

МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА ОДЕССЫ

POLYJOFStudien zur transmentalen Ästhetik

MUSEUM DER ZEITGENÖSSISCHEN KUNST ODESSA MУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА ОДЕССЫ 14. 09. – 21. 10. 2018

INHALTSVERZEICHNIS

- A. Kuczminski: Polylog, Mischtechnik 1997, Foto 2018 S. 7
- S. Kantor: Vorwort Glückwunsch S. 8
- S. Kantor: Introduction Congratulation S. 9
- G. Krey: Vorwort Aspei S. 10
- G. Krey: Introduction Aspei S. 10
- M. Hüttel: Einführung S. 11
- M. Hüttel: Introduction S. 17
- I. Kabakov: Alphabet, Offset, 1979 S. 20
- I. Kabakov: Aus der Serie: Unter der Dusche, Mischtechnik, [1974?] S. 21
- V. Jankilevskij: Aus der Serie: Frau am Meer, Radierung, 1985 S. 22
- V. Jankilevskij: Aus der Serie: Frau am Meer, Offset, 1985 S. 22
- V. Jankilevskij: Aus der Serie: Frau am Meer, Mischtechnik, 1984 S. 23
- F. Infante: Artefakt, aus der Serie: Hinzufügungen, Fotos, 1983, 1990 S. 24
- É. Štejnberg: Zeichnungen, Lucigraphien, 1984, 1985 S. 26
- É. Štejnberg: o.T. [Mann mit Fisch], Aquarell, um 1980 S. 27
- V. Nemuchin: o.T. [Spielkarten], Zeichnungen, 1986 S. 28
- V. Nemuchin: Weiße, schwarze, rote Luft, Buntstiftzeichnung, um 2000 S. 29
- A. Monastyrskij: Bekannte, Kugelschreiber auf Fotokopie, Ende 1980er Jahre S. 30
- A. Monastyrskij, S. Hänsgen: Wie ist das Leben?, Collage, 1990 S. 31
- TOTART (N. Abalakova und A. Žigalov): Performance: Schnee, Fotos und Text, 1980 S. 32
- V. Bachčanjan: Dollar Size Picture, 2006 S. 34
- V. Bachčanjan: Stalin Test, Collage, 1998 S. 35
- S. Anufriev: Aus der Serie Danksagungen, Mischtechnik, Papier, 1982 S. 36
- L. Vojcechov: Die Grenze zwischen den beiden Medien, Filzstift, Pauspapier, 1984 S. 37
- L. Vojcechov: Zungen, Kugelschreiber und Filzstift auf Papier, 1985 S. 38
- L. Vojcechov: Mit wem haltet ihr es, Meister der Renaissance?, Acryl auf Leinwand, 1987 S. 38
- Y. Leiderman: PPP Natur, Schriftsteller, Psychopath, Filzstift auf Papier, 1985 S. 39
- Y. Leiderman: PPP Natur, Schriftsteller, Psychopath, Mischtechnik, 1985 S. 39
- Y. Leiderman: In der Brandung schlendern, Text, 2017 S. 45
- Ansichtskarte: Die Odessiter Treppe, handschriftlich datiert: 1910 S. 50
- V. Bondarenko, I. Gusev, J. Depechemode: Descendants to Potemkintsy, Aktions-Foto, Odessa, 1993 S. 51
- M. Hüttel: Odessa, Одесса, Одеса, אדעס, odes, 3 Sonette, 2016–2018 S. 52
- B. Schultheis: Die Treppe, Klanginstallation, 2018 S. 54
- M. Hüttel: Hundertundelf, Text, 1990 S. 56
- T. Javakhishvili: Die Treppe, Video, 1999 S. 59
- A. Kuczminski: Wladyslawowo Walker, Aktions-Fotos, 1978, 2017 S. 60
- A. Kuczminski: Traces, Foto, 2013 S. 62
- A. Kuczminski: The Colour of the Wind, Foto, 2016 S. 63

- D. Kovach: Resistance, Foto, 2017 S. 64
- D. Kovach: Pedestal for a Tree, Foto, 2017 S. 65
- S. Kleyn: The Fahrrad Messiah, Text, 2012 S. 66
- S. Kleyn: Leolam lo lehihana, Gedicht, 2011 S. 68
- V. Jaške: Fast auf Japanisch, Außen- und Innentitel eines Gedichtbandes, 2005 S. 69
- V. Barsky: Tiraden, Text, 1977 ff., 2008 S. 70
- Sage (S. Hänsgen, G. Witte): Begegnungen, Text, 1987, 2017 S. 76
- S. Hänsgen, A. Monastyrskij: Aktion ›Link‹, für S. Anufriev, Text und Foto, 1990 S. 82
- S. Anufriev: Dechiffrierung des Videos, Text, 1990 S. 84
- S. Hänsgen, M. Hüttel, G. Krey: Aktion Ruhrpark, für Y. Leiderman, Text und Fotos, 2009 S. 85
- Y. Leiderman: Park der Ruhr-Periode, 2009 S. 86
- S. Hänsgen: Bochum Actions, Text, 2018 S. 89
- E. Valk-Verheijen: Zu meiner Raum-Installation, Text, 2017 S. 90
- E. Valk-Verheijen, M. Hüttel: 144 Löcher, Leporello, 2004 S. 92
- E. Valk-Verheijen: Einrahmung, Foto, 2016 S. 93
- E. Valk-Verheijen: Stück aus Kleve, Multiple, 2013 S. 94
- E. Valk-Verheijen: Up and Down, Installation im MSIO, Foto, 2018 S. 95
- M. Hüttel: Śūnyatā, Print in Klarsichthülle, 2018 S. 96
- G. Krey: Glosse zu Śūnyatā, 2018 S. 97
- W. Mikrut: Carte blanche, Papierarbeit, 1992 S. 101
- Y. Albert: Textarbeiten, 1981/82, 2014 S. 102
- N. Karabinovych: Screenshots, Print, 2014 S. 105
- N. Karabinovych: Meine nächste Ausstellung, Text, Fotos, 2017 S. 107
- G. Lehmann: Transaktionen, Fotos, Tiflis 2014, Lviv 1999 S. 110
- Š. latašvili: Geld, Gedicht, undatiert S. 112
- M. Kul'čickij: Die Kindheit von Dow Jones, Digitalprint, 2009, 2018 S. 113
- I. Ozarinskaya: Mein Zimmer, Künstlerbuch, 2016 S. 114
- N. Predein: 2mal weggehen geht nicht, Digitalprint, 2002 S. 115
- Verzeichnis der Aspei-Publikationen: Kataloge, bibliophile Hefte, Sonderausgaben, Rote Hefte, Extrablätter S. 116

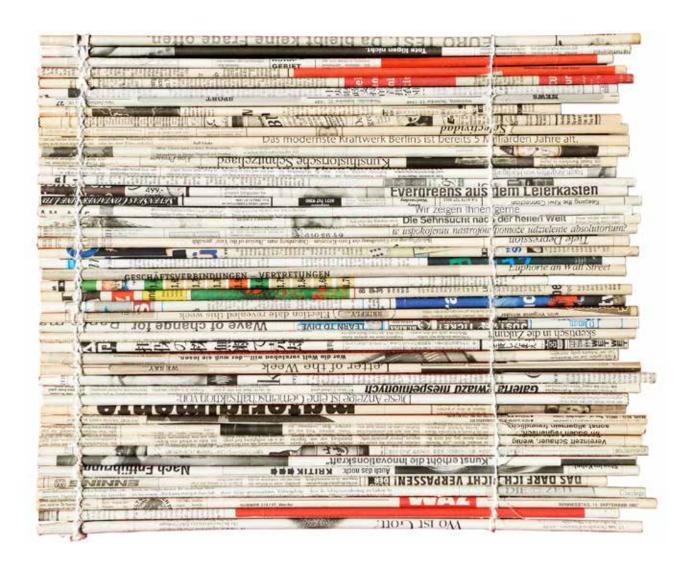
СОДЕРЖАНИЕ

- А. Кучмински: Полилог, смешанная техника 1997, Фото 2018 стр. 7
- С. Кантор: Предисловие Пожелание стр. 8
- Г. Край: Предисловие Аспай стр. 10
- М. Хюттель: Введение стр. 14
- И. Кабаков: Алфавит, офсетная печать, 1979 стр. 20
- И. Кабаков: Из серии «Под душем», смешанная техника, [1974?] стр. 21
- В. Янкилевский: Из серии «Женщина у моря», офорт, 1985 стр. 22
- В. Янкилевский: Из серии «Женщина у моря», офсетная печать, 1985 стр. 22
- В. Янкилевский: Из серии «Женщина у моря», смешанная техника, 1984 стр. 23
- Ф. Инфанте: Артефакт, из серии «Добавления», фотографии, 1983, 1990 стр. 24
- Э. Штейнберг: Рисунки, люциграфии, 1984, 1985 стр. 26
- Э. Штейнберг: Без названия [Мужчина с рыбой], акварель, ок. 1980 стр. 27
- В. Немухин: Без названия [Игральные карты], графика, 1986 стр. 28
- В. Немухин: Белый, черный, красный воздух, графика, цветной карандаш, ок. 2000 стр. 29
- А. Монастырский: «Знакомые», рукописные пометки на фотокопии, конец 1980-х годов стр. 30
- А. Монастырский, С. Хэнгсен: Как жизнь?, коллаж на рисовальном картоне, 1990 стр. 31

ТОТАRT (Н. Абалакова и А. Жигалов): Перформанс: «Снег», фотографии акции, 1980 стр. 32

- В. Бахчанян: Картина размером с доллар, 2006 стр. 34
- В. Бахчанян: Сталин тест, коллаж, 1998 стр. 35
- С. Ануфриев: Из серии «Подяка», смешанная техника, бумага, 1982 стр. 36
- Л. Войцехов: Граница раздела двух сред, фломастер на кальке, 1984 стр. 37
- Л. Войцехов: Языки, шариковая ручка, фломастер на бумаге, 1985 стр. 38
- Л. Войцехов: С кем вы, мастер Ренессанса? акрил на холсте, 1987 стр. 38
- Ю. Лейдерман: ППП природа, писатель, психопат, фломастер на бумаге, 1985 стр. 39
- Ю. Лейдерман: ППП природа, писатель, психопат, смешанная техника на бумаге, 1985 стр. 39
- Ю. Лейдерман: Шлявшиеся в прибое, текст, 2017 стр. 40
- Открытка: Одесская лестница, с рукописной датировкой: 1910 стр. 50
- В. Бондаренко, И. Гусев, Ю. Депешмод: Потомки потемкинцев, фотография акции, Одесса, 1993 стр. 51
- М. Хюттель: Odessa, Одесса, Одеса, одеса, 3 сонета, 2016-2018 стр. 52
- Б. Шультхайс: Лестница, звуковая инсталляция, 2018 стр. 54
- М. Хюттель: Сто и одиннадцать, цифровая печать, текст, 1990 стр. 57
- Т. Явакишвили: Лестница, видео, 1999 стр. 59
- A. Кучмински: Wladyslawowo Walker, фотографии акции, 1978, 2017 стр. 60
- А. Кучмински: Traces, фотография, 2013 стр. 62
- А. Кучмински: Цвет ветера, фотография, 2016 стр. 63
- Д. Ковач: Сопротивление, фотография, 2017 стр. 64
- Д. Ковач: Пьедестал для дерева, фотография, 2017 стр. 65

- С. Клейн: The Fahrrad Messiah, текст, 2012 стр. 66
- С. Клейн: Леолам ло лехихана, стихотворение, 2011 стр. 68
- В. Яшке: Почти по-японски, звнешний заголовок и внутренний заголовок, 2005 стр. 69
- В. Барский: Тирады, текст, 1977 сл., 2008 стр. 70
- Саге (С. Хэнгсен, Г. Витте): Встречи, текст, 1987, 2017 стр. 79
- С. Хэнгсен, А. Монастырский: Акция «Линк» (Сергею Ануфриеву), текст и фотография, 1990 стр. 82
- С. Ануфриев: Расшифровка видеозаписи, текст, 1990 стр. 84
- С. Хэнгсен, М. Хюттель, Г. Край: Акция Рурпарк (Ю. Лейдерману), текст и фотографии, 2009 стр. 85
- Ю. Лейдерман: Парк Рурского периода, текст, 2009 стр. 85
- С. Хэнгсен: Bochum Actions, текст, 2018 стр. 89
- Э. Фальк-Ферхайен: О моей простоанственной инсталляции, текст, 2017 стр. 91
- Э. Фальк-Ферхайен, М. Хюттель: 144 дырки, лепорелло, 2004 стр. 92
- Э. Фальк-Ферхайен: Обрамление, фотография, 2016 стр. 93
- Э. Фальк-Ферхайен: Кусок из Клеве, Multiple, 2013 стр. 94
- Э. Фальк-Ферхайен: Up and Down, инсталляция в МСИО, фотография, 2018 стр. 95
- М. Хюттель: Шуньята, цифровая печать в прозрачном обертке, 2018 стр. 96
- Г. Край: Глосса к заглавному слову «пустота» (шуньята), 2018 стр. 99
- В. Микрут: Карт-бланш, бумажная работа, 1992 стр. 101
- Ю. Альберт: Текстовые работы, 1981/82, 2014 стр. 102
- Н. Карабинович: Скриншоты, печать, 2014 стр. 105
- Н. Карабинович: Моя следующая выставка, текст, фотографии, 2017 стр. 107
- Г. Леманн: трансакции, фотографии, Тбилиси 2014, Львов 1999 стр. 110
- Ш. Иаташвили: Деньги, стихотворение, без даты стр. 112
- М. Кульчицкий: Детство Доу Джонса, цифровая печать, 2009, 2018 стр. 113
- И. Озаринская: Моя комната, художественная книга, 2016 стр. 114
- Н. Предеин: Уйти два раза невозможно, цифровая печать, 2002 стр. 115
- Список публикаций Аспай: каталоги, коллекционные тетради, специальные издания, красные тетради, экстренные выпуски стр. 116



Andrzej Kuczminski: Polylog, Zeitungsblätter gerollt und mit Faden fixiert, 35 × 45 cm, 1997, Foto, 2018. Анджей Кучмински: Полилог, свернутые и связанные нитями газетные листы, 35 × 45 см, 1997, фотография, 2018.

ПРЕДИСЛОВИЕ – ПОЖЕЛАНИЕ

Мне очень нравится слово Polyлог.

Как настоящий одессит я не сомневаюсь, что все хорошее родилось в Одессе.

Конечно же, и Роlулог придумали в Одессе. Ведь он может быть переведен как «многоголосье».

А это – основа одесского образа жизни.

Все говорят, причем одновременно.

Но все (и это главное) слышат друг друга.

Наши немецкие друзья из объединения Aspei удачно выбрали участников этого многоголосья. Поэты и художники, поэты-художники. Их всех объединяет не только соседство в сборнике и на выставке, но и использование в своем творчестве знаков – вербальных и невербальных. Для Одессы (литературного региона) повсеместное применение текстов для создания и передачи любых образов почти очевидно.

Впрочем, оказывается, что и для исконно немецких авторов и ставших немецкими, но сохранивших следы иного государственно-национального происхождения, тонкость и глубина образов также присущи.

Все голоса не подавляют друг-друга. Они камерны и тонки. В меру ироничны и добры. И это тоже очень по-одесски.

А если говорить более серьезно, давно в нашем городе, да еще и с привлечением наших художников, поэтов и переводчиков не было по-настоящему творческого, не гламурного события. Если вспомнить, что Одесса еще и музыкальный город, то уместно сравнение с другим словом с той же приставкой: полифония.

И такой переход мне кажется логичным, потому что позволяет пожелать этой многоголосной группе исполнителей внимательных и понимающих поклонников!

Семен Кантор

VORWORT - GLÜCKWUNSCH

Das Wort Polyлог gefällt mir sehr.

Als echter Odessit zweifle ich nicht daran, daß alles Gute aus Odessa stammt.

Natürlich wurde auch Polyлог in Odessa ausgedacht. Denn dieser Begriff kann auch mit ›vielstimmig‹ übersetzt werden. Und das ist ganz allgemein Odessiter Lebensart.

Alle reden, und zwar gleichzeitig.

Aber (und das ist wichtig) alle hören einander auch zu.

Unsere deutschen Freunde vom Verein Aspei haben Teilnehmer dieser Vielstimmigkeit gut ausgewählt: Dichter und bildende Künstler, Künstler-Dichter. Sie alle vereint nicht nur die Nachbarschaft im Katalog und in der Ausstellung, sondern auch die Verwendung von verbalen und nonverbalen Zeichen in ihren Werken. Für das literarische Odessa ist es fast eine Selbstverständlichkeit, für das Schaffen und Übertragen von beliebigen Bildern, Texte zu verwenden. Im übrigen zeigt es sich, daß sowohl den urdeutschen Autoren als auch den deutsch gewordenen Autoren, die jedoch noch Spuren anderer nationaler Herkunft bewahrten, Feinsinn und Tiefgründigkeit der Bilder gleichermaßen eigen sind.

Die einzelnen Stimmen unterdrücken einander nicht. Sie sind intim und fein, leicht ironisch und doch wohl-

wollend. Und das ist auch sehr nach Odessiter Art.

Allerdings – um Klartext zu reden – es gab in unserer Stadt, auch unter Einbeziehung unserer Künstler, Dichter und Übersetzer, schon lange kein wirklich beeindruckendes künstlerisches Ereignis.

Erinnert sei noch daran, Odessa ist auch Musik-Stadt, und um einen passenden Vergleich mit einem anderen Wort aber mit der gleichen Vorsilbe einzubringen: Polyphonie. Und so scheint es mir nur logisch, daß man dieser mehrstimmigen Gruppe von Kunstschaffenden aufmerksame und verständige Bewunderer wünschen darf.

Semen Kantor, Übers.: M. Hüttel und I. Rohowski

INTRODUCTION - CONGRATULATIONS

I really like the word Роlулог.

As a true Odessite I have never doubted that all good things come from Odessa.

Naturally Polyлог was dreamt up in Odessa as well because that term could also be translated as 'many-voiced' or 'polyphone'. And that is typical of the way of life in Odessa.

Everybody's talking, that is, all at once.

But (and this is important), they all listen to each other.

Our German friends from Aspei have chosen participants well from this polyphony: Poets and visual artists, artist-poets. Not only are they united in the catalogue and the exhibit but in their use of verbal and non-verbal signs in their work. To use text to create and transfer random images is almost a matter of course in a literary city like Odessa. Incidentally it appears that originally German authors as well as authors that became German but still preserve traces of their national origin, in equal measure, have a subtle and profound sense for images.

The individual voices do not suppress one another. They are intimate and subtle, slightly ironic and yet sympathetic: Very much in the spirit of Odessa.

Speaking plainly, however, also when taking into consideration the artists, poets, and translators in our city, it's been a long time since an impressive, truly artistic event has taken place.

Let's not forget that Odessa is also a city of music. And, to introduce a suitable comparison with another word that has the same prefix: Polyphony.

Having said all that, it seems only logical to me to wish this many-voiced group of artists attentive and sensitive admirers.

Semen Kantor, transl.: S. Mähler und C. Maher

0'00" oder 0 nix zero niente nada nic ništa ничто нищо von nix kommt nix die komplette 0 нольудоп

VORWORT - ASPEI

Verlaßt euch nicht auf die schriftlichen Zeichen ist eine Aktion von Sabine Hänsgen, die 1998 realisiert wurde. Dieser paradoxale Kurztext wurde in chinesischer Schrift mit goldfarbenem Autolack auf den betonierten Boden des Zollvereins Essen gesprüht. Die Aktion bringt mit einfachsten Mitteln das ästhetische Anliegen der Künstlergruppe Aspei zum Ausdruck, daß nämlich Kommmunikation, die Sprache von Herz zu Herzen, auf ein verdinglichendes Instrumentarium – u. a. Schrift – angewiesen ist, die Botschaft selbst aber ist energetischer Natur und nur transmental zu begreifen. Allgemein gesprochen bemüht sich Aspei also darum, widersinniges Denken sinnlich adäquat zu gewärtigen, und so kann Aspei auch als eine Art Laboratorium angesehen werden, in dem Künstler unterschiedlicher Genres sich zu einem länder-übergreifenden Polyлог gefunden haben.

Gisela Krey

ПРЕДИСЛОВИЕ – АСПАЙ

«Не полагайтесь на письменные знаки» – акция Сабины Хэнгсен, реализованная в 1998-м году. Этот парадоксальный короткий текст, состоящий из китайских знаков, был нанесен спреем с золотистым автолаком на бетонный пол шахты Zollverein в Эссене. Акция выражает простейшими средствами эстетическую установку художественной группы Аспай, подчеркивающую собственно зависимость коммуникации, языка от сердца к сердцу, от овеществленного инструментария, в том числе, шрифта. Само же послание заключает в себе энергетическую природу и может быть постигнуто лишь трансментально. В общем и целом, Аспай стремится отразить абсурдное мышление на адекватном чувственно-смысловом уровне и, таким образом, может рассматриваться, как своего рода лаборатория, в которой художники различных жанров объединились в интернациональный Роlулог.

Гизела Край, пер.: А. Бройдо

INTRODUCTION - ASPEI

'You should not rely on the written signs' was an action realized by Sabine Hänsgen in 1998. This short paradoxical text was sprayed with golden car paint in Chinese characters on the concrete floor of the Zeche Zollverein in Essen. By using the simplest means, this action expresses the aesthetic concerns of the artists group Aspei: that communication, the language from heart to heart, depends on objectifying instruments – like text, for instance. The message itself, however, is of an energetic nature and can only be understood in a transmental way. Generally speaking, Aspei strives to adequately and sensually anticipate absurdist thought. Thus Aspei can be viewed as a kind of laboratory, where artists working in different genres have come together in a transnational Polyлor.

Gisela Krey, transl.: S. Mähler & C. Maher

EINFÜHRUNG

ASPEI-ODESSA

Die aktuelle Kunstszene in Odessa hat ein Zentrum im 2008 gegründeten Museum für zeitgenössische Kunst Odessa (MSIO).¹⁾ Es ist dies eines der wenigen privaten Museen der Ukraine. Sammelschwerpunkt ist Kunst aus Odessa, das Museum zeigt aber auch Werke von Künstlern, die aus Odessa stammen und von dort weggezogen sind, wie Vladimir Naumez (Köln), Sergej Anufriev (Moskau) und Yuri Leiderman (Berlin). Das bewußt lokal ausgerichtete Sammelgebiet macht es dem Museum möglich, engen Kontakt mit ortsansässigen Künstlern zu halten und dabei auch interessante Projekte durch Ausstellungen zu fördern. In zahlreichen Gesprächen zwischen Aspei und dem Odessiter Museums-Team um Semen Kantor wurde beschlossen, eine gemeinsame Kunstausstellung zur realisieren. Diese Ausstellung findet vom 14. September bis 21. Oktober 2018 im MSIO unter dem Titel ¬Polyлог statt, als Rahmenprogramm hierzu sind Dichterlesungen, Performances wie auch kunst- und kulturwissenschaftliche Vorträge vorgesehen.

Die Kooperation zwischen dem MSIO und Aspei in Sachen Kunst ist gar nicht verwunderlich: Die aus Odessa stammenden Künstler S. Anufriev und Y. Leiderman sind Aspei schon seit vielen Jahren persönlich bekannt und es war Leiderman, der den Kontakt zum MSIO hergestellt hat. Der Bezug zur Moskauer inoffiziellen Kunst ist sowohl den Odessiter Konzeptualisten wie auch den Mitgliedern von Aspei wichtig. Anufriev und Leiderman haben im Moskau der 1980er Jahre reüssiert und werden von daher dem Moskauer Konzeptualismus zugerechnet, auch wenn sie gleichzeitig im Kreis der Odessiter Konzeptualisten künstlerisch tätig waren. Und der Verein Aspei hat wiederholt einzelne Werke der Moskauer Nonkonformisten in Deutschland ausgestellt und bekannt gemacht, außerdem wurden bei Aspei literarische Texte von Moskauer Literaten ins Deutsche übersetzt und publiziert, u. a. Werke von L. Rubinštejn, D. Prigov, V. Nekrasov und I. Cholin, die für den Moskauer Konzeptualismus bedeutsam sind.

WAS ABER IST ASPEI?

Aspei ist ein gemeinnütziger Kulturverein der offiziell 1996 in Bochum gegründet wurde. Mitglieder von Aspei kennen sich z. T. aber schon seit den 1970er Jahren, etwa vom Studium der Slavistik her. Bei zahlreichen Reisen nach Moskau lernten sie die dortige Kunstszene kennen, Kontakte, die in gewissem Umfang noch heute bestehen, auch wenn einige der Moskauer Künstler, wie Štejnberg, Nemuchin, Nekrasov, Prigov, Cholin und Sapgir inzwischen verstorben sind. Aspei war und ist sich der Tatsache bewußt, daß Kunst nicht so sehr als eine Tätigkeit einzelner Individuen zu verstehen ist, sondern als ein energetisches Zusammenspiel von Künstlern, Literaten, Kulturwissenschaftlern, Designern, Museumsleuten, Journalisten, Buchproduzenten, Webmastern, Fotografen, Korrektoren – und nicht zuletzt ganz allgemein von Kunstliebhabern. Erst im komplexen Miteinander unterschiedlicher Aspekte und Positionen realisiert sich Kunst als gesellschaftlich relevantes Phänomen.

VORBILD MOSKAU?

Diese Frage ergibt sich zwangsläufig aus der Geschichte der Moskauer nonkonformistischen Kunst, die Aspei aufmerksam verfolgt hat. Die Moskauer Nonkonformisten verstanden sich bis Mitte der 1980er Jahre als Gegenposition zur herrschenden Kultur, die unter dem Namen Sozialistischer Realismus firmierte. Der

große Publikumserfolg, den die Inoffiziellen in den 1980er Jahren, ja eigentlich schon seit der Bulldozer-Ausstellung 1974 erlangt haben, beruht vor allem darin, daß deren Werke als lebendiger Protest gegen das verkrustete sowjetische Establishment verstanden wurden. Mit der Sotheby-Auktion 1988 in Moskau, in der die inoffizielle Kunst Höchstpreise erzielte, galt die Kunst des Underground plötzlich als salonfähig. Die Akzeptanz auf dem Kunstmarkt wurde gewissermaßen als eine Art ästhetisch-ideologischer Legitimation gedeutet. Damit verlor diese Kunstrichtung freilich ihr subversives Potential, sie diente jetzt als dekoratives Aushängeschild für Glasnost' und Perestrojka, mit anderen Worten, sie wurde zum systemkonformen Me dium, um den gesellschaftlichen Transformationsprozeß hin zu einer ifreien kapitalistischen Gesellschaftsordnung zu propagieren. Demzufolge wurden die Nonkonformisten im Westen in zahlreichen Ausstellungen zunächst gefeiert. Diesem »Ostblockbonus« folgte jedoch schon wenig später eine Ernüchterung. Der Mythos der Nonkonformisten als Dissidentenkunst (was sie wohl in den seltensten Fällen war) verblaßte, und seitdem die Politik Rußlands sich wieder stärker an dem Nationalen orientiert, hat das Interesse an zeitgenössischer russischer Kunst im Westen stark nachgelassen. Heute engagieren sich nur einige wenige Museen, Galerien und Kulturinstitutionen für diese Kunst. Ausnahmen bestätigen die Regel, wozu namentlich I. Kabakov und D. Prigov zählen, die sich auch im Westen auf dem Kunstmarkt behaupten konnten. Anders ist die Situation in Rußland, wo russische bzw. sowjetische Kunst in größerem Umfang hochpreisig gehandelt wird.

In der Gegenwart reguliert – allgemein gesprochen – das kapitalistische Gesetz von Angebot und Nachfrage den Kunstmarkt und damit auch das Kunstgeschehen. Dieser Kunstmarkt ist allerdings nicht gänzlich vom Profitstreben seiner Agenten bestimmt, sondern bis zu einem gewissen Grade auch durch politisch-ideologische Vorgaben. Im heutigen Rußland und den Nachfolgestaaten der Sowjetunion sind es die Oligarchen, die mit ihren finanziellen Ressourcen den heimischen Kunstmarkt dominieren, wobei das Ideologem eines staatlich erwünschten Patriotismus zunehmend an Bedeutung gewinnt. Diese Vereinnahmung beeinträchtigt nicht notwendiger Weise die ästhetische Relevanz der Kunstwerke. Aber es fordert nun dazu heraus, sich den Werken selbst zuzuwenden, deren poetische Qualität zu entdecken und von deren Nutznießung durch Markt und Politik wenigstens teilweise abzusehen: Ein Anliegen, dem sich Aspei von Anfang an verschrieben hat.

ASPEI UND DER ODESSITER KONZEPTUALISMUS

Der Aktionsradius von Aspei ist auf einen Kreis von Kunstenthusiasten beschränkt. Zu dem engeren Kreis gehören die Vereinsmitglieder, zum weiteren Freunde und Bekannte, deren ästhetische Konzeption uns seit Jahren vertraut ist, und deren Arbeiten wir zu schätzen wissen. Gemeinsam ist Aspei und seinen Künstlern das Bestreben, die Wirkweise von Kunst zu ergründen, um Realität angemessen zu verstehen. Dabei stellen die Künstler die fundamentalen ästhetischen Fragen: Wozu Kunst? Wem dient Kunst, wem nützt Kunst, was sollte Kunst tun, was sollte sie bleiben lassen, soll man eventuell – in Abgrenzung vom traditionellen Kunstverständnis – auf den Begriff Kunst verzichten?

Diese Fragen nach dem Sinn und Zweck von Kunst sind selbst wiederum metatheoretisch zu hinterfragen: Warum und wozu reflektiert Kunst bzw. Kunstkritik ihre – mögliche – Relevanz in der Gesellschaft? Sucht sie sich auf diese Weise sozial zu legitimieren? Ändern solche Reflexionen die soziale Dignität von Kunst? Warum ist Kunst ständig auf Änderungen und Veränderungen aus, obgleich sie doch dem zeitlosen

Ideal des Ästhetischen verpflichtet ist? Alle diese Fragen wurden und werden immer wieder im Kreis von Aspei gestellt und auf die eine oder andere Weise zu beantworten gesucht. Aber offensichtlich – wie wir in Odessa festgestellt haben – werden diese Fragen auch dort diskutiert.²⁾ Die Odessiter Künstler und Kulturwissenschaftler, die wir näher kennengelernt haben und deren Werke wir schätzen, gehen sehr konkret auf die soziale Realität ein und machen sich auch präzise Gedanken über Sinn und Zweck von Kunst. Auf diesen Polyлог von Meinungen und Anschauungen, wie er bei Aspei wie auch in Odessa gepflegt wird, soll in der jetzigen Ausstellung und im hier vorliegenden Katalog aufmerksam gemacht werden. In der Gesamtschau von Text und Bild ergibt sich dann – so unsere Überzeugung – ein sinnlicher Begriff, der erklärt, wie heutige Kunst die soziale Realität zu verstehen vermag: jenseits von staatlicher Doktrin und von wirtschaftlichem Zweckdenken.

Martin Hüttel

¹⁾ Любов Іванівна Заєва: Музей сучасного образотворчого мистецтва як елемент міської культурної інфраструктури (на прикладі діяльності одеських недержавних художніх галерей). – Одеса, 2012 (Ljubov Ivanivna Zajeva: Das Museum der bildenden Künste als ein Element der kulturellen Infrastruktur der Stadt (am Beispiel von Odessas nichtstaatlichen Galerien). – Odessa, 2012, ukr.).

²⁾ Мирослав Кульчицький: enfant terrible, Одеський Концептуалізм. – Одесса: MCИО, 2015 (Miroslav Kul'čic'kij: enfant terrible, Odessiter Konzeptualismus. – Odessa: MSIO, 2015, ukr., russ., engl.).

ВВЕДЕНИЕ

АСПАЙ-ОДЕССА

Центром актуального культурного ландшафта Одессы является основанный в 2008-м году Музей современного искусства Одессы (МСИО). Это один из тех самых, немногих частных музеев в Украине. Основное внимание уделяется им искусству Одессы, но в музее также выставляются работы мастеров, которые родились в городе и впоследствии переехали – Владимира Наумеца (Кельн), Сергея Ануфриева (Москва) и Юрия Лейдермана (Берлин). Намеренно локальная ориентация позволяет музею сохранять тесные контакты с местными художниками, поддерживая при этом проведение интересных выставочных проектов. В многочисленных разговорах между Аспай и музейной командой, сложившейся вокруг Семена Кантора, было решено провести совместную художественную выставку. Она состоится с 14 сентября по 21 октября 2018 года в МСИО под названием «Ројулог», в рамках сопроводительной программы запланированы поэтические чтения, перформансы, а также доклады искусствоведов и культурологов.

Сотрудничество между МСИО и Аспай по вопросам искусства вовсе неудивительно: родившиеся в Одессе художники Сергей Ануфриев и Юрий Лейдерман лично знакомы с Аспай уже в течение многих лет, и именно Лейдерман наладил контакт между Аспай и МСИО. Как одесским концептуалистам, так и представителям Аспай особенно важна связь с московским неофициальным искусством. Ануфриев и Лейдерман имели успех в Москве 1980-х годов и поэтому причисляются к московскому концептуализму, несмотря на то, что они одновременно продолжали заниматься художественной деятельностью в кругу одесских концептуалистов. А объединение Аспай неоднократно демонстрировало некоторые работы московских нонконформистов в Германии, способствуя их известности. Кроме того, Аспай переводил на немецкий и публиковал тексты московских литераторов, в том числе, работы Л. Рубинштейна, Д. Пригова, В. Некрасова и И. Холина, которые внесли столь значительный вклад в развитие московского концептуализма.

НО ЧТО ЖЕ ТАКОЕ АСПАЙ?

Аспай представляет собой некоммерческое художественное объединение, официально основанное в 1996-м году в Бохуме, Германия. Но многие участники Аспай знакомы друг с другом уже с 1970-х годов, например, благодаря учебе на отделениях славистики. Во время многочисленных поездок в Москву они познакомились с ее культурной сценой, и многие из этих контактов поддерживаются до сих пор, хотя некоторые московские художники, такие, как Штейнберг, Немухин, Некрасов, Пригов, Холин и Сапгир, к сожалению, уже ушли. Деятельность Аспай всегда была основана на понимании искусства не столько как работы отдельных индивидов, сколько как энергичное взаимодействие художников, литераторов, культурологов, дизайнеров, музейщиков, журналистов, издателей, фотографов, программистов и не в последнюю очередь любителей искусства. Лишь в сложном переплетении различных позиций и аспектов искусство реализует себя как общественно значимый феномен.

ОБРАЗЕЦ МОСКВА?

Этот вопрос неизбежно возникает из истории московского нонконформистского искусства, которое всегда вызывало у Аспай особый интерес. Московские нонконформисты ошущали себя до середины 1980-х годов оппозицией по отношению к господствующей культуре, которая подавалась под именем социалистического реализма. Большой успех у публики, которого неофициальное искусство добилось в 1980-е годы, да, собственно, уже с «бульдозерной выставки» 1974-го года, основан, прежде всего, на том, что его образцы воспринимались как живой протест против закоснелого советского истеблишмента. С момента проведения аукциона Сотбис в 1988-м году в Москве, на котором неофициальное искусство добилось крупного коммерческого успеха, оно вдруг стало считаться пригодным и для салонов. Признание на рынке искусств означало до некоторой степени эстетически-идеологическую легитимацию. Это, однако, вело к утрате данным направлением протестного потенциала, оно начало служить декоративной вывеской для гласности и перестройки. Другими словами, оно превратилось в системно-конформное средство пропаганды процесса общественной трансформации к «свободному» капиталистическому устройству общества. Соответственно, нонконформисты получили поначалу восторженный прием на многочисленных выставках на Западе. Впрочем, уже вскоре за этим обонусом восточного блока последовало отрезвление. Миф нонконформизма как «диссидентского искусства», (которым оно, вероятно, являлось лишь в редких случаях), поблек, и с того времени, как российская политика снова начала ориентироваться на национальные истоки, интерес к современному российскому искусству на Западе значительно ослабел. На сегодняшний день лишь несколько музеев, художественных институтов и галерей активно занимаются этим искусством. Исключения подтверждают правило, к ним относятся, например, И. Кабаков и Д. Пригов, которым удалось утвердиться также и на западном художественном рынке. Иначе выглядит ситуация в России, где российское или советское искусство во многих случаях оценивается высоко.

В целом, в настоящее время художественный рынок, а также и культурные события регулируются капиталистическим законом спроса и предложения. Этот рынок, однако, определяется не только стремлением агентов к получению выгоды, но и в некоторой степени политико-идеологическими предписаниями. В современной России и бывших республиках Советского Союза на местном художественном рынке доминируют олигархи со своими финансовыми ресурсами, при этом становится все более значимой идеологема желаемого государством патриотизма. Подобное присвоение не обязательно принижает эстетическую значимость художественных произведений. Но оно призывает обратиться к самим произведениям, раскрыть их поэтическое качество и хотя бы отчасти отказаться от их использования рынком и политикой. Именно этому делу Аспай изначально себя и посвятил.

АСПАЙ И ОДЕССКИЙ КОНЦЕПТУАЛИЗМ

Поле деятельности Аспай ограничено кругом энтузиастов искусства. К ним, прежде всего, относятся представители объединения, а также друзья и знакомые, чье понимание эстетики остается нам близко, и чьи работы мы высоко ценим. Аспай и чего художникам присуще общее стремление обосновать действенность искусства как средства адекватного постижения реаль-

ности. При этом художниками ставятся фундаментальные эстетические вопросы: для чего существует искусство? Кому оно служит? Что должно выполнять искусство и что лучше оставить в стороне. И не следует ли нам – чтобы провести разграничение с традиционным понятием искусства – вообще отказаться от такого определения?

Обоснованность подобных вопросов о смысле и цели искусства должна быть в свою очередь подвергнута метатеоретическому исследованию: зачем и почему искусство или культурная критика занимаются рефлексией по поводу их – возможной – значимости для общества? Пытается ли искусство тем самым себя социально легитимировать? Изменяет ли такая рефлексия социальный статус искусства? Почему искусство постоянно стремится к изменениям и видоизменениям, хоть и зависит от безвременного эстетического идеала? Все эти вопросы снова и снова ставятся в Аспай в поиске тех или иных решений. Но, очевидно, – как мы установили в Одессе – данные вопросы дискутируются и там.²) Одесские художники и культурологи, с которыми нам довелось ближе познакомиться, и чьи работы мы ценим, исповедуют вполне конкретный подход к социальной реальности и отчетливо рефлектируют по поводу смысла и цели искусства. На это многообразие мнений и воззрений, характерное как для Аспай, так и для Одессы, должно быть направлено внимание в данной выставке и в предлагаемом каталоге. В целостном представлении текста и образа проявляется – по нашему убеждению – осмысленное понимание, показывающее, как современному искусству удается постигать реальность: по ту сторону государственной доктрины и экономической целесообразности.

Мартин Хюттель, пер.: А. Бройдо

¹⁾ Любов Іванівна Заєва: Музей сучасного образотворчого мистецтва як елемент міської культурної інфраструктури (на прикладі діяльності одеських недержавних художніх галерей). – Одеса, 2012.

²⁾ Мирослав Кульчицький: enfant terrible, Одеський Концептуалізм. - Одесса: МСИО, 2015.

INTRODUCTION

ASPEI-ODESSA

The current art scene of Odessa has its center in the Museum of Contemporary Art Odessa (MSIO), founded in 2008.¹⁾ This is in fact one of the few private museums in Ukraine. The focus of the collection is on local art, but the museum also exhibits works by artists that were born in Odessa but have moved away, like Vladimir Naumez (Cologne), Sergey Anufriev (Moscow) and Yuri Leiderman (Berlin). This collection, consciously focused on local art, allows the museum to maintain close relations with local artists, thereby also supporting interesting projects by organizing exhibitions. In numerous conversations between Aspei and Semen Kantor's Odessa museum team a decision was reached to realize a collaborative art exhibition. This exhibition under the title 'Polynor' will take place at MSIO from September 14 until October 21, 2018. A supporting program of poetry readings, performances, as well as artworks and lectures on cultural studies is also being planned.

It's not at all surprising when it comes to art, that such cooperation exists between MSIO and Aspei: S. Anufriev and Y. Leiderman, two artists born in Odessa, have personally been acquainted with Aspei for many years now and it was Leiderman who initially established contact with MSIO. The reference to Moscow's unofficial art is equally important to the Odessa conceptualists as it is to the members of Aspei. Anufriev and Leiderman achieved success throughout the 1980s in Moscow and, as a result, are associated with Moscow conceptualists, despite the fact they were artistically active at the same time in the circle of Odessa conceptualists. The Aspei association has repeatedly brought attention to Moscow nonconformist artists by exhibiting their individual works in Germany and, moreover, significant literary works of the Russian conceptualists L. Rubinstein, D. Prigov, V. Nekrasov and I. Kholin, among others, were also translated into German and published by Aspei.

BUT WHAT IS ASPEI?

Aspei is a non-profit cultural association, officially founded in Bochum in 1996. Some Aspei members have known each other since the 1970s, from their Slavic Studies. During numerous trips to Moscow they became acquainted with the local art scene, still existing to some extent today, even though some Moscow artists like Steinberg, Nemukhin, Nekrasov, Prigov, Kholin and Sapgir have since passed away. Aspei has always been and still is aware of the fact that art is not to be understood as an individual activity, but as an energetic interaction of artists, writers, cultural scientists, designers, journalists, museum staff, book producers, photographers, proofreaders – and last but not least – supporters and an audience interested in art. Only through a complex interplay of different approaches and viewpoints can art realize itself as a socially relevant phenomenon in society.

MODEL MOSCOW?

This question inevitably arises from the history of Moscow Non-Conformist Art that Aspei has been closely following. Until the middle of the 1980s, the Moscow Non-Conformists considered themselves in opposition to the ruling culture, which traded under the name of Socialist Realism. The great public success enjoyed by the unofficial art scene in the 1980s, can actually be traced back to the Bulldozer Exhibition in

1974, and is based mainly on the implication that its works could be understood as a living protest against the encrusted Soviet establishment. It was the Sotheby auction held in Moscow in 1988 where unofficial art surprisingly achieved top prices and underground art was suddenly considered socially acceptable. The acceptance on the art market was to some extent interpreted as a form of aesthetic-ideological legitimacy. The art movement, than of course, lost its subversive potential. It now served as a decorative figurehead for Glasnost and Perestroika. In other words, it became a system-conforming medium to propagate the process of social transformation towards a 'free' capitalist social system. Consequently the non-conformists in the West were initially celebrated and held numerous exhibits. It was not long after, however, that this 'Eastern Bloc' bonus led to disillusionment. The myth of non-conformist art as 'dissident art' (which was hardly true in most cases) faded, while Russia's policy since then has acquired a more nationalist orientation, decreasing any interest in contemporary Russian art in the West. There are only a few museums, galleries and art institutions today, taking any interest in these artworks. Exceptions only confirm the rule in particular I. Kabakov and D. Prigov who managed to hold their own on the Western art market, unlike the situation in Russia where Russian and Soviet art is traded at high prices on a larger scale.

At present supply and demand, generally speaking, is the capitalist law that regulates the art market and therefore the art scene. This art market is nevertheless not entirely determined by the profit motives of its agents, but to a certain extent also by political-ideological guidelines. In today's Russia and the successor states of the Soviet Union, it's the oligarchs, who dominate the national art market with their financial resources, whereby the ideological wish of the State for a national patriotism is becoming increasingly important. This monopolization does not necessarily affect the aesthetic relevance of the works of art, but it now challenges us to turn to the artworks themselves and at least partially refrain from their use by the market and politics – a concern which Aspei has been committed to from the very beginning.

ASPEI AND THE ODESSITE CONCEPTUALISM

Aspei's area of activity is limited to a circle of art enthusiasts. This intimate circle consists of association members as well as friends and acquaintances whose aesthetic concept has been familiar to us for years and whose work we value. Aspei shares the aspiration to explore the effect art has on a reasonable understanding of reality with 'it's' artists. The artists ask the fundamental aesthetic questions: What good is art? Whom does art serve? Who benefits from art? What should art do? What should it leave alone? Should one – in contrast to the traditional understanding of art – perhaps even forego the term art?

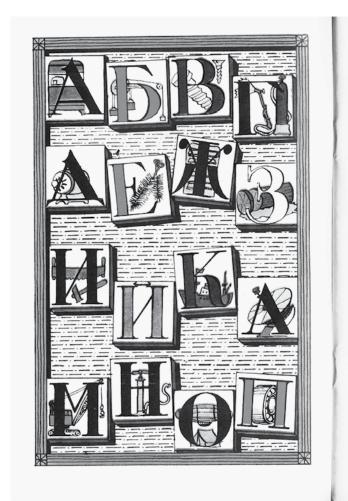
These questions concerning the spirit and purpose of art within themselves should also be examined in a meta-theoretical sense: Why and for what purpose does art or art-criticism reflect its – possible – relevance in society at large? Is it looking for a way to socially legitimize itself? Can the social dignity of art be changed by such reflections? Why is art continually seeking to transform itself into something else although it is, after all, bound by the timeless ideal of aesthetics? One way or the other, the Aspei circle has asked these questions time and again in search of answers. To our surprise we discovered in Odessa that all these questions were being discussed there as well. The artists and cultural scientists from Odessa we became more closely acquainted with and whose work we highly appreciate, address social reality concretely and give specific thoughts to the meaning and purpose of art.²⁾ The current exhibition as well

as the available catalogue point to this Polynor of opinions and viewpoints as cultivated by Aspei and in Odessa. The overall view of text and image, in our opinion, is creating a sensual conception that explains how contemporary art is able to comprehend social reality: beyond state doctrine and economic expediency.

Martin Hüttel, transl.: S. Mähler & C. Maher

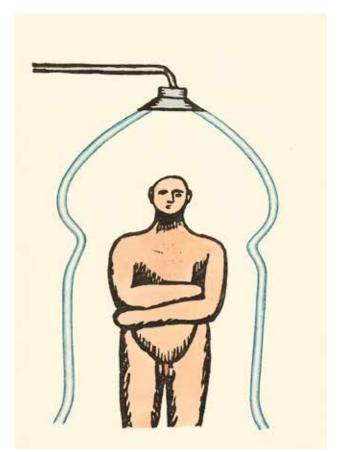
¹⁾ Любов Іванівна Заєва: Музей сучасного образотворчого мистецтва як елемент міської культурної інфраструктури (на прикладі діяльності одеських недержавних художніх галерей). – Одеса, 2012 (Lyubov Ivanivna Zayeva: The Museum of Fine Arts as an Element of Cultural Infrastructure of the City (on the Example of Odessa's Non-State Galleries). – Odessa, 2012, ukr.).

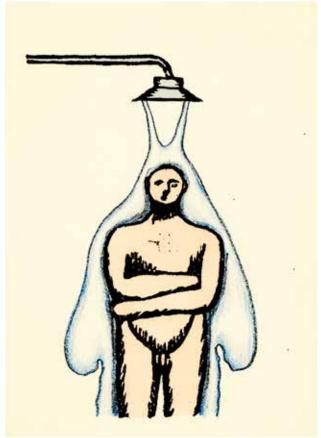
²⁾ Мирослав Кульчицький: enfant terrible, Одеський Концептуалізм. – Одесса: МСИО, 2015 (Miroslav Kulchitsky: enfant terrible, Odessite Conceptualism. – Odessa: MSIO, 2015, ukr., russ., engl.).



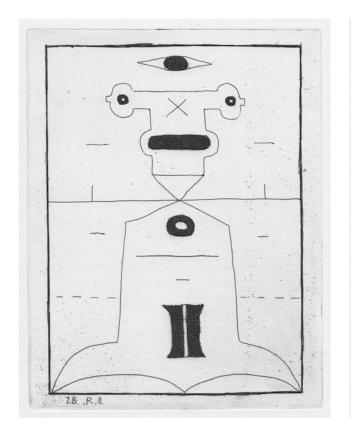


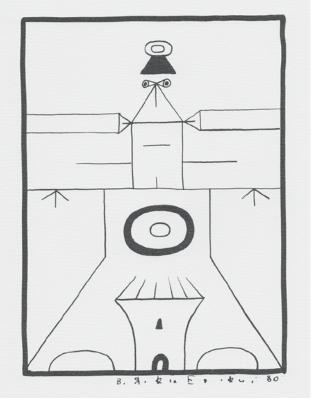
II'ja Kabakov: A, B, V... , in: Anatolij Markuša, I. Kabakov: A, B, V... .– Moskau: Malyš, 1979. Илья Кабаков: А, Б, В... , в: Анатолий Маркуша, Илья Кабаков: А, Б, В... .– Москва: Малыш, 1979.





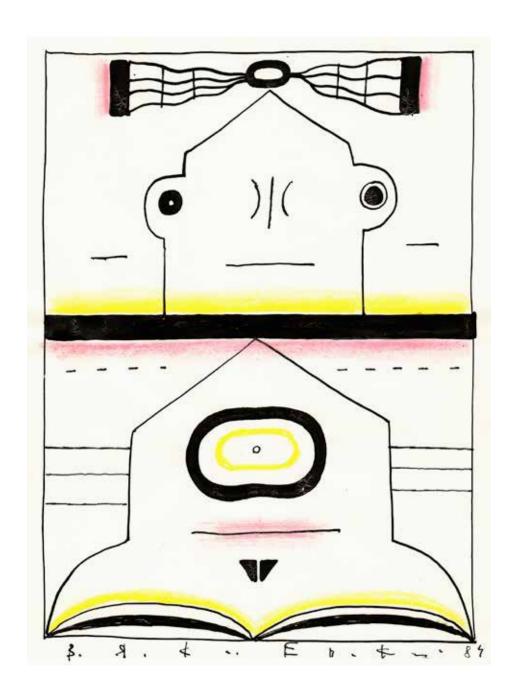
ll'ja Kabakov: Aus der Serie 1 Unter der Dusche 1 , Mischtechnik, $22 \times 15,8$ cm, [1974?]. Илья Кабаков: Из серии 1 Оод душем 1 , смешанная техника, $22 \times 15,8$ см, [1974?].





Vladimir Jankilevskij: Aus der Serie \cdot Frau am Meer \cdot , Motiv links: Radierung, 15 \times 11,5 cm, rechts: Offsetdruck, 16 \times 11,5 cm, in: Stich/Jankilevskij: das schattenwunde my. – Bochum, 1985.

Владимир Янкилевский: Из серии «Женщина у моря», мотив слева: офорт, $15 \times 11,5$ см, справа: офсетная печать, $16 \times 11,5$ см, в: Штих/Янкилевский: тень раны мы. – Бохум, 1985.

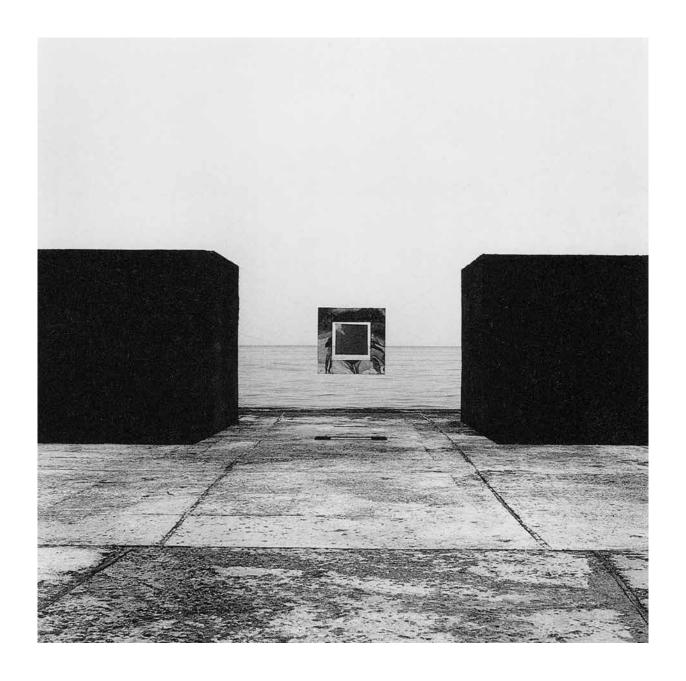


Vladimir Jankilevskij: Aus der Serie >Frau am Meer‹, Mischtechnik auf Papier, 22,5 × 17 cm, 1984. Владимир Янкилевский: Из серии «Женщина у моря», смешанная техника на бумаге, 22,5 × 17 см, 1984.



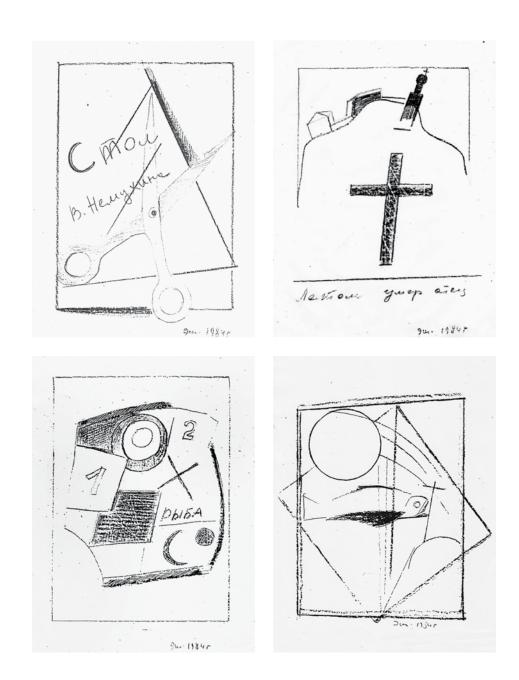
Francisco Infante: Artefakt, aus der Serie Hinzufügungen, Foto, 1983, auch in: Rita Luhnemett/Francisco Infante: hundertundelf.–Bochum: Edition Aspei, 1990.

Франциско Инфанте: Артефакт, из серии «Добавления», фотография, 1983, см. также: Рита Люнеметт/Франциско Инфанте: сто и одиннадцать. – Бохум: Аспай, 1990.

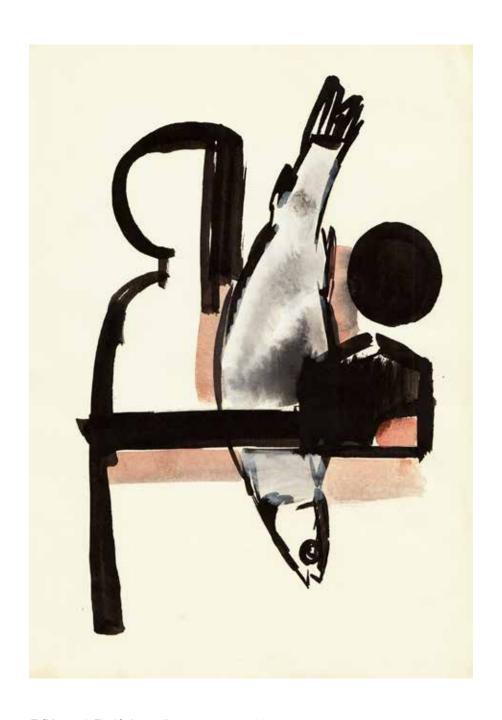


Francisco Infante: Artefakt, aus der Serie 'Hinzufügungen', Foto, 1983, auch in: Rita Luhnemett/Francisco Infante: hundertundelf.–Bochum: Edition Aspei, 1990.

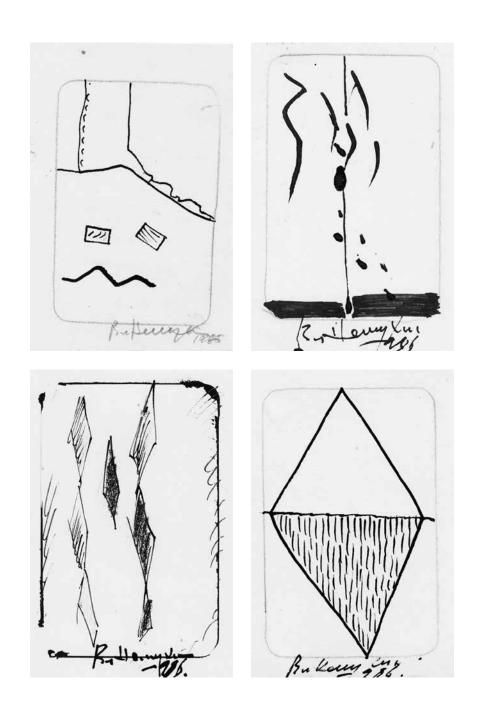
Франциско Инфанте: Артефакт, из серии «Добавления», фотография, 1983, см. также: Рита Люнеметт/Франциско Инфанте: сто и одиннадцать. – Бохум: Аспай, 1990.



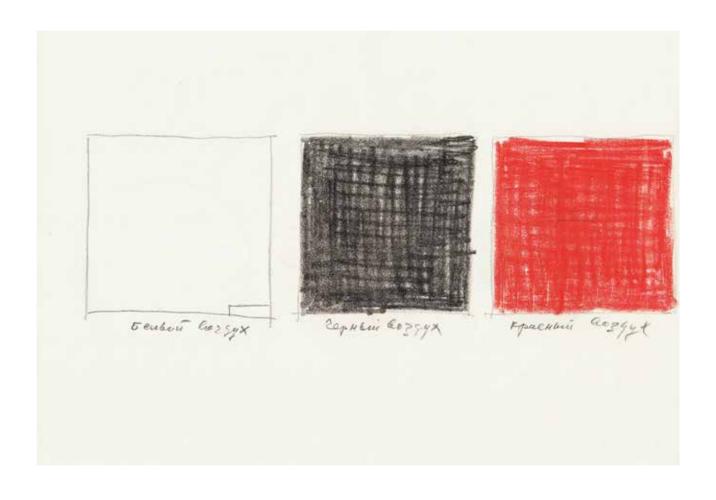
Éduard Štejnberg: Zeichnungen, Lucigraphien, DIN A4, 1984, siehe auch: Stich/Štejnberg: Ostankino. – Bochum, 1985. Эдуард Штейнберг: Рисунки, Люциграфии, DIN A4, 1984, см. также: Штих/Штейнберг: Останкино. – Бохум, 1985. [Lucigraphie – изобретенный Аспай печатный процесс: графика углем по прозрачной фолии и ее копирование при помощи копировального аппарата.]



Ėduard Štejnberg: o.T. [Mann mit Fisch], Aquarell, 27 × 19 cm, um 1980. Эдуард Штейнберг: Без названия [Мужчина с рыбой], акварель, 27 × 19 см, ок. 1980.



Vladimir Nemuchin: o. T. [Spielkarten], Tusche auf Karton, z. T. Buntstift, ca. 11×8 cm, 1986. Владимир Немухин: Без названия [Игральные карты], тушь на картоне, цветной карандаш, ок. 11×8 cm, 1986.



Vladimir Nemuchin: Weiße, schwarze, rote Luft, Buntstift auf Papier, DIN A4, um 2000, siehe auch: Rote Hefte 2: goethes radio. – Bochum: Aspei, 1994, 2018.

Владимир Немухин: Белый, черный, красный воздух, цветной карандаш на бумаге, DIN A4, ок. 2000, см. также: красные тетради 2: Радио Гете. – Бохум: Аспай, 1994, 2018.



Andrej Monastyrskij: Bekannte, Fotokopie aus: M. G. Levina: Narody Sibiri. Moskva, 1956, mit handschriftlichen Bemerkungen, DIN A4. Berlin. Ende der 1980er Jahren.

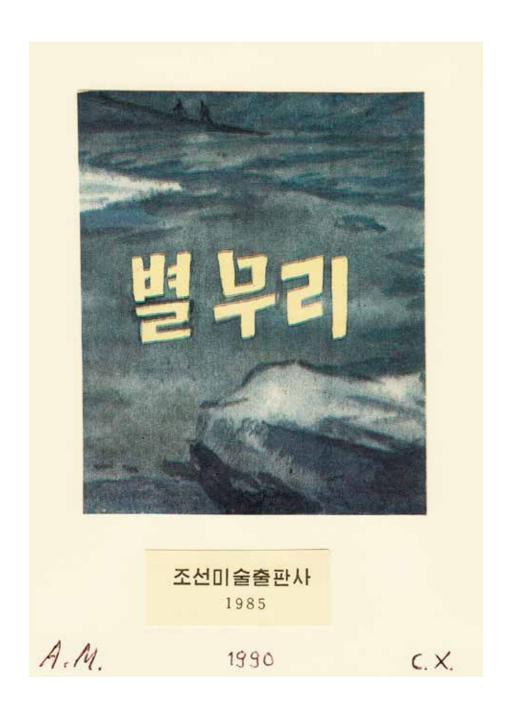
Андрей Монастырский: «Знакомые», фотокопия из: М. Г. Левина: Народы Сибири. – Москва, 1956, с рукописными пометками, DIN A4, Берлин, конец 1980-х годов.

Die Randbemerkungen:

1.– Ilja Kabakov: weißes Ruder 2.– Ėrik Bulatov: Gesprächspartner 3.– Oleg Vasilev: 10 000 Bewunderer 4.– Galina Manevič: Bündel mit Hut 5.– Irina Pivovarova: In der Jugend 6.– Victor Pivovarov: Prager 7.– Ivan Čujkov: Pariser Schule 8.– Vladimir Jankilevskij: Fotograf 9.– Ėduard Štejnberg: Söhnchen 10.– Evgenij Šiffers: Schreihals.

Bekannte rudern zum Besuch zu Doktor M. Hüttel.

1.— Илья Кабаков: белое весло 2.— Эрик Булатов: Собеседник 3.— Олег Василев: 10 000 Поклонов 4.— Галина Маневич: Шляпочный узел 5.— Ирина Пивоварова: В юношестве 6.— Виктор Пивоваров: Пражский 7.— Иван Чуйков: Парижская школа 8.— Владимир Янкилевский: фотограф 9.— Эдуард Штейнберг: Сынок 10.— Евгений Шифферс: Крикун. «Знакомые» плывут к доктору М. Хюттелю.

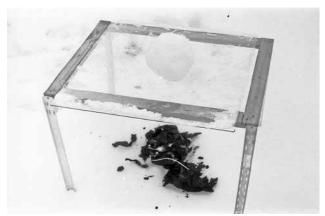


Andrej Monastyrskij, Sabine Hänsgen: Wie ist das Leben?, Collage auf Zeichenkarton, 15,8 × 10,5 cm, 1990. Андрей Монастырский, Сабина Хэнгсен: Как жизнь?, коллаж на рисовальном картоне, 15,8 × 10,5 см, 1990.









TOTART: Natal'ja Abalakova und Anatolij Žigalov: ¬Performance: SCHNEE (drei konkrete Poeme)-, Dezember 1980. Ort: Boulevard an der Kaširskoe Chaussee, Moskau. Dauer: 30 min. Material: Gestell eines Tischchens, zwei Glasplatten 60 × 80 cm, schwarzes Papier 60 × 60 cm, Kreide, Schnee, Feuer, menschliche Körper.

1) Das Wort ·Schnee، wird auf schwarzes Papier geschrieben. Das Papier wird zwischen zwei Glasplatten gelegt, darauf wird Schnee geschüttet.

2) Das Papier mit dem Wort Schnee wird zwischen den Glasplatten hervorgezogen. Es wird zu einem Ball zerknüllt und unter dem Glas verbrannt. Auf dem Glas liegt ein Schneeball, der durch die Hitze des brennenden Wortes Schnee zu tauen beginnt.
3) Das Wort Schnee wird in den Schnee geschrieben. Danach wird die Schnee-Inschrift aufgesammelt und aufgegessen.

ТОТАРТ: Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов: «Перформанс: СНЕГ (три конкретные поэмы)», декабрь 1980 г. Место: Бульвар на Каширском шоссе, Москва. Длительность: 30 минут. Материал: Столик-подставка, два стекла 60×80 см, черная бумага 60×60 см, мел, снег, огонь, человеческое тело.

- 1) На черной бумаге пишется слово СНЕГ. Бумага кладется между двумя стеклами и закапывается под снег.
- 2) Бумага со словом СНЕГ извлекается из-под снега, из нее делается бумажный шар, который кладется под стекло столика на снег. Из снега делается шар и кладется на стеклянную поверхность столика. Бумажный шар поджигается. Снежный шар начинает таять от тепла горящего слова СНЕГ.
- 3) На снегу рукой пишется слово СНЕГ, снежная надпись собирается и съедается.



Du darfst mich getrost mit Schnee bewirten: sooft ich Schulter an Schulter mit dem Maulbeerbaum schritt durch den Sommer, schrie sein jüngstes Blatt.

Paul Celan: Aus dem Gedichtband ›Atemwende‹. – Frankfurt am Main, 1967.

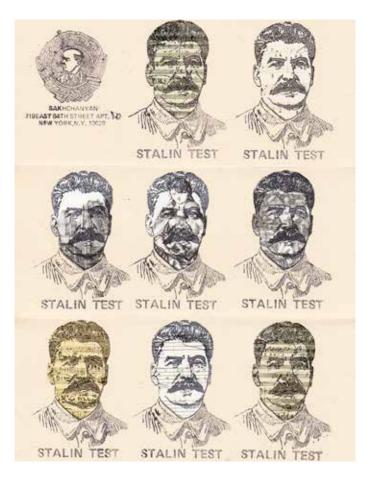
Ты можешь спокойно угощать меня снегом: всякий раз, когда плечом к плечу с шелковицей я шел сквозь лето, кричал надрывно самый юный ее лист.

Перевод: Марка Белорусца, из сборника Пауля Целана: «Поворот дыхания». – Москва, 2008.





Vagrič Bachčanjan: Dollar Size Picture, gestempelte und signierte Zeitungsausschnitte im Format einer 1-Dollar-Banknote, 6,6 × 15,6 cm, 2006; dazu auch die Audio-CD: Bachčanjan-Barsky-Jaschke, Aspei, 2008. Вагрич Бахчанян: Картина размером в доллар, гашеные и подписанные вырезки из газет в формате 1-долларовой банкноты, 6,6 × 15,6 см, 2006; прилагается также аудио-CD: Бахчанян-Барский-Яшке, Аспай, 2008.





Vagrič Bachčanjan: Stalin Test, mit Briefumschlag, enthält: handschriftlicher Brief vom 17.12.1998 von V. B. und ›Stalin Test ·collagierte und gestempelte Stalin-Bilder auf Papier, 28 × 21,5 cm.

Вагрич Бахчанян: Сталин тест, с конвертом, содержит рукописное письмо от 17.12.1998 от В. Б. и «Сталин тест»: коллажированные и гашеные изображения Сталина на бумаге, 28 × 21,5 см.







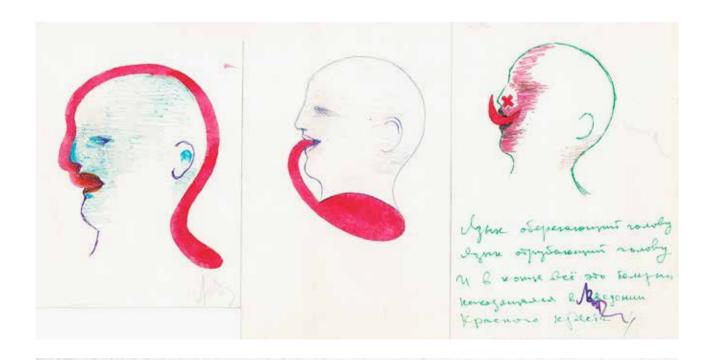


Sergej Anufriev: a) unwahrscheinliche Danksagung b) nicht übertragbare Danksagung c) unaussprechliche Danksagung d) unmögliche Danksagung, 1982, Mischtechnik, Papier, 29,7 × 21 cm; aus dem MSIO-Archiv. Сергей Ануфриев: Из серии «Подяка», 1982, смешанная техника, бумага, 29,7 × 21 см; из архива МСИО.



Leonid Vojcechov: Die Grenze zwischen den beiden Medien, Mittwoch, 22. Februar 1984, Filzstift auf Pauspapier, 21×15 cm; aus dem MSIO-Archiv.

Леонид Войцехов: Граница раздела двух сред, 1984, фломастер на кальке, 21 x 15 см, 1984; из архива МСИО.

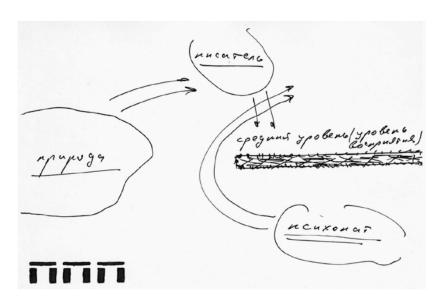


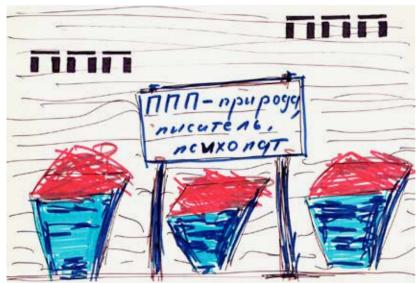
CKEM BU, MACTEPA PEHECCAHCA?

A.BORLEXOB 1987

Leonid Vojcechov: Zungen, 1985, Kugelschreiber, Filzstift auf Papier, 20,3 × 40,5 cm. Die Inscriptio im 3. Bild lautet: Die Zunge, die den Kopf behütet / Die Zunge, die den Kopf abhackt / Und im Endeffekt ist das alles eine Krankheit / unter Zuständigkeit / des Roten Kreuzes; aus dem MSIO-Archiv.

Леонид Войцехов: Языки, 1985, шариковая ручка, фломастер на бумаге, 20.3×40.5 см. Текст: Язык оберегающий голову / Язык отрубающий голову / И в конце все это болезнь / находящаяся в ведении / Красного креста; из архива МСИО. Leonid Vojcechov: Mit wem halten Sie es, Meister der Renaissance? 1987, Acryl auf Leinwand, 85×480 cm; aus dem MSIO-Archiv. Леонид Войцехов: С кем вы, мастер Ренессанса? 1987, акрил на холсте, 85×480 см; из архива МСИО.





Yuri Leiderman: PPP – Priroda, Pisatel', Psychopat (Natur, Schriftsteller, Psychopath), mittlere Ebene (die Wahrnehmungsebene), Filzstift auf Papier, 12 x 18 cm, 1985; aus dem MSIO-Archiv.

Юрий Лейдерман: ППП – природа, писатель, психопат, средний уровень (уровень восприятия), фломастер на бумаге, 12 х 18 см, 1985; из архива МСИО.

Yuri Leiderman: PPP – Priroda, Pisatel', Psychopat (Natur, Schriftsteller, Psychopath), Mischtechnik auf Papier, 12 × 18 cm, 1985; aus dem MSIO-Archiv.

Юрий Лейдерман: ППП – природа, писатель, психопат, смешанная техника на бумаге, 12 х 18 см, 1985; из архива МСИО.

ШЛЯВШИЕСЯ В ПРИБОЕ

Эпоха не дремала, не гнила, не рассыпалась на части, она просто с солнечной невозмутимостью приближалась к окончательному ничтожеству. Однако ощутить это приближение, эту невозмутимость и это ничтожество как место своей собственной судьбы, свободы – здесь и сейчас, не лучше и не хуже любого другого места в истории человечества – таково было гордое и молодое бытие нашей компании, вот в этой Одессе, в этом 1981, 1982, 1983 году. Не было нам разницы – то ли мы провалимся в Советский Союз, то ли Советский Союз провалится в нас, были дела и повеселее. Не то что в Москве, где концептуалисты так завзято рефлексировали советский дискурс, что решили в конце концов, будто именно они съели Союз, и купили себе перестроечные квартиры, и так сидели в них, преисполнившись гордости, пока Советский Союз, несъеденный, не воспрянул и не поглотил их самих, для лучшего самообслуживания.

Отсутствие имперской субординации – в Одессе, в Украине – так мне видится из сегодняшнего дня. В Москве и Ленинграде неофициальное искусство находилось в каких-то специальных отношениях с властью – флирт, заигрывание, диссидентское противостояние или, напротив, бегство на края. Московская концептуальная традиция, скажем, состоялась именно как уход на края коммунального, однако сама рефлексия этого ухода превратила его адептов во все тех же послушников коммунального и повседневного.

Для нас же система – на эстетическом уровне, как контрагент – казалось, не существовала. «Ну можно подумать, что у вас там в Одессе прямо пальмы растут!» – с возмущением бросил Кабаков на каком-то квартирном показе относительно (показавшейся ему) безмятежности работ «Перцев» Никаких пальм и ничего особо эдемского в них, конечно, не было. Однако они были сделаны будто без учета советской повседневности. То же самое у Ануфриева, Войцехова. Нечто подобное, кстати, мне видится сейчас и в работах львовянина Сагайдаковского. Ориентировавшегося в отличие от нас не на Москву, а, скорее, на какую-то уплывшую Польшу учителей своих учителей. Пресловутое украинское горизонтальное сродство, неиерархические связи. Мы – провинциальная страна. В самом позитивном смысле этого слова, поскольку состоим из ряда культурных провинций – Киев, Одесса, Львов, Харьков, не нуждающихся в центре, просто располагающихся плечом к плечу. Отсюда великолепное провинциальное безразличие, бесчувственность, лишенная всякой скорби. Никаких коммуналок, никакого сидения в шкафу – зачем, если ты живешь в одном из лучших городов мира. Анекдот – который, в отличие от «интерпретации», ни к чему не ведет, остается всегда лишь блаженной частностью, «возможностью не «не быть»», как сказал бы Агамбен.

Разная топография. В Москве – центрально-радиальная схема метро с провалами темноты между станций. В Одессе – имманентная протяженность побережья, ты можешь пройти его извивами хоть до Румынии. Фрактальная линия, прикол, прибой. И соответственно, разная оптика. Для них – постоянный зуд имперского центра, неважно заполненного или «пустого», как у Кабакова. Большие, кроющие интерпретации. А наша судьба – шляться по огибающей, по арабеске, наступая на гальку, вдоль кромки волны. Мы не сильны в обобщениях, зато не боимся петлять, перечеркивать уже сделанное, путать архив. [Или закрашивать, как Сагайдаковский].

Для плеяды великих одесских писателей 20-х годов – Бабеля, Багрицкого, Катаева – символом

города был порт, там где происходит конвертация усилий в товарно-денежный оборот. Их собственный товар, во многом состоящий из местной, южно-украинской экзотики, экспортировался, естественно, в Москву. В наше время Одесский порт уже не играл существенной роли в жизни города. И нас не очень интересовала одесская экзотика, поскольку мы не видели в ней ничего заслуживающего экспорта. Главным топосом города для нас стал пляж. Стоит лишь помнить, что пляж – это не только место, где загорают расслабленно. Это никому не принадлежащая, никчемная, грозная полоса раздела. Место самых отчаянных приключений, находок, схваток. Чудовищный гул «Илиады», битва за корабли, Робинзон Крузо со своим дурацким зонтиком с ужасом вдруг видящий на песке отпечаток босой ноги – это все тоже происходит на пляже.

В отличие от москвичей, у нас не было пиетета к пустому имперскому центру. Мы даже не считали, что он должен оставаться пустым. Наоборот, там могла быть написана любая ерунда, первое, что придет в голову или на что ляжет взор в очередном галлюцинаторном трипе: «Татарбунары», «Унгены», «Без», «Я рубль Игорь Чацкин», «Гренландия, поделенная на точечные поля для плясок».²⁾

Недаром никто из нас так и не смог окончательно закрепиться, конвертироваться в Москве, хотя в какой-то момент казались там чуть ли не самыми успешными. Все равно остались ни с чем, вернулись на пляжи, продолжать свое извилистое утверждение частностей. Ну и прекрасно.

И все-таки мы были их учениками. Особенно в эстетике рамирования – той, что превращает лишь «странный» до поры жест в произведение искусства. Однако москвичи все равно строили эстетическую раму через традицию и культуру. Для нас же рамирование понималось, скорее, как блаженная скукоженность, чудесная случайность встречи, немотивированная избранность. Чтото вроде дзен-буддистского коана. И свой творческий круг мы мыслили не «сектой», не «артелью шизоидов» (московские определения), но взаимным допингом, милым компанейским негодяйством.

Самыми близкими нам в Москве была группа «Коллективные Действия», особенно их лидер, и наш наставник, Андрей Монастырский. Поскольку они занимались не прослеживанием споров на коммунальной кухне, но терапией восприятия. Вопреки названию и несмотря на огромный объем интерпретирующих текстов, их перформансы оставались асоциальным событием. Бездомностью художественного жеста в полях культуры. До поры до времени. Пока «московский концептуализм» не стал вырождаться в архив, далее – в товар для внутреннего пользования, и наконец, – в конформный государственный экспортный товар сродни русскому балету.

Однако в 80-е годы московский концептуализм являл для нас пожалуй единственный проработанный, автономный язык художественной самоидентификации. С этим была связана его сакраментальная привлекательность – в Москву, в Москву, где оценят, рассудят и сохранят. И все-таки, при заимствовании внешней формы, наш путь был, кажется, иным. Вот, скажем, бесконечные графические серии Ануфриева, внешне напоминающие альбомы Кабакова, однако построенные не на интерпретировании, но на анекдоте, «приколе». Сама идея иллюстрирования чего-то отслаивается и абсурдизируется в них – не «В шкафу сидящий Примаков», окруженный уютно вырисованным советским коммунальным бытом, но какие-то нелепые древнекритские девушки с банками варения в руках. И поблизости нет никаких историй и никаких интерпретаций, долженствующих оправдать их появление. Это искусство – при всей своей кажущейся

несерьезности и этаком детском эскапизме – вступает в весьма деликатные отношения со своей собственной ненужностью, с провалом и возвеличиванием повтора, серии, творческого пути. Земля – как квартира, умудрившаяся равным образом освободиться и от порядка и от беспорядка. Девочка, поворачивающая курс корабля. Щебет, в который воткнута булавка, шпилька, бирюза. Изображение – его выморочная, механическая, донжуановская аккуратность – впархивает в свою никчемность. Подобно строгой прямоугольной планировке одесских улиц, которые все равно обрываются к балке, морю, зною. Так или иначе, но такому искусству не грозит опасность стать интерпретационным товаром или декорацией с претензией на притчу.

[Здесь, кстати, можно вспомнить и альбомы Бориса Михайлова («Неоконченная диссертация» и др.), который тоже отчасти заимствовал альбомную форму у Кабакова, однако в экзистенциальном смысле продвинулся гораздо дальше. Михайлов не разыгрывает интерпретационных пьес и у него нет целокупных персонажей. Непонятно, кто говорит и кому принадлежат все эти заметки карандашиком на полях: человеку на фотографии, его окружению, автору альбома? Актуализируется и трепещет сам акт говорения, проговаривания, нашей заброшенности в обрывочную связность речи и невыносимую сплошность исторического поля. Их всегдашнюю несводимость. Точно также как в «Бомжах» Михайлова речь идет не о социальных язвах, но о нашей заброшенности в людское сочувствие – при том что мы изматывающим образом сами не можем до конца определить степень собственной готовности сочувствовать.]

Так что, говоря о нашей одесской группе следует брать в расчет не только Москву, но все эти смутные, тогда еще неведомые нам самим, только сейчас начинающие ощущаться горизонтальные связи. Эту самую крайну, совершенно разные, но при том соприкасающиеся явления. Другая Одесса – Валика Хруща. Львов Сагайдаковского. Харьков Михайлова или, скажем, Мильштейна. Киев Тетянича. Винница ранних стихов Драгомощенко, с ее рушащимся и вновь обретающим себя летом. И так далее, и так далее.

Мне, например, хочется помнить, что любимым художником нашей группы – на первых, самых первых порах – был «средиземноморец» Миро. Его мир разлетающихся фенечек и при том стоящих нерушимо, подобно бровастому Брежневу. Нечто утратившее разницу между революцией и дружеской сварой – всюду голова, засунутая между ног короля. Она же луна, она же собачка. Она же над морем. Какая-то клякса, деревяшка, неудобосказуемая волосня – всегда восходит над морем. Порой мне кажется уместным говорить не об «одесском концептуализме» (понятии, чья эстетическая оперативность близка к нулю), но о каком-то позднем и дальнем, северо-восточном изводе средиземноморского сюрреализма. Склеротическом и инфантильном одновременно, негостеприимном как понт эвксинский. Но, во-первых, не позволяет скромность. А во-вторых, для этого надо еще очистить понятие «сюрреализма», низведенное ныне к какому-то болванскому «сюру», нагромождению эротических аберраций. Когда на самом деле речь идет о чистой возможности, вбирающей в себя реальность, возможности удара в темечко и танца, в любой момент и от любой печки. Или «пички».

Что такое «московский концептуализм»? Концептуализм ли это? Как насчет «одесского концептуализма»? Вопросы не имеющие уже никакого значения. Перестройка давно закончилась, Россия под санкциями, терминал конвертации закрыт. Однако опять-таки, как оправдание, можно

сказать – тогда, в начале 80-х, выбирать нам было особо не из чего. Казалось, что за исключением московского концептуализма все прочие «-измы» существуют только в книжках Лившица, на уровне его марксистско-прихлебательской оперетты. Ну да, оставались еще мутная пьяная «духовка» по мастерским или бесхитростное диссиденство. Вот и приходилось стремиться в концептуалисты, если хотел числиться хоть кем-то, а не безымянным провинциалом. Черт возьми! Только теперь понимаешь, что надо было как раз без имени.

Работы «Перцев» из огромного цикла «Научно-популярное искусство» – чистая длительность, пульсация всевозможных таблиц: элементарных частиц, магических квадратов, гинекологических выделений. И все это «натянутое» на случайный рельеф – кастрюля, рукомойник, платье, дощечка с дырками. Нечто изначально плоское репрезентируемое трехмерно, да и вообще репрезентируемое (точно также, как и у Ануфриева) непонятно зачем, просто потому что «так надо» («для искусства»? «для Москвы»?). Но на самом деле не нуждающееся ни в чем, кроме своей извилистой продолженности. Подобно тому как море, «натянутое», натыкающееся на случайный рельеф побережья, его бухточек и мысов, не нуждается в нем для того чтобы быть морем. Подобно тому как анекдот не нуждается в морали и «смысле» для того чтобы быть анекдотом. Он в общем-то даже не нуждается в том чтобы быть «смешным». (Так что оставим обывателям от искусствоведения все эти разговоры про специфический «одесский юмор»).

Я помню как зимой 1987 года, на съемной даче в Немчиновке под Москвой, Перец и Милка начали выклеивать свою первую таблицу, Периодическую систему Менделеева – из крашенных спичечных коробков, с буковками элементов, аккуратно вырезанными из бумаги. А день за днем тонны снега все падали сверху на эту безответную Немчиновку. Где, кстати, похоронен Казимир Малевич. От могилы которого, впрочем, не осталось никаких следов. Будто клеили они модель какого-то освобождающего устройства, шизоидного подкопа. Будто пытались добраться до черного квадрата Малевича, до конца Советской власти. Через белый жирный русский снег. Но по квадратикам Периодической системы. Через всю ее, власти, биохимию. Через весь ее кислород, серу, кремний, фосфор, уран, и так далее.

Или эскапады Войцехова – разнообразные и неуклонные, как смена дней. Прикол, становящийся системным. Но что это значит, как отличить его тогда от не-прикола, от жалкой повседности? Безусловно нечто сродни дадаизму, однако лишенное институции, которая будет лелеять его в качестве эксцесса. Лишенное основания, своего собственного фона. Проекты существующие для красного словца. «Программа возрождения бездуховности», под девизом «Все хорошее закончилось, а плохое началось». Впрочем, всегда можно сказать и наоборот. Там, где всё вот-вот может рухнуть в большое и «настоящее», стиснув зубы, оставаться под парусами «тысячи и одного сна», маленьких событий – относительно которых никогда нельзя сказать с уверенностью, то ли они уже закончились, то ли еще не начались.

Хождения по Одессе наши бесконечные, пешком. По загадочной инвективе Чацкина, что нельзя, дескать, «округлять» пространство колесами городского транспорта. Докуда бы мы могли дойти с таким запретом в Москве?! А так, снова и снова выходили к морю. То ли жаждали горизонта, то ли хотели убедиться, что горизонта никогда не будет. Модернизм, история искусств завораживали нас как революция, и в то же время, вроде какой-то чудесной гарантии, «кушать подано». Мы вообще не

очень любили смотреть вдаль. Скорее, вбок, в разрыв. Подобно перспективе милых улиц, всегда расходящихся перпендикулярно. Мы не интерпретировали, мы даже не «практиковали», мы просто шлялись. Перешагнули бортик корабля. Дошли до Киева.

Юрий Александрович Лейдерман

¹⁾ Группа «Перцы» (Олег Петренко, Людмила Скрипкина).

²⁾ Первые две – работы Сергея Ануфриева, далее – Игоря Чацкина и Юрия Лейдермана.

IN DER BRANDUNG SCHLENDERN

Die Epoche schlummerte nicht, sie vermoderte nicht, sie zerfiel nicht in ihre Bestandteile, sie näherte sich nur mit heiterer Gelassenheit ihrer endgültigen Nichtigkeit. Jedoch diese Annäherung, diese Gelassenheit und diese Nichtigkeit als Ort des eigenen Schicksals, der eigenen Freiheit zu empfinden – hier und jetzt, nicht besser und nicht schlechter als an jedem anderen Ort in der Geschichte der Menschheit – das war das stolze und junge Dasein unserer Clique in diesem Odessa, in diesen Jahren 1981, 1982, 1983. Uns war es einerlei – ob nun wir in die Sowjetunion hineinstürzen oder die Sowjetunion in uns hineinstürzt, es gab fröhlichere Dinge. Nicht so wie in Moskau, wo die Konzeptualisten so leidenschaftlich den sowjetischen Diskurs reflektierten, daß sie am Ende vermeinten, gerade sie hätten die Union verschlungen, und sich Wohnungen der Perestrojka-Zeit kauften. Darin saßen sie nun, von Stolz erfüllt, derweil die Sowjetunion, die unverschlungene, sich wieder aufrichtete und, in einem Akt der Selbstbedienung, sie selbst verschlang.

Abwesenheit imperialer Subordination – in Odessa, in der Ukraine – so erscheint es mir aus heutiger Sicht. In Moskau und Leningrad befand sich die nichtoffizielle Kunst in einer speziellen Beziehung zur Macht – Flirt, Koketterie, dissidentische Konfrontation oder, im Gegenteil, Flucht an die Peripherie. Die Moskauer konzeptualistische Tradition stellte sich, sagen wir, eben gerade als ein Weggang an die Peripherie des Gemeinschaftswesens dar, jedoch die (Selbst-)Reflektion dieses Weggangs verwandelte seine Adepten in eben solche folgsamen Jünger des Gemeinschaftswesens und des Alltäglichen.

Für uns indes war das System - in ästhetischer Hinsicht und als Kontrahent - nicht existent. »Man könnte meinen, daß bei euch dort in Odessa geradezu Palmen wachsen!« warf Kabakov entrüstet ein, während der in einer Wohnung stattfindenden Schau einiger Werke der Gruppe »Percy(1), die ihm allzu friedlich und sorglos erschienen. Sie enthielten natürlich weder Palmen noch irgendetwas, das in besonderer Weise an den Garten Eden erinnern könnte. Sie waren allerdings gleichsam ohne Rücksicht auf den sowjetischen Alltag gemacht. Das gleiche gilt für Anufriev und Vojcechov. Etwas Ähnliches sehe ich jetzt übrigens auch in den Werken von Sagajdakovskij aus Lwow, der sich im Unterschied zu uns nicht an Moskau orientiert, sondern eher an einem entschwundenen Land Polen, dem der Lehrer seiner Lehrer. Das alles liegt wohl an der berüchtigten ukrainischen horizontalen Affinität, den nichthierarchischen Verbindungen. Wir sind Provinz. Im positivsten Sinne dieses Wortes, da wir nämlich aus einer Reihe kultureller Provinzen bestehen - Kiew, Odessa, Lwow, Charkow, die keines Zentrums bedürfen, die Schulter an Schulter liegen. Daher die großartige provinzielle Gleichgültigkeit, die jeden Kummers bare Gefühllosigkeit. Es gibt keine Gemeinschaftswohnungen, kein Herumsitzen im Schrank - wozu auch, wenn du in einer der besten Städte der Welt lebst. Eine Anekdote – die im Unterschied zur Interpretation zu nichts führt, bleibt stets nur ein glückseliges Detail, die »Möglichkeit, nicht nicht zu sein«, wie Agamben sagen würde.

Unterschiedliche Topographie. In Moskau – ein zentral-radiales Metroschema mit abgründiger Dunkelheit zwischen den Stationen. In Odessa – die immanente Ausdehnung der Küste, man kann entlang ihrer Windungen bis nach Rumänien gehen. Fraktale Linie, Pflock, Brandung. Und dementsprechend eine unterschiedliche Optik. Für sie – der ständige Juckreiz des imperialen Zentrums, sei es angefüllt oder eleer, wie bei Kabakov. Große Interpretationen mit scharfer Kritik. Und unser Schicksal ist es herumzuschlendern, wie auf Arabesken, am Rande der Wellen und dabei auf Kieselsteine zu treten. Wir sind nicht sehr stark

im Verallgemeinern, dafür aber fürchten wir uns nicht, in Schlangenlinien zu laufen, herumzureden, schon Getanes wieder zunichte zu machen und ein Archiv durcheinander zu bringen (oder es zu übermalen, wie Sagajdakovskij).

Für die Gruppe der großen aus Odessa stammenden Schriftsteller der 1920er Jahre – Babel', Bagrickij, Kataev – war der Hafen das Symbol der Stadt, wo sich die Konvertierung von Anstrengung in den Waren-Geld-Kreislauf vollzieht. Die eigene Ware, die in vielem aus lokaler südukrainischer Exotik bestand, wurde natürlich nach Moskau exportiert. Zu unserer Zeit spielte der Hafen von Odessa schon keine wichtige Rolle mehr im Leben der Stadt. Und wir interessierten uns nicht besonders für die Exotik von Odessa, denn wir sahen in ihr nichts, was wert war, exportiert zu werden. Für uns wurde der Strand der wichtigste Topos der Stadt. Man muß sich nur vor Augen führen, daß der Strand nicht nur ein Ort ist, wo man entspannt in der Sonne liegt. Dieser niemandem gehörende, zu nichts taugende, Furcht gebietende Streifen der Teilung, dieser Ort tollkühnster Abenteuer, Entdeckungen und Gefechte. Das ungeheure Grollen der Ilias, die Schlacht um die Schiffe, Robinson Crusoe mit seinem albernen Schirm, der plötzlich mit Entsetzen den Abdruck eines nackten Fußes im Sand sieht – all das geschieht auch am Strand.

Im Unterschied zu den Moskauern gab es bei uns keine Pietät vor dem leeren imperialen Zentrum. Wir waren noch nicht einmal der Meinung, daß es leer bleiben sollte. Im Gegenteil, dort konnte jeder beliebige Unsinn geschrieben werden, das Erstbeste, was einem in den Kopf kommt oder wohin der Blick fällt bei einem gehörigen, Halluzinationen hervorrufenden Trip: ›Tatarbunari‹, ›Ungeny‹, ›Ohne‹, ›Ich Rubel Igor' Čackin‹, ›Grönland, nachgemacht nach punktgleichen Tanzflächen‹.²⁾

Nicht von ungefähr konnte sich denn auch niemand von uns endgültig in Moskau verankern, konvertieren, obgleich es einen Moment lang schien, als seien wir dort beinahe die Erfolgreichsten. So oder so haben wir alles verloren und kehrten an die Strände zurück, um unsere gewundene Bekräftigung von Einzelheiten fortzusetzen. Auch gut.

Und dennoch waren wir ihre Schüler. Vor allem in der Ästhetik des Einrahmens – jener, die eine bislang nur ›eigenartige‹ Geste in ein Kunstwerk verwandelt. Jedoch bauten sich die Moskauer ihren ästhetischen Rahmen mit Hilfe von Tradition und Kultur. Wir verstanden das Einrahmen indes eher als wonniges Schrumpfen, als wundersame Zufälligkeit der Begegnung, als unmotivierte Auserwähltheit. Etwas wie ein zenbuddhistisches Koan. Und unseren eigenen schöpferischen Kreis verstanden wir nicht als ›Sekte‹ oder ›schizoides Grüppchen‹ (so die Moskauer Definitionen), sondern als gegenseitiges Doping, als liebgewordene Kumpanei.

Diejenigen, die uns in Moskau am nächsten standen, war die Gruppe ›Kollektive Aktionen‹, vor allem ihr Leiter und unser Mentor Andrej Monastyrskij, insofern als sie es nicht darauf anlegten, sich in den Küchen der Gemeinschaftswohnungen zu streiten, sondern sich mit der Therapie der Wahrnehmung befaßten. Entgegen ihrem Namen und ungeachtet des riesigen Umfangs interpretierender Texte blieben ihre Performances ein Ereignis ohne soziale Dimension, eine unbehauste künstlerische Geste auf den Feldern der Kultur. Bis auf weiteres. Solange wie der ›Moskauer Konzeptualismus‹ sich nicht anschickte, zum Archiv zu degenerieren, und weiter zur Ware für den internen Gebrauch und schließlich zu einem staatskonformen Exportartikel gleich dem russischen Ballett.

Indes war in den 80er Jahren für uns der Moskauer Konzeptualismus wohl die einzige ausgearbeitete, autonome Sprache der künstlerischen Selbstidentifikation. Damit verbunden war auch ihre sakramentale

Anziehungskraft - in Moskau, in Moskau, wo man urteilt, nachdenkt und aufbewahrt. Und dennoch, bei aller Entlehnung der äußeren Form schlugen wir, so scheint es, einen anderen Weg ein. Nehmen wir zum Beispiel die endlosen graphischen Serien von Anufriev, die äußerlich an die Alben Kabakovs erinnern. Sie basieren jedoch nicht auf einer Interpretation, sondern auf einer Anekdote, einem »Gag«. Die Idee der Illustrierung selbst blättert darin gleichsam ab, führt sich ad absurdum - nicht Der im Schrank sitzende Primakov, umgeben von einer gemütlich ausgemalten sowjetischen Gemeinschaftswohnung, sondern stattdessen irgendwelche albernen altkretischen Mädchen mit Marmeladengläsern in der Hand. Und weit und breit gibt es keine Geschichten und keine Interpretationen zu ihrer Rechtfertigung. Diese Kunst – bei all ihrer scheinbar mangelnden Ernsthaftigkeit und ihrem kindlichen Eskapismus - tritt in eine überaus heikle Beziehung zu ihrer eigenen Überflüssigkeit. Ruhm und Mißerfolg der Wiederholung, der Serie und des künstlerischen Weges begleiten sie. Die Erde ist wie eine Wohnung, die es fertigbringt, sich gleichermaßen von Ordnung und Unordnung zu befreien. Ein kleines Mädchen, das den Kurs eines Schiffes ändert. Ein Gezwitscher, in das eine Stecknadel, eine Haarnadel oder ein Türkis hineingesteckt wurde. Die Darstellung - ihre herrenlose, mechanische, doniuaneske Akkuratesse - flattert in ihre Nutzlosigkeit hinein. Gleich der strengen rechtwinkligen Anlage der Straßen in Odessa, die trotzdem zur Schlucht, zum Meer, zur Hitze hin abbrechen. Wie auch immer, solcher Kunst droht keine Gefahr, eine zur Interpretation freigegebene Ware oder Dekoration mit Anspruch auf Kultstatus zu werden.

[Hier kann übrigens an die Alben von Boris Michajlov erinnert werden (›Die unvollendete Dissertation u. a.), der sich ebenfalls teilweise an den Alben Kabakovs orientiert hat, jedoch in einem existenzialistischen Sinne darüber hinaus gegangen ist. Michajlov spielt keine interpretationsbedürftigen Stücke, bei ihm gibt es keine einheitlichen Personen. Es wird nicht klar, wer spricht und von wem all die Bleistiftnotizen an den Rändern stammen: von dem Menschen auf dem Foto, von seiner Umgebung oder vom Autor des Albums? An Aktualität und Spannung gewinnt der Akt des Sprechens selbst, des Aussprechens, unseres Geworfenseins in die fragmentarisch gebundene Rede und die unerträgliche Dichte des historischen Feldes, in ihre ewige Unvereinbarkeit. Ebenso wie in Michajlovs ›Obdachlosen geht es nicht um soziale Phänomene, sondern um unser menschliches Mitgefühl – darum, daß wir uns den Kopf zerbrechen und dennoch das Ausmaß der eigenen Bereitschaft zum Mitgefühl nicht genau bestimmen können.]

Wenn wir nun also über unsere Gruppe in Odessa sprechen, müssen wir nicht nur Moskau in Betracht ziehen, sondern auch all diese vagen, damals uns selbst noch unbekannten, erst jetzt allmählich spürbar werdenden horizontalen Verbindungen, diese Randerscheinungen, völlig unterschiedliche, aber sich gegenseitig berührende Phänomene. Das andere Odessa – das des Valik Chrušč. Das Lwow von Sagajdakovskij. Das Charkow von Michajlov oder, sagen wir, Milštejn. Das Kiew von Tetjanič. Das Winniza des frühen Dragomoščenko mit seinem auseinanderbrechenden und sich wieder zusammenfindenden Sommer. Und so weiter und so fort.

Ich erinnere zum Beispiel daran, daß der Lieblingskünstler unserer Gruppe – in der allerersten Zeit – der vom Mittelmeer stammende Miro war, seine Welt der auseinanderfliegenden und zugleich unverletzlichen Figuren, gleich Brežnev mit seinen dichten Augenbrauen. Etwas, bei dem es keinen Unterschied mehr gibt zwischen einer Revolution und einem Gezänk unter Freunden – überall steckt ein Kopf zwischen den Beinen des Königs. Er ist aber doch der Mond, ein Hündchen, über dem Meer. Irgendein Tintenklecks, ein Holzklötzchen, etwas Haariges – immer geht es über dem Meer auf. Bisweilen scheint es mir angebracht,

nicht von einem 'Odessiter Konzeptualismus' zu sprechen (ein Begriff, dessen ästhetische Zweckmäßigkeit nahe Null liegt), sondern von einer späten und weiter entfernten nord-östlichen Variante des Surrealismus mittelmeerischer Prägung, zugleich senil und infantil, ungastlich wie das Schwarze Meer. Aber erstens erlaubt das die Bescheidenheit nicht. Und zweitens müßte man dafür den Begriff 'Surrealismus' reinigen, der heutzutage zu einem blödsinnigen 'Sur' verkommen ist, zu einer Anhäufung erotischer Verirrungen. Wohingegen es tatsächlich um die reine Möglichkeit geht, die Realität einzusaugen, in sich aufzunehmen, die Möglichkeit eines Schlages aufs Köpfchen, eines Tanzes, in jedem beliebigen Augenblick, aus bloßer Gewohnheit.

Was ist der 'Moskauer Konzeptualismus? Ist das wirklich ein Konzeptualismus? Und wie steht es mit dem 'Odessiter Konzeptualismus? Fragen, die heute schon bedeutungslos sind. Die Perestrojka ist schon lange zu Ende, Rußland wird mit Sanktionen belegt, der Schalter für Veränderungen ist geschlossen. Aber wiederum kann man als Rechtfertigung sagen: damals, zu Beginn der 80er Jahre, gab es für uns keine Auswahl. Es schien so, als ob mit Ausnahme des Moskauer Konzeptualismus alle weiteren '-ismen' nur in den Büchern von Livšic mit seiner pseudo-marxistischen Operette existierten. Nun ja, es blieben noch die trüben, trunkenen 'geistigen Exerzitien' in den Ateliers oder das arglose Dissidententum. So kam es dazu, daß man den Konzeptualismus anvisierte, bloß um irgendwo dazuzugehören und kein namenloser Provinzler zu bleiben. Zum Teufel auch! Erst jetzt wird klar, daß es besser gewesen wäre, kein Etikett zu haben.

Die Werke der Gruppe Percy aus dem großen Zyklus Populärwissenschaftliche Kunst sind reine Dauer, das Pulsieren aller möglichen Tabellen: von Elementarteilchen, magischen Quadraten, gynäkologischen Absonderungen. Und das alles Paufgespannt auf einem zufälligen Relief – Kochtopf, Waschbecken, Kleidung, durchlöchertes Brettchen. Etwas ursprünglich Flaches wird dreidimensional dargestellt, und es ist (genau wie bei Anufriev) nicht klar wozu überhaupt, einfach weil es So sein muß (Für die Kunst Für Moskau?). Aber tatsächlich genügt es sich selbst mit seiner gewundenen Kontinuität. So bedarf auch das Paufgespannte Meer, das an das zufällige Relief des Ufers mit seinen kleinen Buchten und Landzungen stößt, nichts weiter, um Meer zu sein, ebenso die Anekdote, die keiner Moral, keines Sinnes bedarf, um eine Anekdote zu sein. Sie muß noch nicht einmal Plustig sein. (Wir überlassen es den Spießern der Kunstwissenschaft, sich über den spezifischen Podessiter Humor auszulassen.)

Ich erinnere mich, wie Perec und Milka im Winter 1987 auf einer angemieteten Datscha in Nemčinovka bei Moskau begannen, ihre erste Tabelle zusammenzukleben, das periodische System von Mendeleev – aus angemalten Streichholzschachteln, mit den sorgfältig aus Papier ausgeschnittenen Buchstaben der Elemente. Und Tag für Tag fielen Tonnen von Schnee auf dieses sanfte Nemčinovka, wo übrigens Kazimir Malevič begraben ist, von dessen Grab allerdings nichts mehr übriggeblieben ist. Als würden sie das Modell einer befreienden Konstruktion, eines schizoiden Tunnels kleben. Als würden sie versuchen, bis zum schwarzen Quadrat von Malevič oder bis zum Ende der Sowjetmacht vorzudringen, durch den weißen, dicken russischen Schnee. Jedoch entlang der kleinen Quadrate des periodischen Systems, durch ihre ganze Biochemie, durch all ihren Sauerstoff, Schwefel, Silizium, Phosphor, Uran und so weiter.

Oder die Eskapaden von Vojcechov – vielfältig und unbeirrt, wie der Wechsel von Tag und Nacht, ein Gag, der zum System wird. Aber was bedeutet das, wie soll man ihn dann vom Nicht-Gag, vom tristen Alltag unterscheiden? Zweifellos so etwas wie Dadaismus, aber ohne eine Institution, die es als einen Exzeß hätschelt, ohne Fundament, ohne eigenen Hintergrund, der bloßen Schönheit des Wortes wegen. Ein Pro-

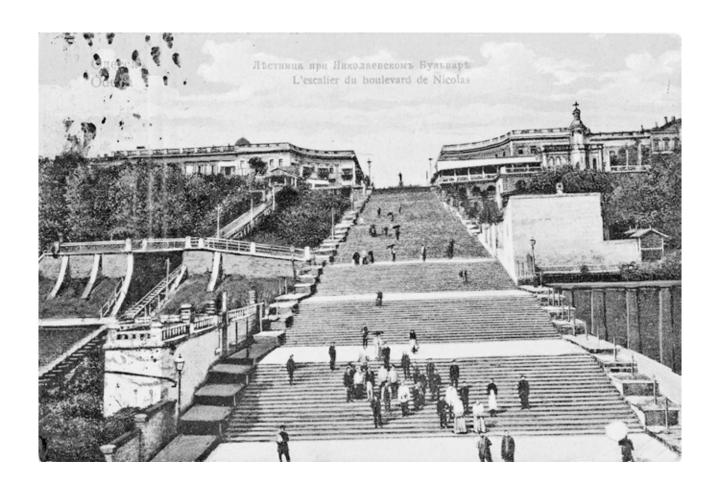
gramm zur Renaissance der Geistlosigkeit unter der Devise Alles Gute endete und das Schlechte begann. Das kann man übrigens immer auch umgekehrt sagen. Da, wo alles jeden Augenblick zusammenstürzen und zu etwas Großem und Wahrhaftigem werden kann, heißt es die Zähne zusammenzubeißen und unter den Segeln von Tausend und einem Traum und kleiner Ereignisse zu verweilen, bei denen man niemals mit Sicherheit sagen kann, ob sie schon zu Ende sind oder noch gar nicht begonnen haben.

Unendlich wanderten wir zu Fuß durch Odessa, was auf der geheimnisvoll-anstößigen Bemerkung von Čackin beruhte, daß man den Raum nicht auf den Rädern des öffentlichen Nahverkehrs umrunden dürfe. Wie weit aber wären wir mit diesem Verbot in Moskau gekommen?! Und so gingen wir immer und immer wieder zum Meer hinaus. Mal sehnten wir uns nach dem Horizont, mal wollten wir uns davon überzeugen, daß es niemals einen Horizont geben wird. Die Moderne und die Kunstgeschichte bezauberten uns wie eine Revolution und zugleich wie eine wundersame Zusicherung: ›das Essen ist aufgetragen‹. Wir mochten es überhaupt nicht besonders, in die Ferne zu schauen, eher zur Seite, in eine Lücke, gleich der Perspektive der so liebenswerten Straßen, die stets rechtwinklig auseinanderstreben. Wir interpretierten nicht, wir 'praktizierten‹ noch nicht einmal, wir schlenderten einfach. Wir gingen an Bord eines Schiffes und gelangten bis nach Kiew.

Yuri Leiderman, Übers.: Wolfram Eggeling

¹⁾ Bestehend aus Oleg Petrenko und Ljudmila Skripkina.

²⁾ Die ersten beiden sind Arbeiten von Sergej Anufriev, die weiteren von Igor Čackin und Yuri Leiderman.



Die Odessiter Treppe: Historische Postkarte, 9 × 13,8 cm, umseitig gestempelt, handschriftlich datiert: 1910. Одесская лестница: Историческая открытка, 9 × 13,8 см, на обороте гашеная, с рукописной датировкой: 1910.



General State Group (Vadim Bondarenko, Igor Gusev, Julia Depechemode): Descendants to Potemkintsy, Aktions-Foto, Odessa, 1993; aus dem MSIO-Archiv.

General State Group (Вадим Бондаренко, Игорь Гусев, Юлия Депешмод): Потомки потемкинцев, фотография акции, Одесса, 1993; из архива МСИО.

ODESSA

Odessa Mythos Märchen Sage das Meer ist schwarz schwarz wie das Meer die Wellen sagen wir mal Wellen im Kopf unendlicher Verkehr

kopflos im Kopf die Worte worten um zu von bis damit daß weil Gott das veräußerte Verlangen der blinde Schatten Adabei

die Paranoia meine Fresse das Reden redet unentwegt mit Stimmen lauter tote Stimmen

von A bis A_{JA} und ohne a _{Beth} Genossen wo sind die Genossen die Treppe ist sich Treppe &...

Odessa Mythos Märchen Sage kopfab im Kopf das Ritornell gefakte Daten Camouflage schnell schneller noch als schnell

der Panzerkreuzer komm vergiß es von Zelluloid gestreamter Spaß zu dem sich unser uns вообще überhaupt халява für lau hergegeben hat

nichts mehr als nichts nicht nichts die Leere was war ist wird gewesen sein der atemlose Atem มุซุ้_{schwa}

die überlauten Worte farzen Genossen wo sind die Genossen die Treppe ist sich Treppe &...

Odessa Mythos Märchen Sage das Pathos schierer Apostase gecrackte Tage Wochen Jahre Geld lauter Geld und also fremd

vertraute Nasen Maskerade links zwo drei rechts und im Akkord die Farce kapitale Farce geborgte Phrasen rote Zahlen

um nicht das andere zu sehn reißt man sich auch die Augen aus die Augen Ohren Zungen und

die Möwen kreischen in der Ferne Genossen wo sind die Genossen die Treppe ist sich Treppe $\&_{\rm et}$

Martin Hüttel

ОДЕССА

Одесса мифы сказки сага черным черно то море будто бормочут волны мы же волны и полный хаос в голове

в уме безумно слово вяжем для к и до чтоб чтобы так бог выражает пожеланье слепые тени здесь при нас

вот паранойя черт побрал бы и льется речь сплошным ручьем мертвецкий голос оглушает

от А до Я и кроме з _{Веth} товарищи ну где же вы а лестница есть лестниц & ...

Одесса мифы сказки сага главу повыше ритурнель фак-факты даты камуфляжи быстрей быстрей еще быстрей

идет тот крейсер позабудь уж пластмассовый веселый раж тому себе наш нам вообще-то халява выдана была

ничто не больше чем ничтожно что было есть и будет так дыханье бездыханно মৃত্_{Schwa}

воняют слишком громогласны товарищи ну где же вы а лестница есть лестниц &

Одесса мифы сказки сага что пафос чистой ереси надтреснув дни недели годы деньга и деньги чуждо так

носы знакомы маскарады налево раз два вправь аккорд ужимки капитальных фарсов краснеют числа скрытых фраз

не тосковать чтоб по другому мы выдерем себе глаза глаза и уши языки

кружат вдали тревожно чайки товарищи ну где же вы а лестница есть лестниц & "

пер.: Аркадий Бройдо

ОДЕСА

Одеса міф легенда сага це чорне море – чорне море і хвилі ну вони як хвилі у голові гудіння хворе

слів славослів'я безголове аби від до щоб що тому що клич заяложений до бога тусовщик всюди вічно сущий

і ця ну на фіг параноя говорять говори невпинно все мертвими та голосами

від A до Я лише без з ветн товариші товариші де а сходи собі сходи &

Одеса міф легенда казка у мозок в'ївся ритурнель фальшиві дати камуфляжі все швидко швидше schneller schnell

вже броненосець тут забудь пластмаса стрімить насолоду на неї ми якраз вобщє-то бо на халяву повелись

нічого крім ніщо все пусто те що було усе минеться уже не дише подих хуф Schwa

смердять лише слова крикливі товариші товариші де а сходи собі сходи &

Одеса казка сага міф і богохульства чистий пафос уштирені дні тижні роки все гроші гроші все чуже

носи знайомі маскарад і раз два три напра- наліво це фарс це колосальний фарс таємний шифр червоні цифри

аби не бачити нічого тут виривають собі очі і очі й вуха язики

а чайки квилять вдалині товариші товариші товариші де а сходи собі сходи &

пер.: Олександра Григоренко

אדעס odes

אָדעס, מיטאָס, מעשהלע, לעגענדע דער ים איז שוואָרץ שוואַרץ ווי דער ים די כוואַליעס לאָמיר זאָגן כוואַליעס אינעם קאפ א פֿארקער אן א סוף

אָן אַ קאָפ אינעם קאָפ די ווערטער ווערטן כדי צו פֿון ביז דערמיט אַז ווײַל גאָט דאָס פֿאַרקױפֿטע פֿאַרלאַנגען דער בלינדער שאטן דער קנאקער

> די פאַראַנױאַ אַ שרעק דאָס רעדן רעדט זיך אָן אַ סוף מיט שטימען אַ סך טויטע שטימען

פֿון A ביז $_{\gamma_A}$ און אָן אַ ב $_{\gamma_B}$ Bביז ביים חברים ווו זענען די חברים דאָס טרעפל איז זיך אַ טרעפל $_{\ast_a}$

אָדעס, מיטאָס, מעשהלע, לעגענדע אָן אַ קאָפ אינעם קאָפ דער צוזונג געפֿײקטע דאָטן קאַמופֿלאַזש שנעל שנעלער מער ווי שנעל

דער פאַנצער-קרויצער שוין פֿאַרגעס עס פֿון צעלולאָיִד געשטראָמטער שפאַס צו דעם האָט זיך אונדזער אונדז вообще צו דעם האָט אוך אונדזער אונדז אין גאַגען халява

גאָרנישט מער ווי גאָרנישט נישט גאָרנישט די לײדיקײַט וואָס ס'איז געווען וועט זײַן געווען דער פֿאַרסאָפעטער אַטעם שוואַ

> די אויבער-הויכע ווערטער פֿלאָצן חברים ווו זענען די חברים דאַס טרעפל איז זיך אַ טרעפל &...

אָדעס, מיטאָס, מעשהלע, לעגענדע די לײַדנשאַפֿט פֿון אין גאַנצן אָפלײקענען גאָט צעשפאַלטענע טעג װאָכן יאָרן געלט א סך געלט און אזש פֿרעמד

> באַקאַנטע נעזער אַ פֿאַרשטעלאַכטס לינקס צוויי דרײַ רעכטס און אין איינעם דאָס שפיל אַזוי ווי אַ פורים שפיל געליגענע פֿראזעס רויטע צאלן

> > כדי נישט צו זען די אַנדערע רײַסט מען זיך אויך אויס די אויגן די אויגן אויערן צינגער און

די מעוועס קוויטשען אין דער ווײַטן חברים ווו זענען די חברים דאס טרעפל איז זיך א טרעפל &.. odes, mitos, maysele, legende der yam iz shvarts shvarts vi der yam di khvalyes lomir zogn khvalyes inem kop a farker on a sof

on a kop inem kop di verter vertn kedey tsu fun biz dermit az vayl got dos farkoyfte farlangen der blinder shotn der knaker

di paranoya a shrek dos redn redt zikh on a sof mit shtimen a sakh toyte shtimen

fun A biz YA un on a Beys khaverim vu zenen di khaverim dos trepl iz zikh a trepl et

odes, mitos, maysele, legende on a kop inem kop der tsuzung gefeykte datn kamuflazh shnel shneler mer vi shnel

der pantser-kroytser shoyn farges es fun tseluloid geshtromter shpas tsu dem hot zikh undzer undz in gantsn umzist avek gegebn

gornisht mer vi gornisht nisht gornisht di leydikayt vos s'iz geven vet zayn geven der farsopeter otem shvo

di oyber-hoykhe verter flotsn khaverim vu zenen di khaverim dos trepl iz zikh a trepl et

odes, mitos, maysele, legende di laydnshaft fun in gantsn opleykenen got tseshpaltene teg vokhn yorn gelt a sakh gelt un azh fremd

bakante nezer a farshtelakhts links tsvey dray rekhts un in eynem dos shpil azoy vi a purem shpil geligene frazes royte tsoln

kedey nisht tsu zen di andere rayst men zikh oykh oys di oygn di oygn oyern tsinger un

di meves kvitshen in der vaytn khaverim vu zenen di khaverim dos trepl iz zikh a trepl et

iberz.: sophia charlotte fock un roni gal

BERND SCHULTHEIS: DIE TREPPE, KLANGINSTALLATION, 2018

Viktor Šklovskijs 1927 geäußerter Wunsch, die Potemkinsche Treppe werde »neuerdings so häufig beschworen, daß es an der Zeit scheint, sie zu zerlegen und ins Museum zu transportieren«*, konnte in 90 Jahren nicht erfüllt werden. Meine Klanginstallation befaßt sich mit einem möglichen musealen Resonanzraum des so berühmten Gebildes. Im Jahr 2018 hüpft ein Ball die Stufen dieser Treppe hinunter. Die dabei entstehenden Geräusche werden akustisch aufgezeichnet. Jeder Aufprall erzeugt einen Resonanzraum aus Sprachklängen, die, neben anderen, in der Region über Jahrhunderte eine Rolle gespielt haben, etwa: Ukrainisch, Russisch, Jiddisch und Deutsch – Sprachfetzen aus dem der Installation zugrunde liegenden und weiter oben publizierten Gedicht "Odessa«.

Dieser Resonanzraum wird mithilfe des elektroakustischen Verfahrens der Faltung erzeugt, indem Aufnahmen von Worten in den vier Sprachen durch die Impulse des Aufpralls des Balls in verzerrter Überlagerung der Klangspektren hörbar gemacht werden. Das Geräusch des Aufpralls zieht eine Fahne von Sprachklang nach sich. 4-Kanal-Klanginstallation, 4 Lautsprecher, 1 Ball (Fußball oder Basketball), eine 4-kanalige Tonspur (Schleife; Aufzeichnung von 192 Impulsklängen des Balls und deren Resonanz im Sprachraum), ein Abspielgerät (unsichtbar). Die Lautsprecher werden zu einem Turm aufgestapelt, so daß jeder Lautsprecher in eine andere Richtung abstrahlt. Der Ausstellungsraum wird so selbst zum Resonanzraum.

Christine Engel: Die Treppe von Odessa; in: Gerhard Paul (Hrsg.): Das Jahrhundert der Bilder, Bd. 2: 1900 bis 1949. – Göttingen, 2009.

БЕРНД ШУЛЬТХАЙС: ЛЕСТНИЦА, ЗВУКОВАЯ ИНСТАЛЛЯЦИЯ, 2018

Высказанное Виктором Шкловским в 1927 году пожелание «разобрать и отправить в музей» Потемкинскую лестницу, основанное на том, что она «в последнее время столь часто упоминается»*, – за девяносто лет так и не смогло быть выполнено. Моя звуковая инсталляция представляет собой возможное музейно-резонансное пространство столь известного образа. В 2018 году вниз по ступеням лестницы поскачет мяч. Производимый при этом шум будет записан. Каждый удар породит резонансное пространство из звуков тех языков, которые, наряду с другими, на протяжении столетий играли важную роль в регионе, например украинского, русского, идиш или немецкого – в отрывках из опубликованного выше стихотворения «Одесса», лежащего в основе данной инсталляции.

Это резонансное пространство будет создано при помощи электроакустического процесса свертывания, в котором записи слов на этих четырех языках зазвучат благодаря импульсам от ударов мяча в искаженном наслоении звуковых спектров. Звук удара потянет за собой знамя языкового звучания. Четырехканальная звуковая инсталляция, 4 динамика, один мяч (баскетбольный или футбольный), четырехканальная звуковая дорожка (шлейф; запись 192 импульсных ударов мяча и их резонанса в языковой среде), проигрывающее устройство (сокрытое). Из динамиков будет составлена башня, так чтобы все динамики были направлены в разные стороны. Таким образом, выставочное помещение само превратится в резонансное пространство.

Кристина Энгель: Одесская лестница в: Герхард Пауль (ред.): Век картин, том 2: 1900–1949. – Геттинген, 2009.



Bernd Schultheis: Klanginstallation ›Die Treppe-, (Entwurf): 1 Abspielgerät, 4 Lautsprecher, 1 Basketball, 2017. Бернд Шультхайс: звуковая инсталляция «Лестница» (эскиз): 1 проигрывающее устройство, 4 динамика, 1 баскетбольный мяч, 2017.

111

auf seiner reise nach a trifft herr b die eins. was macht die zwei, sagt b. die drei. erwidert b, die vier. also sprach herr b und setzt seine reise fort. auf seiner reise nach a trifft herr b die fünf. was macht die sechs, sagt b. die sieben. erwidert b, die acht. also sprach herr b und setzt seine reise fort

auf seiner reise nach a trifft herr b die neun. was macht die zehn, sagt b. die elf. erwidert b, und zwölf. also sprach herr b und setzt seine reise fort

auf seiner reise nach a trifft herr b die dreizehn. was macht die vierzehn, sagt b. die fünfzehn. erwidert b, die sechzehn. also sprach herr b und setzt seine reise fort.

auf seiner reise nach a trifft herr b die siebzehn. was macht die achtzehn, sagt b. die neunzehn. erwidert b, die zwanzig. also sprach herr b und setzt seine reise fort.

auf seiner reise nach a trifft herr b die einundzwanzig. was macht die zweiundzwanzig, sagt b. die dreiundzwanzig. erwidert b, hallo. also sprach herr b und setzt seine reise fort.

auf seiner reise nach a trifft herr b die fünfundzwanzig. was macht die sechsundzwanzig, sagt b. die siebenundzwanzig. erwidert b, die achtundzwanzig. also sprach herr b und setzt seine reise fort.

auf seiner reise nach a trifft herr b die neunundzwanzig. was macht die dreiszig, sagt b. die einunddreiszig. erwidert b, das meer. also sprach herr b und setzt seine reise fort.

auf seiner reise nach a trifft herr b die dreiunddreiszig. was macht die vierunddreiszig, sagt b. die fünfunddreiszig. erwidert b, die sechsunddreiszig, also sprach herr b und setzt seine reise fort.

auf seiner reise nach a trifft herr b die siebenunddreiszig. was macht die achtunddreiszig, sagt b. die neununddreiszig. erwidert b, die vierzig. also spach herr b und setzt seine reise fort.

auf seiner reise nach a trifft herr b die einundvierzig. was macht die zweiundvierzig, sagt b. die dreiundvierzig. erwidert b, also sprach herr b und setzt seine reise fort.

auf seiner reise nach a trifft herr b die fünfundvierzig. was macht die sechsundvierzig, sagt b. die siebenundvierzig. erwidert b, die achtundvierzig, also sprach herr b und setzt seine reise fort.

auf seiner reise nach a trifft herr b die neunundvierzig. was macht die fünfzig, sagt b. die einundfünfzig. erwidert b, der fisch. also sprach herr b und setzt seine reise fort.

auf seiner reise nach a trifft herr b die dreiundfünfzig. was macht die vierundfünfzig, sagt b. die fünfundfünfzig, erwidert b, die sechsundfünfzig, also sprach herr b und setzt seine reise fort.

auf seiner reise nach a trifft herr b die siebenundfünfzig. was macht die achtundfünfzig, sagt b. die neunundfünfzig. erwidert b, ich weisz. also sprach herr b und setzt seine reise fort.

auf seiner reise nach a trifft herr b die einundsechzig. was macht die zweiundsechzig, sagt b. die dreiundsechzig. erwidert b, die vierundsechzig. also spach herr b und setzt seine reise fort.

auf seiner reise nach a trifft herr b die fünfundsechzig. was macht die sechsundsechzig, sagt b. die siebenundsechzig. erwidert b, die achtundsechzig, also sprach herr b und setzt seine reise fort.

auf seiner reise nach a trifft herr b die neundundsechzig. was macht die siebzig, sagt b. die einundsiebzig. erwidert b, das meer. also sprach herr b und setzt seine reise fort.

auf seiner reise nach a trifft herr b die dreiundsiebzig. was macht die vierundsiebzig, sagt b. die fünfundsiebzig. erwidert b, die sechsundsiebzig. also sprach herr b und setzt seine reise fort.

auf seiner reise nach a trifft herr b die siebenundsiebzig. was macht die achtundsiebzig, sagt b. die neunundsiebzig. erwidert b, das meer. also sprach herr b und setzt sein reise fort.

auf seiner reise nach a trifft herr b die einundachtzig. was macht die zweiundachtzig, sagt b. die dreiundachtzig. erwidert b, die vierundachtzig. also sprach herr b und setzt seine reise fort.

auf seiner reise nach a trifft herr b die fünfundachtzig. was macht die sechsundachtzig, sagt b. die siebenundachtzig. erwidert b, die achtundachtzig, also sprach herr b und setzt seine reise fort.

auf seiner reise nach a trifft herr b die neunundachtzig. was macht die neunzig, sagt b. die einundneunzig. erwidert b, die zweiundneunzig. also sprach herr b und setzt seine reise fort.

auf seiner reise nach a trifft herr b die dreiundneunzig. was macht die vierundneunzig, sagt b. die fünfundneunzig. erwidert b, die sechsundneunzig, also sprach herr b und setzt seine reise fort.

auf seiner reise nach a trifft herr b die siebenundneunzig. was macht die achtundneunzig, sagt b. die neunundneunzig. erwidert b, das heiszt. also sprach herr b und setzt seine reise fort.

auf seiner reise nach a trifft herr b die hunderteins. was macht die hundertzwei, sagt b. die hundertdrei. erwidert b, die hundertvier. also sprach herr b und setzt seine reise fort.

auf seiner reise nach a trifft herr b die hundertfünf. was macht die hundertsechs, sagt b. die hundertsieben. erwidert b, *grüsz gott*. also sprach herr b und setzt seine reise fort.

auf seiner reise nach a trifft herr b die hundertneun. was macht die hundertzehn, sagt b. die hundertelf. erwidert b, hundertundelf. also sprach herr b und setzt seine reise fort.

Martin Hüttel: hundertundelf, Digitaldruck, DIN A0, 1990 (Text in 18 Sprachen).

Мартин Хюттель: сто и одиннадцать, цифровая печать, DIN A0, 1990 (текст на 18 языках).

111

на своем пути в а видит г. б один. что же два, молвит б. три. четыре, откликается б, так говорил г. б, он продолжает свой путь. на своем пути в а видит г. б пять. что же шесть, молвит б. семь. восемь, откликается б, так говорил г. б, он продолжает свой путь. на своем пути в а видит г. б девять. что же десять, молвит б. одиннадцать. и двенадцать, откликается б, так говорил г. б, он продолжает свой путь.

на своем пути в а видит г. б тринадцать. что же четырнадцать, молвит б. пятнадцать. щестнадцать, откликается б, так говорил г. б, он продолжает свой путь.

на своем пути в а видит г. б семнадцать. что же восемнадцать, молвит б. девятнадцать. двадцать, откликается б, так говорил г. б, он продолжает свой путь.

на своем пути в а видит г. б двадцать один. что же двадцать два, молвит б. двадцать три. *привет*, откликается б, так говорил г. б, он продолжает свой путь.

на своем пути в а видит г. б двадцать пять. что же двадцать шесть, молвит б. двадцать семь. двадцать восемь, откликается б, так говорил г. б, он продолжает свой путь.

на своем пути в а видит г. б двадцать девять. что же тридцать, молвит б. тридцать один. *море*, откликается б, так говорил г. б, он продолжает свой путь.

на своем пути в а видит г. б тридцать три. что же тридцать четыре, молвит б. тридцать пять. тридцать шесть, откликается б, так говорил г. б, он продолжает свой путь.

на своем пути в а видит г. б тридцать семь. что же тридцать восемь, молвит б. тридцать девять. сорок, откликается б, так говорил г. б, он продолжает свой путь.

на своем пути в а видит г. б сорок один. что же сорок два, молвит б. сорок три. *и так*, откликается б, так говорил г. б, он продолжает свой путь.

на своем пути в а видит г. б сорок пять. что же сорок шесть, молвит б. сорок семь. сорок восемь, откликается б, так говорил г. б. он продолжает свой путь.

на своем пути в а видит г. б сорок девять. что же пятьдесят, молвит б. пятьдесят один. *рыба*, откликается б, так говорил г. б, он продолжает свой путь.

на своем пути в а видит г. б пятьдесят три. что же пятьдесят четыре, молвит б. пятьдесят пять. пятьдесят шесть, откликается б, так говорил г. б, он продолжает свой путь.

на своем пути в а видит г. б пятьдесят семь. что же пятьдесят восемь, молвит б. пятьдесят девять. *Знамо*, откликается б, так говорил г. б, он продолжает свой путь.

на своем пути в а видит г. б шестьдесят один. что же шестьдесят два, молвит б. шестьдесят три. шестьдесят четыре, откликается б, так говорил г. б. он продолжает свой путь.

на своем пути в а видит г. б шестьдесят пять. что же шестьдесят шесть, молвит б. шестьдесят семь. шестьдесят восемь, откликается б. так говорил г. б. он продолжает свой путь.

на своем пути в а видит г. б шестьдесят девять. что же семьдесят, молвит б. семьдесят один. море, откликается б, так говорил г. б, он продолжает свой путь.

на своем пути в а видит г. б семьдесят три. что же семьдесят четыре, молвит б. семьдесят пять. семьдесят шесть, откликается б, так говорил г. б, он продолжает свой путь.

на своем пути в а видит г. б семьдесят семь. что же семьдесят восемь, молвит б. семьдесят девять. *море*, откликается б, так говорил г. б, он продолжает свой путь.

на своем пути в а видит г. б восемьдесят один. что же восемьдесят два, молвит б. восемьдесят три. восемьдесят четыре, откликается б, так говорил г. б, он продолжает свой путь.

на своем пути в а видит г. б восемьдесят пять. что же восемьдесят шесть, молвит б. восемьдесят семь. восемьдесят восемь, откликается б, так говорил г. б, он продолжает свой путь.

на своем пути в а видит г. б восемьдесят девять. что же девяносто, молвит б. девяносто один. девяносто два, откликается б, так говорил г. б, он продолжает свой путь.

на своем пути в а видит г. б девяносто три. что же девяносто четыре, молвит б. девяносто пять. девяносто шесть, откликается б, так говорил г. б, он продолжает свой путь.

на своем пути в а видит г. б девяносто семь. что же девяносто восемь, молвит б. девяносто девять. *то есть*, откликается б, так говорил г. б, он продолжает свой путь.

на своем пути в а видит г. б сто один. что же сто два, молвит б. сто три. сто четыре, откликается б, так говорил г. б, он продолжает свой путь.

на своем пути в а видит г. б сто пять. что же сто шесть, молвит б. сто семь. *с богом*, откликается б, так говорил г. б, он продолжает свой путь.

на своем пути в а видит г. б сто девять. что же сто десять, молвит б. сто одиннадцать. *сто и одиннадцать*, откликается б, так говорил г. б, он продолжает свой путь.

Martin Hüttel: hundertundelf, 1990; Übers.: lvetta Saribekyan, 2003, Digitaldruck, DIN A0, russische Variante. Мартин Хюттель: сто и одиннадцать, 1990; пер.: Иветты Сарибекян, 2003, цифровая печать, A0, вариант на русском языке.

111

дорогою до а пан б зустрічає один. що робить два, каже б. три. відповідає б, чотири. так сказав пан б і продовжив свою подорож. дорогою до а пан б зустрічає п'ять. що робить шість, каже б. сім. відповідає б, вісім. так сказав пан б і продовжив свою подорож. дорогою до а пан б зустрічає дев'ять. що робить десять, каже б. одинадцять. відповідає б і дванадцять. так сказав пан б і продовжив свою подорож.

дорогою до а пан б зустрічає тринадцять. що робить чотирнадцять, каже б. п'ятнадцять. відповідає б, шістнадцять. так сказав пан б і продовжив свою подорож.

дорогою до а пан б зустрічає сімнадцять. що робить вісімнадцять, каже б. дев'ятнадцять. відповідає б, двадцять. так сказав пан б і продовжив свою подорож.

дорогою до а пан б зустрічає двадцять один. що робить двадцять два, каже б. двадцять три. відповідає б, *привіт*. так сказав пан б і продовжив свою подорож.

дорогою до а пан б зустрічає двадцять п'ять. що робить двадцять шість, каже б. двадцять сім. відповідає б, двадцять вісім. так сказав пан б і продовжив свою подорож.

дорогою до а пан б зустрічає двадцять дев'ять. що робить тридцять, каже б. тридцять один. відповідає б, море. так сказав пан б і продовжив свою подорож.

дорогою до а пан б зустрічає тридцять три. що робить тридцять чотири, каже б. тридцять п'ять. відповідає б, тридцять шість. так сказав пан б і продовжив свою подорож.

дорогою до а пан б зустрічає тридцять сім. що робить тридцять вісім, каже б. тридцять дев'ять. відповідає б, сорок. так сказав пан б і продовжив свою подорож.

дорогою до а пан б зустрічає сорок один. що робить сорок два, каже б. сорок три. відповідає б, так. так сказав пан б і продовжив свою подорож.

дорогою до а пан б зустрічає сорок п'ять. що робить сорок шість, каже б. сорок сім. відповідає б, сорок вісім. так сказав пан б і продовжив свою подорож.

дорогою до а пан б зустрічає сорок дев'ять. що робить п'ятдесят, каже б. п'ятдесят один. відповідає б, *риба*. так сказав пан б і продовжив свою подорож.

дорогою до а пан б зустрічає п'ятдесят три. що робить п'ятдесят чотири, каже б. п'ятдесят п'ять. відповідає б, п'ятдесят шість. так сказав пан б і продовжив свою подорож.

дорогою до а пан б зустрічає п'ятдесят сім. що робить п'ятдесят вісім, каже б. п'ятдесят дев'ять. відповідає б, *знаю*. так сказав пан б і продовжив свою подорож.

дорогою до а пан б зустрічає шістдесят один. що робить шістдесят два, каже б. шістдесят три. відповідає б, шістдесят чотири. так сказав пан б і продовжив свою подорож.

дорогою до а пан б зустрічає шістдесят п'ять. що робить шістдесят шість, каже б. шістдесят сім. відповідає б, шістдесят вісім. так сказав пан б і продовжив свою подорож.

дорогою до а пан б зустрічає шістдесят дев'ять. що робить сімдесят, каже б. сімдесят один. відповідає б, море. так сказав пан б і продовжив свою подорож.

дорогою до а пан б зустрічає сімдесят три. що робить сімдесят чотири, каже б. сімдесят п'ять. відповідає б, сімдесят шість. так сказав пан б і продовжив свою подорож.

дорогою до а пан б зустрічає сімдесят сім. що робить сімдесят вісім, каже б. сімдесят дев'ять. відповідає б, море. так сказав пан б і продовжив свою подорож.

дорогою до а пан б зустрічає вісімдесят один. що робить вісімдесят два, каже б. вісімдесят три. відповідає б, вісімдесят чотири. так сказав пан б і продовжив свою подорож.

дорогою до а пан б зустрічає вісімдесят п'ять. що робить вісімдесят шість, каже б. вісімдесят сім. відповідає б, вісімдесят вісім. так сказав пан б і продовжив свою подорож.

дорогою до а пан б зустрічає вісімдесят дев'ять. що робить дев'яносто, каже б. дев'яносто один. відповідає б, дев'яносто два. так сказав пан б і продовжив свою подорож.

дорогою до а пан б зустрічає дев'яносто три. що робить дев'яносто чотири, каже б. дев'яносто п'ять. відповідає б, дев'яносто шість. так сказав пан б і продовжив свою подорож.

дорогою до а пан б зустрічає дев'яносто сім. що робить дев'яносто вісім, каже б. дев'яносто дев'ять. відповідає б, значить. так сказав пан б і продовжив свою подорож.

дорогою до а пан б зустрічає сто один. що робить сто два, каже б. сто три. відповідає б, сто чотири. так сказав пан б і продовжив свою подорож.

дорогою до а пан б зустрічає сто п'ять. що робить сто шість, каже б. сто сім. відповідає б, *боже поможи*. так сказав пан б і продовжив свою подорож.

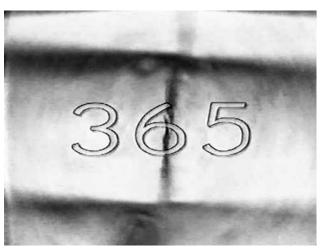
дорогою до а пан б зустрічає сто дев'ять. що робить сто десять, каже б. сто одинадцять. відповідає б, *сто й одинадцять*. так сказав пан б і продовжив свою подорож.

Martin Hüttel: hundertundelf, 1990, DIN A0, aus dem Deutschen übersetzt von Oleksandra Hryhorenko, 2018, ukrainische Variante. Мартин Хюттель: сто й одинадцять, 1990, DIN A0, з німецької переклала Олександра Григоренко, 2018.









Temo Javakhishvili: Die Treppe, Video, 2'36", 1999; dazu auch >6 Videos von georgischen und russischen Künstlern<: D. Chikhladze, N. Tsetskhladze, T. Javakhishvili, E. Jufit, Z. Rtveliashvili, Aspei, 2014.

Темо Явакишвили: Лестница, видео 2'36", 1999; прилагается также «6 видео грузинских и российских художников»: Д. Чихладзе, Н. Цецхладзе, Т. Явахишвили, Е. Юфит, З. Ртвелиашвили, Аспай, 2014.



Andrzej Kuczminski: Wladyslawowo Walker, 1978, abgebildet in: A. K., Continuum, Galerie gn, Danzig, 1980. Анжей Кучмински: Wladyslawowo Walker, 1978, опубликовано в: А. К., Continuum, Галерея gn, Гданьск, 1980.





Andrzej Kuczminski: Wladyslawowo Walker, Remake (auf einer Linie von 128 × 4 Fußlängen), Aktions-Fotos, 30.8.2017. Анжей Кучмински: Wladyslawowo Walker, ремейк (на линии длиной в 128 × 4 ступней), фотографии акции, 30.8.2017.



Andrzej Kuczminski: Traces, Foto vom 13.10. 2013. Die Zahl 24513 gibt die Anzahl der Tage an, die Kuczminski, geb. am 11. 9. 1946, schon gelebt hat.

Анжей Кучмински: Traces, фотография от 13.10.2013. Число 24513 отражает количество дней, которые Кучмински, рожденный 11.9.1946, уже прожил.



Andrzej Kuczminski: The Colour of the Wind Is Fair, Foto vom 13.09.2016. Анжей Кучмински: Цвет ветера – светлый, фотография от 13.09.2016.



Danyilo Kovach: Resistance, Foto, Lviv, 2017. Данило Ковач: Сопротивление, фотография, Львов, 2017.



Danyilo Kovach: Pedestal for a Tree, Foto, Lviv, 2017. Данило Ковач: Пьедестал для дерева, фотография, Львов, 2017.

THE FAHRRAD MESSIAH*

The chain on my bike broke in the middle of Marchlewskistraße, right in front of the house number 77, where I had lived at Gordon W's apartment some 8 years ago, my first Berlin address. Two nights later uncle Mike's bicycle also broke down, so this morning he took me to a repair/rent-a-bike shop he knew, Falckensteinstrasse, a few blocks from his place.

The shop owner was a slim tan-skinned, fit and tall man in his forties, a mass of shoulder-length wavy hair covering up his face like a chadra. I observed his hands, smeared with bike grease, dirt under the fingernails, thinking: "A working man's hands are holy. Even the dirt is holy on a working man's hands". Especially when they dig into the soil, turning it over, mashing it, sculpting it like a potter, creating forms. Solid, hard, strong – these are the words that came to mind when looking at the hands of the man, thick and long fingers, oval fingernails. His hands were truly a sight. They were beautiful. Reminded me of peasants' hands on Ukrainian bazars: perfect hands to dig through potatoes or carrots or beets in the black soil, the loom of the land.

When he took off the bike chain and started examining it, link by link, to see the damage done, it appeared as if it were some greasy rosaries slipping slowly through his fingers. An early age bicycle apostle he was, with his work clothes on, his long hair, some kind of practitioner of an unknown ancient religion, a missionary, sent to preach velosophy and convert the blind to wheeligion, a priest of the Church of Wheel, or the Fahrrad Messiah himself.

While he talked, his voice was tender, pleasant to the ear, content, patient. I was a believer. Then it hit me, whom his face reminded me of: Vitaly Fesenko, the best jazz double bassist in Ukraine. As I write this, I am, curiously, listening to another jazz bass great: Gary Peacock, a record he had out on ECM in 1984 with Markus Stockhausen, the son of Karlheinz.

Ten for the new chain, and I am on wheels again. Without a bicycle in Berlin is like without legs. I hate the U-bahn, I hate the S-bahn, I hate the bus. I like walking the city streets and parks, but I also love speed. Today is a rainy grey summer solstice day. I am exactly 34 and a half years of age, and the night is potent and impregnated with possibility and chance. I shall cascade the slopes and the inverted parabola of the belly of this best of Berlin tonight, so help me Wheelogod! Amen.

Sergei Kleyn, Berlin, 2012

^{* &#}x27;Fahrrad' is bicycle in German, from 'fahren' - to drive; and 'rad' - wheel.

THE FAHRRAD MESSIAH*

Цепь на моем лясике слетела посредине улицы Маршлевски, прямо напротив дома номер 77, где я проживал в апартаментах Гордона Даблъю 8 лет назад, мой первый берлинский адрес. Две ночи спустя, велосипед дядюшки Майка тоже сломался, так что сегодня с утра он повел меня в мастерскую/rent-a-bike на Фалькенштайн, пара кварталов от его жилища на Люббенер, любо-любо, любовь.

Хозяин лавки – подтянутый, загорелый мужчина в его сороковых, в отличной форме, занавес волнистых волос по плечи скрывает лицо как чадра. Я наблюдал за его руками, выпачканными велосипедной смазкой, грязь под ногтями, думая: «Руки рабочего святы. Свята даже грязь на этих руках...» Особенно когда они впиваются в почву, перелопачивая ее, разминая, как горшечник, придающий формы. Крепкие, твердые, сильные – вот какие слова приходят на ум, глядя на руки этого мужчины, длинные, плотные пальцы, овалы ногтей. Его руки были нечто. Они были прекрасны. Напоминали мне руки крестьян на украинских базарах: идеальные руки для того, чтобы копаться в картошке, морковке, свекле. В чернозёме.

Когда он снял цепь и принялся разглядывать ее, звено за звеном, чтоб обнаружить поломку, было похоже, будто он перебирает какие-то огромные промасленные четки. Некий стародавний велосипедные апостол, вот он кто, с его рабочей одеждой (вся перепачкана), с его длинными волосами: апологет неизвестной старинной религии; миссионер, направленный учить Велософии, проповедник, обращающий неофитов в свою новую Велигию, священник Церкви Колеса, Веломессия собственной персоной.

Когда он заговорил, его голос был сдержанным, приятным на слух, почти нежным, терпеливым. Я уверовал. Тут до меня дошло, кого он мне напоминает: Виталика Фесенко, лучшего джазового контрабасиста Украины, живущего в Одессе. Сейчас, когда я пишу это, забавно, я слушаю другого великолепного джаз-баса – Гэри Пикок – пластинку, которую он выпустил на ЕСМ в 1984 году с Маркусом Штокхаузеном, сыном Карлхайнца.

Десятка за новую цепь, и я снова на колесах. В Берлине без велосипеда как без ног. Я ненавижу У-бан, я ненавижу С-бан, терпеть не могу автобус. Я люблю ходить пешком по улицам и паркам города, но я также обожаю скорость. Сегодня дождливый серый день летнего солнцестояния. Мне ровно тридцать четыре с половиной года, и ночь потенциальна и беременна возможностями, шансом. Прокачусь по склонам и вывернутой наизнанку параболе пуза этого зверя-Берлина tonight, и да поможет мне Вело-бог. Аминь.

Сергей Клейн, Берлин, 2012

^{*} Fahrrad по-немецки «велосипед», от «fahren» (ездить) и «rad» (колесо); Messiah, разумеется, «мессия».

LEOLAM LO LEHIHANA*

had you not gone away unforgotten you would've gone too far away had you not gone away unforgotten you wouldn't be so far away from me now

had I not gone away unforgiven unforgiven for giving up had I not gone away unforgiven unforgiven, unforgiven now

unforgiven for unbelieving unforgiven for a shade of doubt unforgiven for unfeeling, unforgiven unforgiven for giving up

LEOLAM LO LEHIHANA

heaven cannot awake, forgiven, forgiven... given up... heaven does not await the unforgiving, unforgiving, for giving up – do not give up!

LEOLAM LO LEHIHANA

всё... всё, иди на... di nada, do not deny!

всё. всё и Дина di nada, do not deny!

всё, всё едино, Дина denial, do not deny...

LEOLAM LO LEHIHANA

Sergei Kleyn, St. Petersburg-Moscow, 2011

^{* &#}x27;leolam lo lehihana' means 'never ever give up' in Hebrew.





Vladimir Jaške: Fast auf Japanisch, Gedichte, Illustrationen: a) Außentitel b) Innentitel. – Sankt Petersburg: Krasnyj Matros, 2005; dazu auch die Audio-CD: Bachčanjan-Barsky-Jaschke, Aspei, 2008, und: Vladimir Jaške: 6 illustrierte Text-Hefte, DIN A5, 2007: Spiegel, Zigeuner-Wagen, Ich lese Robinson Crusoe, Sein Festtag, Tele, So eine Liebe habe ich.

Владимр Яшке: Почти по-японски, стихи, иллюстрации: а) внешний заголовок, в) внутренний заголовок. – Санкт-Петербург: красный матрос, 2005; прилагается также аудио-CD: Бахчанян-Барский-Яшке, Аспай, 2008, и: Владимир Яшке: 6 иллюстрированных тетрадей, DIN А5, 2007: Зеркало, Цыганская кибитка, Читаю Робинзона Крузо, Свой праздник, Теле, Такая ё моё любовь.

ангел стены

если бы я был ангелом если бы стал ангелом в какой на какой факультет не лучше ли институт поступить кинуться в амты в отделы за помощью но в какой же ec ли бы я стал ангелом два крыла за спиной нимб H у меня была бы идея может просто мелькнула б о помимо может мысль просто тождественна месту ы мысль в ки еве фреска на стенах притвора кирилловской церкви дре оттуда с нее со стены я бы взлетел вняя фреска CI облупившимся ангелом фресковым в белом х ревней стены итоне блепнозеленом гиматии с крыльями белыми когда бы я полетел я бы додумал я бы долумал тены достаточно только взлететь оторваться все до конца как же уйти от стены как одолеть неподвижные глыбы с достаточно только взлететь оторваться от стен толетий взлететь над холмом высоким где все впутано в зелень когда бы я полетел я бы додумал все до конц где храм нужно ли проще действовать ловко и быстро делая то же что ангел на фреске что делал он все это долгое что мастер уже объяснил на стене время всегда я бы все же полумал додумал все до конца нет е ведь многое было б дано мне свершителю мысли божествен ной бог только мыслью сверкнул а я уже нет он еще не было мысли до мысли это я предвосхи не успел я сам предвосхитил меру его наказания людям тил его плохим хорошим и лучшим всей земле всем быстро руками которые могут все начинаю сворачивать неб быстрота моих рук их длина их умелость и как пла н петербурга петровских времен гигантский рулон безграни чный хрустит ведь небо свернуть даже ангел не может б открываются черные дыры дыра есшумно И елельная бездна воронка чернота без конца без солн ца без звезд и птицы исчезли в хрустящем рулоне может люди бы подняли лица без лиц к небу без неба да и завыли бы разом но вой был бы не слыше все люди канул бы в черную бездну и тогда может быть нако нец все они что-то бы вспомнили о чем-то подумали что-то узнали узнали подумали вспомнили наконец UTO-T о важное главное что-то одно

5 85

Vilen Barsky: Aus: Tiraden 1977 ff., Aspei, 2008; dazu auch die Aspei-Audio-CD: Bachčanjan-Barsky-Jaschke, Aspei, 2008. Вилен Барский: Из: Тирады 1977 сл., Aspei, 2008; Прилагается также аудио-CD: Бахчанян-Барский-Яшке, Аспай, 2008.

wandengel

wenn ich ein engel wäre wenn ich ein engel würde in welches institut sollte ich eintreten in welche fakultät sollte ich mich nicht besser in ämter in abteilungen stürzen um hilfe nachsuchen aber in welche n wenn ich ein engel würde zwei flügel auf dem rücken ein heiligensche hätte ich eine idee vielleicht blitzte auch nur ei doch ausserdem nur ein gedanke eins mit dem ort n gedanke auf in kiew ist ein fresk o an den wänden am eingang zur kirche des kyrill ein altes fresko dort von ihm von der wand würde ich auffliegen von der alten wand als abbröckelnder freskenengel im weissen gewand im blassgrünen himation mit weissen flügeln ein wandengel wenn ich dann flöge dann dächte ich nach dächte ich alles bis zu ende es genügt schon aufzusliegen sich loszur doch wie soll man sich nur von der wand entfernen wie die unbe weglichen brocken der jahrhunderte überwinden es genügt schon nur aufzu fliegen sich loszureissen von den wänden aufzufliegen über den hohen hüge l wo alles von grün überwuchert ist wo die kirche ist wenn ich dann flög e dann dächte ich alles bis zu ende soll ich das einfacher wäre es s chnell und geschickt zu handeln dasselbe zu tun wie der engel auf dem fres das was er tat all die lange zeit immer das was der meister ber eits erklärte auf der wand nein ich dächte dennoch nach les bis zu ende denn vieles wäre mir gegeben mir dem vollender des gött gott liess einen gedanken nur aufblitzen aber ich scho lichen gedankens nein er hat es noch nicht geschafft der gedanke war noch nicht da ich war es ich habe ihn vorausgeahnt bis zu einem gedanken lbst habe das mass seiner strafe für die menschen vorausgeahnt für die schlechten die guten und die besseren für die ganze erde nun beginne ich schnell mit meinen händen die alles können den himmel ein die schnelligkeit meiner hände ihre länge ihre geschicklichkei zurollen wie der plan petersburgs aus den petrinischen zeiten knistert die gig denn den himmel einrollen das kann selbst ei antische grenzenlose rolle n engel nicht ohne lärm es öffnen sich schwarze löcher und ein unermesslicher abgrund ein trichter eine schwärze ohne end e ohne sonne ohne sterne und die vögel sind verschwunden in der knisternd en rolle und dann würden die menschen vielleicht ihre gesichter ohne gesichter zum himmel ohne himmel erheben alle menschen und sie würd en mit einem male aufheulen aber das heulen wäre nicht zu hören ürde in den schwarzen abgrund versinken und dann würden sie sich viell eicht endlich alle an etwas erinnern nachdenken erkennen erkennen na chdenken sich erinnern endlich an etwas wichtiges das wesentl iche das eine

Vilen Barsky: Aus: Tiraden, 2008, Übers.: S. Hänsgen und G. Witte, 1980er Jahre. Вилен Барский: Из: Тирады, 2008, пер.: С. Хэнгсен и Г. Витте, 1980-е годы.

полет

это было в детстве он бежал подпрыгивая это было давно подпрыгивая то на одной то на другой ноге но это не б ыли дващатисантиметровые прыжки это не был бег это бы этот полет остался в нем навсегда л полет навсегда ост алась эта свобода опыт полета опыт свободы он летел он летел над пыльным асфальтом он летел над знакомой улицей он летел над зеленой травой он летел он летел над род ной школой он детел над высокими деревьями он летел летел над своими родителями он летел над чистым воздухом он летел над кухонными лестницами он летел он летел нал тринцать седьмым годом он летел над красными крышами он лете л над синей рекой он летел он летел над детскими книжк ами он летел над любимыми песнями он летел он летел на д продовольственными магазинами он летел над дешевыми конфет ами он летел над далекой америкой он летел он летел на д жестокими индейцами он летел над их луками и стрелами он л етел над дворцами пионеров он летел он летел нал цвету шими акациями он летел над старыми каштанами он летел над бе он летел над стальными когтями он лым снегом он летел летел над железными зубами он летел над безымянными могилами он летел над серой пылью он летел над горяче он летел й кровью он летел над прохладной водой он летел это бы он летел это было давно это было в детстве ло давно это было в детстве он бежал подпрыгивая он летел етел

3 84

Vilen Barsky: Aus: Tiraden, 2008. Вилен Барский: Из: Тирады, 2008.

der flug

das war in der kindheit er lief hüpfend das ist lange her dem einen mal auf dem andern bein hüpfend aber das waren keine zwanzigz entimetersprünge das war kein lauf dieser flug blieb f das war flug ür immer in ihm für immer blieb diese freiheit flugerfahrung freiheit serfahrung er flog über dem staubigen asphalt er flog über der v er flog er flog über dem grünen gras ertrauten strasse er flog er flog über seiner ersten schule er flog über den hohen bäumen er flog über er flog seinen eltern er flog über der sauberen luft er flog über den hofeingängen er flog über dem siebenundreissiger jahr er flog über den roten dächern er flog über dem blauen fluss er flog er flog über den kinderbüc hern er flog über den lieblingsliedern er flog er flog über den lebensm ittelgeschäften er flog über den billigen bonbons er flog über dem fernen am erika er flog über den grausamen indianern er flog über ihren pf eilen und bögen er flog über den pionierpalästen er flog über d er flog en blühenden akazien er flog über den alten kastanien er flog über dem weiss er flog über den stählernen klauen er flog über den e en schnee er flog isernen zähnen er flog über den namenlosen gräbern er flog dem grauen staub er flog über dem heissen blut er flog über dem kühlen wass er flog das ist lange her er flog das ist lange her das war in das war in der kindheit er lief hüpfend der kindheit er flog

Vilen Barsky: Aus: Tiraden, 2008, Übers.: S. Hänsgen und G. Witte, 1980er Jahre. Вилен Барский: Из: Тирады, 2008, пер.: С. Хэнгсен и Г. Витте, 1980-е годы.

слова на листе

сияние твоей улыбки сияние твоей молодости да сияние пронизывающее пронзающее твое сей то что было тогда в блуждающей судьбе час твое сегодня плоть исхудавша я в недуге иссушенная паутиной лет прокуренная в ночах бде да я вижу тебя в том свете в свете того сияни ний камни улиц помнят R той улыбки там воздух напосн спасительная тень каштанов середина мостовой внезапная встреча голос услышанный впервые счастье взгляда глаза в г лаза нестерпимая близость - не знающие будущего так это з вучит сейчас вечность так пело это тогда жизнь разве к тебе и против тебя ртывавшая свой рулон смятение метаморфозы времени жесткая кожа рук пожелтевшие н слова на белом лис меняя все меняя нас слова ОГТИ слова которые ты не прочтешь которые не увидишь камни о которых ты забыла день который ты не помнишь сияние которого уже нет да

5 87

Vilen Barsky: Aus: Tiraden, 2008. Вилен Барский: Из: Тирады, 2008.

wörter auf einem blatt

der glanz deines lächelns der glanz deiner jugend ja ein glanz da durchdrängend durchdringend dein jetzt dein heute s was damals war fleisch abgemagert im leiden ausgezehrt vom spinnen m irrenden schicksal netz der jahre durchräuchert in den nächten des wachens ja ich sehe d in dem licht jenes glanzes ich in jenem licht jenes lächelns die s teine der strassen erinnern sich daran dort ist die luft getränkt rettende schatten der kastanien die mitte des fahrdamms eine plötzliche b egegnung eine zum ersten mal gehörte stimme das glück des auge in auge bli ckens unerträgliche nähe die die zukunft nicht kennen so klingt das jet ewigkeit so sang das damals das leben das seinen ballen entrollte bestürzung zu dir und gegen dich metamorphosen der zeit rte haut der hände die gelbgewordenen fingernägel alles ändernd uns ä wörter die du nicht ndernd wörter wörter auf einem weissen blatt durchliest die du nicht erblickst steine die du vergessen hast r tag an den du dich nicht erinnerst ein glanz der schon nicht mehr da ist ja

Vilen Barsky: Aus: Tiraden, 2008, Übers.: S. Hänsgen und G. Witte, 1980er Jahre. Вилен Барский: Из: Тирады, 2008, пер.: С. Хэнгсен и Г. Витте, 1980-е годы.

SAGE: BEGEGNUNGEN

- : Vadim Sacharow trifft Viktor Skersis
- : Sem Sorok
- : New York
- : Sorokin trifft Eva Braun
- : Sind Sie's oder Sind Sie's nicht?
- : Jaschdalawas jadaschdalas
- : Anufrijew trifft Groys
- : Apteka sakryta
- : Taktik Neutik
- : Steinberg trifft Sun Ra
- : Otjez umer 1984
- : Umra schisra ditja of eternity
- : Ajgi trifft Bukowski
- : quadrat (ein ahnen)

zwischen im – hochhausmeer – türmen

(als – ob – türmen)

von ferne regt sich ein geschlechtliches

- : Hier in der Bronx Baby
 - hast du kein Licht
 - in deinem Loch
- : Brodsky trifft Jandl
- : das Stadion ein Riesenohr
- : Ich stell mir vor empor empor
- : Monastyrskij trifft Maffey
- : Die Texte sind an und für sich nicht wichtig
- : Aus Texten Kohle machen, Starik
- : Nekrassow trifft von der Grün
- : Du dort du Munt
 - du grjuner Maks,
 - fon Ofterdink,
 - du stink nach Rurgebit

: Ja tam, ja tam, im Grubenloch, für Liliputz

: Kabakow trifft Timothy

Oj, sametschatelno, genialnoNo go no go show me no go

: Jelena Schwarz trifft Peter Weiss

: Tabea, David, Sulamith

: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 – die persönlichen Erlebnisse und Konfrontationen müssen einer Anonymität weichen

: Eisenstein trifft Divine

: Die Köpfe mit dem sozialen Pulver laden

wie Gewehrpatronen

: Kill! Kill! Serjoscha! Kill! Kill!

: Prigow trifft Prigow

: D. A.? : D. A.

: Jurij Albert trifft Pavarotti

: Ich bin nicht Pavarotti

: Ich bin Pavarotti

: Cholin trifft Capote

: Ja takaja suka – ne sowjetuju snat

: Ich verstehe nur blood

: Swjesdotschotowa trifft Enzensberger

: Hallo Hans Magnus kiwitt kiwitt

: Ein rotes Ideogramm zu pinseln, Larissa,

auf meine Schulter, komm

: Lenin trifft Hendrix

: Wir Funker

: Come - in - us

- : Gagarin trifft George
- : Im Flug koinzidieren wir
- : Im windes-weben in sehnen leben
- : Lew Rubinstein trifft Woody Allen
- : Wie zauberhaft dieses leichte, unbeschwerte Spiel, Mythen zu schaffen.
- : Twin my twin, transatlantischer Zwilling im Geist
- : Schröder trifft Buddha
- : Ich empfehle Suhrkamp
- : Buddha ist ein Scheißstecken
- : Nemuchin trifft Kulik
- : Die russischen Bilder leuchten von hinten nach vorn
- : Ich krieche auf allen Vieren
- : Rübezahl trifft Sloterdijk
- : Ich komme von drüben
- : Ich komme vor
- : Wladimir Nabokow trifft Ivan Lendl
- : Wurden Sie schon in Sonne übersetzt?
- : 15:30

Sabine Hänsgen, Georg Witte: Begegnungen, 1987, vgl. Sage: Begegnungen. – Bochum: Edition Aspei, 2017. Сабина Хэнгсен, Георг Витте: Встречи, 1987, ср. Саге: встречи. – Бохум: Издание Аспай, 2017.

САГЕ: ВСТРЕЧИ

- : Вадим Захаров встречает Виктора Скерсиса
- : Семь Сорок
- : Нью-Йорк
- : Сорокин встречает Еву Браун
- : Это Вы или не Вы?
- : я ждалавас я дождалась
- : Ануфриев встречает Гройса
- : Аптека закрыта
- : Тактика невтика
- : Штейнберг встречает Сан Ра
- : 1984 умер отец
- : Umra schisra ditja of eternity
- : Айги встречает Буковского
- : **–** квадрат **–** (догадка)
 - среди в море высоток выросли
 - (как бы башни)
 - в дали зашевелилось половое
- : Здесь в Бронксе бэби
 - нет света
 - в твоей дыре
- : Бродский встречает Яндля
- : Стадион огромное ухо
- : Я представляю вверх и вверх
- : Монастырский встречает Маффая
- : Тексты как таковые не существенны
- : Руби капусту текстами, старик
- : Некрасов встречает фон дер Грюн
- : Ты дум ты мон,
 - зелёный Макс,
 - фон Офтердинк
 - и в рур и вонь

: Я там, я там, сижу я в яме, радионяня

: Кабаков встречает Тимоти: Ой, замечательно, гениально: No go no go show me no go

: Елена Шварц встречает Петера Вайса

: Табеа, Давид, Суламифь

: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 – личные переживания и конфронтации должны уступить анонимности

: Эйзенштейн встречает Дивайн

: Набить головы социальным порохом

как патроны

: Kill! Kill! Serjoscha! Kill! Kill!

: Пригов встречает Пригова

: Д. А.? : Д. А.

: Юрий Альберт встречает Паваротти

: Я не Паваротти

: Я Паваротти

: Холин встречает Капоте

: Я такая сука - не советую знать

: Ja ponimaju lish blood

: Звездочетова встречает Энценсбергера

: Привет Ханс Магнус чирик-чирик

: Лариса, ну-ка

Черкани мне на плече красную идеограмму

: Ленин встречает Хендрикса

: Мы радиофунк

: Come - in - us

- : Гагарин встречает Георге
- : Состыкуемся в полете
- : В ветра биении жить в стремлении
- : Лев Рубинштейн встречает Вуди Аллена
- : Потрясающе с такой лёгкостью, играючи,
 - создавать мифы
- : Twin my twin, трансатлантический собрат по духу
- : Шрёдер встречает Будду
- : Рекомендую Зуркамп
- : Будда просто говночист
- : Немухин встречает Кулика
- : Русские картины светят из глубины наружу
- : Я ползу на всех четырех
- : Рюбецаль встречает Слотердайка
- : Я пошел оттуда
- : Я похож
- : Владимир Набоков встречает Ивана Лендла
- : Вы уже переведены на солнце?
- : 15:30

(пер.: iqqi)

Sabine Hänsgen, Georg Witte: Begegnungen, 1987, 2017, Übers.: Il'ja Kukuj. Сабина Хэнгсен, Георг Витте: Встречи, 1987, 2017, пер.: Илья Кукуй.

LINK (FÜR SERGEJ ANUFRIEV)

Die Aktion fand in Bochum, im Botanischen Garten der Ruhr-Universität auf einer hölzernen Brücke in der Abteilung für alte Gewächse statt.

Auf die eine Seite der Brücke stellten wir ein Tonbandgerät, auf dem eine blaue Vase stand, die mit einem Karton bedeckt war. Den Karton hatten wir mit Papierschnipseln beklebt, auf denen Bildchen von Computerspielen aus alten Magazinen zu sehen waren. Auf der anderen Seite der Brücke stand eine Videokamera, die im Kamerasucher ein am vorangegangenen Abend aufgezeichnetes Computerspiel >Zelda 2< der Firma Nintendo zeigte. Im Kassettenrecorder unter der Vase befand sich die Kassette mit der zum Computerspiel gehörenden Musik, die ebenfalls ablief.

Anufriev übergaben wir eine Tasche und schlugen ihm vor, zwischen Vase und Videogerät hin- und herzugehen. Am Videogerät konnte er die Aufzeichnung ansehen, jedoch nicht länger als eine Minute. Jedes Mal, wenn er sich der Vase näherte, sollte er eines der Zettelchen nehmen und in die Tasche stecken. Unter dem 20. Zettel schließlich lag eine Instruktion, die Anufriev aufforderte, einen Hammer aus der Vase zu nehmen, die Vase zu zerschlagen und die Scherben in der Tasche zu verstauen. So wurde alles am 21.09.1990 durchgeführt.

Sabine Hänsgen, Andrej Monastyrskij

ЛИНК (СЕРГЕЮ АНУФРИЕВУ)

Акция проводилась в Бохуме, в ботаническом саду Рурского университета, на деревянном мостике в отделе древних растений.

С одной стороны мостика мы поставили сооружение, представляющее собой установленную на магнитофоне голубую вазу, накрытую картонками с наклееными на них вырезками из журнала с фрагментами компьютерных игр. С другой стороны мостика стояла видеокамера, включенная на воспроизведение (через видоискатель) записанной накануне акции компьютерной игры «Зельда-2» (фирма Нинтендо). В магнитофоне под вазой находилась кассета с записью музыки этой игры, также включенная на воспроизведение.

Ануфриеву вручили сумку и предложили ходить между вазой и видеокамерой, где он мог смотреть запись, но не более минуты. Подходя к вазе, он должен был брать по одной картинке и класть себе в сумку. Под 20-ой картиной лежала инструкция, предлагающая Ануфриеву вынуть из вазы молоток, разбить вазу и положить осколки в сумку. Что и было сделано 21.09.1990 г.

Сабина Хэнсген, Андрей Монастырский



Sabine Hänsgen, Andrej Monastyrskij: Aktion ›Link‹, mit Sergej Anufriev, Bochum, 1990, Foto: S. Hänsgen; dazu auch die VHS-Kassette: S. H., A. M.: Für S. Anufriev (Link, 1990).
Сабина Хэнгсен, Андрей Монастырский: Акция ›Link‹, с Сергеем Ануфриевым, Бохум, 1990, фото: С. Хэнгсен; прилагается также VHS-кассета: С. Х., А. М.: С. Ануфриеву (Link, 1990).

РАССКАЗ СЕРГЕЯ АНУФРИЕВА

(расшифровка с видеозаписи)

Сначала я как будто бы попал в компьютерный мир. Разделение звука и изображения заставило меня двигаться как челнок. Это челночное движение погрузило меня в то же, что я видел и слышал. То есть все было совершенно адекватно моему движению. И окружающий мир был абсолютно адекватен в своей райской проясненности. По мере того, как я совершал свои действия, внезапно нахлынула туча, пошел очень сильный дождь, превратившийся затем в град. Вслед за этим, когда дождь достиг апофеоза, как раз и произошло выполнение инструкции, а именно разбивание вазы, на которой находились рисунки, которые я вынимал. Следует сказать, что эти рисунки точно так же соответствовали всему остальному. Но выбив вазу из-под изображения... То есть практически ваза воспринималась как пустой фундамент, разбив который я обрел свободу и полетел, что уже, видимо, относится к совершенно другому обряду, может быть... По крайней мере мне кажется, что мною постепенно овладевало желание что-то как бы... совершить какоечто шиваистское деструктивное действие, как мне и свойственно. И поразительно то, что все так естественно совпадало, что мне и было в конце концов назначено это сделать. Но это не является главным моментом акции. Главным является погружение в компьютерный мир, которое неожиданно завершилось разбитием такого круглого экрана. И в какое пространство я попал теперь, и что будет теперь происходить, мне совершенно неведомо...

ERZÄHLUNG SERGEJ ANUFRIEVS

(Dechiffrierung der Videoaufnahme)

Von Anfang an hatte ich das Gefühl, in eine Computer-Welt einzutauchen. Die Trennung von Laut und Bild zwang mich, wie ein Schaukelboot hin- und her zu wanken. Diese Hin- und Herbewegung ließ mich in das versinken, was ich sah und hörte. Das heißt, alles war komplett adäguat zu meiner eigenen Bewegung. Und meine Umgebung verhielt sich absolut adäquat zu ihrer paradiesischen Klarheit. Fast gegen Ende der Aktion tauchte plötzlich eine gewaltige Wolke über mir auf und es begann, wie aus Eimern zu gießen, bis sich schließlich der Regen in Hagel verwandelte. Später, als der Regen gerade seine Apotheose erreichte, erfüllte sich parallel dazu der Inhalt der Instruktion, d.h. das Zerstören der Vase, auf der sich die Zeichnungen befanden, die ich herausgenommen hatte. Diese Zeichnungen, das sollte noch erwähnt werden, korrespondierten ebenfalls mit allen anderen Dingen. Aber, als ich die Vase unter dem Bild zerbrach ... Also praktisch wurde die Vase als leeres Fundament wahrgenommen, und als ich sie zerbrach, wurde ich frei und flog los. Und das gehörte wahrscheinlich zu einem ganz anderen Ritus, vielleicht ... Zumindest kommt es mir so vor, daß mich nach und nach ein Wunsch beherrschte, etwas Schivaitisches zu machen, etwas Destruktives zu tun, was für mich sehr typisch ist. Und überraschend war, daß alles so natürlich übereinstimmte, so daß ich am Ende dazu verurteilt war, genau das zu tun. Aber das ist nicht der wichtigste Punkt der Aktion. Das Wichtigste ist das Eintauchen in die Welt des Computers, das unerwartet im Zerbrechen eines runden Bildschirms endete. Und in welchen Raum ich jetzt geraten bin und was jetzt passieren wird, ist mir momentan gänzlich unbekannt ...

Übers.: Sylvia Sasse, Dmitrij Zachar'in, http://www.dissense.de/km/link.html

IM RUHRPARK (Für Yuri Leiderman)

Mit einem Einkaufswagen, in dem wir die Kopie eines Dokumentationsfotos von Allan Kaprows 'Tire Tower' (1979) und eine Radkappe transportierten, durchquerten wir das Shopping Center und ließen den Einkaufswagen schließlich unter dem Schild Ruhrpark zurück.

Bochum, 28, 11, 2009

Sabine Hänsgen, Martin Hüttel, Gisela Krey

В РУР-ПАРКЕ (Ю. Лейдерману)

С коляской, в которой мы возили копию документального фото 'Tire Tower' (1979) А. Капроу и автомобильный диск, мы прошли шоппинг-центр и в конце оставили коляску под щитом >Рур-парк с. Бохум, 28. 11. 2009

С. Хэнсген, М. Хюттель, Г. Край

ПАРК РУРСКОГО ПЕРИОДА

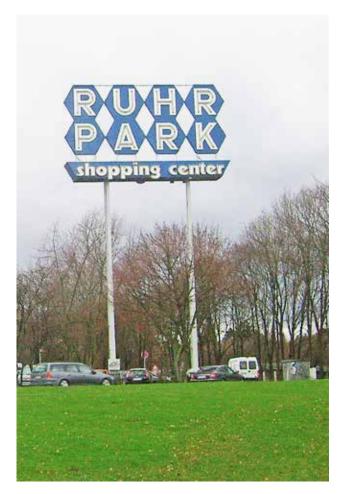
Сабина попросила меня (или разрешила) написать текст об акции «Рур Парк» в таком же стиле, как и заметку о хлыщеватом молодчике, виденном нами в вагоне Вуппертальской подвесной дороги. Однако в шоппинг центре Рур Парк мы не встречали таких исчезающих с проблеском, бездельных персонажей. Впрочем, пусть будет им сама башня из автомобильных покрышек, воздвигнутая там Аланом Капроу в 60-е годы. От нее, конечно, ничего не осталось – она и сама была лишь петлистым, очковым, основополагающим «ничем», однако по ракурсам соседних зданий на ламинированной фотографии мы смогли определить ее точное место. Должен признаться, что хотя я уже изрядно пожил в Германии и без сомнения люблю эту страну, я продолжаю испытывать где-то в глубине души легкое чувство опаски, как всякий чужестранец – вдруг я что-то неправильно пойму, не там перейду улицу, попаду под машину, буду оштрафован за нечто неизвестное мне ведь незнание закона не освобождает от ответственности! Особенно в местах как это – широкая подъездная дорога без светофора, машины на полной скорости соскакивающие с автобана, полоса безопасности с сугубо технической, бесчеловечного зеленого цвета ровной травой. И напротив, чувство уюта и светлой творческой беспечности, возникающее при взгляде на старую фотографию с работой Капроу, это же место лет сорок назад – все по-домашнему, и почва кажется слегка ухабистой, будто еще не освоенный дачный участок или задворки стройки на Черемушках, где возможны самые романтические подростковые эскапады. Кроме того, я был очень горд, что со второй попытки сумел все-таки правильно назвать автора этой работы. Наверное где-то в глубинах памяти она затронула меня, когда я еще только знакомился с «современным искусством» и увидел ее на репродукции в первый раз – эти ошметки техники, равные траве и глине, так беззаботно становящиеся скульптурой, сооружением, не обязанные претендовать на мысль, вообще уже никому ничем не обязанные, вышедшие из нашего употребления, но по какой-то детской щедрости остающиеся нам послушны. В этом, кстати, особая прелесть искусства – оно способно вспоминаться нам так невесомо, смутно, в истончающихся, бесконечно убывающих степенях силы. Не то что какая-нибудь политика – всегда очень актуально, как обухом по голове. Что вспоминается еще? Вот Мартин с гордостью нищего легионера катит пустую синюю тележку через кишащий консумеризмом форум. Я мало что знаю о Мартине – в 70-е годы он вроде дружил с Некрасовым, Штейнбергом, Булатовым, даже, кажется, написал о них несколько исследовательских статей.

Сейчас это все закрыто, по большому счету, никому не нужно, осталось в тех же брегах, что и башня Капроу. И Мартин, гордо выпрямившись, будто несет этот мир замкнутым внутри себя, стараясь не помять оставшуюся у него половину плаща. Мы с Сабиной плетемся сзади – похоже, нам-то как раз интереснее пялиться в рождественские витрины. Правда, с Сабиной это в самом деле превращается в увлекательнейшее времяпрепровождение, поскольку каждый торговый знак способен обернуться у нее семантическим приключением. Меня, например, прямо-таки умилил логотип футбольного клуба «Бохум», который не »FC«, а »VfL«, ибо был основан в 1848 году, когда не было еще никакого футбола, только общий национальный физкультурный энтузиазм. Да, все уходит в слежавшиеся времена, когда московские художники еще были авангардистами, немецкие крепыши - веселыми патриотами, шоппинг центр - придыханием американской демократии. Отсюда меланхолия нашей прогулки – как бы протыкающей предпраздничное оживление родных инородцев, что гомозились вокруг нас, этого упорно стремящегося к собственной муравьинизации человечества. В самом конце нам надо было пройти через парковку, и соответственно, где-то протащить тележку между двумя бок о бок стоящими машинами. Причем очень аккуратно, чтобы не задеть им ничего, не поцарапать, ведь всюду еще торчат эти дурацкие зеркальца заднего вида. Мартин ушел вперед, я сам взялся за тележку, как за ручки плуга, я нашел просвет пошире, я поставил ее ровно, толкнул. Я даже слегка прищемил себе палец, но тележку все-таки прокатил. Так мы прошли, проткнули предпраздничное оживление, протащили непо(д)купную тележку через магазины и автомашины – в Парк Рурского периода, когда трава была зеленее у подножия башни из старых покрышек.

Бохум, 2009

PARK DER RUHR-PERIODE

Sabine bat mich (oder erlaubte mir), einen Text über die Aktion Ruhrpark in demselben Stil zu schreiben, wie die Notiz zu dem schnöseligen Jüngling, den wir in der Wuppertaler Schwebebahn gesehen haben. Jedoch sind uns im Shoppingcenter Ruhrpark keine dieser mit einem letzten Aufflackern im Verschwinden begriffenen Müßiggänger begegnet. Dann sei es halt der von Allan Kaprow in den 60er Jahren dort errichtete Turm aus Autoreifen. Von ihm ist natürlich nichts übrig geblieben - er selbst war bloß ein geschlängeltes, brillenförmiges, fundamentales Nichts, jedoch konnten wir auf der laminierten Fotografie anhand der Lage der umliegenden Gebäude seinen genauen Ort bestimmen. Ich muß gestehen, daß ich, obwohl ich schon ganz schön lange in Deutschland gelebt habe und dieses Land zweifellos liebe, tief in meiner Seele immer noch etwas wie Besorgnis verspüre, wie jeder Ausländer - plötzlich verstehe ich etwas nicht richtig. überquere die Straße an der falschen Stelle, komme unter ein Auto, muß Strafe bezahlen für etwas mir Unbekanntes - denn die Unkenntnis eines Gesetzes befreit nicht von Verantwortung! Vor allem an solchen Stellen – eine breite Zufahrtsstraße ohne Ampel, Autos, die in voller Fahrt von der Autobahn abfahren, Seitenstreifen mit überaus technisch-unmenschlich grünem, gleichmäßigem Gras. Und dagegen das Gefühl von Vertrautheit und heller schöpferischer Unbekümmertheit, das beim Anblick der alten Fotografie mit der Arbeit von Kaprow entsteht, derselbe Ort von vor vierzig Jahren – alles wie zu Hause, der leicht holprige Erdboden, das gleichsam noch nicht erschlossene Datschengrundstück oder die Hinterhöfe von Čerëmuški, geeignet für die romantischsten Eskapaden der Jugendzeit. Darüber hinaus war ich sehr stolz,





Sabine Hänsgen, Martin Hüttel, Gisela Krey: Aktion Ruhr-Park, für Yuri Leiderman, Bochum, 2009, Foto links: S. Hänsgen, Foto rechts: M. Hüttel.

Сабина Хэнгсен, Мартин Хюттель, Гизела Край: Акция «Рурпарк» (Юрию Лейдерману), Бохум, 2009, фотография слева: С. Хэнгсен, фотография справа: М. Хюттель.

daß ich beim zweiten Versuch immerhin den Urheber dieser Arbeit richtig benennen konnte. Wahrscheinlich hatte sie mich irgendwo in den Tiefen meines Gedächtnisses berührt, als ich gerade erst begann, mich mit moderner Kunst vertraut zu machen und sie das erste Mal auf einer Reproduktion sah - diese klumpigen Überreste von Technik, wie Gras und Lehm, die so unbeschwert zur Skulptur geworden sind, zu einem Bauwerk, ohne zu einem Sinn verpflichtet zu sein, die überhaupt niemandem zu etwas verpflichtet sind, für die wir keine Verwendung mehr haben, die aber aus irgendeiner kindlichen Freigiebigkeit heraus uns weiterhin zu Diensten sind. Darin besteht übrigens der besondere Zauber der Kunst – sie vermag es, daß wir sie so schwerelos in Erinnerung haben, vage, in abnehmenden, sich endlos verringernden Kräftegraden. Nicht gerade irgendeine Politik - die, stets sehr aktuell, sich uns einhämmert. Woran erinnere ich mich noch? Da schiebt Martin mit dem Stolz eines armen Legionärs einen leeren blauen Einkaufswagen durch das von Konsumbesessenheit wimmelnde Forum. Ich weiß wenig von Martin – in den 70er Jahren war er wohl mit Nekrasov, Štejnberg und Bulatov befreundet, schrieb sogar, wie es scheint, einige wissenschaftliche Aufsätze über sie. Heute ist das alles größtenteils abgeschlossen, niemandem von Nutzen, teilt dasselbe Schicksal wie der Turm von Kaprow. Und Martin, stolz aufgerichtet, als ob er diese Welt verschlossen in sich trägt, bemüht, die verbliebene Hälfte seines Mantels nicht zu zerknittern. Sabine und ich trotten hinterher - mit dem Anschein, als würden wir uns eher für die weihnachtlichen Schaufenster interessieren. Allerdings macht Sabine daraus einen überaus spannenden Zeitvertreib, indem bei ihr iedes Warenzeichen geeignet ist, sich in ein semantisches Abenteuer zu verwandeln. Ich zum Beispiel war geradezu gerührt vom Logo des Bochumer Fußballvereins, der kein ›FC‹ ist, sondern ein ›VfL‹, denn er wurde 1848 gegründet, als es noch gar keinen Fußball gab, nur eine allgemeine nationale Begeisterung für Leibesübungen. Ja, alles entschwindet in die zusammengesackten Zeiten, als die Moskauer Künstler noch Avantgardisten waren, die deutschen Kraftprotze – fröhliche Patrioten und ein Shoppingcenter – ein Hauch der amerikanischen Demokratie. Daher auch die Melancholie unseres Spaziergangs, die die vorweihnachtliche Belebung der vertrauten Fremden gleichsam durchsticht, die um uns, diese beharrlich zur Selbstverameisung strebende Menschheit, herum wuselten. Am Ende mußten wir über den Parkplatz gehen und dementsprechend irgendwo den Einkaufswagen zwischen zwei eng nebeneinanderstehenden Fahrzeugen hindurchziehen. Und dazu noch ganz akkurat, ohne irgendwo hängenzubleiben und Kratzer zu verursachen, denn überall stehen noch diese blöden Rückspiegel hervor. Martin ging vorweg, ich selbst nahm mir den Einkaufswagen vor wie den Griff eines Pfluges, ich fand eine breitere Lücke, stellte ihn gerade und schob an. Ich habe mir sogar leicht einen Finger geklemmt, den Einkaufswagen aber habe ich durchbugsiert. So sind wir gegangen, haben die vorweihnachtliche Belebung durchstochen und einen unverkäuflichen, unbestechlichen Einkaufswagen durch Geschäfte und zwischen Autos hindurch gezogen - im Park der Ruhr-Periode, als das Gras am Fuße des Turms aus alten Autoreifen noch grüner war.

Bochum, 2009 Yuri Leiderman, Übers.: Wolfram Eggeling

BOCHUM ACTIONS

Since the late Soviet era, the performances of the Collective Actions Group have contributed to the development of an alternative space of communication. The Collective Actions Group creates an intimate public of its own, beyond state culture and also beyond the market economy and mass media circulation. 'Trips out of Town', an ongoing project of the group since 1976, share the common objective of collaborative journeys made by a number of participants to the countryside around Moscow – often to a field far from the intensive semiotic sphere of the metropolis, that is, to an 'empty' zone in nature. A field of untouched snow at the edges of the city, a park, or a forest have all served as stages for the group's minimalist actions, which delve into the elementary spatio-temporal structures of perception, and whose enigmatic nature provokes a range of different interpretations.

The performances of the Collective Actions Group cannot be reduced to the immediate perception of a situation. Visible phenomena are always related to an invisible dimension of meaning, whereby the performative gesture in the situation more closely corresponds to a new impulse in an endless interpretative spiral in which situation and documentation enhance each other again and again.

Bochum Actions as a branch of Collective Actions Group date back to the time of transition when a shift from a specifically Soviet to a global context was taking place in the art world. For the Collective Actions Group, it was also a time when the 'Trips out of Town' were expanded to include travel abroad, a change that provided an opportunity to reflect on the perception of other cultures, one's own culture in contact with other cultures, and the processes of translation between the cultures. Bochum Actions for the Collective Actions Group also led to a shift from post-agrarian to post-industrial space in search for new places of action.

Link: For Sergei Anufriev (1990), a performance in the Botanic garden of the Ruhr-University Bochum, demonstrates the use of new digital media, the structure of the video recording being determined by the course of a computer game.

In the Ruhrpark: For Yuri Leiderman (2009), was dedicated to Allan Kaprow's Tire Tower (1979); it took place in a Bochum shopping center. Both events raise questions concerning the integration of the legacy of Collective Actions Group into a contemporary global discourse.

Sabine Hänsgen, 2018

ELLY VALK-VERHEIJEN: ZU MEINER RAUM-INSTALLATION

Technik enthüllt Leben, wo das menschliche Auge nichts als Leere findet.

Im Mittelpunkt meiner künstlerischen Strategie steht das Problem der Wahrnehmung, der Sinnestäuschung, gleichzeitig die Auseinandersetzung mit Licht, Lichteinfall, Reflektionen des Lichts auf einer Oberfläche, Zeit und Raum.

Während Fotografen und Drucker bei der Reproduktion von Kunstwerken oft Mühe haben, die weiße Wand so neutral wie möglich abzubilden, mache ich mir eben diese Schwierigkeit für meine Bildinstallationen zunutze. Ohne Filter, Blitz und Weißabgleich fotografiere ich das Objekt meiner späteren Eingriffe, um dann die digitalen Aufnahmen so in ihrer Auflösung zu verkleinern, daß extreme Rasterungen entstehen. Mittels Computer werden Restinformationen an Farbe der unbunten Fläche hervorgeholt. Ein von mir gewählter Ausschnitt wird als Malerei im Verhältnis 1:1 an der ursprünglichen Stelle auf der Wand angebracht. Es ergeben sich geometrische Pixelstrukturen aus reinen Farben, die die reale mit der virtuellen Welt zu einem Konglomerat mit konstruktivistischem Formenvokabular verbinden.

Meine Arbeit entsteht aus einem realen Raum, zumindest ist es ein existierender Raum, eine existierende weiße Fläche in einem Raum unter real bestehenden Lichtverhältnissen, die digital fotografiert werden. (Wenn man reale als ansehen, anfassen usw. betrachtet.) Das heißt, mit einer digitalen Kamera werden Aufnahmen der weißen, neutralen Wand gemacht. Der Computer, in dem diese digitalen Aufnahmen sichtbar gemacht werden können, ohne daß die Aufnahme gedruckt wird, erkennt Farben in der Aufnahme, die real so nicht wahrgenommen werden. Mit diesem Aspekt arbeite ich, um eben die Konstellationen und Farben hervorzuholen und sie 1:1 in die Realität zu übertragen, zu übersetzen.

Übersetzen ist von der einen Sprache in die andere übertragen, damit man sich versteht, kommunizieren kann. Kunst ist Kommunikation. Mit anderen Mitteln wird der/m Betrachter/in etwas vermittelt, mitgeteilt, oft durch Text erläutert. Daher halte ich es für wichtig, das Herstellungsverfahren meiner Arbeiten zu dokumentieren, damit es klar ist, daß die Bildfindung über moderne Technik läuft und eben keine Fiktion ist, daß die gezeigte Arbeit ortsgebunden, in situ, nur dort, wo sie sich befindet, glaubhaft ist. Der Ausschnitt, bzw. das, was in Realität gebracht wird, ist eine Auswahl, die ich (subjektiv) treffe, auch in welcher Form usw. Es geht schließlich um die Frage, um das Problem der Wahrnehmung, gleichzeitig um die Auseinandersetzung mit Licht, Lichteinfall, Reflektionen des Lichts auf einer Oberfläche, um Zeit und Raum, mit Bezug zur Vergangenheit.

Die anfangs erwähnte Aufnahme gilt für den Bruchteil einer Sekunde. Also eine Auseinandersetzung mit Zeit. Abhängig von den Lichtverhältnissen – Kunstlicht, Kunstlicht und teilweise Tageslicht, Sommer-/Winterlicht – Zeit. Die Arbeit ist ortsgebunden, eine Auseinandersetzung mit dem Raum.

Dortmund, 2017

ЭЛЛИ ФАЛЬК-ФЕРХАЙЕН: О МОЕЙ ПРОСТРАНСТВЕННОЙ ИНСТАЛЛЯЦИИ

Техника раскрывает жизнь там, где глаз человека не воспринимает ничего, кроме пустоты.

В центре моей художественной стратегии стоит проблема восприятия, обмана чувств, а также исследование света, световых излучений, отражений на поверхности, времени и пространства.

В то время как фотографы и полиграфисты в репродукциях произведений искусств зачастую стремятся отобразить белую стену как можно нейтральнее, я использую эту сложную задачу в художественных инсталляциях себе на пользу. Без фильтра, вспышки и отбеливания я фотографирую объект моих дальнейших воздействий, так уменьшая разрешение цифровых снимков, чтобы возникло предельное растрирование. При помощи компьютера извлекается оставшаяся информация о цвете нейтральной поверхности. Выбранный мной кадр помещается в виде живописи в соотношении 1:1 на исконное место на стене. При этом проявляются геометрические структуры пикселей из чистых цветов, которые связывают реальный и виртуальный мир в конгломерат конструктивистского словаря форм.

Моя работа возникает из реального пространства, по крайней мере, это существующее пространство, существующая белая поверхность в пространстве реально происходящих световых взаимодействий, которые подвергаются цифровому «фотографированию». (Если воспринимать «реальное» как рассматривание, прикосновение и т. д.). Это означает, что при помощи цифровой камеры делаются снимки белой, нейтральной стены. Компьютер, в котором могут визуализироваться эти цифровые снимки без выведения на печать, выявляет цвета, недоступные реальному восприятию. Как раз с этим аспектом я и работаю, выявляя скрытые цветовые констелляции, чтобы перенести, перевести их в реальность в соотношении 1:1.

Перевод это перенос из одного языка в другой, обеспечивающий возможность понимания и коммуникации. Искусство является общением. Зрителю передается, сообщается что-то иными средствами, зачастую с текстовыми пояснениями. Поэтому я считаю важным документирование процесса производства моих работ, с целью показать, что обнаружение картин происходит благодаря современной технике и не представляет собой фикцию, – что демонстрируемое произведение связано с определенным местом, in situ, мыслимо лишь там, где находится. Снимок или то, что привносится в реальность, является моим (субъективным) выбором в какой бы то ни было форме. Речь, в конечном счете, идет о проблеме восприятия и об исследовании света, световых излучений, отражений на поверхности, о времени и пространстве в соотнесении с прошлым.

Упомянутый выше снимок длится доли секунды. Итак, это исследование времени. Времени – в зависимости от световых соотношений – искусственного света, искусственного света и частично дневного света, летнего или зимнего света. Произведение связано с местом, в этом – исследование пространства.

Дортмунд, 2017, пер.: А. Бройдо



Elly Valk-Verheijen: 144 Löcher, Leporello mit farbigem Text und Bild auf durchsichtige Folie gedruckt, 8 Blätter, 21,5 × 21,5 cm, in Holzkasten eingelegt, Exponat zur Ausstellung Auguste Bloch. – Klingspor Museum Offenbach a. M., 2004; Foto: E. Valk-Verheijen; © VG Bild-Kunst, Bonn; dazu auch der Katalog Auguste Bloch, 2004, und die Audio CD: Auguste Bloch, Aspei, 2004. Элли Фальк-Ферхайен: 144 дырки, Лепорелло с цветным текстом и изображением, напечатанным на прозрачной фолии, 8 листов, 21,5 × 21,5 см, вложенные в деревянный ящик, экспонат для выставки Аугуста Блох, Музей Клингспор, Оффенбах на Майне, 2004; Фото: Э. Фальк-Ферхайен; прилагается также каталог Аугуста Блох, 2004, и Аудио-CD Аугуста Блох, Аспай, 2004.



Elly Valk-Verheijen: Einrahmung, Acryl auf Spachtelmasse, 250 × 350 cm. – Gelsenkirchen, Kunstmuseum, 2016; Foto: E. Valk-Verheijen, © VG Bild-Kunst, Bonn.

Элли Фальк-Ферхайен: «Обрамление», акрил на шпаклевке, 250 × 350 см. – Гельзенкирхен, Художественный музей, 2016; Фото: Э. Фальк-Ферхайен.



Elly Valk-Verheijen: >Stück aus Kleve, (Acryl auf Kunststoff 8 (9) Teile), 19,8 × 19,8 cm, 2013. Die Arbeit – ein Multiple – >Stück aus Kleve, 2013, ist ein Puzzle nach einem Stück aus der Installation >Linie in Kleve. Das Puzzle ist verpackt in einer Kunststoffhülle mit einer Abbildung der Installation >Linie und kreisförmig angedeutet, um welches Stück es sich handelt; Foto: Elly Valk-Verheijen, © VG Bild-Kunst, Bonn.

Элли Фальк-Ферхайен: «Кусок из Клеве», (акрил на пластике 8 (9) частей), Multiple, 19,8 × 19,8 см, 2013; фото: Э. Фальк-Ферхайен.



Elly Valk-Verheijen: Up and Down (Entwurf einer Installation im MSIO), Acryl auf Spachtelmasse, 2018; Foto: Elly Valk-Verheijen, © VG Bild-Kunst, Bonn.

Элли Фальк-Ферхайен: Up and Down (эскиз инсталляции в МСИО), акрил на шпаклевке, 2018; фотография: Элли Фальк-Ферхайен.



Martin Hüttel: Śūnyatā (= Leere), Digitaldruck in einer Klarsichthülle, DIN A4, mit Clips an Zollstock befestigt, 2018. Мартин Хюттель: Шуньята (= Пустота), цифровая печать в прозрачной обертке, DIN A4, закрепленная зажимами на складной линейке, 2018.

GLOSSE ZUM STICHWORT , LEERE (ŚŪNYATĀ)

Die Idee der Leere gehört zu den ästhetischen Prinzipien des Zen. Sie geht vor allem auf den berühmten indischen Patriarchen Nāgârjuna (2. oder 3. Jh.) zurück. Für ihn bildete Śūnyatā den Zentralbegriff seiner Lehre vom Mittleren Weg, nämlich als allumfassendes Kennzeichen der Wirklichkeit. Die deutsche Übersetzung mit dem als Negation empfundenen Wort Leere kann die Bedeutung von Śūnyatā nur unvoll-kommen wiedergeben.

Das Sanskritwort 'śūnya' ist abgeleitet von der Wurzel 'shwi' schwellen, griechisch 'ky'. Es geht wohl um die Vorstellung, daß sich von außen gesehen etwas wölbt, das innen hohl ist, wie der Leib einer Schwangeren, die zwar einen Embryo in sich trägt, der aber später ausgestoßen wird. Die Wörter 'hohl', 'cumulus' (lat. Haufen), 'koilos', 'cavus' (griech. und lat. hohl), 'enkymon', 'enkyos' (griech. schwanger) gehen auf eine gemeinsame indoeuropäische Wurzel zurück und verdeutlichen so die dialektische Natur der Wirklichkeit. Ein großes Mißverständnis wäre, die mit Śūnyatā bezeichnetete Leere als reines Nichts aufzufassen. In der Leere ist jede Dualität, auch die von Sein und Nichtsein aufgehoben. So wird auch die Leere in der buddhistischen Kunst häufig durch einen leeren Kreis symbolisiert, der zugleich die Vollkommenheit ohne Anfang und ohne Ende manifestiert, bei der nichts fehlt, nichts überflüssig ist. In kulturgeschichtlichem Zusammenhang mit diesem Kreissymbol der Leere steht auch der kleine Kreis bzw. das Oval, das wir als Null bezeichnen. Deren Doppelwertigkeit ist ja jedem geläufig.

Nan-yüeh Huai-jang (gest. 775) soll der erste Zenmeister gewesen sein, »der mit der Hand Kreise in die Luft zeichnete, um vor seinen Schülern das Wesen der wahren Erleuchtung zu demonstrieren« (Brinker, S. 38).

Wie sind Leere und Nichts künstlerisch vermittelbar? Angesichts überbordender Bild- und Schriftfülle geht von solch einer Idee eine kathartische Wirkung aus. Sie bildet gleichsam die Antithese zum Herkömmlichen. Ausrichtung auf die Leere kann als Verweigerungshaltung, als Offensive gegen Materialismus und Vermarktung gelten.

Seit der Nachkriegszeit mit dem Mythos der sog. Stunde Null bis in die Gegenwart hinein gibt es intensive Auseinandersetzungen von bildenden und schreibenden Künstlern mit Leere, Nichts und Stille, man denke etwa an die Gruppe Zero um Piene, Mack, Uecker mit Verbindungen zu Fontana und Yves Klein oder an Werke von S. Beckett (die kurzen Texte des Spätwerks wie Têtes-mortes/Residua, Come and Go, Breath/Souffle, Not I/Pas Moi) und J. Cage (Silence, Empty Mind).

Schaut man weiter zurück, hat das Nichts und die Leere schon von Anfang an einen Platz in der Kunst eingenommen. Beispiele seien aus der bildenden Kunst Malevičs Schwarzes Quadrat von 1915 als Nullpunkt der Malerei und gleichzeitig Keim aller Möglichkeiten, aus der Poesie der Gesang 129 aus dem 10. Buch des Rigveda oder Verse des Barockdichters Angelus Silesius, wie:

Ich weiß nicht, was ich bin; ich bin nicht, was ich weiß;

Ein Ding und nit ein Ding, ein Stüpfchen und ein Kreis.

Welche Form hat die Leere in der Kunst des Aspei?

Sie äußert sich in dem Versuch, die Sprache anzuhalten. Das kann durch Schweigen geschehen: Immer größere Leerstellen zwischen Wort- bzw. Sinninseln erzeugen einen Schwebezustand der Sprache und löschen die Herrschaft des geltenden Codes. Aber ebenso erscheint die Leere in der Hypertrophierung

unbezwinglichen Geplappers, das sich selbst aufhebt. In den prinzipiell endlosen Drehungen des sprachlichen Kreisels ist damit auch der Gegensatz von Fülle und Leere tendenziell aufgehoben.

In Suttanipāta, Vers 1119, sagt der Buddha:

»Vom Leeren aus betrachte die Welt, Mogharâja, stets achtsam,

wenn man die (falsche) Ansicht vom Selbst abgelegt hat, so wäre man dem Tode überlegen:

Wenn man so die Welt betrachtet, sieht einen der Todesfürst nicht.«

Vgl. Dhammapada, Vers 170:

»Als sähe man eine Wasserblase, als sähe man eine Luftspiegelung:

Wenn man so die Welt betrachtet, sieht einen der Todesfürst nicht.«

In Faust II, 5. Akt, Vers 11595-11603 läßt Goethe Mephistopheles so sprechen:

»Vorbei! Ein dummes Wort.

Warum vorbei?

Vorbei und reines Nicht, vollkommnes Einerlei.

Was soll uns denn das ewge Schaffen,

Geschaffenes zu nichts hinwegzuraffen?

Da ists vorbei! Was ist daran zu lesen?

Es ist so gut, als wär es nicht gewesen.

Und treibt sich doch im Kreis, als wenn es wäre.

Ich liebte mir dafür das ewig Leere.«

Gisela Krey, 2018

Edward Conze: Der Buddhismus: Wesen und Entwicklung. – Stuttgart, Berlin, Köln: Kohlhammer Verlag, 10. unveränd. Aufl., 1995, bes. S. 123 ff.

Helmut Brinker: Zen in der Kunst des Malens. - Bern, München, Wien: Otto Wilhelm Barth Verlag, 1985.

A. Walde und J. B. Hofmann: Lateinisches etymologisches Wörterbuch, Bd. I, A-L. – Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 5. unveränd. Aufl. 1982, S. 191, Stichwort 'cavus'.

Roland Barthes: Das Reich der Zeichen. - Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1981.

ГЛОССА К ЗАГЛАВНОМУ СЛОВУ «ПУСТОТА» (ШУНЬЯТА)

Идея пустоты принадлежит эстетическим принципам Дзен. Она, прежде всего, восходит к знаменитому индийскому патриарху Нагарджуна (2-й или 3-й век н. э.). Шуньята представляла собой центральное понятие его учения «Срединного пути», а именно как всеохватное обозначение действительности. Перевод понимаемым как отрицание словом Пустота может передать значение Шуньяты лишь в отдаленной степени.

Санскритское слово 'śūnya' произведено от корня 'shwi' – пухнуть – греческого 'ky'. Вероятно, речь идет о представлении, будто нечто, набухая, остается внутри полым, как тело беременной, которое хоть и несет в себе эмбрион, но позднее от него избавится. Слова 'полый', 'cumulus' (лат. куча), 'koilos', 'cavus' (греч. и лат. полый), 'enkymon', 'enkyos' (греч. беременная) восходят к общему индоевропейскому корню и выявляют тем самым диалектическую природу реальности. Было бы большой ошибкой трактовать обозначаемую понятием Шуньята как чистое ничто. В пустоте снимается любая двойственность, в том числе, бытия и небытия. Так, в буддистском искусстве пустота зачастую символизируется пустым кругом, который в то же время является манифестацией совершенства без начала и конца, где нет ни в чем недостатка и нет ничего избыточного. В культурно-исторической взаимосвязи с этим символом круга находится также малый круг или овал, которым мы обозначаем ноль. Каждому ведь известно его двойное значение.

Нан-ю Хуай-янг (умер в 775-м году) был, вероятно, первым мастером Дзен, который «рукой изображал круги в воздухе, чтобы продемонстрировать перед своими учениками сущность истинного просветления» (Бринкер, стр. 38).

Как могут пустота и ничто объединяться художественными средствами? Ввиду выходящей из берегов полноты изображения и шрифта от подобной идеи исходит очищающее действие. Она в то же время образует антитезу привычному. Направленность к пустоте может трактоваться как отрицание или даже атака на материализм и диктат рынка.

Начиная с послевоенного времени с его мифом так называемого часа ноль и вплоть до сегодняшнего дня происходит интенсивное постижение пустоты, ничто и тишины художниками, работающими с образами и текстом. Достаточно вспомнить группу Zero вокруг Пине, Мака и Юккера, пересекающуюся с Фонтаной и Ивом Кляйном, или работы С. Бэккета (такие короткие тексты позднего периода, как Têtes-mortes/Residua, Come and Go, Breath/Souffle, Not I/Pas Moi) и Д. Кейджа (Silence, Empty Mind).

Заглядывая дальше в прошлое, убеждаешься – ничто и пустота занимали свое место уже у истоков искусства. Из примеров изобразительного искусства можно вспомнить Черный квадрат Малевича – нулевой пункт в живописи и одновременно зародыш всех возможностей, а из поэзии – Песнь 129 из десятой книги Ригведы или стихи барочного поэта Ангелуса Силезиуса: Я не знаю, кто я есть; я есть не то, что я знаю;

вещь и вовсе не вещь, чернильная точка и круг.

Какую форму имеет пустота в искусстве Аспай?

Она выражается в попытке остановить язык. Это может происходить посредством молчания:

все увеличивающиеся пробелы между словами или островками смысла приводят к зависанию языка и стирают господство общепринятого кода. Но пустота проявляется также и в гипертрофии неукротимой болтовни, которая сама себя уничтожает. В принципиально бесконечном вращении языковых кругов может преодолеваться противоположность полноты и пустоты.

В Сутта-нипате, строфа 1119, Будда говорит:

«Смотри на мир из пустоты, Махараджа, всегда бдительно,

кто разоблачит (ложный) взгляд самости, будет благодаря этому выше смерти:

Кто так смотрит на мир, того не видит царь смерти».

Сравни: Дхаммапада, строфа 170:

«Кто смотрит на мир, как смотрят на пузырь, как смотрят на мираж, того не видит царь смерти».

В Фаусте, часть вторая, действие пятое, строфы 11595-11603, Гете вкладывает в уста Мефистофеля следующие строки:

Прошло? Вот глупый звук пустой!
Зачем прошло? Что, собственно, случилось?
Прошло и не было – равны между собой!
Что предстоит всему творенью?
Все, все идет к уничтоженью!
Прошло, – что это значит? Все равно,
Как если б вовсе не было оно, –
Вертелось лишь в глазах, как будто было!
Нет, вечное Ничто одно мне мило!

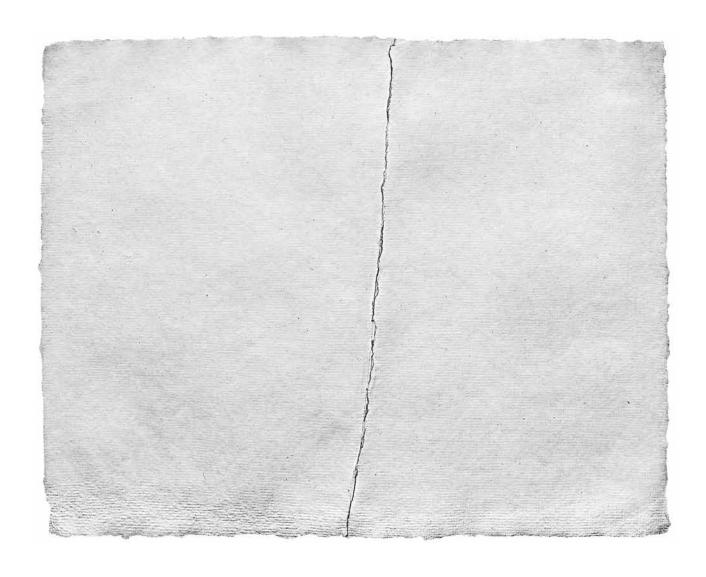
Гизела Край, 2018, пер.: А. Бройдо

Эдвард Конце: Буддизм: сущность и развитие. – Штутгарт, Берлин, Кельн: Kohlhammer, 10-е неизм. издание, 1995, прежде всего, стр. 123 и след.

Хельмут Бринкер: Дзен в искусстве живописи. – Берн, Мюнхен, Вена: Otto Wilhelm Barth, 1985.

А. Вальде, Й. Б. Хофманн: Латинский этимологический словарь, том I, A-L. – Гейдельберг: Carl Winter Universitätsverlag, 5-е неизм. издание, 1982, стр. 191, заглавное слово 'cavus'.

Ролан Барт: Царство знаков. - Франкфурт на Майне: Suhrkamp Verlag, 1981.



Wika Mikrut: Carte blanche, 33 \times 43 cm, Papierarbeit, 1992. Вика Микрут: Карт-бланш, 33 \times 43 cm, бумажная работа, 1992. изменился ли смысл этой работы после того, как она была сфотографирована? Ю.Альберт. 18/1/1981.

Yuri Albert: Hat sich der Sinn dieser Arbeit verändert, nachdem sie fotografiert wurde?, DIN A4, 1981. Юрий Альберт: Текстовая работа, DIN A4, 1981. Diese Arbeit soll sich nicht von den Arbeiten anderer Moskauer Künstler abheben.

Yuri Albert, 1981

Diese Arbeit soll die Ideen aller meiner Arbeiten zusammenfassen.

Yuri Albert, 1981

Wie kam es nur dazu, dass ich genau diese Arbeit genau so gemacht habe?

Yuri Albert, 1981

In welcher
Tradition
ist
diese Arbeit
entstanden?

Yuri Albert, 1981

Yuri Albert: Textarbeiten, 1981, Übers.: S. Hänsgen, 2014. Юрий Альберт: Текстовые работы, 1981, пер.: С. Хэнгсен, 2014. Эта работа не должна выделяться среди работ других московских художников. Эта работа должна обобщать идеи всех моих работ. Как получилось, что я сделал именно эту работу, и сделал ее именно так? В какой традиции сделана эта работа?

Es ist nicht
ausgeschlossen,
dass dies
meine
interessanteste
Arbeit ist.

Yuri Albert, 1981

Diese Arbeit soll der vorhergehenden ähneln.

Yuri Albert, 1981

Diese Arbeit soll so sein wie die Arbeiten, die ich in 5 Jahren machen werde.

Yuri Albert, 1981

Warum
erscheinen
meine Arbeiten
vielen trocken
und
langweilig?

Yuri Albert, 1982

Yuri Albert: Textarbeiten, 1981/82, Übers.: S. Hänsgen, 2014. Юрий Альберт: Текстовые работы, пер.: С. Хэнгсен, 2014. Не исключено, что это – самая интересная из моих работ. Эта работа должна быть похожа на предыдущую. Эта работа должна быть такой, какие я буду делать через 5 лет. Почему мои работы кажутся многим сухими и скучными?

У вас нет прав для просмотра данного видео.	Это видео с ограниченным доступом.
Будьте первым, кому это понравилось.	Ничего хорошего из этого файла не выйдет.

Николай Карабинович: Скриншоты, Одесса, 2014.

Nikolay Karabinovych: Screenshots, Print, Odessa, 2014: a) Sie sind nicht berechtigt, das angezeigte Video anzusehen. b) Dieses Video ist nur beschränkt zugänglich. c) Seien Sie der erste, dem dies gefällt. d) Es kommt überhaupt nichts Gutes von dieser Datei.

Сегодня я еще успею сделать афишу	Сегодня я тоже ничего не сделал
Что я сделал за эту неделю? - Ничего.	

Nikolay Karabinovych: Screenshots, Print, Odessa, 2014:

a) Heute schaffe ich es noch, eine Reklame zu entwerfen b) Heute habe ich auch nichts getan c) Was habe ich in dieser Woche getan? – Nichts. d) –.

Николай Карабинович: Скриншоты, Одесса, 2014.





Nikolay Karabinovych: Open Call, Lotterieziehung am 31.5.2017, Odessa, MSIO, mit dem Schauspieler Aleksandr Skrypnikov, der Lotteriegewinnerin Katerina Repa und Nikolay Karabinovych.

Николай Карабинович: Open Call, розыгрыш лотереи 31. 5. 2017, Одесса, МСИО, с актером Александром Скрыпниковым, победительницей розыгрыша Катериной Репой и Николаем Карабиновичем.

МОЯ СЛЕДУЮЩАЯ ВЫСТАВКА

Это не выставка, это не акция и не перфоманс.

Это работа под названием «Моя следующая выставка».

Она состоит из трех частей:

Open Call

Церемония

Выставка победителя Open Call

24 апреля я, совместно с Музеем современного искусства Одессы объявил open call: любой человек, может отправить заявку. Победитель получит право провести персональную выставку в музее. Я не ограничивал заявителей. Любые работы, любая тема, любой возраст, пол и т. д.

Как правило, процедура выбора победителей различных open call не всегда прозрачна и вызывает массу вопросов. Кто в праве оценивать заявки, по какому принципу и т. д. Чтобы избежать этих вопросов я решил выбрать победителя с помощью обычного лототрона. Никакого жюри, никаких экспертов, только господин Случай.

31 мая, в выставочном зале музея прошла церемония выбора победителя. Для проведения этой церемонии я нанял профессионального ведущего, которого нашел на сайте частных объявлений «olx.ua». Также я организовал фуршет.

16 июня, в музее состоялась выставка победителя open call, Катерины Репы.

Это последняя часть работы под названием «Моя следующая выставка».

Всех благ!

MEINE NÄCHSTE AUSSTELLUNG

Das ist keine Ausstellung, das ist keine Aktion und keine Performance. Diese Arbeit hat den Titel: Meine nächste Ausstellung.

Sie besteht aus drei Teilen:

Open Call

Zeremonie

Ausstellung des Gewinners von Open Call

Am 24. April [2017] machte ich, zusammen mit dem Museum für zeitgenössische Kunst Odessa, den Open Call publik. Jeder beliebige Mensch kann sich beteiligen. Der Gewinner bekommt das Anrecht auf eine Einzelausstellung im Museum. Ich habe die Anmeldungen nicht eingegrenzt. Beliebige Arbeit, beliebiges Thema, beliebiges Alter, Geschlecht usw.

In der Regel ist der Prozeß, mit dem die Sieger verschiedener Open Calls ausgewählt werden, nicht immer transparent, und dies bringt viele Fragen mit sich. Wer bewertet, mit welchem Recht, die Eingaben, nach welchem Prinzip usw. Um diesen Fragen zu entgehen, habe ich mich entschlossen, den Sieger mit

Hilfe einer gewöhnlichen Lotterie zu ermitteln. Keine Jury, keine Experten, nur der Herr Zufall.

Am 31. Mai fand im Ausstellungsraum des Museums die Zeremonie der Wahl des Siegers statt. Für die Durchführung dieser Zeremonie habe ich einen professionellen Conférencier beauftragt, den ich über eine Privat-Anzeige der Web-Seite olx.ua‹ gefunden habe. Außerdem habe ich ein Buffet vorbereitet.

Am 16. Juni fand die Ausstellung von Katherina Repa, der Gewinnerin des Open Call, statt. Das ist der letzte Teil der Arbeit Meine nächste Ausstellung.

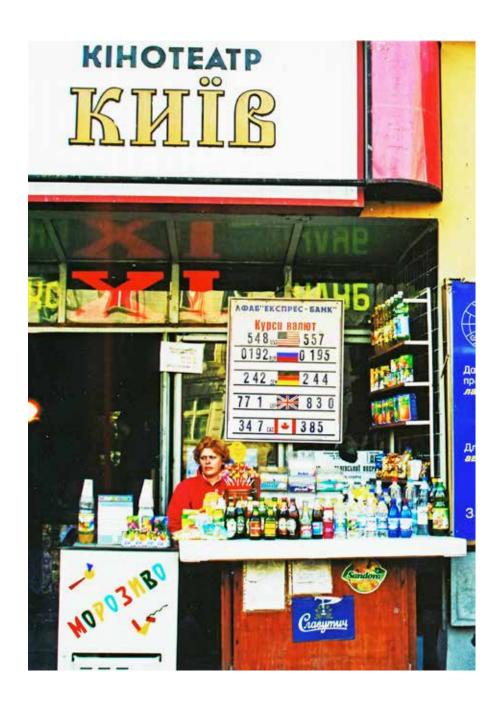
Alles Gute!

Nikolay Karabinovych, Übers.: M. Hüttel

Nikolay Karabinovych: Meine nächste Ausstellung, Text, Odessa, MSIO, 2017. Николай Карабинович: Моя следующая выставка, текст, Одесса, МСИО, 2017.



Gudrun Lehmann: Aus der Serie ʾTransaktionen‹, Foto, Tiflis, 2014, © VG Bild-Kunst, Bonn. Гудрун Леманн: Из серии ‹трансакции›, Фотография, Тбилиси, 2014.



Gudrun Lehmann: Aus der Serie Transaktionen, Foto, Lviv, 1999, © VG Bild-Kunst, Bonn. Гудрун Леманн: Из серии чтрансакции, Фотография, Львов, 1999.

ДЕНЬГИ

Денежки мои красивые, Как и роза, небо, дерево.

Мона Лиза -

Не кобыла сивая.

Но и денежки мои красивые. Я в кармане вас пощупаю, Малышей моих расписанных, Показать кому надумаю – Вдену как тюльпан в петлицу их.

Ох вы, деньги, мои, денежки... Вы цветное представление С полунищей декорацией, Шкуры пустоты сверкание.

Обернусь парчой купюровой, И войду я в мир, где дерево, Роза, небо с Моной Лизою...

Вот уже Вхожу.

Мне билет, и вам билет -

Приглашаю.

О, как может быть красива жизнь,

Если ты на гребне красивой денежной волны.

Старею. Старею. Старею. Все чаще о том размышляю, Не выставить ли мои деньги В музей, под стекло – и навечно.

Пусть люди придут, насладятся Красавцев-банкнот лицезреньем.

В волнении будут стоять они долго, Потом по домам разойдутся в

раздумьях:

Какая удача – Красивая жизнь, Красивый дом, Красивый стих...

Они подумают – Какая удача,

Когда деньги твои так же красивы, Как беременная супруга твоя...

Шота Иаташвили

GELD

Meine Gelderchen sind schön, Wie eine Rose, der Himmel, ein Baum.

Die Mona Lisa -

kein aschgrauer Trampel.

Aber meine Gelderchen sind auch schön. Ich fühle euch in meiner Tasche, Meine kleinen gemalten Scheinchen, Wenn ich die jemandem zeigen will –

Stecke ich sie wie eine Tulpe ins Knopfloch.

Ach ihr, Geld, meine Gelderchen ... Ihr seid eine farbige Vorstellung Mit einer billigen Dekoration, Das Glitzern einer leeren Haut.

Ich verwandle mich in einen Schein aus Brokat,

Und betrete eine Welt, wo ein Baum, Eine Rose, der Himmel mit Mona Lisa ...

Ja jetzt schon Trete ich ein.

Ein Ticket für mich und eins für euch -

Ich lade euch ein.

Oh, wie schön kann das Leben sein,

Wenn du dich auf dem Kamm der schönen Geldwelle befindest.

Ich werde alt. Werde alt. Werde alt. Oft denke ich darüber nach,

Ob ich nicht mein Geld in einem Museum Ausstellen soll, unter Glas – und für immer.

Mögen die Leute herkommen, sich erfreuen Beim Anblick der Banknoten, der Schönen.

Voll Aufregung werden sie lange dastehen,

Dann nach Hause gehen

nachdenklich:

Was für ein Glück -

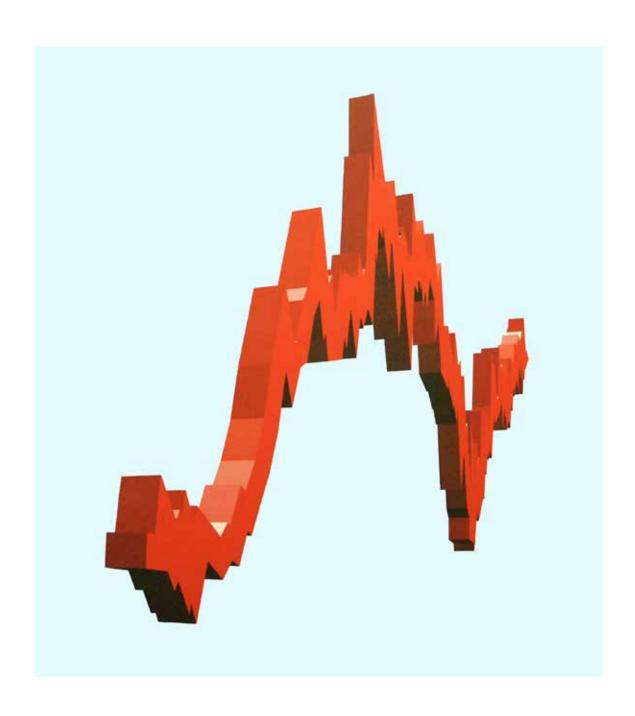
Was für ein schönes Leben,

Ein schönes Haus,

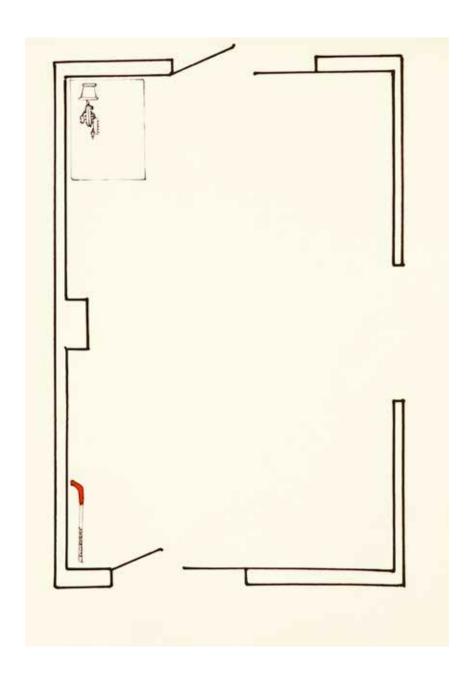
Sie denken dann – Was für ein Glück.

Wenn dein Geld so schön ist, Wie deine schwangere Frau ...

Šota latašvili. Übers.: M. Hüttel



Miroslav Kul'čickij: Die Kindheit von Dow Jones (1904–1909), Digitaldruck, 2009, 2018. Мирослав Кульчицкий: Детство Доу Джонса (1904–1909), цифровая печать, 2009, 2018.



Irina Ozarinskaja: Seite aus dem Künstlerbuch Mein Zimmer, Mischtechnik, (u. a. collagierte Fotos, Buntstift, Filzstift), Fadenbindung, 43 × 31 cm, unpag. 52 (54) Seiten. – Odessa, 2016.

Ирина Озаринская: Страница из художественной книги «Моя комната», смешанная техника, (в т. ч. коллажированные фотографии, цветной карандаш, фломастер), нитяной переплет, 43 × 31 см, без пагинации, 52 (54) стр. – Одесса, 2016.

уйти два раза невозможно

Nikolaj Predein: ,2mal weggehen geht nicht, Digitaldruck, 2002. Николай Предеин: ,Уйти два раза невозможно, цифровая печать, 2002.

ASPEI-PUBLIKATIONEN (Список публикаций Аспай)

KATALOGE

- aspei Literatur & Kunst zwischen Ost und West. Offenbach, 1999.
- aspei Literatur und Kunst zwischen Ost und West. Bochum, 2000.
- aspei Literatur und Kunst zwischen Ost und West. Kaliningrad, 2003.
- Поэт. Svetlogorsk, 2003.
- Рейн Rhein. Kaliningrad, 2003.
- Auguste Bloch. Offenbach, 2004.
- Russische Souvenirs. Bielefeld, 2006.
- aspei transmental восток/запад. Sankt Petersburg, 2008.
- Aspei lesen. Bochum, 2012.
- შრიფტი schrift шрифт script. Tiflis, Offenbach, 2014/15.

BIBLIOPHILE HEFTE

- Wenzel Stich, Eduard Štejnberg: ostankino. Bochum, 1985.
- Wenzel Stich, Vladimir Jankilevskij: das schattenwunde my. Bochum, 1985.
- Rita Luhnemett, Francisco Infante: hundertundelf. Bochum, 1990.
- Rita Luhnemett, Vladimir Nemuchin: patience. Bochum, 1990.
- Hans Iwan: das weisze weisz. Bochum, 1994.
- Anette Thurmli: der rosenkranz der hl. anna. Bochum, 1995.
- Maria Kevelaer, 50 Haiku [von Martin Hüttel]. Bochum, 1996.
- Angu Krey: 69. Bochum 1996.
- Aldi, 26 Haiku. Bochum, 2002.
- Wladimir Nemuchin: 1/2 regen; Franz von Telek: azett. Bochum, 2005.
- Wladimir Nemuchin: Dwishenie; Wenzel Stich: Bochum. Bochum, 2007.
- Rita Luhnemett: Praha; 2 Linolschnitten von Wassilij Golubew. Bochum, 2008.
- Rita Luhnemett: Sankt Leningrad; 6 Linolschnitte von Wassilij Golubew. Bochum, 2008.

SONDERAUSGABEN

- Vsevolod Nekrasov: Dojče Buch. Bochum, 2002.
- Sage: Um um. Stücke 1. Hrsg. v. Günter Hirt & Sascha Wonders. Bochum, 2017.
- Sage: Begegnungen. Stücke 2. Hrsg. v. Günter Hirt & Sascha Wonders. Bochum, 2017.
- Sage: Das Letzte. Stücke 3. Hrsg. v. Günter Hirt & Sascha Wonders. Bochum, 2017.

ROTE HEFTE

- 1: rotfront 5 Glossen zur Völkerfreundschaft, *2016, 2018
- 2: radio (goethes radio) 3 Glossen zur Radiolatrie, *1994, 2018
- 3: radio (goethes radio) 2 hermeneutische Appendices, *2014
- 4: goroda 11 онейроидных глосс, *1999, 2018

- 5: hundertundelf 111 Glossen zur transmentalen Rechenkunst, * 1990
- 6: hundertundelf 16 Glossen zur transmentalen Rechenkunst, *1990
- 7: städtereisen 11 Glossen zur oneiroiden Touristik, *1999
- 8: iroha 48 Glossen zu Kōbō Daishis Iroha, *1994
- 9: söchäna 5 Glossen zum Kaspar-Hauser-Mythos, *1990
- 10: rübezahl 64 silesische Glossen, *1991
- 11: gonsuki 5 Glossen zur aleatorischen Pragmatik, *1997
- 12: zahlen 15 Glossen zur marxistischen Taxonomie, *1993
- 13: aplerbeck 6 Glossen zur Asphaltliteratur, *2013
- 14: schizodrom 64 diaphoretische Glossen, *2014
- 15: melencolia I 34 humoralpathologische Glossen zu einem Stich von Albrecht Dürer, *2017
- 16: android 4 Glossen zur praktischen Alterität, * 2015
- 17: trh.7 3 Glossen zur grenzwertigen Baukunst, *1994
- 18: ghain 28 Glossen zur Arabistik, *1963
- 19: gwertz 5 Glossen zur deutschen Tastatur, *1999
- 20: komma 7 Glossen zur neoromantischen Linguistik, *1988
- 21: mu 5 Glossen zu Meister Jöshūs Kōan MU, *1968
- 22: mainsail 72 Glossen zu Andrzej Kuczminskis Continuum Notation/Main Saik, *1984
- 23: licht 248 Glossen zum Sohar des Schimon ben Jochai, *1996
- 24: andere (Schiller-Goethe-Andere) 2 Glossen zur deutschen Nekromantik, *1992
- 25: anna 20 Glossen zur Hebraistik, *1987
- 26: sutta 15 Glossen zum Fahrzeug des Buddha, *1987

ASPEI-EXTRABLÄTTER

- 1) Aspei-Sonntagsblatt 15. Dezember 2013, (aplerbeck).
- 2) Aspei-Extrablatt 8. März 2014, (zahlen).
- 3) Aspei-Extrablatt 1. April 2014, (iroha).
- 4) Aspei-Extrablatt 1. Mai 2014, (rübezahl).
- 5) Aspei-Extrablatt 1. Juni 2014, (ghain).
- 6) Aspei-Extrablatt 1. Juli 2014, (trh.7).
- 7) Aspei-Extrablatt 1. August 2014, (anna).
- 8) Aspei-Extrablatt 1. September 2014, (hundertundelf).
- 9) Aspei-Extrablatt 19. Dezember 2015, (android).
- 10) Aspei-Extrablatt 10. Dezember 2016, (rotfront).
- 11) Aspei-Extrablatt 26. August 2017, (Auguste Bloch, 5. Biennale, Odessa).
- 12) Aspei-Extrablatt 29. September 2105 [!], (NONO, 5. Biennale, Odessa).
- 13) Aspei-Extrablatt 9. Dezember 2017, (Odessa-Gedicht).

Ausstellung, Rahmenprogramm und Katalog sind das Ergebnis eines kollegialen Zusammenwirkens vieler Personen. Für die Realisierung des umfangreichen Projektes Polyлог ist an erster Stelle allen beteiligten Künstlern danken, sowie dem MSIO, seinem Direktor Semen Kantor, Liubov Zaieva und Alexandra Trjanova, die den ukrainischen Part der Ausstellung kuratiert hat. Für die Gestaltung des Rahmenprogramms gilt der Dank: Arkadij Brojdo, Wolfram Eggeling, Gisela Krey, Gudrun Lehmann, Yuri Leiderman und Bernd Schultheis. Erst der Beitrag von Übersetzern verschiedener Nationen und Sprachen, Jürgen Obermayer (Englisch), Viki Semou (Griechisch), Ivetta Saribekyan (Russisch), Tamuna Gurchiani (Georgisch), Wolf Leube (Französisch), Gisela Krey (Lateinisch), Zeyda Baran (Türkisch), Igon Rohowski (Polnisch), Haruki Inoue (Japanisch), Juju Park (Koreanisch), Bruno Picozzi (Italienisch), Farid Sandoghdar (Farsi), Shushan Khachatryan (Armenisch), Elly Valk-Verheijen (Niederländisch), Oleksandra Hryhorenko (Ukrainisch), Anna Hüttel (Spanisch), Sophia Charlotte Fock und Roni Gal (Jiddisch), ermöglichte die Installation mit den 18 Texttafeln von 111. Für die Übersetzung von Katalogbeiträgen ist folgenden Personen zu danken: Arkadij Brojdo, Wolfram Eggeling, Sophia Charlotte Fock, Roni Gal, Oleksandra Hryhorenko, Signe Mähler, William Cody Maher, Igon Rohowski. Hilfreich für das Projekt Роlулог waren zahlreiche Gespräche zur Übersetzungskultur mit Lilija Bukreewa, Galina larmolovych und Kateryna Pylypiuk von der Metschnikow-Universität, Odessa, Swetlana Tarasiuk vom Bayerischen Haus, Odessa, und Regina Uhlen vom DAAD in Odessa.

Martin Hüttel (Hrsg.): Polylog
Studien zur transmentalen Ästhetik
Katalog zur Ausstellung im Museum für zeitgenössische Kunst Odessa (MSIO)
Druck: Staudt-Lithographie GmbH

© Aspei, Bochum, 2018 ISBN: 978-3-936839-37-1