

1923, nachdem Jacques Rivière seine Gedichte für die »Nouvelle Revue Française« abgelehnt hatte, hatte Artaud die Kritik am Objekt als einen Akt der Freiheit gesetzt. Zunehmend sah er die Unmöglichkeit für das »Warenhaus der Literatur« zu produzieren. In »Die Nervenwaage« erklärte er das Schreiben von Literatur, stellvertretend für jede Kunst, zum Produzieren von Abfall. Er insistiert auf einer nicht einzulösenden Einheit von Denken und Tun, von Konzept und Gestus als Befreiungsstrategie. Aus dieser Perspektive ist auch seine Negation einer Differenz zwischen Kunstobjekt und Gedanke, zwischen Literatur und Wahrheit, zwischen Objekt und empirischer Wirklichkeit zu verstehen. Atemlos umschreibt er das gnostische Konzept einer Verschmelzung von Körper und Geist, indem er das Denken selbst als Objekt definiert und damit eine Aufhebung der Autorität des Objektes beschwört.

Die hier kurz charakterisierten Positionen von Artaud und Wols können als unmittelbar prägende Bezugspunkte der europäischen Nachkriegskunst von Mathieu über Vostell, von Beuys bis zu den Positionen der Arte Povera und den Wiener Aktionisten gelesen werden. Die dabei zutage tretenden Unterschiede zur amerikanischen Position haben die Entwicklungen in der Nachkriegskunst bis heute geprägt und sollten gerade bei einer historischen Bearbeitung des hier vorliegenden Themas mitbedacht werden. Eine isolierte Betrachtung der Traditionsbezüge der europäischen Nachkriegskunst ist aber ohne ein bedeutendes Mitbedenken der revolutionären Entwicklungen in der amerikanischen Kunst nicht möglich. Gerade in bezug auf den performativen Gestus der Kunst gibt es eine Genealogie, die sich in der Vergangenheit zu einseitig auf die amerikanischen Positionen der fünfziger Jahre und ihren Einfluß auf die europäischen Künstler bezogen hat. Die Dimensionen der Werke von Wols und Artaud bieten parallel und zusätzlich zu den Werken der Dadaisten, Duchamps und Pollocks weitere einflußreiche historische Bezugspunkte für eine Neubewertung der Entstehungsgeschichte gewisser performativer Positionen in der europäischen Kunst der letzten fünfzig Jahre.

Mit der Öffnung des Einflußbereiches der UdSSR vor dem Hintergrund eines Niedergangs des Kommunismus und der

Veränderungen des Kapitalismus stehen wir heute einer dieser amerikanisch-europäischen Nachkriegssituation ähnlichen Verschiebung im geopolitischen Bereich gegenüber, deren Auswirkungen allerdings noch nicht beurteilbar sind. Erst jetzt können wir weitgehend über jene Informationen verfügen, die ein Erkennen der Situation der Kunst im Kommunismus seit Stalins ab den zwanziger Jahren eingeschlagenem Isolations- und Knebelungskurs ermöglichen. Wir können auch zunehmend die langsame Entwicklung autonomer und vom Staatsapparat unabhängiger Positionen in der russischen Kunst seit den frühen sechziger Jahren erkennen, und es wird immer klarer, daß eine umfassende Geschichte oder Phänomenologie der transkontinentalen Beziehungen der Moderne und Avantgarde ohne eine Integration der nachstalinistischen russischen Kunst notgedrungen lückenhaft bleiben würde.¹¹ Durch die in den letzten Jahren stattfindenden radikalen Veränderungen der global- und gesellschaftspolitischen Realitäten verbinden sich nunmehr die Positionen der russischen Kunst des frühen Jahrhunderts und deren ideologische Auswirkung auf die Entwicklung der Moderne und Avantgarde mit einem jetzt erst zugänglichen Wissen über die nonkonformistische russische Kunst der letzten Jahrzehnte. Etwa seit den frühen sechziger Jahren kehren die russischen Künstler wieder schrittweise in den Kontext der Moderne zurück, zu deren Entwicklung sie in den Revolutionen der ersten Avantgarden des russischen Futurismus und des Suprematismus Entscheidendes beigetragen hatten. Die Dunkelheit, in der sich die Moderne in Rußland über dreißig Jahre lang befand, war nicht nur ein jeder Auseinandersetzung zwischen Totalitarismus und Kunst gemeinsames Phänomen, sondern auch die tragische Folge des entgrenzten idealistischen Pragmatismus der Stalin-Periode.¹² Der russische Dichter Joseph Brodsky fand für den daraus resultierenden gesellschaftlichen Zustand das Sprachbild des »durch seine Verwüstung angsteinflößenden Ortes«. Diese Formulierung des großen Dichters beschreibt treffend jene Leere, der sich die Künstler mit ihren Autonomieforderungen ausgesetzt sahen. Sie ist als solche in der russischen Kunst der letzten vierzig Jahre ununterbrochen thematisiert worden. Hatte dies aufgrund der anhaltenden Wirksamkeit der Repres-

11 Beispielsweise kommt in einem Buch, das einen so umfassenden Anspruch erhebt wie dasjenige, das Sandro Boccia 1994 unter dem Titel *Die Kunst der Moderne – Zur Struktur und Dynamik ihrer Entwicklung. Von Goya bis Beuys* herausgebracht hat, die poststalinistische inoffizielle russische Kunst genauso wenig vor wie irgendeine andere Position aus den Ländern des ehemaligen Ostblocks.

12 Andrej Erofeev weist in diesem Zusammenhang darauf hin, daß es in Görings Kunstsammlung sehr wohl Arbeiten der Impressionisten gab, während Stalin ausnahmslos alle Sphären freier künstlerischer Tätigkeit – beispielsweise auch Kunst von Kindern oder Volkskunst – in den Rahmen seines ideologischen Systems zwängte. Siehe dazu: Andrej Erofeev, »Die Kunst der Nonkonformisten«, in: *Kunst im Verborgenen, Rußland 1957–1995*, München 1995.