

Dissertation „Der Russen-Boom 1970–1990. Sowjetische Ausstellungen als Mittel der Diplomatie in der Bundesrepublik Deutschland.“

Laudatio von Prof. Dr. Jessica Gienow-Hecht, John-F.-Kennedy-Institut für Nordamerika-Studien, Freie Universität Berlin, anlässlich der Verleihung des Preises an Elena Korowin

„Der Russen-Boom“ lautet der Titel der Berliner Dissertationsschrift von Elena Korowin. Der Russen-Boom, das ist die anwachsende Faszination der bundesrepublikanischen Öffentlichkeit mit russischer zeitgenössischer Kunst in den Dekaden vom dem Helsinki-Abkommen bis nach dem Fall der Berliner Mauer. Es geht in dieser Untersuchung um Ausstellungen sowjetischer, und eigentlich russischer Kunst, Bilder und Objekte, die in der späteren Phase des Kalten Krieges in Westdeutschland ausgestellt wurden. Im Mittelpunkt stehen informelle Akteure: Kuratoren, Banker, Wirtschaftsmagnaten, Künstler.

Die Arbeit von Frau Korowin besteht aus drei Kernkapiteln, die sich mit dem Austausch russischer Kunst in der BRD in den 1970er, 1980er und 1990er Jahren beschäftigt. Minutiös zeigt die Autorin, wie sich westliche Privatpersonen und Kuratoren zunächst individuell und mühevoll um Kontakte zu Museen in der Sowjetunion bemühten, meist nur sehr zurückhaltend begrüßt von Funktionären auf sowjetischer Seite. Hier werden Wirtschaftsmagnaten und Bankiers vorgestellt, die ein ganz eigenes Interesse an russischer Kunst verfolgen: Egon Overbeck von der Mannesmann AG und Friedrich Wilhelm Christians von der Deutschen Bank mit zum Teil überraschenden Zitaten. So zitiert die Autoren Christians: „Für mich waren Besuche bei Costakis eine wohltuende Abwechslung nach oft anstrengenden Verhandlungen. Wenn man an den langweiligen Moskauer Abenden schon das unvermeidliche Bolschoi und den Zirkus hinter sich hatte, waren weitere Möglichkeiten, sich zu zerstreuen, eher bescheiden.“ (97) Damit kommt die Arbeit zu einem „Held“ dieser Saga, dem griechischen und in Moskau ansässige Botschaftsangehörigen und Großsammler Gorgio Kostakis – ein heute fast vergessener Name und dies zu Unrecht, wie Frau Korowin schreibt. Zu einer Zeit, als niemand in Russland sich für die russische Avantgarde interessierte, kaufte Kostakis über Jahrzehnte lang wichtige Protagonisten dieser Bewegung auf. Als er Moskau 1977 verließ, konnte ein Teil der Sammlung erstmals dem Publikum im Westen gezeigt werden, darunter Künstler wie z. B. Vladimir Taltin, die so gut wie niemand in der BRD kannte. Kulturdiplomatisch war dies allerdings bestenfalls ein Teilerfolg für die Bundesrepublik: Trotz der Aura des Neuen und Unbekannten schien die Ausstellung (in Düsseldorf) westlichen Medien nur zu bestätigen, was sie seit 1950 über die sowjetische Kulturpolitik schrieben, nämlich dass die UdSSR aufrechte Menschen (wie Kostakis), die sich für interessante Kunst interessierten (oder diese sogar produzierten) verleumdete, marginalisierte und am Ende aus dem Land werfe.

Moskau reagierte auf diesen Affront – das zeigt das zweite Kernkapitel der Arbeit. In den 1980er Jahren suchten die sowjetischen Kulturbeauftragten diese Bild permanenter künstlerischer Repression zu ändern. Damit einherging, so die Autorin, ein erheblicher Wandel in den deutsch-sowjetischen Kunstbeziehungen. Sowjetische Kulturexperten stellten nun für westliche Museen ganze Ausstellungen zusammen, komplett mit Exponaten und dazu gehörigen Erklärungen. Eine führende Rolle spielten in diesem Zusammenhang nicht allein die Diplomaten sondern erneut private Sammler, die sich, aus welchen Gründen auch immer, stark zur russischen Kunst hingezogen fühlten. Peter Ludwig stellte 1980 erstmals eine russische Sammlung im Kölner Wallraf-Richartz-Museum aus. Gleichzeitig begann er, russische Kunst in der UdSSR aufzukaufen und nach Deutschland zu bringen. Ein wenig im Schatten Ludwigs findet sich der Hamburger Verleger Henri Nannen, der im gleichen Jahr eine Ausstellung russischer zeitgenössischer Malerei organisierte. All diesen Ausstellungen gemeinsam war eines: Ein positives Echo gab es meist allein anlässlich der Tatsache, dass diese Werke – made in Russia – überhaupt gezeigt wurden. Ging es aber um Qualität und Zeitgeist, so waren sich die deutschen Kunstjournalisten meist einig: Offizielle russische Kunst hatte in westdeutschen Galerien nichts zu melden, auch nicht nach Stalins Tod. „Viele sowjetische Ausstellungen im untersuchten

Zeitraum wurden als sensationell und einmalig beworben, nur einige wenige waren es tatsächlich,“ so schreibt Frau Korowin.

Im dritten Teil der Arbeit geht es um die UdSSR unter Gorbatschow, Perestroika, Glasnost und den Fall der Berliner Mauer. Der damit zunächst verbundene Reformgeist wurde unmittelbar in der Darstellung des neuen sowjetischen, später russischen Selbstbildnisses sichtbar. Will sagen: die Ausstellungen dieser Jahre betonten zunehmend die Integration der Gesellschaft, einer Gemeinschaft, in welcher auch Dissens und Opposition einen Platz finden konnten. Und damit kamen zum ersten Mal die Werke von Künstlern in den Westen, die auch deutschen Kritikern irgendwie qualitativ vergleichbar erschienen mit dem, was sie von der russischen Avantgarde kannten. Hier liegt in gewisser Weise die Tragödie einer ganzen Künstlergeneration, denn die meisten dieser Personen kennen wir heute kaum noch: Das System, das sie förderte und welches sie kritisierten, brach zusammen und mit ihm auch die Legitimation ihrer Illustratoren.

Der Russen-Boom jedoch, so Frau Korowin, war damit noch nicht vorbei. Er wurde zunächst weiter getragen von einem fast perversen Voyeurismus des Westens, sich mit dem Zusammenbruch des sowjetischen Systems und seinen Überbleibseln zu beschäftigen, darunter eben auch Künstler, vorzugsweise solche, die das System diffamiert hatte. Eine der wichtigsten Meilensteine auf diesem Weg war die zweiteilige Ausstellung Moskau-Berlin im Martin-Gropius Bau (1995 und 2003), die ebenfalls in Moskau gezeigt wurde. Gedacht als breit angelegtes Projekt, war es den Kuratoren wichtig, eine möglichst unpolitische Perspektive zu entwickeln. So richtig funktionierte dies jedoch nur im ersten Teil der Ausstellung, in dem es um Vergleiche der russischen und deutschen Avantgarde in den 1920er Jahren ging. Teil II jedoch, die Fortsetzung dieses Vergleichs im Kalten Krieg, scheiterte nach Ansicht von Frau Korowin. Gerade russische Vertreter versuchten auf Kosten kulturdiplomatischer Ehrlichkeit immer wieder, dem totalitären Erbe Stalins eine gewisse Sensibilität entgegenzubringen. Damit mussten sie sich den Vorwurf gefallen lassen, das diesem „frohgemuten Beschönigungswerk eines solchen [totalitären] Regimes museale Ehren“ nicht zugestanden werden dürfen (art-Magazin, S. 269).

Und so schließt Frau Korowin ihre Arbeit mit einem Plädoyer: Doch, man darf, soll und kann künstlerische Arbeiten, die in einem totalitären Regime entstehen, ausstellen, denn „solange die Politik des Versteckens und Verschweigens weiter existiert, wird es nie einen fairen und objektiven Umgang mit der Kunstgeschichte geben, vor allem nicht mit der internationalen Kunstgeschichte.“ (269). Zweitens, so fügt sie hinzu, verstand es die deutsche Öffentlichkeit nie, russische Kunst als etwas Eigenes zu verstehen, sondern verglich diese immer mit westlicher Kunst. Daher kam es bei allem Austausch kaum zu einer Durchdringung und einem Verständnis dessen, was russische Kunst in dieser Zeit eigentlich ausmachte. Diese Auseinandersetzung steht noch aus.

Die Kommission hat bei der Auswahl der Preisträger eine Reihe von Kriterien zu Grunde gelegt, derer drei ich benennen möchte, um die Entscheidung für diese Arbeit darzulegen: 1. Die Kommission schätzte die Qualität der Arbeit als sehr hoch ein. Die Autorin zeigt, dass anders als bei Ballett und Musik, Kunst die ideologischen und politischen Schwierigkeiten eher noch verstärkte, gerade weil Kunst die systemischen Unterschiede zwischen Ost und West visualisierte und verdeutlichte. 2. Die Arbeit ist von hoher Originalität: zum einen gibt es weitaus weniger zur Thematik der UdSSR im Kalten Krieg als dem Westen, zum anderen ist das Argument der Besonderheit von „Kunst“ im diplomatischen Austausch innovativ und regt zu weiterem Denken an. 3. Die Themensetzung ist für die Arbeit des ifa unmittelbar relevant. Sie zeigt erstens die Tücken und Möglichkeiten von Selbstdarstellung durch Kunst ebenso wie das enorme Kommunikationspotenzial von Kultur in Krisenzeiten auf. Zwischen 1976 und 1987, so argumentiert Frau Korowin beispielsweise, verschlechterten sich die politischen Beziehungen zwischen der UdSSR und der Sowjetunion dank des Einmarsches der Sowjets in Afghanistan, des Boykotts der olympischen Spiele in Moskau, der Diskussion um sowjetische SS 20 (Mittelstreckenraketen), des NATO-Doppelbeschluss und der Verhängung des Kriegsrechts in Polen. Gleichzeitig jedoch wurde diese Entfremdung im Austausch von Ausstellungsprojekten nicht sichtbar. Im Gegenteil, die Anzahl der Projekte stieg rasant an. Was bedeutet dies? Kulturelle Zusammenarbeit darf eben nicht als Echo politischen Goodwills verstanden werden, sondern als eine alternative Kommunikation, eine andere Sprache in Zeiten von Disharmonie.

Mit ihrer Geschichte „der sowjetischen Ausstellungen als Mittel der Diplomatie in der BRD“ ist Elena Korowin ein großer Wurf gelungen, und ich freue mich, dass wir sie heute auszeichnen dürfen. Ohne Zweifel wird sie die Diskussion um die Ambiguitäten internationaler Kulturpolitik und ihre leitenden Paradigmen einen großen Schritt voranbringen. In ihrer Studie verknüpft sie die politische Geschichte der bilateralen Beziehungen mit einer Kunst-, Ideen- und Diskursgeschichte im internationalen Maßstab. Dabei erarbeitet sie die Geschichte des komplexen Feldes „Kulturpolitik“ erstmals empirisch, aus Archiven in der Bundesrepublik ebenso wie russisch-sprachigen Quellen sowie einer Fülle an kunst- und politikhistorischer orientierter Literatur. Dabei geht es um sehr unterschiedliche staatliche und nicht-staatliche Akteure, die das neue Feld der „Kulturpolitik“ im Kalten Krieg bearbeiteten, darunter internationalen Kunstmäzene, wirtschaftliche Unternehmen, Kuratoren, Regierungsbeauftragte. Um ihre Ideen und ihre Praxis zu verstehen und angemessen zu analysieren, ist ein breites, Disziplinen übergreifendes Wissen erforderlich: Kunstgeschichte, Kulturgeschichte, politische Beziehungen und die Geschichte internationaler Beziehungen, um nur einige zu nennen.

Im Namen des Preiskomitees des ifa-Forschungspreises für Auswärtige Kulturpolitik des Instituts für Auslandsbeziehungen gratuliere ich herzlich zu dieser herausragenden Forschungsleistung!

Jessica C. E. Gienow-Hecht ist Professorin für Geschichte am John-F.-Kennedy-Institut für Nordamerikastudien der Freien Universität Berlin. Derzeit hat sie den Alfred-Grosser-Chair an der Sciences Po in Paris inne. Ihr Schwerpunkt sind die Internationalen Kulturbeziehungen. Gienow-Hecht ist die Herausgeberin der Serie „Explorations in Culture and International History“ (seit 2003), ihre Publikationen „Transmission Impossible: American Journalism as Cultural Diplomacy in Postwar Germany, 1945-1995“ (Baton Rouge, 1999) sowie „Sound Diplomacy: Music and Emotions in Transatlantic Relations since 1850“ (Chicago, 2009, 2012) haben mehrere Preise gewonnen.