

**DIE 'WENDE' – KUNST- UND MEDIENSYSTEME IN  
OSTEUROPA NACH DEN POLITISCHEN UMBRÜCHEN  
1945 UND 1989-91**

INTERNATIONALER WORKSHOP 6.-8.07.2017

Institut für Kunstgeschichte, Universität Leipzig,  
Dittrichring 18-20, 5. Etage, Hörsaal 5/15

Convenor

Prof. Dr. Dr. Tanja Zimmermann

Organisatorinnen

Christina Hecht, Julia Krah, Tanja Zimmermann

Gefördert vom DAAD (Programm Ostpartnerschaft) und



***Keynote speech***

**Frank Zöllner**

*Institut für Kunstgeschichte, Universität Leipzig*

**Vor-Urteil und Nach-Urteil. Bewertungen der Leipziger Schule vor und nach 1989**

Nach der „Friedlichen Revolution“ 1989 und der Wiedervereinigung Deutschlands im Jahr darauf brach das staatlich gelenkte Kunstsystem der DDR als Institution zwar vollständig zusammen, doch sowohl die älteren Repräsentanten der „Leipziger Schule“ (Heisig, Mattheuer, Tübke) als auch ihre jüngeren Kollegen der „Neuen Leipziger Schule“ waren schon bald wieder gefragt, allerdings fast ausschließlich auf dem Kunstmarkt. In staatlichen Institutionen hingegen galt ein völlig anderes Wertesystem, das die Kunst der Zeit zwischen 1949 und 1989 lange Zeit so vollständig wie möglich tilgen wollte. Diesem Phänomen ist ein Teil des Vortrages gewidmet, ein anderer den unterschiedlichen Bewertungen der DDR-Kunst durch Rezipienten in Ost und West vor 1989 und ein dritter Teil schließlich den fast durchweg ideologisch bestimmten Bewertungen der Kunst aus der ehemaligen DDR in der Zeit nach 1989. Thesen meines Vortrages sind, dass die Bewertungen der Kunst der „Leipziger Schule“ letztlich als Fortsetzung des Kalten Krieges mit anderen Mitteln zu sehen sind sowie als Stellvertreterkrieg, der an die Stelle ideologisch offener Debatten über den politischen Systemwechsel nach 1989 trat.

***Panel I: „Wende“ als Perspektivenwechsel: methodologische und epistemologische Aspekte***

**Anna Artwińska**

*Institut für Slavistik, Universität Leipzig*

**Zwei linke Schuhe: Die „marxistische Wende“ in Polen und ihre Kontexte**

Die Einführung des Marxismus als eine allgemein geltende, literaturwissenschaftliche Methode in Polen der 40er und 50er Jahre wurde – sowohl von seinen Befürwortern, als auch

von seinen Gegnern – als „Wende“ (*przełom*) oder „Revolution“ (*rewolucja*) bezeichnet. Damit hat man einerseits das theoretische Novum des Marxismus als literaturwissenschaftliche Deutungskategorie hervorgehoben, andererseits seine Abgrenzung zu den bisherigen literaturwissenschaftlichen Theorien und Standpunkten (v.a. zu Formalismus und Strukturalismus). In meinem Vortrag möchte ich den Kontexten der „marxistischen Wende“ in der polnischen Literaturwissenschaft, am Beispiel des Instituts für Literarische Forschung der Polnischen Akademie in Warschau, etwas näher zu Leibe rücken. Es gilt herauszuarbeiten, ob und inwieweit die Einführung des Marxismus tatsächlich als eine „Wende“ bezeichnet werden kann: Denn für die meisten polnischen Forscher, die sich als Marxisten definierten, blieben weiterhin die theoretischen Ansätze und Methoden der 20er und der 30er Jahre eine wichtige Bezugsebene, auch wenn diese wegen der ideologischen Prämisse nicht direkt formuliert werden konnten oder wollten. Im Weiteren möchte ich untersuchen, wie sich die marxistische Literaturwissenschaft nach dem Ende des Sozialistischen Realismus in Polen, d.h. nach 1955 neu positionierte und wie sich der Übergang von dem sog. „vulgären Marxismus“ zu *humanistyka rozumiejąca* entwickelte. Im letzten Teil diskutiere ich die Lage und die Bedeutung der marxistischen Methode in der Literaturwissenschaft nach der politischen Wende 1989. Hier geht es einerseits um die programmatische Verbannung des Marxismus – als *enfant terrible* der Geisteswissenschaft – aus der Forschung und Lehre, andererseits um die Versuche, ihn an die linke, soziologisch orientierte Literaturwissenschaft anzubinden. Die Kontinuitäten und Diskontinuitäten im Hinblick auf die Rolle und Bedeutung des Marxismus in der polnischen Literaturwissenschaft im 20. und 21. Jahrhundert öffnen einen interessanten Denkraum für das Problem der „Wende“ als Beschreibungskategorie für die synchrone und diachrone Literaturgeschichte und ihre Ästhetik.

## **Robert Born**

*Leibniz-Institut für Geschichte und Kultur des östlichen Europa (GWZO), Leipzig*

### **Der Niedergang des sozialgeschichtlichen Ansatzes in der Kunstgeschichte. Eine Folge der Wende 1989-1990?**

Im Jahre 2007 diagnostizierte Karl Otto Werckmeister, einer der bekanntesten Vertreter der Radical Art History, einen Paradigmenwechsel innerhalb der deutschen Kunstgeschichte von Marx zu Warburg. Die Etablierung der Bildanthropologie erscheint dabei als ein Symptom des

Systemwechsels von 1989-1990. Die Hinwendung zu einer transhistorischen Bildwissenschaft in der Bundesrepublik, die bei dieser Gelegenheit als Sieger im Kampf der Systeme präsentiert wurde, bedingte laut Werckmeister auch den Niedergang marxistisch orientierter Ansätze innerhalb der Kunstgeschichte.

In dem geplanten Vortrag soll der Frage nach den Gründen für das schrittweise Verschwinden der marxistischen Positionen gefragt werden. Im Fokus steht dabei der sozialgeschichtliche Ansatz, dessen Ausbildung parallel mit Warburgs bildanthropologischen Konzepten erfolgte. Zu den bedeutendsten Protagonisten der sozialgeschichtlichen Kunsthistoriographie zählten in der Zwischenkriegszeit und teilweise auch nach 1945 die mit dem am Ende des Ersten Weltkrieges in Budapest gegründeten Sonntagskreis assoziierten Frederick Antal und Arnold Hauser. Die Betrachtung der unterschiedlichen Modi der Rezeption der Schriften dieser beiden Autoren zu beiden Seiten des Eisernen Vorhangs kommt zu dem überraschenden Ergebnis, dass die Schriften der beiden Autoren im Westen zumindest zeitweise weit erfolgreicher waren als im Ostblock.

### **Constanze Fritsch**

*Staatliche Kunstsammlungen Dresden*

## **Marxistische Poetik im Osten und Westen des geteilten Deutschlands in den 60er und 70er Jahren**

Die Staaten des geteilten Deutschlands sehen sich nach der deutschen Niederlage im Zweiten Weltkrieg mit derselben Ausgangssituation konfrontiert: der Auseinandersetzung mit der Naziherrschaft und dem im Anschluss daran entstandenen ideologischen Vakuum. Die DDR gründete ideologisch auf dem Antifaschismus und zog daraus ihre Legitimation als Staat. Das von der gescheiterten NS-Ideologie hinterlassene Vakuum kompensierte sie durch das Modell eines Sozialismus auf marxistisch-leninistischer Grundlage, was in einer „durchherrschten“ Gesellschaft mündete. In einer Teleologie der Kunst wurde diese zum staatstragenden Element in den Dienst des Aufbaus des Sozialismus gestellt.

Marx war jedoch nicht nur ein Referenzautor für den offiziellen Kunstdiskurs in der DDR und ihm nahestehende Künstler, sondern auch für künstlerisch ausgedrückte Gesellschaftskritik und der Frage nach einer Konstitution eines selbstbestimmten, autonomen Subjekts gerade in

den 1960er und 70er Jahren. Motiviert wurde die Lektüre von Marx und die Herausarbeitung eines neuen Marxismus durch die Suche nach einer oppositionellen Haltung gegenüber einem abgelehnten, erstarrten Marxismus-Leninismus und sozialistischen Realismus. Auf Marx bzw. Marxismus als wichtige Referenzpunkte dieser Zeit bezogen sich auch verschiedenste Künstler Westdeutschlands direkt oder indirekt in ihrer künstlerischen Praxis. Die Künstler aus der DDR eigneten sich westliche Kunstpraktiken in diesem Kontext nicht einfach an, sondern verfolgten in ähnlicher Weise dieselben Ziele: die Formulierung einer Gesellschaftskritik.

Sie lasen Marx oder marxistische Ansätze weder mit einem philosophischen Anspruch noch auf eine doktrinaire, normative oder vorgeschriebene Weise. Vielmehr eigneten sie sich die marxistischen Thesen künstlerisch-praktisch und über eine ästhetisch-sinnliche Erfahrung an, um sie schöpferisch weiterzuentwickeln. Sie schrieben diese Lektüren in ihre Lebensweise, die immer bereits eine Lebenspraxis war, ein. Sprache diente ihnen einerseits als Verhandlungsort der Auseinandersetzung mit Marx und andererseits als Basis ihrer experimentellen, künstlerischen Praktiken als Sprachpraxis. Über die Sprache konstituierten sie sich nicht nur selbst als Subjekte, sondern zeigten die diskursive Konstitution der menschlichen Subjekte generell in einer zweifachen Bewegung auf: entweder als fremdbestimmtes, entfremdetes, beherrschtes Subjekt oder als selbstbestimmtes, autonomes und kreatives Subjekt.

**Barbara Murovec**

*ZRC SAZU, Ljubljana*

## **Slowenische Kunst(geschichte) und Kunstkritik in den 1940er und 1950er Jahren**

*Abstract steht noch aus*

**Bojana Matejić**

*Faculty of Fine Arts, University of Belgrade*

## **The Practice of Equality?**

### **The post-pedagogy of Joseph Beuys in the context of the Yugoslav Neo-Avant-Garde**

The aim of this paper is to reassess the *epistemological break* in the Yugoslav art world in the case of conceptual art practices, with the focus on their cultural-political implications within European transcultural dialogues around the Prague Spring. The Author will trace the way in which artistic and theoretical/aesthetical emancipatory values – such as the artistic practice of equality, post-pedagogy, art becoming life, artistic production of sociability/space – were shaped by the global utopian transcultural European demand for ‘real democracy’ around the Prague Spring. The focus of the examination will be the intercultural communication between the German and Yugoslav conceptual art scenes, as well as the issue of the status of such ideas/practices in the current artistic global state of affairs. For this purpose, the Author will bring this discourse of values into relationship with the manifestation of such idea(1)s in the theoretical elaborations concerning the thesis of *art becoming life*, that were also developed and shaped by the intercultural communication between of the authors of the *Praxis* Group and the Critical Theory of the Frankfurt School.

## ***Panel II: Ausstellungs- und Sammlungspraktiken nach dem Zweiten Weltkrieg***

**Josephin Heller**

*Institut für Kunstgeschichte, Universität Leipzig*

### **Die „Schlossbergungen“ im Raum Leipzig von privaten und öffentlichen Sammlungen nach Ende des Zweiten Weltkrieges**

Leipzig als Messestadt galt nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges als das „Fenster“ zum Westen in der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ). Die Handels- und Verlagsstadt war

spätestens seit dem 19. Jahrhundert mit renommierten privaten Kunstsammlungen, einem angesehenen Kunstverein und namhaften Hochschulen international konkurrenzfähig. Während die Städte Berlin und Dresden noch in Trümmern lagen, eröffnete 1946 die erste Leipziger Messe und empfing Besucher aus aller Welt.

Auf der Website des Leipziger Museums der bildenden Künste (MdbK) heißt es zum Gemäldebestand: „Durch Verkäufe zu Beginn der 1920er Jahre, durch die Aktion 'Entartete Kunst' von 1937 und durch Kriegsverluste aus dem Zweiten Weltkrieg erlitt dieser Bestand schwere Schäden, die zu DDR-Zeiten nicht ausgeglichen werden konnten.“ Tatsächlich wurden den städtischen Museen während der sowjetischen Besatzung im Zuge der so genannten „demokratischen Bodenreform“ aber Kunstsammlungen aus Privatbesitz zugeführt, die insbesondere die Bestände des MdbK in erheblichem Maße aufstocken sollten. Diese privaten Kunstsammlungen stammten von bürgerlichen oder adligen Leipzigern, die nach Ende des Zweiten Weltkriegs auf Befehl der Sowjetischen Militäradministration Deutschland (SMAD) entschädigungslos enteignet wurden. Dieser Prozess wurde gemeinhin als „Schlossbergung“ bekannt.

Für die Stadt Leipzig als bedeutende Handels-, Verlags- und Kulturstadt mangelt es trotz aktueller Debatten an tiefgehenden und quellennahen Untersuchungen zur Museums-, Kultur- und Verwaltungsgeschichte zwischen 1945 und 1949. Dies zeigt sich insbesondere in der bislang nur marginal erfolgten Forschung zu den Themenbereichen Bodenreform und Schlossbergungen, Trophäenbrigaden, Ausstellungspraxis, Museumsbetrieb allgemein oder kunstpädagogische Vorgehensweise im Speziellen. An dieser Stelle setzt mein Promotionsvorhaben an, denn bereits in der unmittelbaren Nachkriegszeit wurde der Grundstein für die Kulturpolitik in der SBZ und späteren DDR gelegt.

**Vanja Dimc**

*ZRC SAZU, Ljubljana /University of Maribor*

### **The First Decade of the Sculpture Collection at the Museum of Modern Art in Ljubljana**

In the 1930s, Ljubljana had no exhibition space that was appropriate for displaying modern art. The art historian, diplomat and mastermind behind the establishment of the Museum of

Modern Art, Izidor Cankar, managed to obtain family resources as a donation in order to help fund the construction of the Museum. The architectural plans were drawn up by Edvard Ravnikar, a young student of Jože Plečnik. Construction began in 1939, although it was not until 1948 that the gallery was officially founded. The collection of sculptures contained within it has not yet been the subject of systematic research. This paper therefore deals with the collection policy in the first decade of the institution's existence, and asks how the works were acquired, which artists were included, which sculptures were exhibited, and what the dominant artistic styles and iconography were. After the end of the 2<sup>nd</sup> World War, the new authorities also wanted to leave a mark on the public space, and thus organised numerous competitions for memorial sculpture. The commissions were awarded only to the few sculptors who were favoured by the regime. The paper focuses on studying the parallels between the presence of artists in the public space, in the emerging collection of the Museum of Modern Art and the inclusion of their sculptures in the Museum's exhibitions.

**Anja Iskra**

*ZRC SAZU, Ljubljana*

**The Reception of the Art of Slovene Emigrants by Slovene Post-War Authorities:  
the Case of Modernist Sculptor France Gorše (1897-1986)**

The paper analyses the post-war communist authorities' reception of the artists who emigrated from Yugoslavia for ideological reasons at the end of the 2<sup>nd</sup> World War. The authorities systematically controlled their work and their relationships to opponents of the Slovene political regime living abroad. At the same time, by practicing strict censorship, the authorities also thoroughly managed the reception of emigrant art at home. Among the artists subjected to such censorship was France Gorše, one of Slovenia's leading modernist sculptors. In 1945 he fled the country out of fear of the newly established communist rule; he initially moved to Trieste and later to the USA. The attitude of the authorities towards Gorše was most prominently displayed in 1972 when a retrospective exhibition of his oeuvre was planned in Kostanjevica na Krki. The exhibition would have been his first in Slovenia after emigration. Archival records show that the political authorities considered that Gorše's exhibition, for which the catalogue had already been printed, could be read as a sign of rehabilitation and therefore viewed it as a potential threat. They believed his exhibition could also be



interpreted as proof of the easing of the strained relations towards Slovene political emigrants. For this reason, they decided to ban the exhibition.

**Tjaša Šavorič**

*ZRC SAZU, Ljubljana*

### **A Break with Socialist Realist Tradition: Modernist Group 53 in the Light of Marijan Tršar's Diaries (1947–1959)**

The paper discusses the Group 53 in the light of the first volume of the diaries of Marijan Tršar (1922–2010), which, together with his artworks, represent a major element of the art history scene in Slovenia after 1945. Tršar was one of the seven Slovenian artists who founded Group 53 and who were part of the first post-war generation of students at the new Academy of Fine Arts in Ljubljana. The modernist group opposed the socialist cultural tradition in Yugoslavia and “dared to follow in the footsteps of western artistic movements”. In October 1953, they exhibited for the first time in the basement of the Museum of Modern Art in Ljubljana and subsequently presented their works in Belgrade and Zagreb. This led to a lot of negative criticism and was a big departure from the socialist realism tradition. In Tršar’s opinion Group 53 did not have any distinct programme, but was driven by a desire for free expression and a final break with the “real appearance of the world”. Despite their importance, the Group 53’s activities remain insufficiently researched, as do Tršar’s diaries.

**Katarina Mohar**

*ZRC SAZU, Ljubljana*

### **Depictions of Leisure in State-Commissioned Art in the People's Republic of Slovenia**

Slovenian (and Yugoslav) state-commissioned art of the early post-war years is iconographically relatively uniform, with subject matter belonging to two central, significant themes. The first encompasses depictions of the national liberation war, the second representations of contemporary life, which consist mostly of portrayals of labour, particularly

of post-war renewal and rebuilding of the state. These representations are regularly (although on a much smaller scale) accompanied by depictions of leisure, which include themes of tourism, folk celebrations and other leisure activities.

The paper focuses on depictions of leisure and interprets them particularly with respect to the iconographical programme of the artistic decoration of the People's Assembly of the People's Republic of Slovenia, the central official space of representation in Socialist Slovenia (commissioned 1956–1960). It investigates the ways the authorities – by commissioning depictions of similar subject matter – attempted to depict the political system as one that was friendly to the individual, and which made the privileges once reserved for the elite widely available to the masses.

### ***Panel III: „Wenden“ vor der „Wende“ 1989-91***

**Julia Krah**

*Institut für Kunstgeschichte, Universität Leipzig*

#### **Boris Mikhailov – Fotografische Soz-Art?**

„The way Boris takes pictures, I have the complete impression of a catastrophic shot.“

– Ilya Kabkakov

In den Jahren von 1975-82 schuf der ukrainische Künstler Boris Mikhailov die Serie *Sots Art*, eine fotografische Reihe von leuchtend nachkolorierten Bildern aus dem Alltag des Künstlers in seiner Heimatstadt Charkow. Die Betitelung der Serie entspricht dem Namen einer zeitgenössischen Moskauer Kunstströmung, die bis dahin keinerlei fotografische Werke hervorbrachte. Trotz des umfangreichen Forschungsstandes zu Mikhailovs Œuvre wurde die *Soz Art*-Serie bisher nur partiell beleuchtet. Der Vortrag wird unter Einbeziehung der gesamten Serie versuchen, die Bilder – Mikhailovs Aufforderung folgend – in den konzeptionellen Rahmen dieser Kunstströmung zu setzen und sie als fotografische Soz-Art zu verstehen. Unter Einbeziehung Mikhail Epsteins theoretischer Analyse der Soz-Art, die er als Erbin und zugleich ‚Todesengel‘ des Sozialistischen Realismus beschreibt, sollen Mikhailovs Fotografien in ihrer Medien- und ikonografischen Spezifik neu beleuchtet werden.

**Jožef Muhovič**

ALUO, University of Ljubljana

## **Goldene *mise en scène* der Demokratie und Herausforderungen der Globalisierung. Die slowenische Kunst kurz vor der zweiten „Wende“ (1991) und danach**

Wenn die erste revolutionäre Wende im Jahre 1945 einen "eisernen Vorhang" des langjährigen Monopols der kommunistischen Partei über die "authentischen Interessen" der Bevölkerung auf das heutige Gebiet Sloweniens herabließ, so hob die zweite Wende im Jahre 1991, die den selbstständigen und unabhängigen Staat Slowenien hervorbrachte, diesen "eisernen Vorhang" wieder und eröffnete die Sicht auf die goldene *Mise en Scène* der westlichen, sich globalisierenden Demokratie mit all ihren Idealisierungen, ihren Aprioris und Rationalisierungen. Der Kunst war bei der ersten Wende eine begleitende, instrumentalisierte, agitationspropagandistische Rolle im kanonisierten Rahmen des sozialistischen Realismus zugeordnet. Demgegenüber spielte die Kunst bei der zweiten Wende eine aktive Rolle. Zunächst in der dissidenten Form der dritten Avantgarde bzw. *Retroavantgarde*, die nach 1980 in der Bewegung *Neue slowenische Kunst – NSK* koagulierte (die Originalbezeichnung in deutscher Sprache war provokativ, da sich der jugoslawische – internationale – Sozialismus von jeher symbolisch in strengem Antagonismus zur Ideologie der Nationalsozialismus konstituierte). Anstelle neuer Kunstformen, wie sie von Avantgarden erfunden wurden, nutzte die retroavantgardistische NSK traditionelle Vorlagen palimpsestisch aus. So zum Beispiel ein nazistisches Plakat, welches im Jahre 1987 den kommunistischen "Tag der Jugend" feiern sollte, jedoch in zweideutig-zynischer Symbiose andeutete, wie unter dem diametralen ideologischen "Jargon der Eigentlichkeit" bei Totalitarismen dieselben ästhetischen Faszinationen und *a fortiori* sozusagen identische Machtinspirationen laut werden.

Im Beitrag versucht der Autor, den Spuren der dritten slowenischen Retroavantgarde zu folgen und ihre Formen, ideologischen Konzepte und Einflüsse in der Zeit vor der zweiten Wende 1991 zu beschreiben. Hierbei hebt er im Kontext der slowenischen gesellschaftlichen Entwicklung und der implizierten Globalisierungsprozesse besonders die Transformation der retroavantgardistischen Bewegungen nach der zweiten Wende hervor, die auch in der slowenischen Kunst zu einem Wandel von der "Kultur der Präsenz" zu einer "Kultur der Bedeutung" – das heißt zu einer quantitativen Dominanz der visuellen gegenüber der bildenden Kunst führte.

**Panel IV: Die „Wende“ in der Denkmalpflege nach 1989-91: Schwerpunkt  
Leipzig**

**Peter Leonhardt**

*Amt für Bauordnung und Denkmalpflege, Leipzig*

**Die Mosaiken aus dem Sowjetischen Pavillon auf der Technischen Messe und der  
Umgang mit Kunst aus der DDR im öffentlichen Raum in Leipzig**

*Abstract steht noch aus*

**Panel V: Die „Wende“ in den visuellen Künsten nach der deutschen  
Wiedervereinigung**

**Kerstin Borchhardt**

*Institut für Kunstgeschichte, Universität Leipzig*

**Gezähmte Exotik. Die Inszenierungsstrategien von Tieren auf ostdeutschen  
Zooplakaten vor und nach der Wiedervereinigung**

*Abstract steht noch aus*

**Elisabeth Schaber**

*Institut für Kunstgeschichte, Universität Leipzig*

## **Abgelöste Utopien – Der Umgang mit Raumfahrt-Wandbildern aus der DDR nach 1990**

Im wiedervereinigten Deutschland entspann sich schnell und anhaltend eine Debatte um die Formen der Erinnerung an die untergegangene DDR. Im Zentrum stand dabei auch der Umgang mit den dort entstandenen Kunstwerken und Architekturen – eine Auseinandersetzung um deren Wert dauert bis heute an.

Der Beitrag *Abgelöste Utopien* thematisiert zwei sogenannte „architekturbezogene“ Kunstwerke, die auf dem Höhepunkt der (weltweiten) Raumfahrteuphorie, in den 1960er und frühen 1970er Jahren, in der DDR entstanden. Für das neu errichtete Rechenzentrum in Potsdam (fertiggestellt 1969) gestaltete Fritz Eisel ein 18-teiliges Mosaik mit dem Titel *Mensch und Wissenschaft* (1968-1972) für die Außenwand des Gebäudes. In der ebenfalls neu gebauten Milch-Mocca-Bar *Kosmos* in Cottbus (fertiggestellt 1969), die Bestandteil der Neugestaltung der Stadtpromenade im Zentrum der Stadt war, fertigte Hans Vent ein Wandbild zum Thema *Erforschung des Kosmos im Wandel der Zeit* (1969). Beide Bauten wurden 1969 als Modelle in der Ausstellung *Architektur und bildende Kunst*, die anlässlich des 20. Jahrestages der DDR in Berlin stattfand, gezeigt. Die für die Schau ausgewählten Entwürfe sollten die Entwicklung der sozialistischen Kunst und Architektur repräsentieren und eine Zwischenbilanz aus dem bisher Hervorgebrachten ziehen.

Trotz der unterschiedlichen Bauaufgaben, Rechenzentrum und Gaststätte, thematisiert die bildkünstlerische Ausgestaltung beide Male Raumfahrt und Weltraumeroberung. Die sowjetischen Raumfahrterfolge wurden von offizieller Seite nicht nur als eine beachtenswerte technische Leistung geschätzt, sondern zum Beweis der Überlegenheit des gesamten Gesellschaftssystems stilisiert. In vielen gesellschaftlichen, kulturellen und politischen Ebenen entwickelte sich die sowjetische Raumfahrt als Symbol für die Fortschrittlichkeit des Sozialismus/Kommunismus. Im Zuge dessen wurde sie auch ein häufig dargestelltes Motiv der (Auftrags-)Kunst der DDR (vor allem der 1960er Jahre). Nach der Wende 1990 bestanden diese Kunstwerke nun in einem anderen politischen System fort, in dem sie jedoch ihren Kontext verloren.

Der Beitrag untersucht an diesen beiden Beispielen den unterschiedlichen Umgang mit DDR-

Architekturen und ihrer bildkünstlerischen Ausstattung. Während die Milch-Mocca-Bar 2007 abgerissen wurde, ist das Rechenzentrum zwar umstritten, aber bis heute erhalten und Eisels Mosaikfelder stehen unter Denkmalschutz.

***Panel VI: Die „Wende“ in den visuellen Künsten und Mediensystemen in der Russischen Föderation***

**Christine Gölz**

*Leibniz-Institut für Geschichte und Kultur des östlichen Europa (GWZO), Leipzig*

**Die Rückkehr des großen Stils oder was macht der ‚neue Mensch‘ im Museum.  
Eine filmische Bearbeitung ästhetischer Paradigmenwechsel in Livnevs Hammer  
und Sichel (1994)**

Die späten 1980er und frühen 1990er Jahre brachten auf dem Gebiet der Filmkunst nicht nur die dokumentarische "Wahrheit" des Perestrojkafilms, sondern auch erste Beispiele einer sekundären Stilisierung des "großen Stils", wie ihn die Ästhetik des stalinistischen Kinematographen etabliert hatte. In changierender Uneindeutigkeit wurde in der Wiederholung sowohl antizipiert als auch dekonstruiert und zudem auf Mechanismen nicht nur der Symbolpolitik, sondern auch einer der Ideologie nach nicht vorhandenen Konsum- und Warenkultur verwiesen. So zumindest im Beispiel "Serp i Molot", einer Art "pulp fiction" à la soviétique, in dem entlang einer melodramatischen Story das Entstehen des sozialistischen Realismus aus der Avantgarde, seine Musealisierung und Reanimierung verhandelt werden.

**Olga Vostretsova**

*Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig / Künstlerhaus Schloß Balmoral, Bad Ems*

**Der Sprung in den Neukapitalismus:**

**Netzwerkakteure in der russischen Kunstszene nach 1991**

Ende des 20. Jahrhunderts verzeichneten vor allem SoziologInnen in westlichen Gesellschaften die rasante Konjunktur des Netzwerks als produktiver Metapher für

menschliche Zusammenarbeit. Zeitgleich vollzog sich die Transformation der zusammengebrochenen etatistischen Staaten, die auch eine gewisse Vermischung der Formen und Ideale der Gemeinschaft, Kollektivität, Zusammenarbeit sowie eigener Identitäts- und Arbeitsvorstellungen mit sich brachte. Die Handlungsmodelle der Kunst- und Kulturwelt-AkteurInnen passten sich den neuen Ökonomien an, die sich auf einen ‚Neukapitalismus‘ hin entfalteten. In der Gegenwartssoziologie wird die Netzwerk-Metapher intensiv als eine typische Sozialform der Spätmoderne diskutiert, die Netzwerkforschung bleibt dabei ein Fachbereich, der sich jetzt erst im Entstehen befindet und mitunter nicht korrelierende Positionen einbezieht

Der Beitrag untersucht mit Hilfe der zeitgenössischen Netzwerkperspektive einzelne Akteure und Projekte der russischen Kunstszene der 1990er Jahre. Beispielsweise nannte Victor Misiano eine Reihe von ihm initiiertes, dialogbasiertes Projekte in Moskau ‚Netzwerkprojekte‘. Besonders interessant in dieser Hinsicht ist das Projekt „Interpol – a global network from Stockholm and Moscow“ von Misiano und Jan Åman, das dem Bestreben der 1990er Jahre entsprach, die Verbindungen zwischen Ost und West aufzubauen und zu stärken. Das Projekt mündete in einem internationalen Skandal und wurde später als „The Art Exhibition Which Devided East and West“ diskutiert. In Russland und in Osteuropa fanden zu der Zeit Prozesse der Identitätssuche und der Lösung der ontologischen Fragen statt, die im Vortrag erörtert werden.

**Kristina Semenova**

*Büro für kulturelle Übersetzungen, Leipzig*

### **Da-Zwischen: künstlerische Intervention als Gegenbild in historischen Museen Russlands seit 2010**

Museen sind Orte, in denen nicht nur originale, historische Objekte gesammelt und aufbewahrt werden, sondern ebenso Orte, in denen Geschichte, kollektive und persönliche Identitäten auf Politiken der Repräsentation treffen. Seit den 2010er Jahren lässt sich in der postsowjetischen Museumslandschaft Russlands eine Reihe von Interventionen in die Sammlungen der Militär- und Revolutionsmuseen durch zeitgenössische KünstlerInnen und KuratorInnen beobachten. Die Displays dieser Museen wurden unmittelbar nach der Oktoberrevolution gestaltet und formierten sich im Laufe der sowjetischen Geschichte. Der

Vortrag stellt zur Diskussion zwei Ausstellungen zeitgenössischer Kunst, „Beyond Visual Range“ von Mikhail Tolmachev im Zentralmuseum der russischen Streitkräfte (2014) und die Ausstellung „Drei Tage im Oktober“, kuratiert u.a. von Ilya Budraitskis im Revolutionsmuseum Presnja (2013), die inmitten der jeweiligen Displays eingeordnet wurden.

An die Ideen der Institutionskritik der 1960er Jahre anknüpfend, greifen diese zeitlich begrenzten, künstlerische „Eingriffe“ in die Archive, musealen Displays und hegemonialen Narrationen, ein und stoßen eine kritische Auseinandersetzung mit der visuellen Darstellung und Vermittlung der Geschichte im postsowjetischen Museum an. Der Kontext historischer Museen wird somit zu einem speziellen Kontext der Präsentation zeitgenössischer Kunst, wo „asynchrone Objekte“ zu einander durch die KünstlerInnen in Bezug gesetzt werden und aufeinander wirken. Dies ruft eine produktive „Reibungsstelle“ hervor und verwandelt das Museum in eine „Contact Zone“, wo ein multiperspektivischer Blick auf die Geschichte eröffnet wird. Der Vortrag untersucht, welche Strategien sich zeitgenössische russische KünstlerInnen im Umgang mit historischen Objekten, Dokumenten und visuellen Darstellungen der (post-)sowjetischen Geschichtsschreibung bedienen, was dabei aktualisiert wird und welche Effekte sie erzielen (wollen).