

Der inoffizielle Markt: Kunst und Dissens in der Sowjetunion, 1956–1988

Die Russische Revolution bedeutete wie auf vielen Gebieten auch in der Kunstförderung eine grundlegende Neuausrichtung. Jene Kreise, die im Zarenreich seit jeher die Entwicklung von Kunst und Kultur gefördert hatten, wurden nach 1917 politisch entmachteter, ökonomisch ruiniert, physisch bedroht und nicht selten zur Emigration gezwungen. Mit den landesweit durchgeführten, groß angelegten Enteignungen der unmittelbaren nachrevolutionären Jahre wurde dem mäzenatischen Engagement des Hofes, des Adels, der Kirche und des Bürgertums die finanzielle Grundlage entzogen. Gleichzeitig wurde mit einer Reihe von Sonderbestimmungen der nicht staatliche Handel, Verkauf und Tausch von Kunst- und Wertgegenständen, von wenigen Ausnahmen abgesehen, gesetzlich verboten. Privater Kunstbesitz und -erwerb wurden mit drakonischen (physischen wie finanziellen) Strafen belegt und in den halb- beziehungsweise inoffiziellen Bereich abgedrängt. Privates Sammeln war nach 1918 nur noch in einigen wenigen Fällen gesetzlich erlaubt.¹

An die Stelle der traditionellen Kunstförderer trat nun der Staat, der im Einklang mit der kommunistischen Doktrin bemüht war, das gesamte öffentliche Leben umzugestalten und die Menschen in einen neuen, völlig anderen Lebenszusammenhang zu platzieren. Hatte es sich im Kontext der adelig-bürgerlichen Gesellschaft um einen begrenzten Auftrag zwischen Künstler und Mäzen gehandelt, erteilte die marxistisch-sozialistische Lehre dem »Kunst-Arbeiter« nach 1917 einen totalen Auftrag. Nach der kurzen Blüte des avantgardistischen Denkens und diverser unkonventioneller Experimente einzelner Gruppen wurde seit Mitte der 1920er Jahre die obrigkeitliche Kontrolle verstärkt im kulturellen Bereich forciert. So wie die ganze Gesellschaft zur Armee im Dienst der Partei mutierte, einer Maschine gleich, hierarchisch, von *einem* Antrieb gesteuert, so wurde die einzig offiziell gebilligte Darstellungsweise auf die Normen des Sozialistischen Realismus reduziert. Jede Kunst hatte parteilich zu sein, so lautete die offizielle Leitlinie seit der Revolution. Für jegliche staatliche Unterstützung war eine Mitgliedschaft im überwachten Einheitsverband Vorbedingung.

Der Marxismus-Leninismus hat nie einen neuen ästhetisch-politischen Stil definiert. Vielmehr hat sich die Kommunistische Partei in der Sowjetunion als durchaus traditionell erwiesen: als politisch repressiv, bürokratisch organisiert und vor allem als ästhetisch konservativ. Der Anspruch, eine der neuen Macht entsprechende neue Kunst zu schaffen, ging mit einer grundlegenden Umgestaltung des vorrevolutionären Systems einher, die sich nicht nur auf eine ideologische Richtungsänderung beschränkte. Vielmehr setzten die Bolschewiki von Anfang an konkrete Maßnahmen zur Errichtung eines fundamental geänderten Förderungs-, Ausbildungs- und Ankaufsystems von Kunst. Der Staat sollte, so der neue Anspruch, in Form von Kollektiven, Gewerkschaften oder offiziellen Aufträgen, gleichsam als Gesamtmäzen agieren. Private Kunstförderung schien damit obsolet. Die in der Folge geschaffenen institutionellen Rahmenbedingungen stellten zwar eine formale Basis dar, die nicht staatliches Engagement unter anderem unterbinden sollten. Aber mit der ästhetischen Gleichschaltung, die in der Mitte der 1920er Jahre einsetzte und 1932 mit der Einführung des Sozialistischen Realismus ihren endgültigen Ausdruck fand, erwiesen sich diese Weichen als kontraproduktiv. Die Ausblendung der politisch nicht konformen Kunst – der Moderne, Avantgarde, Ikonenmalerei sowie der Kunst der einstigen höfisch-adeligen Elite – aus dem offiziellen kulturpolitischen Diskurs forderte ihren Tribut: Als »Müll« diskreditiert, war sie buchstäblich wertlos und für alle, die über ausreichend kulturelles *Know-how* verfügten, zu Niedrigstpreisen, oft gratis erhältlich.²

Der Sammelboom, der die wichtigsten Großstädte und Kunstzentren der Sowjetunion nach dem Ende des Stalinismus erfasste, bezog sich deshalb vorwiegend auf die vorstehend erwähnten Kunstrichtungen, die in der offiziellen kulturpolitischen Interpretation jahrzehntelang als Synonym für die ehemalige Elite galten. Die zeitgenössische sowjetische Kunst hingegen erfuhr, sofern sie innerhalb der bestehenden Institutionen verankert war, ausreichend Unterstützung seitens des Staates: Ateliers, Material, Unterhalt, Aus- und Weiterbildung, Ausstellungsräumlichkeiten usw. waren den in der Künstlergewerkschaft registrierten garantiert. Private Förderer, selten Förderinnen entdeckten die zeitgenössische Kunst erst allmählich, entweder vereinzelt als Auftraggeber von Porträts oder ungleich häufiger als affirmative Weggefährten der entstehenden jungen Kunst, die ob der diversen Untergruppen pauschal unter »inoffiziell«³ subsumiert wird.

Diese »andere Kunst«, wie sie in wörtlicher Übersetzung aus dem Russischen und in Anlehnung an den bedeutenden Katalog und die parallel abgehaltene Ausstellung *Drugoe iskusstvo* (1990/91) auch genannt wird, formierte sich ab der zweiten Hälfte der 1950er Jahre als bedeutende Alternative zum offiziellen Kunstbetrieb. Nicht von ungefähr fand sie von Anfang an beträchtliche Resonanz in Westeuropa und den USA: Viele Kunstwerke verließen im Gepäck von Diplomaten, Korrespon-

dentem, Gelehrten und Unternehmern die UdSSR. Die relativ wenigen einheimischen Kunstfreunde, die Werke der Inoffiziellen sammelten, waren vorwiegend in den Großstädten, Moskau und Leningrad, sowie in den Hauptstädten der Unionsrepubliken, allen voran im Baltikum und in Armenien, konzentriert. Letztere sind aus diversen Gründen, nicht zuletzt wegen Konzessionen der staatlichen Kulturpolitik an nationale Spielarten, nur bedingt in die Rubrik inoffiziell einzuordnen.⁴

Ungeachtet der raschen Anerkennung durch den westlichen Kulturbetrieb war die nicht konforme Kunst kein ökonomischer Erfolg. Zwar konnten zahlreiche Repräsentanten der in diverse Gruppen untergliederten Strömung durch ihre formale Zugehörigkeit zum Künstlerverband wirtschaftlich überleben, aber ihre Kunst war und blieb ein Minderheitenprogramm. Infolge der ideologischen und stilistischen Unterschiede zum offiziellen Sektor, namentlich aber durch den hohen intellektuellen Anspruch war deren Produktion wenig verständlich und dem breiten Publikum nicht zugänglich. Die speziell seit Mitte der 1970er Jahre verstärkte Ausgrenzung durch die staatlichen Stellen führte dazu, dass der ästhetische Wert der »anderen Kunst« fast nur noch von Eingeweihten zu erkennen war. In der Folge etablierte sich ein kleiner geschlossener Markt, der nach ästhetisch-inhaltlichen, nicht nach ökonomischen Kriterien funktionierte; die Förderung der inoffiziellen Kunstschaffenden manifestierte sich in mentaler Unterstützung, bescheidenen pekuniären Zuwendungen, vereinzelt Ankäufen und in Privatwohnungen organisierten Ausstellungen. Die wenigen bedeutenden, damals begründeten und heute noch existenten Sammlungen bestanden weitgehend aus Geschenken befreundeter Künstler. Trotz des verbreiteten Misstrauens gegenüber der als elitär empfundenen Minderheitenkunst waren die Behörden in einigen Fällen zur Kooperation bereit: So wurde 1976 die mittlerweile musealisierte *Kollektion Taločkin* als Kulturdenkmal von unionsweiter Bedeutung anerkannt. Fast zeitgleich jedoch sah sich Taločkins Leningrader Kollege, der Physiker Georgij Michajlov, Repressionen ausgesetzt, die Gerichtsprozesse, jahrelange Haft und Lager bedeuteten. Die Rehabilitierung Michajlovs, ermöglicht durch den Paradigmenwechsel unter Michail Gorbachev, erfolgte bereits unter geänderten kulturpolitischen Rahmenbedingungen. Im Zuge von *Perestrojka* und *Glasnost* erfuhr die lange isolierte »andere Kunst« eine ungeahnte offizielle Wertschätzung, die sich auch als ökonomischer Erfolg ausdrückte: Denn seit der wegweisenden, von Sotheby's im Juli 1988 in Moskau organisierten Kunstauktion erzielten die einst geächteten oder bestenfalls geduldeten inoffiziellen Kunstwerke Preise, die teils sogar jene der auf dem internationalen Markt längst etablierten Avantgarden hinter sich ließen.⁵

Vom »Tauwetter« zum Dissens

Die inoffizielle Kunst entwickelte sich in der Sowjetunion in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre. Sie war Ausdruck des kulturpolitischen Paradigmenwandels der nachstalinistischen Ära. Im Rahmen der Entstalinisierung, damals unter dem Begriff »Kampf gegen den Kult der Persönlichkeit« geführt, wurden neben den ersten bildstürmerischen Aktionen – der Zerstörung und/oder Demontage von Statuen, Büsten, Gemälden, Mosaiken, Büchern usw. sowie deren Lagerung in Depots – auch einige inhaltliche, ästhetische Positionen entsorgt.⁶ Dennoch fand nach Stalins Tod im März 1953 kein abrupter Kurswechsel statt. Das System an sich wurde nicht infrage gestellt. Das Monopol des Sozialistischen Realismus sowie die ihn unterstützenden Institutionen blieben bestehen; thematische und formale Korrekturen schienen vorerst ausreichend. Primär ging es den Reformern darum, eine Atmosphäre zu schaffen, die erneut eine angemessene Entfaltung kreativen Potentials ermöglichte. Denn ungeachtet gewisser materieller Privilegien waren die im staatlichen Künstlerverband registrierten Künstschaftenden seit 1932, verschärft seit dem Zweiten Weltkrieg jeglicher Autonomie beraubt. Die Wahl des Sujets, seine Interpretation und künstlerische Umsetzung waren »von oben« vorgegeben, die Ausführung wurde von einem allgegenwärtigen Zensurapparat überwacht.



Abb. 1: Vladimir Jakovlev, Porträt Taločkin, 1973 (Sammlung Leonid Taločkin im Museum Drugoe iskusstvo, Museumszentrum RGGU, Moskau)

Die dogmatische Anwendung des Sozialistischen Realismus hatte jahrzehntelang eine Auseinandersetzung mit zentralen Fragen blockiert, etwa mit Religion oder spirituellen Werten, mit der Vergangenheit und Gegenwart des Landes, aber auch mit zeitgenössischen künstlerischen Trends im In- und Ausland. Auf der Suche nach einem Ausweg aus dieser Sackgasse wandte man sich verstärkt jenen Positionen zu, die vor Stalin Gültigkeit hatten. »Zurück zu Lenin« lautete eine Forderung Nikita Chruščëvs, der vor allem die künstlerisch-intellektuelle Elite rasch Folge leistete. Letztere orientierte sich erneut an jenen Strömungen, die mit der Gleichschaltung Anfang der 1930er Jahre, als »formalistisch«, »bourgeois« und »dekadent« gebrandmarkt, aus dem öffentlichen Diskurs ausgeblendet worden waren. In der bildenden Kunst manifestierte sich die Neuausrichtung in einer teilweisen Integration verfeimter Künstler namentlich der Moderne, ganz selten der figurativen Avantgarde (Robert Fa'k, Natan Al'tman), die entweder posthum oder im hohen Alter durch Gruppen- wie Einzelschauen gewürdigt wurden. Doch vorerst waren der öffentlichen Erinnerung an das eigene künstlerische Erbe klare Grenzen gesetzt. Die russisch-sowjetische Avantgarde (Kazimir Malevič, Vasilij Kandinskij, Marc Chagall, Vladimir Tatlin, Pavel Filonov) blieb – trotz Anfragen aus Künstler- und Expertenkreisen – diskreditiert.⁷

Die vorsichtige Liberalisierung ging einher mit einer partiellen Öffnung zum Westen. Exemplarisch dafür war das Sechste Internationale Festival der Jugend und Studenten, das im Sommer 1957 in Moskau stattfand. Drei Pavillons auf dem Ausstellungsgelände in Sokol'niki waren für die Kunst reserviert; der künstlerische Nachwuchs aus 52 Ländern zeigte über 4.500 Werke. Die Qualität der Exponate war zwar uneinheitlich, aber das war sekundär: Zum ersten Mal seit über 25 Jahren hatte ein sowjetisches Publikum Gelegenheit, sich über die neuesten internationalen Trends und Entwicklungen zu informieren. Die stilistische und kreative Vielfalt, die Experimentierfreude sowie das kraftvolle Potential westlicher Kunstschaffender waren für die sowjetischen Kollegen überwältigend. Erstmals konnten sie ihre jungen ausländischen Kollegen in eigens errichteten Ateliers aus nächster Nähe beobachten und sogar Seite an Seite mit ihnen einige Stunden malen. Die Bedeutung dieser Veranstaltung ist in Fach- und Künstlerkreisen anerkannt. Vladimir Nemuchin, später einer der führenden Persönlichkeiten der inoffiziellen Bewegung, konstatierte nachträglich, dass die sowjetischen Teilnehmer damals in der Lage waren, »in den ausländischen Künstlern ihr eigenes Selbst und ihre eigenen Bestrebungen zu erkennen«.⁸ Auch für Anatolij Zverev, damals Kunststudent und im Rahmen des Festivalwettbewerbs mit einer Goldmedaille prämiert, war die direkte Auseinandersetzung prägend: Inspiriert durch den amerikanischen abstrakten Expressionisten Garry Colman, den er in einem der Ateliers beobachtete, führte er abstrakte Elemente sowie ein größeres Maß an Spontaneität und Emotionalität in seine Porträts ein.

Das Resultat entsprach nicht im Geringsten der sterilen Doktrin des Sozialistischen Realismus und, in weiterer Folge, nicht den Vorstellungen seiner Professoren.

Weitere Impulse lieferte der Ausstellungssektor: Bereits im Oktober 1956 eröffnete das Moskauer Puschkin-Museum eine umfassende Picasso-Schau aus »eigenen« Beständen, den nach der Revolution verstaatlichten renommierten Privatsammlungen Sergej Ščukins und Ivan Morozovs. Pablo Picasso erschien den Behörden »sicher«, erstens, weil er Mitglied der Kommunistischen Partei Frankreichs war und zweitens, weil die fraglichen Arbeiten seit Jahrzehnten in Depots gelagert hatten. Die Wirkung der bis dahin verbotenen und nicht geschätzten Werke war kolossal. Täglich bildeten sich in Moskau und anschließend 1957 in Leningrad riesige Besucherschlangen, um die Ausstellung zu besichtigen. (Ähnliches ereignete sich einige Monate danach im Rahmen des Jugendfestivals). Landesweit wurden Veranstaltungen und Diskussionsrunden zum Werk Picassos organisiert. Allmählich zeichnete sich ab, dass abstrakte und nicht figurative Kunst möglich sei, ja sogar akzeptabel. (Die im Anschluss daran in Museumskreisen erhobenen Forderungen, Arbeiten von Russlands eigenen Pionieren der Avantgarde auszustellen, ließen sich nicht realisieren.) Die Serie der publikumswirksamen Ausstellungen hielt bis Anfang der 1960er Jahre an. 1957 folgte die Schau zeitgenössischer ausländischer Kunst im Rahmen des Internationalen Jugendfestivals. Im Jahr danach zeigte das Ausstellungszentrum Sokolniki abstrakte Kunst aus den USA, 1961 dann zeitgenössische französische Kunst.

Diese Einflüsse prägten zunehmend die Wahrnehmung und Entwicklung der nachrückenden Generation; die Jungen sahen »eine andere Kunst, nicht ähnlich dem, was in den Kunstlehranstalten unterrichtet wurde«.⁹ Das hohe Konfliktpotential, das die spätere Beziehung zwischen dem inoffiziellen und offiziellen Bereich kennzeichnete, konkret zwischen den nonkonformistischen Kunstschaaffenden und den Behörden, war anfangs noch nicht erkennbar. Im Gegenteil: Diverse personelle Umbesetzungen im Kulturbetrieb unterstrichen die Reformabsicht der Regierung. So wurde 1957, auf dem Ersten Kongress Sowjetischer Künstler, ein dezidiert liberales Gremium von Direktoren für die Künstlergewerkschaft gewählt; das Vorgängergremium, bestehend aus *Hardlinern*, die der rigiden Auslegung des Sozialistischen Realismus die Treue hielten, musste zurücktreten.¹⁰

»Die andere Kunst«, mit der die junge Generation in Form von ausländischen Tendenzen und, in zunehmendem Maß, in der Reintegration anerkannter Repräsentanten der einheimischen Moderne und Avantgarde konfrontiert war, formierte sich vorerst nicht in direkter Opposition zu den staatlichen Einrichtungen. Symptomatisch dafür sind auch die Bezeichnungen der ersten Gruppen (»Acht«, »Lianozovo«, Studio Beljutin), die sich nach der Mitgliederzahl, dem Ort des Wirkens und dem Hauptrepräsentanten definierten; die Pauschalbezeichnung inoffizielle oder häufig

auch nonkonformistische Kunst signalisiert einen politischen Aspekt, der a) erst später zum Tragen kam und den b) einige Vertreter dezidiert in Abrede stellten. Dennoch: Die beiden geläufigsten Attribute inoffiziell und nonkonformistisch implizieren unweigerlich eine politische Färbung, zumal die Vorsilben in- beziehungsweise non- *per definitionem* die Existenz einer politisch sanktionierten offiziellen und konformen Kunst voraussetzen, zu der die junge Alternative in Opposition stand.

Die politische Dimension dieser Bewegung, die nie als homogene Gruppe mit gemeinsamen Zielen auftrat, wurde zuallererst von ihren Gegnern, konservativen Parteifunktionären, erkannt. Im Dezember 1962 eröffnete die Moskauer Sektion der Künstlergewerkschaft eine umfassende Ausstellung ihrer Mitglieder in der Manege, die eine Zäsur in der jungen, alternativen Nachkriegskunst markierte. *Dreißig Jahre Moskauer Kunst*, so der offizielle Titel, bot einen repräsentativen Überblick über die diversen Strömungen seit der Gleichschaltung des sowjetischen Kunstbetriebs: Die große Mehrheit der Exponate war erwartungsgemäß im standardisierten sozialistisch-realistischen Stil gehalten. Daneben aber gab es eine beträchtliche Zahl von Arbeiten, die – überraschend – Anzeichen von Unabhängigkeit und Innovation aufwiesen. Unter anderem inkludierte die Schau ausgewählte Werke der experimentellen Künstler der 1930er und 1940er Jahre, etwa von Robert Fa'k, David Šterenber, Aleksandr Tyšler und Aleksandr Drevin, sowie der zeitgenössischen Gruppe »Acht« (mit Vladimir Vejsberg, Pavel Nikonov, Boris Birger). Hinzu kam, dass einige Tage nach der Eröffnung riskante Neuzugänge ausgestellt wurden. In drei kleinen Räumen im ersten Stock zeigten der Bildhauer Ernst Neizvestnyj und andere Mitglieder des Studio Ėli Beljutins eine Auswahl ihres Œuvres. Es schien, als ob nun auch, wenngleich mit gebotener Vorsicht, die experimentelle Kunst ihren Platz, eine kleine Nische, in der offiziellen sowjetischen Kunstwelt finden könnte. Die Exponate von Beljutins Gruppe hingen keine zwei Tage, als Chruščev, in Begleitung hochrangiger Parteifunktionäre, das damals wohl größte Ereignis der heimischen Kunstwelt mit einem Besuch ehrte. Bereits auf seinem Rundgang durch die Hauptsäle wirkte er, angesichts der halbabstrakten Gemälde von Fa'k, Šterenber und der Gruppe »Acht«, sichtbar verärgert. Sein Unmut wuchs, als man ihn in die drei Nebenräume im ersten Stock leitete. Abrupt änderte sich seine Haltung. Nach einem cursorischen Blick, explodierte er vor Zorn.¹¹

Drei Tage später folgten bereits die ersten Strafmaßnahmen: Der Veranstalter, die Moskauer Sektion der Künstlergewerkschaft, wurde öffentlich gemaßregelt, teilweise in einem Jargon, der an stalinistische Kritik erinnerte. In Anlehnung an die früheren Kampagnen gegen die »bürgerliche« Kunst der Moderne und Avantgarde wog der Vorwurf, die Gewerkschaft habe »Formalismus« zugelassen, schwer. Während der folgenden Monate kam es zu zahlreichen Entlassungen liberaler Kräfte in der etablierten Kulturbürokratie. Darüber hinaus wurden einige nonkonformisti-

sche Künstler in der Presse kritisiert, andere, die noch studierten, wurden aus dem Schul- und Akademiebetrieb ausgeschlossen.

Die junge Bewegung zog sich nach und nach aus der Öffentlichkeit zurück. Der Undergrund begann sich zu formieren: Neue Zeitungen und Zeitschriften entstanden, um von der Zensur bedrohtes Gedankengut zu publizieren. Diskussionszirkel trafen einander regelmäßig privat, um kontroverse Themen zu diskutieren. Ein alternativer Bereich an künstlerischen, intellektuellen und politischen Tendenzen bildete sich nun als Opposition zur offiziellen Sphäre heraus, an dem auch viele Maler, Bildhauer und Graphiker teilnahmen. Die rasch anwachsende inoffizielle Kunstbewegung wies zunehmend Analogien und personelle Überschneidungen mit der größeren Dissidentenbewegung auf. So verlagerte sich die Initiative von den quasi respektablen Gruppen (»Acht«, Atelier Beljutin) auf jene Kunstschaffenden, die auch zuvor kaum Beziehung zur offiziellen Kultur hatten. Am aktivsten und einflussreichsten war die eingangs erwähnte Gruppe Lianozovo, benannt nach einem Dorf außerhalb Moskaus, wo die meisten ihrer Mitglieder (Lidija Masterkova, Vladimir Nemuchin, Dmitrij Plavinskij, Oskar Rabin) lebten. Viele von ihnen verdienten ihren Unterhalt als Illustratoren und Graphiker; die ›ernsthafte‹ Kunst entstand in ihrer Freizeit. Sie stellten öffentlich nicht aus, seit den frühen 1960er Jahren fanden kleine Ausstellungen in privatem Kreis statt.

Einer der Ersten, der ihre Arbeiten privat zeigte, war der Moskauer Kunsthistoriker und Kritiker Il'ja Cirilin. Inoffizielle Ausstellungen waren das visuelle Äquivalent zum Selbstverlag (*Samizdat*), wenngleich sie mehr Kraft, Zeit und Ressourcen erforderten als das Abschreiben von Manuskripten. Aus diesem Grund spielten prominente Persönlichkeiten aus Kultur und Wissenschaft eine tragende Rolle; sie agierten über weite Strecken als Förderer, erwarben Werke für ihre Sammlungen, halfen bei Ausstellungen. Die Initiative dazu ging von der Kultur aus. Der Pianist Svjatoslav Richter, dessen Kollektion heute im Moskauer Museum der Privatsammlungen zu sehen ist und der insbesondere Dmitrij Krasnopevcev protegierte, half organisatorisch und finanziell. Der Komponist Andrej Volkonskij wiederum engagierte sich für die Gruppe Lianozovo, primär für den Maler und Dichter Evgenij Kropivnickij. Auch Evgenij Nutovič, neben Taločkin der Hauptsammler der Moskauer Nonkonformisten und im Zivilberuf Photograph der Staatlichen Tret'jakov-Galerie, begründete früh, um 1959/60, seine Kollektion. Nachhaltige Unterstützung erfuhren die Inoffiziellen zudem von anerkannten Avantgarde-Sammlern, darunter Georgij Costakis und das Sammlerpaar Valerij Dudakov/Marina Kašuro, die in der jungen Szene eine Fortsetzung der Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts erblickten. Bald folgten Wissenschaftler ihrem Beispiel: Im Einklang mit ihrer privilegierten sozialen Position zählten Letztere zu den bedeutenden individuellen wie kollektiven Förderern der inoffiziellen Kunst. Seit den frühen 1960er Jahren stellten

wissenschaftliche Einrichtungen – darunter das Kurčatov-Institut für Atomphysik, das Institut für Biochemie der Akademie der Wissenschaften (beide Moskau), sowie *Akademgorodok*, die neu gegründete wissenschaftliche Denkfabrik nahe Novosibirsk – Räumlichkeiten für Ausstellungen zur Verfügung.¹²

Langsam entstand ein kleiner Markt. Auch Ausländer, inner- wie außerhalb der UdSSR, wurden auf die neue Kunst aufmerksam. Bereits 1957 zeigten westliche Experten Interesse an der »zweiten russischen Avantgarde«. So kaufte das New Yorker Museum of Modern Art damals Arbeiten des jungen, im Rahmen des Jugendfestivals prämierten Anatolij Zverev.¹³ Zudem begannen nun einige der in Moskau akkreditierten Diplomaten und Korrespondenten, Ausstellungen in Privatwohnungen zu besuchen und gelegentliche Erwerbungen zu tätigen; andere halfen der Bewegung, im Ausland Fuß zu fassen. Oskar Rabin (geb. 1928) etwa kam auf diese Weise zu seinen ersten Auslandsschauen, zuerst 1964 in London, danach in San Francisco. Nicht von ungefähr sandte Aleksandr Glezer, ein junger, enthusiastischer Sammler, der Anfang 1967 eine Gruppenausstellung von zwölf Inoffiziellen im Arbeiterklub *Družba* (Freundschaft) in einem der Außenbezirke Moskaus organisierte, Einladungen an ausländische Diplomaten und Journalisten.

Die Präsenz der Presse gewährleistete zwar die gewünschte Publizität im Ausland. Doch spätestens mit dieser Veranstaltung setzte eine schärfere Gangart der Behörden ein, die – von einigen Schwankungen abgesehen – im Prinzip bis Gorbačev kennzeichnend war. Zunächst wurde die Schau vom örtlichen Parteikomitee nach nur zwei Tagen geschlossen, vier Monate später folgte eine harsche Kritik in der Kunstpresse. Ferner war, infolge der geänderten gesetzlichen Lage die Abhaltung einer Ausstellung künftig an eine Sondergenehmigung der Künstlergewerkschaft gebunden. Auffallend ist, dass die Regierung von nun an einen ambivalenten Kurs gegenüber den Inoffiziellen verfolgte, der zwischen Einschüchterung und Vereinnahmung schwankte. Nicht konforme Künstler wurden von Beamten des Geheimdienstes KGB auf der Straße angehalten und mit Gerichtsprozessen bedroht, physisch attackiert, nach Verhören niedergeschlagen, von anonymen Anrufern belästigt, zur Denunziation ihrer Kollegen aufgefordert, fingierter Verbrechen beschuldigt und kurzfristig verhaftet. Gelegentlich drang die Miliz sogar, wie im Fall des renommierten Künstlerpaars Vitalij Komar und Aleksandr Melamid dokumentiert, in Privatwohnungen ein und nahm die Anwesenden auf die Station zum Verhör mit. Ende der 1960er Jahre gab es kaum noch Möglichkeit, die wachsenden Restriktionen zu umgehen. Seit 1969 propagierte einer der Hauptleidtragenden, Oskar Rabin, die Idee, inoffizielle Kunst unter freiem Himmel auszustellen. Angesichts der Realität schien sich eine Open-Air-Veranstaltung als einziger Ausweg anzubieten. Doch Rabin konnte zunächst seine Kollegen und Kolleginnen nicht überzeugen; viele befürchteten eine Eskalation der Konfrontation mit der Partei.



Abb. 2: Oskar Rabin, Optimistische Landschaft, 1959, © VBK, 2007 (Sammlung Leonid Taločkin im Museum Drugoe iskusstvo, Museumszentrum RGGU, Moskau)

So fand die erste Aktion dieser Art mit beträchtlicher Verspätung zu einem Zeitpunkt statt, als eine Verschlechterung der Lage kaum noch vorstellbar war. Am Sonntag, den 15. September 1974, trafen mehrere Nonkonformisten an einem wenig markanten Ort am Moskauer Stadtrand, im Bezirk Čeremuški, an der Kreuzung der Straßen Profsojuznaja und Ostrovitjanova, ein, um festzustellen, dass die Behörden ihrerseits bereits aktiv gewesen waren. Rabin hatte die Veranstaltung ordnungsgemäß im Voraus der Moskauer Stadtverwaltung gemeldet, die mangels einschlägiger Richtlinien die Schau nicht verbieten konnte, aber auch nicht billigen wollte. Man riet Rabin und seiner Gruppe jedoch mit Nachdruck, von dem Vorhaben Abstand zu nehmen. Die Kunstschaffenden, die an jenem denkwürdigen Sonntag sich einfanden, trafen unvorbereitet auf eine Reihe »freiwilliger Arbeiter«, die vorgaben, das Areal zu reinigen. Einige »Arbeiter«, in realiter im Sold des KGB, sprangen plötzlich Künstler an, stießen sie zu Boden, entrissen ihnen die Bilder und warfen diese auf Müllabfuhrwagen, die in hohem Tempo davon preschten. Als die Künstler anfangen, Widerstand zu leisten, fuhren Bulldozer auf. Auch Wasserkanonen kamen zum Einsatz, um die Anwesenden in Schach zu halten und den Platz zu räumen. Als Folge dieser Auseinandersetzung, die unter dem Namen *Bulldozer-Ausstellung* in die Annalen einging, wurden 18 Bilder vernichtet, einige davon in einem vom KGB

gelegten Feuer, sowie mehrere Mitglieder, darunter Rabin, dessen Sohn Aleksandr und der Leningrader Evgenij Ruchin, verhaftet. (Rabin wurde außerdem aus der Gewerkschaft für Illustratoren und Zeichner ausgeschlossen; damit verlor er auch den Anspruch auf sämtliche Sozialleistungen. Sohn Aleksandr musste trotz eines früheren, anders lautenden Attests, das ihn aus medizinischen Gründen für untauglich erklärt hatte, seinen Militärdienst nun doch leisten.¹⁴)

Der Einsatz des KGB hatte nicht den gewünschten Erfolg. Nicht zuletzt dank der internationalen Berichterstattung bewilligte der Moskauer Stadtrat eine Nachfolgeveranstaltung. Exakt zwei Wochen nach der missglückten Premiere organisierten Rabin und seine Mitstreiter auf dem Ausstellungsgelände im Izmajlovskij Park die Zweite Open-Air-Herbstschau, an der nun bereits über siebzig Künstler und Künstlerinnen vor einem in Scharen herbeiströmenden, festlich gestimmten Publikum teilnahmen. Zunächst sah es nach einem Sieg der inoffiziellen Bewegung aus. Im Anschluss daran genehmigten die Behörden eine ähnliche Veranstaltung im Gaz-Kulturpalast in Leningrad, danach folgte eine Gemeinschaftsaktion von Moskauer und Leningrader Kunstschaffenden im Bienenzucht pavillon auf dem Gelände der VDNCh.¹⁵ Auch in den folgenden Jahren sah es gelegentlich so aus, als ob die offizielle Kulturpolitik zumindest zu Teilkonzessionen bereit sei. Weitere Ausstellungen (u. a. *Sieben Moskauer Künstler*) fanden im staatlichen Galeriebetrieb statt. Im Frühjahr 1977 zeigte das New Yorker Metropolitan Museum nonkonformistische Kunst aus der UdSSR mit Billigung und Teilfinanzierung der Sowjetregierung. Und die Moskauer Graphikergewerkschaft gründete eine Sektion für Malerei eigens zu dem Zweck, um »der anderen Kunst« ein Forum zu bieten. Derartige Ereignisse gaben Anlass zu der Hoffnung, die offiziellen Kanäle würden sich allmählich den Inoffiziellen öffnen. *De facto* war das Gegenteil der Fall. Zum einen war die Öffnung äußerst eng und selektiv. Die Mehrheit der nicht offiziellen Künstler war weiterhin von den mit einer Mitgliedschaft in den Gewerkschaften verbundenen Privilegien ausgeschlossen. Dadurch war ihnen, neben den ökonomischen Einbußen, der staatliche Ausstellungssektor versperrt, ihr Werk konnte nur privat gezeigt werden. Zum anderen ging es der Politik bei ihrer strategischen Annäherung nie auch nur im Entferntesten darum, die »Anderen« zu fördern und deren Ideen in den offiziellen Kanon zu integrieren. Vielmehr galt es, sie zu vereinnahmen, zu absorbieren, zu kontrollieren und in weiterer Folge zu unterdrücken, um zu gewährleisten, dass sie keine weitere Unruhe, keinen Dissens verbreiten. Die seltenen genehmigten Ausstellungen Mitte der 1970er Jahre nehmen sich vor diesem Hintergrund denn auch nicht als Vorgeschmack auf bessere Zeiten aus, sondern sind als eine letzte, leere Geste, ein Abgesang vor dem endgültigen Ende zu verstehen.¹⁶

Die Dekade 1975–1985 war eine von erstickendem Konservatismus, erdrückender Reaktion und Konformität. Die Regierung Brežnev war in den Jahren der »Sta-

gnation« (*zastoj*) bemüht, die allgemeine Dissidentenbewegung um jeden Preis zu unterdrücken. Ihre Führer wurden verhaftet und/oder ins innere wie äußere Exil genötigt. Namhafte Kulturschaffende wie Iosif Brodskij, Jurij Ljubimov, Mstislav Rostropovič, Aleksandr Solženicyn, Andrej Sinjavskij, Andrej Tarkovskij und Vladimir Vojnovič, um nur einige zu nennen, verließen das Land. Auch der wachsende Druck auf die inoffizielle Kunst forderte seinen Tribut. Trotz der erwähnten Ausstellungen war die persönliche Lage ihrer Repräsentanten häufig katastrophal: Einige wurden verhaftet, andere – darunter drei Teilnehmer der Izmajlovo-Ausstellung von 1974 – in psychiatrische Heilanstalten eingeliefert. In manchen Fällen endeten die Repressionen tödlich: So kam der Leningrader Künstler Ruchin bei einem ungeklärten Atelierbrand 1976 ums Leben, den seine Kollegen dem KGB zuschrieben. Als Folge der generellen Verschärfung emigrierten zahlreiche Inoffizielle. Michail Šemjakin ging, ebenso wie Komar und Melamid, nach New York, der Bildhauer Ernst Neizvestnyj nach Schweden und in die USA. Viele entschieden sich für Paris (Oskar und Aleksandr Rabin, Valentina Kropivnickaja, Édouard Zelenin, Oleg Celkov) beziehungsweise für London (Lidija Masterkova, Igor' Cholin, Oleg Prokof'ev).

Repressionen gegen Sammler: Der Fall Michajlov

Zunehmend flohen auch Sammler vor den Repressionen – vor KGB-Überwachung, Verhaftung, Lager, Brandanschlägen und, wie etwa im Fall Costakis, physischer Bedrohung bis hin zum Mordversuch. Georgij Costakis ging, nach aufwändigen Verhandlungen um die Ausfuhr zumindest eines kleinen Teils seiner unbezahlbaren Avantgarde- und Nonkonformismus-Bestände, nach Griechenland. Aleksandr Glezer etablierte sich, gleichfalls samt Sammlung, zunächst in Frankreich, später in New York. Gemeinsam mit ausländischen Sammlern, Diplomaten und Korrespondenten, die inoffizielle Kunst in der UdSSR erwarben, engagierten sie sich im Exil dafür, den Nonkonformismus im westlichen Museums- und Galerienbetrieb zu popularisieren. Anders als erwartet erwiesen sich die Emigrationen der 1970er Jahre nicht als Hemmschuh für die weitere Entwicklung der inoffiziellen Bewegung. Im Gegenteil: Die Vertriebenen wurden rasch durch Jüngere ersetzt, und jene, die das Land verließen, agierten als Bindeglied zwischen ihren einstigen Weggefährten und dem Westen.¹⁷

Besonders drastische Auswirkungen zeitigte das Vorgehen der Leningrader Parteiführung gegen den Physiklehrer Georgij Michajlov. Michajlov, Jahrgang 1948, war in den frühen 1970er Jahren mit der lokalen alternativen Kunstszene in Kontakt gekommen. Inspiriert durch die Moskauer »Bulldozer-Ereignisse«, organisierte er noch im Oktober 1974 seine erste Ausstellung zugunsten der mit ihm persönlich bekannten, nicht selten befreundeten Kunstschaffenden. Sie stieß – abgehalten in

seiner Wohnung in der Šosse revoljucii 43, im Stadtteil Krasnogvardejskij – auf große Resonanz. Rasch entwickelte sich daraus eine regelmäßige sonntägliche Abendveranstaltung, die zunehmend mehr Bewunderer und Interessenten anzog. Anfangs blieben die kulturpolitischen Aktivitäten des gebürtigen Leningraders, der an einem zur örtlichen Universität gehörenden Lehrgang für hochbegabte Kinder unterrichtete, unbehelligt. Diese moderate Vorgehensweise ergab sich beinahe zwangsläufig aus den international publizierten Ausschreitungen rund um die Bulldozer-Ausstellung. Aus Angst vor einem Wiederholungsfall beschlossen die Leningrader Machthaber, vorerst ein gewisses Ausmaß an öffentlicher Präsentation der lokalen nicht konformen Kunst zuzulassen. Unter Überwachung des KGB und der Miliz sowie bei einer zeitlichen Begrenzung der Betrachtungszeit auf zwanzig Minuten pro Gruppe wurde das örtliche Publikum erstmals von 22. bis 25. Dezember 1974 mit der zuvor negierten Strömung konfrontiert.

Nach einer kurzen Phase der Akzeptanz änderten die örtlichen Funktionäre ihren Kurs. Die Bewegung wurde in der Öffentlichkeit erneut totgeschwiegen, ihre bedeutendsten Repräsentanten emigrierten unter der wachsenden psychischen wie physischen Bedrohung. Auch die nun einsetzende Verfolgung Michajlovs ist vor diesem Hintergrund zu sehen. Unter der Ägide des Leningrader Parteichefs Grigorij Romanov, der das »Wespennest«¹⁸ in Michajlovs Wohnung nicht länger dulden wollte, wurde auf einer Konferenz im Smol'nyj 1978 beschlossen, gegen den Kunstförderer vorzugehen. Im Verein mit dem KGB und der Miliz begann die örtliche Parteiorganisation, die Causa Michajlov als Präzedenzfall zu konstruieren, als der Betreffende selbst gerade eine Einzelausstellung für den emigrierten Künstler Michail Šemjakin organisierte, der seine Lithographien aus Paris geschickt hatte. Da die auf privater Basis abgehaltenen Veranstaltungen gegen kein sowjetisches Gesetz verstießen, versuchten die »Organe« zunächst, mit Drohungen und Provokationen vorzugehen: Getarnt als Freunde und Gleichgesinnte fanden die berüchtigten »Kunsthistoriker im Zivil«, *in realiter* im Sold des KGB, den Weg in Michajlovs Wohnung. Für den Organisator selbst inszenierte man wiederholt Treffen mit Ausländern, die bei ihm Werke der zeitgenössischen Kunst gegen Valuta zu kaufen versuchten. Oder man brachte ihn mit Händlern zusammen, die ihm stark überhöhte Preise anboten. Infolge dieser Provokationen – der Handel mit ausländischen Währungen und überhöhte Preisforderungen, die so genannte Spekulation, galten in der UdSSR als kriminelle Delikte – wurde Michajlov misstrauisch. Aus Angst vor gesetzlichen Folgen begann er sogar, Geschenke befreundeter Künstler abzulehnen. (Er gründete 1979 den später mehrfach umbenannten und erweiterten Isačev-Fonds. Gemäß den Statuten des Fonds zeichnete er selbst für die Beschaffung von Material verantwortlich. Der von ihm protegierte Künstler, Aleksandr Isačev, wiederum gab seine Werke als Gegenleistung dem Fonds zur Verwahrung.)

Sein Misstrauen war berechtigt: Michajlov, seit 1975 Mitglied der Menschenrechtsorganisation *Amnesty International*, wurde im Februar 1979 verhaftet und kurz danach, im September, mit einem harten Urteil konfrontiert. Das Gericht, das den Angeklagten wegen der Vorbereitung des ungesetzlichen Verkaufs von Photographien, Dias von Gemälden und der Spekulation von Kunstwerken zu vier Jahren Zwangsarbeit im sibirischen Lager Kolyma verurteilte, verlangte ferner die Zerstörung aller 363 Bilder, die in Michajlovs Wohnung beschlagnahmt worden waren. Auf Druck der Öffentlichkeit sah sich das Gericht gezwungen, den letzten Punkt in zweiter Instanz zu korrigieren. Dennoch verschwanden die siebzig teuersten Arbeiten und über 5.000 Dias, die den Werdegang der inoffiziellen Petersburger Kunstszene der 1970er Jahre dokumentierten. Bis heute gelang es nicht, ihren Verbleib zu eruieren.

Der Fall war mit Abschluss des Prozesses nicht zu Ende. Der Sammler setzte trotz versuchter Anschläge auf seine Person auch im Lager sein Engagement fort: Er organisierte zwei Ausstellungen der inoffiziellen Leningrader Kunstszene, die von den örtlichen Funktionären rasch geschlossen wurden. Daneben dokumentierte er photographisch das Leben im sibirischen Arbeitslager. Im Zuge einer Verlegung in ein anderes Lager nach Chabarovsk ergab sich für den Verurteilten ein Kurzaufenthalt in seiner Heimatstadt. Michajlov interpretierte dies als Chance, seine im Lager fotografierten und getexteten, 16 kg schweren Tagebücher der internationalen Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Doch die Behörden hielten ihn am Flughafen Pulkovo fest, wo sein Gepäck 14 Stunden untersucht und ein Teil, die Lagerdokumentation, nach der Erstellung eines 45 Seiten umfassenden, detaillierten Protokolls konfisziert wurde. Nach einer kurzen Zeit in Freiheit geriet Michajlov, der seinen erlernten Beruf nun nicht mehr ausüben durfte, erneut mit den Behörden in Konflikt. Im September 1985 erfolgte die zweite Verhaftung. Das bereits unter Gorbačev agierende Gericht verurteilte den Dissidenten zu sechs Jahren Lager strengsten Regimes. Auf Intervention zahlreicher internationaler Organisationen und Personen, namentlich dank der persönlichen Fürsprache des französischen Präsidenten François Mitterand bei Gorbačev, wurde er im Oktober des Folgejahres vorzeitig aus der Haft entlassen.

Unmittelbar nach seiner Freilassung nahm Michajlov sein Engagement erneut auf. Er verfügte über eine ansehnliche Kollektion von 900 Bildern, die sich zum einen in seinem persönlichen Besitz befanden, zum anderen Eigentum von Kunstschaffenden waren, die ihrem Mentor diese Arbeiten, etwa für Ausstellungen, anvertraut hatten. Zunächst erhielt er von jenen Kulturbürokraten, welche die jahrelangen Repressionen gegen ihn mitgetragen hatten, die Erlaubnis, die Hälfte der Sammlung ins westliche Ausland auszuführen. Ähnlich wie zuvor Glezer und Costakis hatte damit auch Michajlov die Möglichkeit, die inoffizielle Bewegung dem west-

lichen Publikum näher zu bringen. Parallel zu einer bald regen Ausstellungstätigkeit im Ausland unternahm er Schritte für eine Rückerstattung seines während des ersten Prozesses konfiszierten Eigentums. Die Bemühungen des Gulag-Opfers um Rehabilitation und Schadenersatz zeitigten im Alleingang keine Erfolge. Erst die Kooperation, die sich nach dem Umsturz 1991 mit der neu gegründeten *Glasnost*'-Kommission des Leningrader Stadtsowjets ergab, ermöglichte eine gezielte Vorgehensweise. Zunächst erreichte eine gemeinsame Arbeitsgruppe, gebildet aus Mitarbeitern der *Glasnost*'-Kommission und des nunmehr umstrukturierten KGB, gewisse öffentliche Zugeständnisse seitens des KGB-Nachfolgers, des Föderativen Sicherheitsdienstes FSB. Bei einem persönlichen Treffen zwischen dem neuen Chef der Leningrader KGB-Nachfolgeorganisation, General Sergej Stepašin, und Michajlov, das im Mai 1992 im Hauptquartier am Litejnij prospekt stattfand, signalisierte der General die Bereitschaft, die Verstöße seiner Behörde aufzuklären. In einem anschließenden Gespräch mit Journalisten versprach Stepašin, der zuvor der Staatlichen Kommission zur Untersuchung der Tätigkeit des KGB vorgestanden hatte, die im Fall Michajlov verletzten Menschenrechte »innerhalb unserer Kompetenzen«¹⁹ wiederherzustellen.

Die Zusammenarbeit mit den Behörden erwies sich noch in einem anderen Punkt als positiv: Die Petersburger Stadtverwaltung stellte Michajlov großzügige Räumlichkeiten aus ihrem Immobilienbesitz am Litejnij prospekt 53, bezeichnenderweise in unmittelbarer Nähe zum FSB-Hauptquartier, beinahe kostenlos zur Verfügung. In dem zentral gelegenen Objekt eröffnete der Sammler im Oktober 1996 das Erste Petersburger Museum der Privatkollektionen, das auf zwei Etagen und einem 614 m² großen Areal die Entwicklung und Vielfalt einer lebendigen Kunstszene jenseits der offiziellen Parteirichtlinien dokumentiert. Die veröffentlichte Kollektion repräsentiert ein bedeutendes Forum für die lokale zeitgenössische Kunst, die – anders als das Moskauer Pendant – im In- wie im Ausland kaum bekannt ist.²⁰

Leonid Taločkin – Retter der Gegenwartskunst

Von einigen Ausnahmen abgesehen unterstützte und popularisierte die staatliche Kulturpolitik nur jene Kunstschaffenden, die sich zu ihrer ideologischen Ausrichtung bekannten oder diese zumindest nicht in der Öffentlichkeit kritisierten. Doch seit den späten 1950er Jahren stieg die Zahl derer, die im Gegensatz zu den »Offiziellen« nicht in den diversen Verbänden vertreten waren. Die häufig nicht registrierten Inoffiziellen verzichteten, wie erwähnt, auf wichtige Privilegien, die mit der Zugehörigkeit zum staatlichen System einhergingen. Boris Groys charakterisiert sie denn auch als diejenigen, die »ganz bewußt ihr Kulturverständnis der herrschenden Auf-

fassung gegenüberstellen, sich als unabhängige Produzenten verstehen und infolgedessen alternative Kulturmodelle zu schaffen versuchen«.²¹

Die Repräsentanten der nicht konformen Kunstszene konnten somit fast nur privat produzieren, ihre Kunst wurde von privaten Gönnern bezahlt und verbreitet. Analog zur Vielfalt der ästhetischen Kriterien des sowjetischen Undergrounds existierte ein komplexes Netz von »vielschichtigen Zwischenmärkten«.²² Diese halblegalen, von den Behörden teils geduldeten Marktstrukturen waren in Moskau, dem Zentrum der UdSSR, naturgemäß am stärksten ausgeprägt: Diplomaten, ausländische Geschäftsleute, aber auch die einheimische *Intelligencija* zählten dort zur Klientel der später, während der Perestrojka, hohe Preise erzielenden Nonkonformisten.

Ein beträchtlicher Teil der inoffiziellen Produktion ging von Anfang an ins Ausland, entweder im Gepäck von Emigranten oder erworben von ausländischen Sammlern. Die renommierteste Kollektion stellte der amerikanische Hochschulprofessor Norton Dodge über Jahrzehnte zusammen. Der Russlandspezialist, der in den 1950er Jahren an den Universitäten Cornell und Harvard studierte, reiste seit Stalins Tod wiederholt in die Sowjetunion. Seine ersten Kontakte zur alternativen Kunst datieren auf 1962. In der Folge erwarb er mit Hilfe einheimischer Mittelsmänner und Sammler die international repräsentativsten Bestände, welche die Entwicklung des Nonkonformismus von den Anfängen bis zum Wendejahr 1986 auf breiter Basis exemplarisch veranschaulichten. Dodge, der – wie so viele Ausländer – sich wegen der damals geltenden Reisebeschränkungen zunächst lange auf Moskau konzentrierte, erweiterte ab den 1970er Jahren sukzessive sein ästhetisches wie regionales Spektrum. Eng vernetzt, erwarb er zentrale Arbeiten des Leningrader Underground und bezog in wachsendem Ausmaß die diversen ähnlichen Strömungen in den sowjetischen Teilrepubliken mit ein. Sein reges publizistisches Engagement sowie seine Tätigkeit als Organisator von Ausstellungen und Symposien im Westen stießen zunehmend auf Widerstand bei den sowjetischen Behörden. Von 1976 an bis zum Amtsantritt Gorbatschows gestaltete sich die Ausfuhr der Neuerwerbungen schwierig. Häufig verließen diese im Gepäck von Emigranten und westlichen Reisenden die UdSSR. Mit *Glasnost* und *Perestrojka* fielen diese Barrieren weg, neue, wie der Einfluss des internationalen Kunstmarkts, kamen hinzu: Die Mehrheit der nun drastisch im Wert gestiegenen Ankäufe wurde in den 1980er und 1990er Jahren getätigt. Eine nicht geringe Zahl der Neuzugänge stammt aus sowjetischen Privatsammlungen. Die Bedeutung der Sammlung Dodge, die den umfassendsten Überblick über das Schaffen der Inoffiziellen in den wichtigsten Zentren der ehemaligen Sowjetunion dokumentiert, ist längst weltweit anerkannt. Als Schenkung der Rutgers University übertragen, ist sie dort im Zimmerli Museum öffentlich zugänglich und wird für Forschungs- wie Ausstellungsbetrieb gleichermaßen genutzt.²³

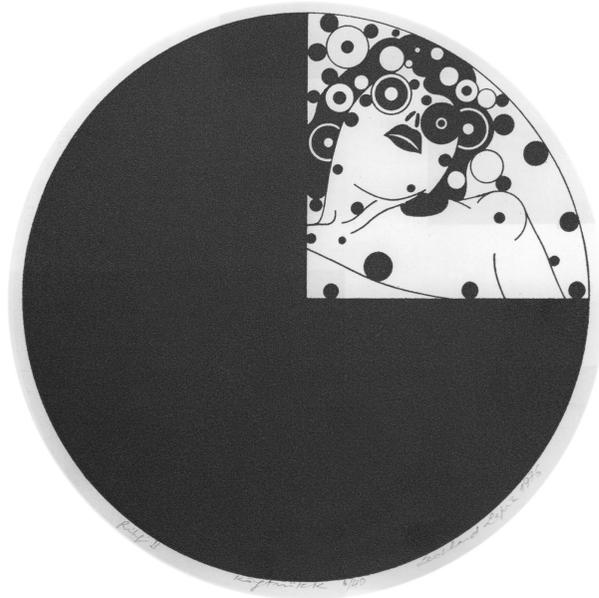


Abb. 3: Leonhard Lapin, Ring II, 1976, © VBK, Wien, 2007. (Sammlung Matti Milius, Tartu, Estland)

Die Abwanderung des für das heutige Russland und die Nachfolgestaaten so bedeutenden Kulturguts wurde bereits in den späten 1960er Jahren als problematisch erkannt. Mit der wachsenden Ausgrenzung der alternativen Kultur aus dem staatlichen Betrieb drohte der unwiederbringliche Verlust eines großen Teils der inoffiziellen Kunstproduktion. Ging es im Fall der diskreditierten Moderne und Avantgarde sowie der Ikonenmalerei um die Rettung des historischen Erbes, so verlagerte sich nun der Akzent eindeutig auf die Konservierung der zeitgenössischen Kunst außerhalb des staatlichen Kanons. Wenn der Dichter Evgenij Evtušenko den einheimischen Moderne- und Avantgarde-Sammlern, »den echten russischen Helden«, für ihr Engagement dankte, weil sie »unter beträchtlichem Risiko die russische Vergangenheit [sammelten], um sie für die Zukunft zu bewahren«, so vergaß er eines: Die Bewahrung der (inoffiziellen) Gegenwart für die Zukunft war gleichfalls von nationaler Relevanz.²⁴ Sammler vom Rang eines Mart Lepp (Tallinn), Matti Milius (Tartu) oder Leonid Taločkin (Moskau) hatten einen entscheidenden Anteil an der Konservierung der inoffiziellen Kunst.²⁵ Ihre umfangreichen, repräsentativen Bestände, heute teils öffentlich zugänglich, dokumentieren einen spezifischen Aspekt zeitgenössischer Kunstförderung in der späteren UdSSR, der etwa im Vergleich zu den besser erforschten Moderne-Kollektionen bislang kaum thematisiert wurde. Gemeint ist jenes charakteristische (und zuvor am Beispiel Taločkin aufge-

zeigte) Element, das speziell den Bereich der inoffiziellen Kunst prägte: Sammlungen, die fast ausschließlich aus Geschenken bestehen.

Ob Lepp, Milius oder Taločkin, sie alle begründeten wertvollste Kollektionen der zeitgenössischen Kunst ohne den geringsten finanziellen Aufwand. Sie verkörperten einen Sonderfall des *homo collector sovieticus*: Anders als die Mehrheit ihrer Kollegen, die häufig der kulturellen oder wissenschaftlichen Elite angehörten, mieden sie bewusst berufliche Karrieren, um sich auf ihre einzige Leidenschaft konzentrieren zu können, das Sammeln. Der heute anerkannte estnische Sammler Milius verdingte sich unter anderem als Nachtwächter. Sein Kiewer Kollege, Aleksandr Brej, verrichtete, obwohl akademisch gebildet, Montagearbeiten, eine Profession mit viel Freizeit in der UdSSR. Auch Taločkin, der sein Studium zum Bauingenieur kurz vor Beendigung abbrach, zog es vor, in diversen Gelegenheitsjobs – als Nachtwächter, Liftwart oder Heizer – tätig zu sein, um sich gänzlich der Kunst zu widmen. Lepp, der auch als Graphiker tätig war, Milius, Brej, Taločkin, um nur einige zu nennen, waren (beziehungsweise sind) selbst äußerst kreative Persönlichkeiten, die in der zeitgenössischen Wahrnehmung häufig als Exzentriker galten: Sie agierten als Wegbegleiter der Kunstschaaffenden, organisierten Ausstellungen, Treffen und popularisierten das Werk derer, die in ihren Kollektionen repräsentiert waren. Gelegentlich zahlten sie für den Erwerb einer Arbeit auch kleine Summen, symbolische Beträge.

Zwar waren die Preise auch für andere Genres bis in die 1960er Jahre niedrig, doch die gesammelte Kunst hatte meist eindeutig den Charakter einer Ware; der ökonomische Wert manifestierte sich im Kaufpreis oder als Tauschwert. Auch wenn es eine auf dem offiziellen Markt nicht gehandelte Kunstform betraf – etwa die Kunst des späten 19. und früheren 20. Jahrhunderts –, bestand ein nachvollziehbarer Austausch zwischen dem erworbenen Objekt und dessen inoffiziellen Wert. So etablierte sich für Arbeiten von Chagall, Malevič oder Kandinskij ein unter Sammlern weithin anerkanntes Preisgefüge, als deren Kunst von staatlicher Seite noch in Depots und Magazinen der öffentlichen Museen geheim verwahrt wurde. Im Fall des nonkonformistischen Segments jedoch schien die Wechselseitigkeit oder, anders ausgedrückt, die Wertäquivalenz, wesentlich geringer ausgeprägt zu sein. Während die Nachfrage und somit die Preise für moderne und avantgardistische Kunst seit dem »Tauwetter« kontinuierlich stiegen, blieb die nonkonformistische Kunst von ähnlichen Wertsteigerungen lange ausgeschlossen. Das Produkt war zu neu, zu »artifizial«, nur einem kleinen Insiderpublikum verständlich. Anerkennung und Hochschätzung erfolgten in der symbolischen Sphäre: Verständnis, Aufmerksamkeit und Zuwendung des Betrachters waren die eigentliche Währung. Die Zahlungsbereitschaft des Publikums, sonst Indikator für die Attraktivität des Gebotenen, kam hier vorerst nicht oder nur am Rande zum Tragen. Der Wert dieser Kunst war selbst in Kreisen ausländischer Sammler generell niedrig. Angesichts der ungünstigen Rahmenbedingungen, vor

allem der Negierung durch die Kaufkommissionen in den Museen, war die Konservierung der inoffiziellen Kunst Aufgabe einiger weniger Privatpersonen. Aus diesem Grund wird auch verständlich, dass das billige Angebot von den Produzenten selbst den wahrhaft Interessierten als Geschenk überlassen wurde. Der Handelswert war in vielen Fällen – vom Käufer wie Verkäufer – zu niedrig bemessen, um Leistung und Gegenleistung noch adäquat zu bilanzieren. Die Gegengabe in der pekuniären Form erübrigte sich, zumindest im Fall bedeutender einheimischer Förderer.²⁶

Der Moskauer Sammler Leonid Taločkin (1936–2002) begleitete die inoffiziellen Kunstschaaffenden seit den frühen 1960er Jahren in diversen Funktionen. Der »König der Szene«²⁷ (korol' tusovki) dokumentierte deren Schaffensprozess über vierzig Jahre: Er fotografierte Arbeiten, Ausstellungen, Künstler wie Publikum; er archivierte sein ebenso umfangreiches wie rares Material, das er noch zu Lebzeiten der Russischen Staatlichen Humanitären Universität (RGGU) übertrug. Auch engagierte er sich von Anfang an dafür, die alternative Bewegung einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen: Er beteiligte sich an der Konzeption und Organisation von mehreren Ausstellungen, darunter der erwähnten *Bulldozer-Schau*, publizierte viel, im *Samizdat* wie offiziell, und war Mitherausgeber des bis dato ausführlichsten russischen Katalogs *Drugoe iskusstvo*, der die gleichnamige Ausstellung im Russischen Museum, Leningrad und in der Tret'jakov-Galerie, Moskau, 1990/91 begleitete.²⁸

Durch die enge Zusammenarbeit entstand sukzessive jene Kollektion, die nunmehr über rund 2.000 Arbeiten (davon allein 600 Gemälde) verfügt und als die größte ihrer Art in Russland gilt. Sie besteht fast zur Gänze aus Geschenken, die untrennbar mit der Biographie des Sammlers (»Meine Sammlung ist mein Leben, gelebt mit Künstlern«²⁹) verbunden sind. Demnach finden sich darin nur jene Inoffiziellen, die mit Taločkin bekannt, wenn nicht befreundet waren. Es war ihm angenehm, dass die Künstler selbst die Werke auswählten, die sie ihm für seine rasch anwachsenden Bestände anvertrauten. Im Gegensatz zu anderen Sammlern bewahrte der Beschenkte alles auf. Er tauschte und verkaufte nicht, alles hing auf engstem Raum in seiner bescheidenen Wohnung in der Novoslobodskaja-Straße, die sich bezeichnenderweise in unmittelbarer Nähe der späteren Museumsgründung an der RGGU befand. Der erste Eingang, eine Zeichnung von seinem langjährigen Freund Boris Kozlov, datiert auf das Jahr der Ausstellung in der Manege, 1962.

Die weiteren Zugänge repräsentieren gleichfalls primär die Moskauer Kunstszene. Vertreten sind beispielsweise die Konzeptualisten Rimma und Valerij Gerloviny sowie Nikita Alekseev, ferner Mitglieder der Gruppe Lianozovo – Oskar Rabin, Evgenij, Valentina und Lev Kropivnickie, Lidija Masterkova, Vladimir Nemuchin, Nikolaj Večtomov – sowie international berühmte Künstler wie Dmitrij Krasnopevcev, Vladimir Vejsberg, Anatolij Zverev, Dmitrij Plavinskij, Francisco Infante, Ülo Sooster und Ernst Neizvestnyj. Auch Teilnehmer der *Bulldozer-Schau* – Sergej Bordačev, Boris

Boruch, Jurij Žarkich, Evgenij Ruchin – sind vertreten, wenngleich lediglich ein Werk dieser legendären Veranstaltung, Žarkichs *Geburt* (1972), Eingang in die Sammlung fand. Žarkich und Ruchin, beide Leningrader, stellen in gewisser Weise eine Ausnahme dar. Sie zählen zu den wenigen nicht hauptstädtischen Kollegen, die das stark auf Moskau eingegrenzte Spektrum durchbrechen. Denn im Prinzip reflektieren die breit gefächerten Bestände Taločkins (bildende Kunst, Graphik, Skulptur, Objekte) die drei Jahrzehnte währende Entwicklung der inoffiziellen Moskauer Kunst von den 1950er Jahren bis zur Etablierung im Zuge der Sotheby's-Auktion unter Gorbačev. Lediglich einige wenige Moskauer Kunstschafter fehlen, darunter jene, die – wie Il'ja Kabakov – nicht bereit waren, ihr Werk zu verschenken.

Anfangs sah Taločkin, Sohn eines früh verstorbenen Buchhalters aus Nordrussland, in den Beständen bloß ein persönliches Dokument und Archiv. Erst im Februar 1976 begriff er, ausgelöst durch den bevorstehenden Abriss seines bisherigen Wohnhauses, den kulturpolitischen Wert: Taločkin sollte in ein winziges Zimmer an den äußersten Stadtrand umgesiedelt werden. Seine Sammlung, die damals bereits aus über 500 Einheiten bestand, schien bedroht. Auf Anfragen von Künstlern jedoch intervenierte das Kulturministerium zugunsten des Sammlers, erwirkte eine größere Wohnung im bisherigen Bezirk und ermöglichte damit den reibungslosen Umzug der Kollektion, die – entgegen der offiziellen Linie – im Ministerium registriert wurde. Fortan galt sie als Kulturdenkmal von unionsweiter Bedeutung.³⁰

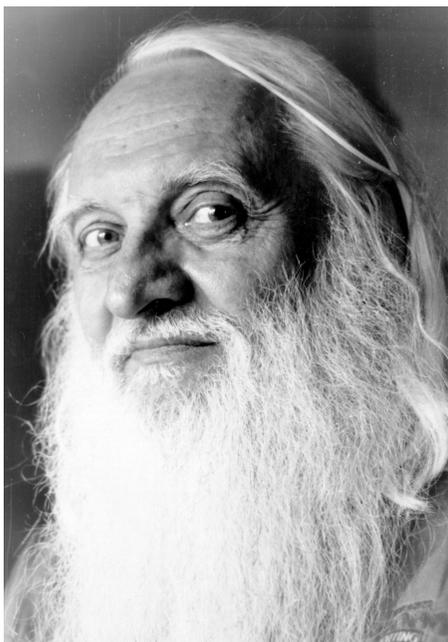


Abb. 4: Leonid Taločkin, 1998. Foto: Galina Bajbazarova (Archiv des Museums *Drugoe iskusstvo*, Museumszentrum RGGU, Moskau)

Rückblickend war es die erste Etappe auf dem Weg zur Museumsgründung. Mit dem Ende der staatlichen Ausgrenzung verlor die inoffizielle Kunst ihren Widerpart; innerhalb kurzer Zeit wurde sie selbst als historisches Phänomen verbucht. Parallel zur Rehabilitierung seiner Weggefährten während der Perestrojka überlegte Taločkin konkrete Maßnahmen zur Veröffentlichung seines wertvollen Besitzes. Zunächst verhandelte er mit der Tret'jakov-Galerie über eine Schenkung. Die Gespräche scheiterten am hohen Anspruch des Stifters, der seine Sammlung als eine öffentlich zugängliche Einheit präsentiert wissen wollte. Letztlich einigte er sich mit der Russischen Geisteswissenschaftlichen Universität, RGGU, über eine Schenkung. Seit 2000 ist im Hauptgebäude der Universität, in der Čajanov-Straße 15, das Museum »Drugoe iskusstvo« (»Andere Kunst«) untergebracht; in drei Sälen und drei Korridoren wird der im Mai 2002 verstorbene Sammler gewürdigt. Sein Nachlass ist einzigartig: Zum einen befinden sich einst ähnliche Bestände, allen voran die durch Verkäufe in der Zwischenzeit dezimierte und nur selten ausgestellte Sammlung Nutovič, nach wie vor in Privatbesitz. Zum anderen waren die Maßnahmen, diese Kunst zu musealisieren, in den letzten zehn Jahren nur bedingt von Erfolg gekrönt: So schuf das Russische Museum in St. Petersburg eine Abteilung für die neuesten Kunsttendenzen, die Moskauer Sammlung für zeitgenössische Kunst in Caricyno organisierte 1999 eine Ausstellung von Teilen seiner bedeutenden Bestände, verfügt auch über eine Website, doch der Rest lagert mehrheitlich im Depot.³¹

Internationale Wertbestimmung: Sotheby's Auktion 1988

Taločkins Museumsgründung wäre ohne die epochalen politischen Veränderungen seit den späteren 1980er Jahren undenkbar gewesen. Denn vor dem mit Gorbačev eingeleiteten politischen Kurswechsel war die Sammlung (wie die sie repräsentierende Bewegung) nur einem Insiderpublikum bekannt; dementsprechend unbedeutend war der ihr beigemessene Wert. Unter den geänderten Vorzeichen zeigte sich die Kulturpolitik bemüht, Teile des vormals kritischen, subversiven Gegengedächtnisses nach jahrzehntelanger vollständiger beziehungsweise partieller Ausgrenzung sukzessive in das offizielle Kollektivgedächtnis zu integrieren. Gelöschte Erinnerungen an die Moderne, vor allem an die Avantgarde, Ikonenmalerei und die inoffizielle Kunst galt es unter den Anforderungen von *Glasnost'* und *Perestrojka* zurückzuholen und in einem neuen Kontext zu rekonstruieren. Dieser Neuorientierung zollten der Ausstellungssektor ebenso wie der Buchmarkt und die Medien Tribut. Auch der Westen reagierte rasch.

Eine der signifikantesten Konzessionen der sowjetischen Regierung war die im Sommer 1988 in Moskau abgehaltene Auktion des renommierten Auktionshauses

Sotheby's, die – erstmals seit der Oktoberrevolution – den kommerziellen Faktor von Kunst in den Mittelpunkt der allgemeinen Aufmerksamkeit rückte. Das seit Dekaden Abgewertete, häufig degradiert als »formalistisch«, als »Müll«, als »Abfall« oder einfach als »Spinnerei«, wurde vor einem internationalen Publikum gewogen, geschätzt und neu bewertet. Die Wertfeststellung übertraf sämtliche Erwartungen – im Westen wie, noch ausgeprägter, im Osten. Der drastische Preisanstieg erklärt sich denn auch aus dem politischen Gehalt der versteigerten Ware – der Avantgarde und primär der inoffiziellen Kunst, die international traditionell großen Anklang fanden. Zwar fanden auch zuvor vereinzelte Verkäufe an westliche Interessenten statt, doch diese beeinflussten den ökonomischen Wert des Nonkonformismus insgesamt nur wenig. Erst mit der erwähnten Auktion erfuhr die Kunst mit hohem Symbolwert eine neuenwerte, nachhaltige Rückkoppelung durch den sich formierenden Markt.

Die Initiative zur ersten internationalen Kunstauktion, die je auf sowjetischem Territorium stattfand, war von der Russland-Abteilung des britischen Traditionshauses ausgegangen. Lord Gowri, Vorsitzender von Sotheby's Großbritannien und zuvor britischer Kulturminister, hatte die Veranstaltung mit dem von Vasilij Zacharov geleiteten sowjetischen Kulturministerium ausgehandelt. Die ursprüngliche Idee jedoch stammte von Simon de Pury, damals Geschäftsführer von Sotheby's Europe, der noch als Kurator der Stiftung Thyssen-Bornemisza die Ateliers von Kabakov und anderer Inoffizieller in Moskau besucht und deren Kunst schätzen gelernt hatte. Letztere dominierten die von Gowri, de Pury und Julian Barran, Geschäftsführer von Sotheby's Frankreich, getroffene Auswahl: Der historische Verkauf umfasste achtzehn Arbeiten von fünf renommierten Avantgardisten (allesamt aus Privatbesitz) und 100 Arbeiten von insgesamt 29 zeitgenössischen Kunstschaaffenden, meist Moskauer Herkunft und fast ausnahmslos dem bis dahin inoffiziellen Bereich zuzuordnen. (In der Einleitung des von Sotheby's und dem sowjetischen Kulturministerium gemeinsam gestalteten Katalogs wird explizit darauf hingewiesen, dass der für die Kunst der Nachkriegszeit so charakteristische Dualismus mit der Politik von *Glasnost*' beendet sei.³²)

Der Auktion, die im Moskauer *Sovincetr* am Donnerstag, den 7. Juli 1988, abends um 19 Uhr im Beisein von 2.000 Interessenten aus dem In- und Ausland eröffnet wurde, gingen langfristige Vorbereitungen voraus. Sotheby's hatte eine Selektion der Arbeiten, meist in den firmeneigenen Büros, in New York (15. bis 18. Mai), in London (22. bis 24. Mai), in Paris (26. und 27. Mai), in Köln (31. Mai bis 3. Juni), in Zürich (9. bis 15. Juni) und zuletzt in Moskau, im *Sovincetr* (2. bis 7. Juli), öffentlich gezeigt. Im Vorfeld organisierte das Unternehmen für potentielle Kunden zudem exklusive Pauschalreisen in die sowjetische Hauptstadt, je eine von London und New York. Das für eine Woche anberaumte Rahmenprogramm sah arrangierte Besuche in Museen, Galerien, Künstlerateliers, Kirchen sowie Exkursio-

nen außerhalb Moskaus vor – begleitet vom kenntnisreichen Leiter der Russlandabteilung, John Stuart, und anderen Russlandexperten. Das Angebot inkludierte ferner informative Vorträge und offizielle Empfänge. Vor allem aber war die freie Ausfuhr der Erwerbungen aus der UdSSR garantiert.³³

Die von de Pury geleitete und in britischer Währung durchgeführte Auktion war ein Erfolg. Sie erbrachte Rekordsummen, die um ein Vielfaches über den Ausrufungspreisen lagen. Die Gesamteinnahmen beliefen sich auf 2,085.050 Pfund. Erwartungsgemäß stammte das teuerste Bild von einem Avantgardisten: Die Londoner Galerie Annelly Juda erwarb eine Komposition Aleksandr Rodčenkos (*Linie*) um 330.000 Pfund. (Noch im Jahr zuvor, im April 1987, hatte eine Arbeit Rodčenkos bei einer Sotheby's Auktion, London, den damaligen Höchstpreis von rund 130.000 Pfund erzielt.)

Doch bereits das zweitteuerste Bild, das aus 32 Paneelen bestehende monumentale Ölgemälde *Fundamentales Lexikon* von Griša Bruskin (1986), unterstrich die neue Bedeutung der vormaligen Dissidentenkunst, die nun den einstigen Offiziellen den Rang ablief. Der Konzeptualist Bruskin avancierte mit seinen Arbeiten, einem Amalgam aus sakralen Versatzstücken, konventionellen ideologischen Zitaten und den charakteristischen unscharfen Figuren bar jeglicher Individualität zum Star der Auktion. Unter den Top Ten finden sich neben *Lexikon* zwei weitere Werke auf den Plätzen vier und fünf; die erzielten Preise dokumentieren den grundlegenden Wertewandel, der innerhalb kürzester Zeit im Nonkonformismus exemplarisch zum Ausdruck kam. *Lexikon* (Los 24: Rufpreis 14.000–18.000 Pfund), bezeichnenderweise am Cover des Auktionskatalogs, wechselte für 242.000 Pfund (oder 415.756 US-Dollar) den Besitzer. Bruskins *Alphabet*-Serie (Nr. drei und Nr. vier: Los 22) erreichten statt der geschätzten 10.000–12.000 schließlich 93.000 Pfund und Nr. fünf aus derselben Serie (Los 23) kam noch auf 82.000 Pfund (statt 6.000–8.000).

Bruskin, dessen Arbeiten an einen anonymen Käufer in Deutschland gingen, war kein Einzelfall.³⁴ Seine Kollegen und Kolleginnen blieben gleichfalls deutlich über den Erwartungen. Der Sänger Elton John erwarb *Landschaft* von Svetlana Kopystjanskaja (Los 51) für 44.000 Pfund (statt 2.000–2.500) sowie *Restauriertes Gemälde Nr. 5* (Los 56) ihres Mannes, Igor' Kopystjanskij, um denselben Betrag. Auch Il'ja Kabakovs *Antworten der Experimentellen Gruppe* (Los 48) erreichten mit 22.000 Pfund einen hohen Wert. Das von Alfred Taubmann, Sotheby's, privat erworbene Werk veranschaulicht die politische Signifikanz der Auktion. Sowohl Taubmann als auch andere Bieter, etwa André Schoeller von Drouot, Paris (vgl. Los 85) deklarierten ihre Erwerbungen als Schenkungen an ein künftiges Museum für zeitgenössische Kunst in der UdSSR.

Die Zielsetzung ließ sich, wie zuvor dargelegt, nur bedingt realisieren. Doch der erfolgreiche Verkauf alternativer sowjetischer Kunst auf ihrem eigenen Territorium

ging mit einer rapide anwachsenden Wertsteigerung derselben – im In- wie im Ausland – einher. Er verdeutlichte, dass eine zahlungskräftige und zahlungsbereite Nachfrage nach den zuvor gering geschätzten beziehungsweise tabuisierten Strömungen existierte. Er zeigte auch, dass diese Nachfrage parallel zu dem investierten Kapital wuchs. Die veröffentlichten Rufpreise und – in noch höherem Ausmaß – die Auktionsergebnisse reflektierten den sichtbar gewordenen Wertzuwachs, die nun auch in der sowjetischen Öffentlichkeit wahrgenommene Signifikanz der vormals Inoffiziellen. Die Einführung marktwirtschaftlicher Überlegungen bedeutete in vieler Hinsicht eine Zäsur: Mit dem Wegfall ideologischer Vorgaben und dem abrupten Ende der bipolaren Kunstwelt ermöglichte sie die Schaffung eines Referenzsystems, an dem sich der entstehende Kunstmarkt orientieren konnte. Denn gleichsam über Nacht etablierte sich der Nonkonformismus, wenngleich nur kurzfristig, als dominante, vorwiegend zur Repräsentation nach außen hin eingesetzte Strömung. Im Sog ihrer Aufwertung erfuhren die noch vor kurzem von der Partei hofierten Staatskünstler eine drastische Abwertung. Der einst offizielle Bereich implodierte gewissermaßen.³⁵

Anmerkungen

- 1 Zum wichtigsten Dekret vom 5. Oktober 1918 vgl. Dekrety sovetskoj vlasti. Bd. 3, Moskau 1964, 399 f. Legales Sammeln war für Privatpersonen nur auf der Basis der so genannten Schutzurkunden (*ochrannye gramoty*) möglich. Die Urkunden wurden nach eingehender Prüfung vom *Narkompros*, dem Volksbildungsministerium, Personen ausgestellt, die zumindest nicht offen gegen die neue Ordnung auftraten. Hauptnutznießer dieser Regelung waren Intellektuelle und/oder Bündnispartner der Bolschewiki. Das Thema ist bislang unerforscht. Ein bedeutender Bestand zu den Schutzurkunden findet sich im Archiv der Staatlichen Eremitage (GÉ): Bestand 4 Staatlicher Museumsfonds (= fond 4: Gos. Muzejnyj fond), op. 1. (V chud. Komissiju po ochrane pamjatnikov, iskusstva i stariny).
- 2 Ausführlich dazu vgl. Waltraud Bayer, Versorgt, vereinnahmt und zensiert: Sowjetische »Kunst-Arbeiter« im Dienst der Partei, in: kritische berichte 4 (2003), 48–61.
- 3 Die Begriffe »inoffiziell«, »nonkonform«, »alternativ« und »andere« (*drugoe*) werden in der Kunst- und Museumswissenschaft als Synonyme verwendet. Sie alle bezeichnen jene 1956–1988 zeitgenössischen Kunsttendenzen, die außerhalb des staatlichen Systems existierten. Auch das Adjektiv »nonkonformistisch«, dass sich von der Moskauer Hauptströmung des Nonkonformismus ableitet, wird häufig auf die gesamte inoffizielle Kunst dieser Zeit angewendet.
- 4 Den besten Überblick über die unterschiedlichen Entwicklungen zeitgenössischer Kunst in den sowjetischen Teilrepubliken bietet der Katalog der Sammlung Norton Dodge, vgl. Alla Rosenfeld u. Norton Dodge, Hg., From Gulag to Glasnost: Nonconformist Art from the Soviet Union, Rutgers, New Jersey 1995. Speziell zu Estland vgl. Waltraud Bayer, Vom Underground ins Museum. Estnische Kunstsammler in der UdSSR, in: Osteuropa 8 (2002), 1063–1074; zu Armenien vgl. dies., Sammeln für Armenien. Private Kunstkollektionen in Erevan, in: Osteuropa 5 (2003), 618–631.
- 5 Vgl. Sotheby's, Russian Avant-Garde and Soviet Contemporary Art. Moscow. Thursday 7th July 1988, London 1988. Ausführlich zur Preisexplosion informiert das Schlusskapitel.
- 6 Zur Entstehung und Entwicklung der inoffiziellen Kunst in deutscher Sprache vgl. bes. Boris Groys, Zeitgenössische Kunst aus Moskau. Von der Neo-Avantgarde zum Post-Stalinismus, München 1991.
- 7 Vgl. Michael Scammell, Art as politics and politics in art, in: Rosenfeld u. Dodge, Gulag 1995, 49–63, hier 49.

- 8 Zit. in. ebd., 50.
- 9 Informacija o muzeje »Drugoe Iskusstvo«, in: Julija Lebedeva-Greckaja: Muzej neoficial'nogo iskusstva 1950–70ch godov. Drugoe iskusstvo. Kollekcija L. P. Taločkina, in: <http://other-art.rshu.ru/> (gesehen am 28. Jänner 2007), 1–3, hier 1, eigene Übersetzung.
- 10 Vgl. Scammell, Art 1995, 50.
- 11 Vgl. ebd., 50 f.
- 12 Allgemein dazu vgl. ebd., 51 f.; ausführlich zur Sammlung vgl. S. T. Richter: Muzej ličnych kolekcij, Putevoditel' po zalam muzeja, Moskau 2004, 73–80. Zur Kollektion E. M. Nutovič, der 1997 im Moskauer Museum der Privatkollektionen eine Einzelschau gewidmet war, vgl. Fedor Romer, »Drugoe iskusstvo« na vzgljad sovremennika, in: Itogi vom 29. Juli 1997, 82 f. Zu V. A. Dudakov vgl. u. a. Peter Sager, Die Besessenen – Begegnungen mit Kunstsammlern zwischen Aachen und Tokio, Köln 1992, 53–66. Zu G. D. Costakis vgl. Waltraud Bayer, Die Sammlung Costakis, in: Osteuropa 12 (1996), 1215–1227.
- 13 Vgl. Lebedeva-Greckaja, Muzej, 2.
- 14 Vgl. Scammell, Art 1995, 53 f.
- 15 Gängiges Akronym, gebildet nach den Anfangsbuchstaben der russischen Originalbezeichnung *Vys-tavka dostiženij narodnogo chozjajstva SSSR* (= Ausstellung der volkswirtschaftlichen Errungenschaften der UdSSR).
- 16 Vgl. Scammell, Art 1995, 55.
- 17 Vgl. ebd., 56.
- 18 Zit. nach Waltraud Bayer, Gegen alle Widerstände – ein neues Museum in Petersburg, in: Osteuropa 5 (1997), 468–474, hier 470.
- 19 Zit. in: Elena Družinina, General Stepašin – Georgij Michajlov: Davaj požmem drug drugu ruki, in: Večernyj Peterburg vom 1. Juni 1992, 1.
- 20 Der Abriss basiert auf einem ausführlichen Interview der Verfasserin mit G. N. Michajlov, St. Petersburg, 11. September 1996, sowie auf Arbeiten im Privatarchiv des Sammlers. Er stellt eine überarbeitete Kurzfassung dar von Bayer, Widerstände 1997, wo sich umfassende Literaturangaben finden. Siehe dazu. Zur weniger experimentellen, traditionelleren Spielart des Leningrader Nonkonformismus vgl. Alla Rosenfeld, »A great city with a provincial fate«. Nonconformist art in Leningrad from Khrushchev's thaw to Gorbachev's perestroika, in: Rosenfeld u. Dodge, Gulag 1995, 101–134.
- 21 Groys, Kunst 1991, 57.
- 22 Ebd., 55.
- 23 Aus der Vielzahl der einschlägigen Publikationen zur Sammlung Dodge vgl. insbesondere den mit einer reichen Bibliographie ausgestatteten Katalog Rosenfeld u. Dodge, Gulag 1995; u. den Überblick Norton T. Dodge, Notes on collecting nonconformist Soviet art, in: ebd., 9–35. Stellvertretend zur wachsenden Literatur über deutsche Nonkonformismussammlungen vgl. Hans-Peter Riese, Hg., Nonkonformisten. Die zweite russische Avantgarde 1955–1988. Sammlung Bar-Gera, Köln 1996, vgl. Martin Kunz, Hg., Von der Revolution zur Perestroika. Sowjetische Kunst aus der Sammlung Ludwig, Stuttgart 1989.
- 24 Zit. n. Sager, Besessenen 1992, 66.
- 25 Zu Privatkollektionen in der vormaligen Estnischen Unionsrepublik vgl. Bayer, Underground 2002; zur Ukraine vgl. dies., Ukrainische Kunst etabliert sich international. Ihr Förderer Alexander Brei, in: Parnass 1 (2003), 14–18.
- 26 Vgl. Hartmut Winkler, Diskursökonomie. Versuch über die innere Ökonomie der Medien, Frankfurt am Main 2004, 50 f., (insbes.) 62 u. 64.
- 27 Julija Lebedeva-Greckaja, L. P. Taločkin. Portrety iz kolekcii muzeja »Drugoe iskusstvo«, in: <http://museum.rshu.ru/>: Archiv 2002 (gesehen am 28. Jänner 2007), 1–2, hier 1.
- 28 Vgl. »Drugoe iskusstvo«: Moskva 1956–1976. Sost. L. P. Taločkin, I. G. Alpatova. Ausstellungskatalog. 2 Bde., Moskau 1991.
- 29 L. P. Taločkin, in: Lebedeva-Greckaja, Muzej, in: <http://other-art.rshu.ru/> (gesehen am 28. Jänner 2007), 1–4, hier 1.
- 30 Vgl. Ebd., 2.
- 31 Zurzeit laufen Verhandlungen mit dem Moskauer Museum der Privatkollektionen, einer Filiale des Puschkin-Museums der Bildenden Künste, über eine Eingliederung der Sammlung. Die Witwe

Taločkins, eine Kunsthistorikerin und Mitarbeiterin der Tret'jakov-Galerie, spricht sich für diese Variante aus. Vgl. Interview der Verfasserin mit der Chefkuratorin der Sammlung Taločkin, Julija Lebedeva-Greckaja, RGGU, 13. Juli 2004.

- 32 Sotheby's, *Avant-Garde 1988*. Der Katalog ist in englischer und russischer Sprache verfasst. Er kostete 15 Pfund.
- 33 Fiona Ford, *Sotheby's Sale in Moscow in July*. Sotheby's Press Release, London 1988, 1–3, in: *Archive Sotheby's, Press Department*. London. Diese Information verdanke ich Mrs. Sabina Tringalas, Sotheby's, Russian Department. Siehe ferner die Einleitung des Auktionskatalogs in Anm. 5.
- 34 Vgl. Ebd. Ausführlich zu den rasanten kulturpolitischen Änderungen während der Perestrojka vgl. Karl Eimermacher u. a., Hg., *Russland, wohin eilst Du? Perestrojka und Kultur*. (= *Dokumente und Analysen zur russischen und sowjetischen Kultur*, 5), 2 Bde., Dortmund 1996.
- 35 Der Beitrag entstand im Rahmen des Forschungsprojekts *Vom kulturellen zum ökonomischen Kapital: Kunstförderung im (post-)sowjetischen Raum, 1985–2005*, das der Österreichische Forschungsförderungsfonds (FWF) finanziert. Für die freundliche Bereitstellung der Abbildungen danke ich Dr. Tiitu Talvistu (Tartu) und Mag. Ju. Lebedeva-Greckaja (Moskau).