

"Unsere Sicht steht nach wie vor im langen Schatten des Kalten Krieges"

Walter Grasskamp im Gespräch mit Karl Schlögel

<1>

Walter Grasskamp: Im 19. Jahrhundert zog die Königlich-Bayerische Akademie der Bildenden Künste Studierende von Skandinavien über Russland und den Balkan bis nach Bulgarien und Griechenland hier nach München und war damit – neben Paris und Düsseldorf – die führende europäische Kunsthochschule. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist dieser Magnetismus so groß gewesen, dass man die Münchner Akademie als eine, vielleicht sogar die Kunstmetropole Mittel- und Osteuropas betrachten könnte – oder ist das sozusagen eine zu west-eurozentrische Sichtweise?

<2>

Karl Schlögel: Ich glaube schon, dass München eine unglaublich starke Anziehungskraft hatte; in den Museen in Riga oder Tallinn, also im baltischen Raum, ist mir allerdings aufgefallen, auch in Helsinki, dass Düsseldorf der Bezugspunkt gewesen ist, was mich als Nicht-Kunsthistoriker erstaunt hat, dass die berühmten Maler des lettischen Symbolismus und dann der eigenständigen lettischen modernen Kunstentwicklung – also Leute wie Blaumanis – nach Düsseldorf gegangen sind, soweit ich das gesehen habe. München ist mir dagegen hauptsächlich bekannt als der Ort, wo Ažbe gearbeitet hat und wo sich die Russen ansiedelten. Ich kann das nicht quantitativ abschätzen, ob es *das* Zentrum gewesen ist, aber dass es einen starken Sog, eine Akkumulation von Kräften gegeben hat, die nicht zufällig war, das scheint klar zu sein, diese *connection* mit Marianne Werefkina, also die Petersburg-München-Schiene, dann Kandinsky in Lederhosen in Murnau, Jawlensky, aber da war noch sehr viel mehr, was in diesen Kontext gehört.

<3>

In der Münchner Räterepublik hat es ja einen sehr starken Anteil an russischen Juden gegeben, auch die Anwesenheit von Lenin in Schwabing spielt eine Rolle. Man müsste das Feld für Feld durchgehen, nicht nur die Kunstausbildung, sondern für jede einzelne Sparte, und man würde dann wahrscheinlich herausbekommen, dass es eine sehr spezifische Kumulation von Interessen gegeben hat. Es gibt eine Dissertation von Johannes Baur 'Die russische Kolonie in München' (Wiesbaden 1998), sie bezieht sich allerdings mehr auf die Zeit nach 1917/18, aber sie geht natürlich auch der Frage nach, warum sich die sehr starke russische *community* in München gebildet hat. München war zum Beispiel der Hauptstützpunkt des monarchistischen, rechtsextremen Flügels der russischen Emigration, während die Kadetten, die Liberalen, die Sozialdemokraten, die Menschewiken sich hauptsächlich in Berlin niedergelassen haben. Warum es dann zwischen der russischen Exilgemeinde und der frühen nationalsozialistischen Bewegung sehr starke Beziehungen gegeben hat, also das ist ziemlich gut erforscht, da gibt es jetzt auch eine neue Arbeit von Michael Kellogg, 'The Russian Roots of Nazism. White Émigrés and the Making of National Socialism, 1917-1945', (Cambridge 2005) über diese Inkubationszeit des NS. Der Gründer des 'Aufbruch', Max Erwin von Scheubner-Richter und die anderen, Otto von Kursell, Alfred Rosenberg, also die ganze baltische Fraktion, die aus dem zerfallenen russischen Reich abgewandert ist, die gingen nicht nach Berlin, sondern kamen hierher.

<4>

Warum der monarchistische Flügel, inklusive eines Teils des großfürstlichen Hauses, die baltische Fraktion, warum die ausgerechnet nach München gegangen sind, das hat, glaube ich, damit zu tun, dass viele aus dem untergegangenen russischen Reich nicht die Kunststadt oder eine Hauptstadt suchten, sondern eine Stadt, in der man zu leben wusste, einen bestimmten Lebensstil führte. Ich glaube, es hatte etwas mit der größeren Freiheit zu tun, das hier so eine Art *mixed society* entstand. Auch mit der Nähe zu anderen Orten: München lag auf dem Weg in die Schweiz, die ja ein wichtiger Ort für die Osteuropäer, insbesondere für die Exilanten war. Als Kunststadt lag es auch auf dem Weg zu anderen Kunstorten; wenn man sich mal die Reiseführer anschaut: die Reise nach Europa, das waren vier, fünf Hauptwege, und da spielte auch das oberbayerische Umfeld eine Rolle, nicht nur die Stadt, sondern die Landschaft – die Alpen waren natürlich für Bürger des russischen Reichs eine Sensation.

<5>

Vermutlich gab es für jede Branche andere Gründe, hierher zu kommen. Für die Künstler ist seit den 1870er-Jahren die Münchner Schule der Historienmalerei die Attraktion gewesen, deren Kenntnis sie wieder mit in ihre Herkunftsländer nahmen, wo sie sie in jeweils nationale Themen umsetzten, sozusagen ein internationales Kapital in nationale Währungen umprägten. Mich interessiert dieser Zusammenhang zwischen einer internationalen Sprache – der Historienmalerei – und ihren jeweils nationalen Ausprägungen in verschiedenen Historien.

<6>

Mir ist die Sache mit der Historienmalerei neu gewesen, dass dies sozusagen die Münchner Wortmeldung war, die eine Sprache geliefert hat, in der sich dann die anderen ausgedrückt haben.

<7>

Heute hat man ja auch eine scheinbar internationale Sprache der Kunst und internationale Märkte; es scheint, als würde Kunst überall verstanden, egal ob sie in New York, oder Düsseldorf oder Rom oder Miami Beach gemacht oder ausgestellt wird. Haben Sie den Eindruck, dass die Länder Mittel- und Osteuropas seit der Wende von 1989 stärker national akzentuierte Kunstsprachen ausbilden, oder wollen sie Teil der internationalen Kunstsprache der Gegenwart sein?

<8>

Der Haupteffekt der Änderungen 1989 ist erst mal der gewesen, dass die vorhandenen experimentellen Strömungen, die ja vorher da gewesen sind – in Russland im Untergrund oder am Rande, wie der Moskauer Konzeptualismus, oder offen, wie in Ungarn oder Polen – die Bühne betreten konnten; das, was da war, kam an die Oberfläche und gab denn auch den Ton an und konnte sich international anschließen. Es ist ein rapider, fast wie durch einen Wink möglich gewordener Zusammenschluss von schon vorhandenen Strömungen gewesen. Dann hat sehr rasch der westlich dominierte Markt übergegriffen: Anfang der 1990er-Jahre hat sich die ganze Kunstbetriebsmaschine auf Moskau gestürzt und dort die Leute rausgeholt, Start der großen Karrieren von Kabakov oder von Komar und Melamid und vielen anderen. In gewisser Weise hat man das Feld abgegrast, und es gab dann auch rasch eine Uniformierung der Sprache. Es ist schwierig, in generellen Termini darüber zu reden, aber es gibt inzwischen eine Reaktion darauf, nachdem man das alles im Schnelltempo durchgespielt hat, nämlich die Suche nach einer eigenen Formsprache, und da passieren sehr interessante Dinge. Offensichtlich gibt es das nationale *revival*, das wahrscheinlich eher die Minderbegabten betrifft, wo auch Momente des Ressentiments und des unfreien Umgangs zu beobachten sind. Aber es gibt auch originelle eigene moderne Bewegungen.

<9>

Ich kann das für die Malerei sehr viel weniger sagen, für mich ist die Architektur sinnfälliger. Wenn ich mir Moskau in den letzten fünfzehn Jahren ansehe – und Moskau ist die

Hauptbaustelle in Europa, was man hier noch nicht zur Kenntnis genommen hat – diese Agglomeration von zwölf bis fünfzehn Millionen Menschen auf engstem Raum, wo am meisten gebaut worden ist. Da war der Bauwille größer als die ästhetische Kraft. Man hat alles ganz schnell abgerissen und *remakes* gemacht; man hat das 18. Jahrhundert abgerissen und wieder aufgebaut, mit neuen Interieurs, ein vermutlich beispielloser Flächenabriss großer Areale. Oder man hat übernommen und nachgemacht, was man heute so geliefert bekommt, so dass Moskau voll ist mit viel – nennen wir es mal – postmoderner Massenware. Dann gab es eine Reaktion gegen das Nachmachen, etwas Eigenes sollte aufgebaut werden, und das ergab eine bestimmte Mixtur aus Türmchen und Erkerchen, diesen Neo-Neo-Russismus, mit dem Moskau inzwischen vollgeknallt ist. Und es gab eine schwache Linie dagegen, die eine eigene Schulbildung versucht hat, sehr beeindruckend, aber nicht dominant, die Einzelhäuser und Büros gemacht und langsam gearbeitet hat, die sich das Tempo nicht von den *developern* vorgeben lassen wollte.

<10>

In meinen Augen war gar nicht Moskau der Hauptschauplatz, sondern etwas abgelegener Städte, wo dieser Investitionsdruck noch nicht so stark war, also hauptsächlich Nischni Nowgorod, eine sehr große und potente, nicht zentral gelegene Stadt – die hatte das Glück, eine sehr begabte Gruppe von jüngeren und mittleren Architekten mit einem Chef zu haben, der gleichzeitig Stadtbaudirektor war, Charitonow, der vor wenigen Jahren bei einem Unfall umgekommen ist. Dort hat sich etwas ergeben, was ich sehr eindrucksvoll fand, eine Arbeit an einem eigenen Stil: Sie haben versucht, an diesen brillanten, soliden, eleganten und eigenständigen Jugendstil der Provinz anzuknüpfen, diese Moderne der 1920er-Jahre, da sind sie noch mal in die Schule gegangen. Das gibt es in einigen anderen Städten auch, aber eben nicht zufällig *außerhalb* Moskaus, in Samara, in Nowosibirsk, dass man bei sich selber noch mal in die Schule geht, bei einem verhaltenen Modernismus, den ich wirklich originell, solide und schön finde. Mich hat das immer wieder frappiert, wenn ich ankam und mich fragte: Woher kann in diesem Land, das in vieler Hinsicht ästhetisch so verwildert und plattgemacht worden ist, wo kann das herkommen; das war für mich ein sehr großes Wunder.

<11>

Die Kunst hat im 19. Jahrhundert eine enorme Rolle gespielt in der Symbolisierung des nationalen Gedankens, gerade die Historienmalerei. Hat Ihres Erachtens Kunst heute, abseits der internationalen Märkte, wieder eine vergleichbare Rolle für die Identitätsbildung, sei es national oder regional?

<12>

Unbedingt. Die Kriterien, an denen ich eine Entwicklung festmache oder aus denen sich meine Einschätzung bestimmt, das sind weniger Statistiken wie Bruttosozialprodukt, Exportzahlen und ähnliches. Was mir die Sicherheit gibt, dass ein Land sich entwickelt, das sind andere Dinge. Für mich war die Tatsache, dass es in Nischni Nowgorod, das man außerhalb Russlands für ein Provinzstädt hält, eine eigenständige, kraftvolle, von sich selber überzeugte, nicht nach irgendwelchen Vorbildern schielende und nicht ressentimentgeladene Architektur gibt, Beleg dafür, dass es weitergeht, dass Russland die Potenz hat für eine eigene Entwicklung, bei der es nicht nachahmen oder die Flucht in das Ressentiment antreten muss, sondern für eine eigene Kunst, die sehr bewusst anknüpfen kann an bestimmten Traditionen. Das ist einer der Hauptindikatoren dafür, dass sich Gemeinwesen entwickeln, mit Krisen fertig werden - und die Entwicklung der letzten fünfzehn, zwanzig Jahre ist ja die Permanenz der Krise gewesen, die vollständige Umwälzung, die jeden und alles betraf, von den Formen des Umgangs im Alltag bis in die Interieurs.

<13>

Man muss sich das mal vorstellen: Eine Stadt wie Moskau entrümpelt sich in den letzten zehn, fünfzehn Jahren. Hunderttausende richten sich neu ein, werfen den sowjetischen Krempel raus, sofern sie sich das leisten können, und richten sich neu ein. Das ist ein

unmerklicher Prozess, der aber ungeheuer tief greifend ist, weil die Behausung eine andere wird, und wir wissen ja, wie wichtig diese Sphäre ist. Es gibt leider keine Kulturgeschichte dieser Transformation; die Soziologen, die Kultursoziologen haben alle geschlafen, haben alle zuhause gegessen, an ihren Schreibtischen in den Universitäten, statt raus zu gehen und zu beobachten, zu filmen, zu beschreiben und Material zu bergen.

<14>

Noch mal zurück zum späten 19. und frühen 20. Jahrhundert: München ist ein uns bekanntes Zentrum Mittel- und Osteuropas, was die Kunstausbildung angeht, andererseits muss man den Verdacht haben, dass es in Mittel- und Osteuropa eine Reihe kultureller Zentren gegeben hat, die in ihrer besonderen Bedeutung seit der Russischen Revolution und erst recht seit dem Kalten Krieg nicht mehr gesehen oder gar gewürdigt worden sind. Übersehen wir bei unserer Nabelschau solche Zentren, Wegenetze, die sich etwa in Wilna oder Lemberg konzentrierten und solchen Städten eine ähnliche Bedeutung geben würden? Wir amüsieren uns über die Geografiekenntnisse des amerikanischen Präsidenten nach dem Muster learning by bombing, aber man könnte jeden beliebigen deutschen Intellektuellen mit der Nennung dreier ukrainischer Städtenamen in Verlegenheit bringen.

<15>

Ich bin kein Spezialist für die Topografie der schulbildenden Kunstzentren, aber was mir immer auffällt: Was die Bedeutung der Künstlerkolonien angeht, da herrscht bis heute ein vollständig schiefes Bild. Wenn man sich die kulturellen Netzwerke anschaut – wo Leute sich getroffen und etwas neues gemacht haben –, da gibt es nach wie vor eine westliche Matrix, in der etwas anderes überhaupt nicht vorkommt; das ist geradezu schockierend, unsere Sicht ist nach wie vor konditioniert durch den Kalten Krieg.

<16>

Ich habe mir immer gewünscht, eine Topografie der Künstlerkolonien um 1900 zu machen, die zeigen würde, dass Europa vor der Teilung, schon vor 1914, in vieler Hinsicht viel weiter war als heute, mit Orten wie Abramzewo, wo die Geburtsstunde der russischen Moderne durchdekliniert worden ist, in Malerei, Skulptur, Literatur, auch, was das Mäzenatentum angeht, den Patriarchen, der das Geld und den Geschmack hat und alle zusammenbringt - alles, was mit der russischen Moderne zu tun hat, läuft in gewisser Weise um 1900 in Abramzewo zusammen, aber hier weiß kein Mensch etwas davon. Es gibt die Umgebung von Petersburg, Talaschino, ein Ort, wo ähnliches passiert ist, einen weiteren solchen Ort gibt es in der Nähe von Kiew. Etwas mehr weiß man über die Künstlerkolonien von Zakopane oder Krakau, dann über die Geburt eines nationalen magyrischen Stils in Kecskemet und Gödöllö; bei Ihrer Tagung kam Baja Mare vor: Wenn man diese Zentren mal kartieren und gewichten würde, dann würde sich eine Dezentralisierung ergeben, und wir würden nicht mehr nur auf Monte Verità, Murnau und Worpsswede schauen.

<17>

Was da alles hin und her gegangen ist! Die Abramzewo-Leute, die wussten alles, es gab ein reges Hin und Her von Zeitschriften, wenn sie allein die Ausstellungsrezensionen in *Apollon* und *Zolotoe runo* lesen um 1900: Wenn da in München im Februar eine Ausstellung eröffnet wurde, war sofort in der nächsten Nummer im März eine Rezension, weil die ihre Rezensenten in München hatten, da schrieb Kandinsky dann eben eine Ausstellungskritik. Die Karte der Kunstkolonien, der großen und kleinen, und ihres Austauschs, die müsste man zusammenkriegen. Die Vorarbeiten sind ja soweit gediehen, man müsste vielleicht zwanzig Kataloge – den von Abramzewo, von Talaschino, von Gödöllö, von Worpsswede, von Murnau – zusammentun und hätte das Rohmaterial zusammen, und die Europäisierung bestünde dann darin, einen Kurzschluss herzustellen zwischen diesen separat gesehenen Einheiten.

<18>

Kann es sein, dass sich die Literaten mehr für den Europäisierungsprozess des Ostens interessieren, die Künstler und Kunsttheoretiker dagegen eher weniger?

<19>

Warum soll es einen Unterschied geben zwischen der Wahrnehmung der Dichter, also sozusagen zwischen Rilkes Russland und dem der Maler oder Bildhauer? Das ist doch die Zeit, als es die *saisons russes* gibt, wo über das Theater, und nicht nur über Ausstellungen, eine komplette Bildwelt nach Europa kommt, die schlagartig ein bestimmtes Bild produziert. Benois, Somow, der ungeheure Leon Bakst sind im Westen; alle Theaterbilder, alle Dekorationen, die für Strawinski oder Rimski-Korsakow gemacht wurden, alles was Dhiagilev gemacht hat – das war ja nicht nur Musik und Text, sondern das waren Bilder. Das war die Zeit, in der Russland das einzige Mal musikalisch und gesamtkünstlerisch, in vieler Hinsicht auch in der Malerei, den Ton angegeben hat, das erste und einzige Mal, dass es als kulturelle Weltmacht wahrgenommen worden ist. Das war mit dem Auftritt der *ballets russes*, zwischen 1906 und dem Ersten Weltkrieg, und die Avantgarde hat in vieler Hinsicht dann das Erbe angetreten.

<20>

Meine Frage zielte eher auf die heutige Situation. Der Austausch vor dem Ersten Weltkrieg war ja vielleicht gleichwertig, was die Literatur und die Kunst anging, vielleicht sogar zugunsten des visuellen Materials. Ich meine die heutige Situation, denn wir sind ein bisschen erstaunt darüber, wie gering die Resonanz auf diese Thematik hier ist, auf das Europa vor der EU. Offenbar lebt man in der Bundesrepublik immer noch mit dem Rücken zum Osten und dem Gesicht zum Westen, und der Austausch, der stattfindet, ist eher einer in der Verlagslandschaft, dass Autoren wie Andruchowytsch oder Stasiuk hier publiziert werden zu europäischen Themen, aber für die Kunst ist dieses Thema nicht vermittelbar, auch nicht in der Lehre. Ist das in Mittel- und Osteuropa anders?

<21>

Dass alle nach Westen schauen, gilt nicht nur für hier, sondern auch für dort. Auch die Russen schauen nach Westen, entweder um sich positiv zu identifizieren oder um sich abzugrenzen.

<22>

China spielt keine Rolle?

<23>

Doch, eine große Rolle, aber so wie hier, dass man sich selber relativiert und nicht mehr als den Nabel der Welt sieht, als Vorbild und Bedrohung. Es gibt eine enorme Immigration, man sagt, dass einige hunderttausend chinesische Arbeiter in Moskau sind, man plant ein eigenes Chinatown. Erst recht wird eine spontane Einwanderung von Chinesen im Fernen Osten Russlands die Verhältnisse auf mittlere Sicht ändern. Aber zurück zur Frage: Ich weiß nicht, ob es in der Literatur wirklich so anders aussieht als in der Malerei, wie nachhaltig solche Texte von Andruchowytsch und Stasiuk überhaupt wirken, ob das nicht vielmehr ein gewisses Bedürfnis befriedigt, ein orientalistisches und exotisches – das ist ein sehr starker Verdacht von mir. Man kann das auch an dem Phänomen Kaminer sehen: der ist ja ein Berliner Heimatschriftsteller, den man in Russland gar nicht versteht, dessen Witz man dort gar nicht versteht, weil er auf einen ganz anderen Raum bezogen ist. In Berlin wird er gut verstanden, weil er so eine Quersicht hat, von der Seite schaut er auf diese deutschen Verhältnisse und spricht Dinge aus, die die Deutschen selber nicht aussprechen; deswegen ist das so urkomisch und witzig. Aber ob da ein anderes Bild von der Welt entsteht oder ein nachhaltiges – sind nicht solche Sachen, wie Kabakov sie gemacht hat, sind die nicht viel nachhaltiger und bedeutender?

<24>

Hat der nicht auch diesen exotistischen touch, sozusagen mit Boris Groys als Dolmetscher?

<25>

Die Flaschenpost, die Kabakov uns geschickt hat, bietet unabhängig von Groys' Definitionsmacht viel zum Anschauen und sehr viel Stoff zum Nachdenken. Das sind Container mit lebensweltlicher Erfahrung, die uns, wenn wir uns überhaupt dafür interessieren, schwer zu schaffen machen, diese Mikrowelten, die er uns hinterlässt. Also, ich weiß jetzt nicht, was bedeutender ist, Andruchowysch oder Kabakov; ich glaube, es ist Kabakov.

<26>

Wir reden, wenn wir über den westlichen Rand von Mitteleuropa reden, über eine kleinteilige Landschaft, und wir reden, wenn wir über Mittel- und vor allem über Osteuropa reden, über unvorstellbare Räume. Haben Sie den Eindruck, die kulturelle Tendenz in der Ukraine oder in Russland geht dahin, dass Kunst und Literatur wieder eine nationale Bedeutung bekommen oder geht es mehr in Richtung Regionalismus? Der war ja ein Thema der 1970er-Jahre, als kulturpolitische Perspektive der Moderne nicht zuletzt von Lars Gustafsson und Pier Paolo Pasolini vorgebracht, oder über die Theorie der kleinen Literatur von Deleuze und Guattari.

<27>

Es ist alles noch im Fluss, und da kann und möchte ich nicht schon gewisse Generaltendenzen herausdestillieren. Ich finde eine Analyse auf Augenhöhe viel spannender, und das meiner Meinung nach Spannendste ist, wie eine Gesellschaft, die sich wirklich aufgelöst hat, deren Bindungskräfte am Ende sind, die nicht mehr die Kraft hat, eine eigene Zivilisation zu bilden – wie die sich neu organisiert, Dinge aufnimmt und verarbeitet. Also wenn da künstlerisch etwa Interessantes passiert, dann ist es in dieser *kascha*, in diesem Brei von Auflösung und neuer Amalgamierung.

<28>

Ich könnte jetzt natürlich auch bestimmte Künstler oder Autoren nennen, wo ich sage: da wird etwas festgehalten, das sagt mir etwas. Es gibt solche Leute, ich finde zum Beispiel, dass Maxim Kantor Bilder von so grauenhafter Grausamkeit über das Sowjetsystem gemalt hat, meiner Meinung nach unüberbietbar, ich möchte diese Bilder schon nicht mehr sehen. Oder es gibt den ukrainischen Fotografen Michajlov, der fast sein ganzes Genre auf die Abbildung der Härte ausgerichtet hat, wo es schon fast wieder eine Manier wird, ab einem bestimmten Punkt, wo es dann auch Markt wird – Hässlichkeit kann man hier im Westen unglaublich gut verkaufen, die Hässlichkeit der sowjetischen Lebensform. Es ist nicht mehr nur ein Moment der Wahrheit darin, sondern auch eines der Verkaufsträchtigkeit des Hässlichen; vielleicht tue ich ihm Unrecht. Wenn Kunst etwas mit Wahrheit zu tun hat, und ich hänge dieser altmodischen Auffassung an, dann muss sie Dinge erfassen, sie kann sich nicht nur gehen lassen im Abbild des Verfalls; es ist wohlfeil, heute in die postsowjetische Welt zu gehen und den Verfall abzubilden, das ist geschenkt.

<29>

Die Kunstgeschichte diskutiert zur Zeit ihre Umwandlung in eine Bildwissenschaft. Spielt die Kunst unter den neuen Bildformen und Medien noch eine herausragende Rolle im mittel- und osteuropäischen Veränderungsprozess, oder sind es andere Bilder?

<30>

Ich glaube, dass Kunst immer eine große Rolle spielen wird, als Ausdruck ihrer Zeit, dass jede Zeit in der Kunst eine gültige Form findet – darin bin ich ganz konservativ hegelianisch, ich bin nicht über Hegel hinausgekommen, ich sehe auch keinen Grund, warum das nicht so sein sollte. Ich glaube an die Wahrheitsleistung von Kunst, und die Transformationsperiode in Russland und anderswo wird gültige Werke hervorbringen oder hat sie schon hervorgebracht. Das Russland, das seine Sicherheit gefunden hat, das sich rückbaut aus dem Imperium, das seine Kränkungen überwunden hat und das vielleicht endlich klarkommt mit seiner Geschichte – das wird auch seine Form und Bilder finden, und die gibt es schon.

<31>

Es gibt dieses Denkmal, das Schemjakin in Petersburg gemacht hat. Er hat verschiedene Denkmäler gemacht, eines für Peter den Großen in der Peter-Paul-Festung und eines für die Opfer des Stalinismus auf dem Newa-Ufer gegenüber dem Kresty-Gefängnis. Das ist ein ganz kleines Denkmal; ich finde es so ingeniös, wie er das Problem gelöst hat, für das die Geschichtsschreibung heute noch keine Antwort hat, nämlich: wie wird man mit diesen Menschenopfern fertig, die unvergleichlich sind? Es gibt im 20. Jahrhundert keine Gesellschaft, die den Prozess der Selbsterstörung so weit getrieben hat. Dafür hat er ein Denkmal gemacht mit einem ganz winzigen Eingriff; er hat die Sphinxen, die überall in Petersburg rumstehen wie in einem nordischen Palmyra, er hat diesen Sphinxen einen Totenkopf verpasst und sie gegenüber dem Hauptgefängnis aufgestellt, auf dem anderen Ufer der Newa. Während man in Deutschland sich zehn Jahre lang gestritten hat um das Holocaust Memorial – in meinen Augen eine falsche Entscheidung, weil Berlin voller Orte ist, die authentisch sind – er hat durch einen behutsamen und kleinen Eingriff eine so radikale Form gefunden, die stellt sich ein oder stellt sich nicht ein. Das Genie dieses Bildhauers besteht für mich darin, dass er gewartet hat, bis sich diese Lösung eingestellt hat. Ich bin sicher, es werden sich viele Lösungen gleichsam wie von selbst ergeben, und dieses forcierte, gewaltsame, das wir heute in Moskau beobachten, etwas besonderes hervorzubringen, das ist nicht das letzte Wort. Es wird bleibende Dinge geben, da bin ich sicher.

Gesprächspartner:

Prof. Dr. Walter Grasskamp
Akademie der Bildenden Künste
Akademiestraße 2
D – 80799 München
e-mail: waltergrasskamp@web.de

Prof. Dr. Karl Schlögel
Europa-Universität Viadrina
Kulturwissenschaftliche Fakultät
Postfach 1786
D – 15207 Frankfurt (Oder)
e-mail: schloeg@euv-ffo.de