niveau durchgehen würde, dass es aber eine wichtige gesellschaftspolitische und historische Zäsur gewesen ist. Als solche hat sie vieles im Bewusstsein der Macht im Hinblick auf die Nonkonformist_innen verändert sowie im Denken der Öffentlichkeit und Presse. Die Behörden waren gezwungen neue Strategien für die künstlerische Kultur zu entwickeln und die Künstler_innen haben ihre Angst vor dem System verloren (Ebd.). Die sowjetische Macht hat aber deutlich gezeigt, dass sie die Kunst fürchtete und die eifrige Ausführung der Befehle durch Polizei und KGB brachte ein unerwartetes Resultat: Unter internationalem Druck mussten Eingeständnisse gemacht werden, eines davon war die offiziell erlaubte Ausstellung im Izmailovo Park in Moskau am 29. September 1974.

Für viele Künstler_innen endete 1974 mit den Bulldozern die aktive Phase der Gegenwehr – einige wurden durch in der neu gegründeten Sektion für Malerei beim Stadtkommittee Moskaus aufgenommen und somit in die Legalität überführt.[14] Viele Künstler_innen hatten schon im Vorfeld das Land verlassen, bereits 1971 wurde die Ausreise nach Israel möglich, kurz danach Europa und USA: Masterkova ist nach der Bulldozer-Ausstellung nach

14) Ebd.

Frankreich ausgewandert. Viele Kolleg_innen folgten. Der Unterschied des Jahres 1968 zwischen Ost und West lag darin, dass im Westen die Menschen für mehr individuelle Freiheit auf die Straße gingen, wogegen im Osten die Menschen erst ihren Mut finden mussten, gegen eine willkürlich handelnde real-totalitäre Macht zu protestieren. Trotz Tauwetter und der offiziellen Verabschiedung vom stalinistischen Regierungsstil war das System immer noch starr und nahezu kompromisslos geblieben. Die letzten *Andersdenkenden* sind erst im Jahr 1987 aus den Lagern und Psychiatrien entlassen worden. Vor diesem Hintergrund wird es verständlicher, dass es keine feministischen Bewegungen innerhalb der Dissidenz und des frühen Kreises von nonkonformistischen Künstler_innen gegeben hat. An erster Stelle stand der gemeinschaftliche Protest gegen das System – viele lebten diesen Protest auch in Lebensgemeinschaften und ganzen Familien aus, um sich gegenseitig noch mehr schützen zu können. Hier wurde das Private auf eine andere Art politisch, als wir es aus der westlichen feministischen Bewegung kennen (Schor 2016, 33–42). Während in Europa und den USA Frauen sich im Privaten emanzipierten und dies auch von Künstlerinnen wie ORLAN oder Valie Export in ihren Arbeiten zum Ausdruck gebracht wurde, ist die berufliche Emanzipation nur sehr langsam vonstattengegangen. In den sowjetischen Staaten hatten die Frauen beruflich mehr Möglichkeiten (die natürlich auch hier begrenzt waren), während im privaten Bereich nahezu keine Emanzipation möglich war. Dies wurde von einer in den 1950er Jahren in der Sowjetunion einsetzenden Vorstellung von klassischen Familienidealen befördert, die durch Werbung, Film und Politik vermittelt wurden.

Die nachfolgenden Generationen haben von den ersten nonkonformistischen Handlungen profitiert und in den späten 1970er Jahren formen sich neue Künstler_innengruppen wie etwa *Kollektivnye Deistvia* (Kollektive Aktionen) ab 1976. In der neuen Szene des Moskauer Konzeptualismus, die fließend aus der früheren nonkonformistischen Kunstszene herausgewachsen ist, existierten weiterhin erstaunlich viele Künstler_innen Paare als Mann-Frau-Kollektiv wie etwa Elena Elagina und Andrej Makarevič, Anna Abalakova und Anatolij Zhigalov, Nonna Gor'unova und Francisco Infante, Rimma und Valerij Gerlovin. Die Gerlovins etwa wanderten 1979 in die USA aus und übernahmen in New York, so wie zuvor Komar und Melamid oder die Kunsthistorikerin Margarita Tupitsyn, die Rolle von Kulturvermittler_innen. Sie publizierten zusammen mit John E. Bowlt ein Buch

zur Kunst des *Samizdat*[15] und hielten Vorträge. Das Programm der späteren 1970er Jahre kann nicht als feministisch bezeichnet werden, aber es wurden vermehrt Fragen des Körpers aufgeworfen, welche in Ost und West charakteristisch für die Kunst der 1970er Jahre waren (Schor 2016, 31). Grund dafür war die Performance als neue Kunstform, die im Umfeld des Moskauer Konzeptualismus immer öfter praktiziert wurde und ähnlich wie es die feministische Avantgarde für sich beanspruchte, zu einer Ausdrucksform wurde, die noch nicht von etablierten Künstlern besetzt war, wie etwa die Malerei oder Bildhauerei. Rimma und Valerij Gerlovin wurden von ihren Kolleg_innen als die ersten Konzeptualisten Moskaus bezeichnet (Kizevalter 2010, 72) und das war eine Auszeichnung, denn Konzeptualismus bedeutete hier unerforschtes Neuland und gleichzeitig einen Möglichkeitsraum. Aufsehenerregend war etwa die Performance *Zoo. Homo Sapiens* 1977 der Gerlovins, die auf der *Biennale del Dissenso* in Venedig dokumentiert wurde **(Abb. 3)**. Beide saßen entblößt in einem Käfig eingesperrt, wie Tiere im Zoo, mit der Aufschrift *Homo Sapiens – Group of Mammals – Male and Female*. Von den westlichen Medien wurde diese Arbeit als Kommentar zum Umgang mit Kulturschaffenden in der Sowjetunion rezipiert, wobei die Gerlovins selbst betonen, dass es ihnen auch um die soziale und von Gender bestimmte Stellung von Menschen in der Gesellschaft ging.[16] In den Arbeiten von Valerij und Rimma Gerlovin wurden Genderaspekte mit Aspekten des biologischen Geschlechts zusammen gedacht: Die binäre Denkweise kam bei ihnen aus der östlichen Philosophie, Esoterik und Mystik, die in den nonkonformistischen Kreisen der Sowjetunion in den 1970er Jahren durchaus beliebt waren (Gerlovin 2017, 344–437). Damit unterscheidet sich die Art, wie sie das Körperthema angehen, von der im Westen. Verallgemeinert kann behauptet werden, dass die Künstlerinnen der 1970er Jahre aus Europa und den USA den Körper vor allem als ein gesellschaftliches Zeichensystem offenbart sehen wollten, wogegen Rimma und Valerij Gerlovin den Körper dazu nutzten, um ihre eigene Semiotik darauf abzubilden und ihn gleichzeitig der sowjetischen

15) Charles Doria (Hg.), Russian Samizdat Art, New York 1986.

16) Rimma Gerlovina, Valerij Gerlovin, Konzepty, Bibioteka Moskovskogo Konzeptualizma Germana Titova, Vologda 2012, S. 391–393.



// Abbildung 3
Rimma Gerlovina, Valeriy Gerlovin, *Zoo–Homo Sapiens*, 17. Februar, Moskau, 1977

Zeichensprache zu entziehen. Eine solche selbstreferenzielle Praxis haben sie in vielen anderen Performances wiederholt, wie etwa *Kostüme* (1977), wo sie als Adam und Eva verkleidet, mit aufgemalten nackten Körpern auf langen Leinensäcken, die als Kleider dienten, nahezu prophetisch ihre eigene Vertreibung aus dem sowjetischen Paradies vorwegnahmen. Mit diesen Aktionen bei denen es um die Stellung des Menschen im politischen System der UdSSR ging, aber auch um Gendernormen in der Gesellschaft, haben Rimma und Valerij Gerlovin die Art der öffentlichen Aufmerksamkeit in der UdSSR bekommen, die von vielen Künstler_innen gefürchtet wurde. Parallel dazu lernten die Gerlovins die österreichische Künstlerin Renate Bertlmann kennen, mit der sie in den Jahren 1977–1979 gemeinsame Performances machten. Bertlmann war in dieser Zeit eine gefragte feministische Künstlerin, die außerordentlich gut in der Szene der 1970er Jahre vernetzt war.[17] Mit Rimma Gerlovin machte sie bei ihrem Moskauaufenthalt mehrere Performances, wie *Schachmatt 1* und *Schachmatt 2*, bei der die beiden Künstlerinnen vor einem Schachbrett sitzen, dessen Schachfiguren kleine Phallusabbildungen sind (Gabriele Schor, Jessica Morgan 2016: 26–27). Weitere gemeinsame Arbeiten hießen „I saw you through the window for the first time“, wo die beiden Künstler_innen mithilfe von Gesten und Zeichen miteinander kommunizierten und erst in einem weiteren Schritt, getrennt voneinander, das Skript für diese Szenen in ihrer jeweiligen Muttersprache verfassten. Bei dieser Kooperation trafen sich Künstler_innen, die sich in ihrer Arbeit mit Performances nahestanden und diskutierten gemeinsam Themen, die sie damals bewegten. Die Performances „Schachmatt“ sind in diesem Zusammenhang interessant, da sie aus den Brotarbeiten (1976–1980) von Valerij Gerlovin hervorgegangen sind – er formte die Phallus-Schachfiguren aus Brot, die von Bertlmann und Rimma Gerlovin im Spiel eingesetzt wurden. Gleichzeitig wurden diese Performances von den Gerlovins als eine Darstellung der Gendersymbolik mit mythologischen Wurzeln betrachtet, indem die Phalli aus weißem und dunklem Brot einen Verweis auf die abstrakten Lehren des Männlichen und Weiblichen aus den Veden bedeuteten.[18] Die gemeinsamen Arbeiten waren demnach kein west-östlicher Kulturtransfer, sondern eine gleichberechtigte Partnerschaft, in der es einen vitalen Ideenaustausch gab. Im Schaffen von Renate Bertlmann traten ab 1979 vermehrt Phallussymbole auf, die bis dahin keine große Rolle in ihrer Zeichensprache spielten. Sie widmete ihnen eine ganze Objektreihe sowie eine Performance: *Bilderwandlung oder*

17) Gabriele Schor, Jessica Morgan, Renate Bertlman. Works 1969–2016. Ein subversives Politprogramm, Prestel München 2016, S. 20

18) Rimma Gerlovin in einer Email an die Autorin (09.03.2018).

der pädagogische Eros (1979), wo sie einen Phallus (San Erectus) extatisch anbetete.[19] An diesen Beispielen wird ersichtlich, wie gut die Moskauer Szene mit westlichen Konzepten vertraut war, sie für sich nutzbar machte und gleichzeitig einen Einfluss auf die westliche feministische Theorieschreibung hatte, eine dezidiert feministische Bewegung gab es jedoch auch in den späten 1970er Jahren nicht in Sowjet-Russland.

Bei Betrachtungen der Entwicklung des osteuropäischen Feminismus verweisen russische Kunstwissenschaftler_innen auf die Zeit der 1980er und 1990er Jahre[20] und tatsächlich wurden in dieser Zeit erstmals Zeitschriften wie *Maria*, die eine religiös-feministische Ausrichtung hatte, *Idioma*, der *Kyber-Femin-Club* in Leningrad oder das Kreativlabor *INO* gegründet (Natalija Kameneckaja: 19). In den 1990er Jahren wurden erste Ausstellungen organisiert, die das Thema Gender in den Mittelpunkt stellten. Oftmals wird als erstes Projekt die Ausstellung *Die Frau in der Kunst* (1989 Leningrad) von Olesja Turkina und Viktor Miziano genannt und als erste feministische russische Künstlerin Natalia Kamenetskaja (Ebd.: 16). Gleichzeitig ist es wichtig zu betrachten, welche Vorläufer diese Entwicklungen in den 1960ern und 1970ern hatten, denn vieles, was später unter dem Vorzeichen des Feminismus behandelt wurde, hat auch schon Künstler_innen des Nonkonformismus in der Sowjetunion beschäftigt. Auch die Geschichte der nonkonformistischen Kunst in Russland ist eine Geschichte der Entwicklung – die Generation der 1960er Jahre nahm Einfluss auf die nachfolgende. Die *Schestides'atniki* forderten für sich die Freiheit ein, die von den *Semides'atniki* wiederum in neue Handlungen überführt wurde. Im Lianosovo der frühen 1960er arbeiteten junge Künstler_innen, die 1974 mit der *Bulldozer-Ausstellung* auf sich aufmerksam machten und wie Evgeni Barabanov bemerkt, ihre Nachfolger_innen die Freiheit lehrten. Auch wenn im Laufe der Jahre die Generation der *Schestides'atniki* im Westen wieder vergessen worden ist und viele nachfolgende Generationen ihre Verbindungen gekappt haben, weil sie für ihre Individualität und konzeptuelle Nähe zum Westen kämpften, bleiben Lianosovo, Bel'utin und die vielen anderen Nonkonformist_innen prägend für junge Künstler_innen. Es ist nämlich nicht die abstrakte Malerei oder Bildhauerei, die vielleicht heutzutage als antiquiert betrachtet werden, sondern der Nährboden des *Andersdenkens* und *Andershandelns*. Vor diesem Hintergrund überrascht es nicht, dass in Osteuropa der letzten zehn Jahre viele radikal-feministische Gruppen gebildet wurden und *Woina*,

19) Renate Bertlmann Homepage: http://www.bertlmann.com/index.php?id=14&lang=de&page=performances&year=1979&aa=cb6&bb=cc6&.

20) Vgl. Zen d'Art: 1989–2009; gendernaja istoria iskusstva na postsovetskom prostranstve. Moskau (2010). Kameneckaja, Natalija (Hg.), Moskva o.V.

Pussy Riot, *Femen* und andere Aktivist_innen und Künstler_innen wie Petr Pavlensky Berühmtheit erlangten. Die Tradition und Herkunft aus der Dissidenz und dem Nonkonformismus sind spürbar und bis heute ist und bleibt die Angstlosigkeit vor dem System das Hauptwerkzeug der russischen Kunst.

// Abbildungsnachweis

Abb. 1: Olga Potapova: Steine, 1960, Öl auf Karton, 64×74 cm, Staatliche Tretjakow-Galerie Moskau
Abb. 2 : Lidia Masterkova: Komposition, 1962, Öl auf Leinwand, 106,5×156,5 cm, Staatliche Tretjakow-Galerie Moskau
Abb.3: Rimma Gerlovina, Valeriy Gerlovin, *Zoo–Homo Sapiens*, Feb.17, 1977, Moscow, photo Victor Novatsky. Collections: The State Tretykov Gallery, Moscow, Russia; The Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienna, Austria

// Literatur

Amalrik, Andrej (1983): Aufzeichnungen eines Revolutionärs. Frankfurt, Ullstein Verlag
Ausst.-Kat. Renate Bertlmann. Works 1969–2016. Ein subversives Politprogramm, Wien. Schor, Gabriele, Morgan, Jessica (Hg.), München, Prestel, 2016
Ausst.-Kat. Zen d'Art: 1989–2009: gendernaja istoria iskusstva na postsovetskom prostranstve, Kameneckaja, Natalija (Hg.): Moskva o.V., 2010
Chunikhin, Kirill (2016): The Representation of American Visual Art in the USSR during the Cold War (1950s to the late 1960s), Diss. 2016 Bremen. URL: https://d-nb.info/1107762057/34 (07.02.2018).
Doria, Charles (1986) (Hg.): Russian Samizdat Art. New York, Willis Locker & Owens Publishing.
Eimermacher, Karl (2004): Ot ofizialnosti k neofizialnosti. Predposylki i nachalo nonkonformistskogo moskowskogo iskusstwa (1945–1963 gg.). In: Karl Eimermacher (2004), Ot edinstva k mnogoobraziu, Moskau, o.V.
Gaew, Jurij (2000): Segodnja nekogda opalnyj pokrovitel chudozhnikov aleksander gleser nemeren zanjatsja raskrutkoi ukrainskich zhivopiszev. URL: http://fakty.ua/107289-segodnya-nekogda-opalnyj-pokrovitel-hudozhnikov-aleksandr-glezer-nameren-zanyatsya-raskrutkoj-ukrainskih-zhivopiscev (15.01.2018).
Gerlowina, Rimma, Gerlowin, Walerij (2012): Konzepty, Bibioteka Moskovskogo Konzeptualizma Germana Titova. Vologda, o. V.
Gorelik, Kristina (2014): Kreml boitsja Zhivopisi. URL: https://www.svoboda.org/a/26594064.html (15.01.2018).
Igrunow, Wladimir (1992): Dissidentskoje Dvizhenije v SSSR. 1950–1980. URL: http://www.igrunov.ru/vin/vchk-vin-dissid/smysl/articl_diss/vchk-vin-dissid-dem_mov-speech_92.html#f1 (14.01.2018).
Korowin, Elena (2015): Der Russen Boom. Sowjetische Ausstellungen als Mittel der Diplomatie in der Bundesrepublik. Köln, Böhlau
Larina, Ksenia (2009): Sobranie Tretjakowki, Echo Moskvy. URL: https://echo.msk.ru/sounds/582882.html (31.01.2018).
Morev, Gleb (2016): Dissidenty. Moskau, AST
Nemuchin, Wladimir, Bogdanov, Wladimir (2014): Segodnja 40 let Bulldozenoj Wystavke, ArtInverstment.ru. URL: https://artinvestment.ru/invest/interviews/20140915_nemukhin.html (13.01.2018).
Romer, Fedor (2007): Melancholicheskij Geroism, Stengazeta. URL: https://stengazeta.net/?p=10003164, aufgerufen (13.01.20018).
Saatchi Gallery (2016): Oskar Rabin. URL: http://www.saatchigallery.com/artists/rabin_oskar.htm. (31.01.2018).
Simms, Gretchen (2007): The 1959 American national exhibition in Moscow and the Soviet artistic reaction to the abstract art, Diss. 2007 Wien. URL: http://othes.univie.ac.at/265/ (18.02.2018).
Wonders, Sascha, Hirt, Günther (1992): Lianosowo. Gedichte und Bilder aus Moskau. München, Ed. S-Press.

// Angaben zur Autorin
Dr. Elena Korowin studierte Kunstwissenschaft, Philosophie, Medientheorie und Ästhetik an der Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe. 2009–2010 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Russischen Museum in St. Petersburg und von 2011–2015 arbeitete sie als kuratorische Assistentin an der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden. 2014–2016 war sie wissenschaftliche Assistentin des Instituts für Kunstwissenschaft und Medienphilosophie der Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe. Seit 2016 ist sie Postdoc am Internationalen Graduiertenkolleg „Kulturtransfer und kulturelle Identität" an der Universität Freiburg im Breisgau. Ihre Forschungsschwerpunkte sind: Russische Kunst, Kulturtransfer, Rezeptionsanalyse, Kulturdiplomatie, Kunst und Politik, Künstlerinnenforschung, sexualisierte Gewalt und ihre bildliche Darstellung im 20.und 21. Jahrhundert.

// Abstract
What did the year 1968 mean for the Soviet Union? It was mainly the end of the *Khrushchev Thaw* period that found its expression in the *Prague Spring* and the dissident movement. There are tendencies to compare this fateful year in the Soviet Union with that in the West. Although there are similarities, but the more differences can be detected. For example, hardly someone would search for feminist tendencies or aesthetics in the work of Soviet artists of that time. This is the main task of this article: In the first step, the nonconformist scene of the 1960s will be searched for female protagonists and in the second step it will be examined, whether there were certain couplings in the work of female artists of the Soviet underground and nonconformist art scene with political and social protest forms, or whether it is rather characterized by the absence of such practices.

// FKW WIRD GEFÖRDERT DURCH DAS MARIANN STEEGMANN INSTITUT UND DAS INSTITUTE FOR CULTURAL STUDIES IN THE ARTS DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE
Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Maike Christadler / Hildegard Frübis / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Anja Herrmann / Kristina Pia Hofer / Marietta Kesting / Marianne Koos / Kea Wienand / Anja Zimmermann / www.fkw-journal.de

// License
This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.
To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

