„WIR ARBEITEN IMMER IN CO-AUTORSCHAFT, UND ZWAR MIT DER GESAMTEN KUNSTGESCHICHTE“

Posted on 18. Mai 2018 by Sabine Hänsgen

Yuri Albert (*1959) ist einer der wichtigsten Vertreter des Moskauer Konzeptualismus. In den 1970er Jahren begann er sein künstlerisches Schaffen in der inoffiziellen sowjetischen Kulturszene. Geprägt von den Erfahrungen der Selbstorganisation in diesem Milieu fand er zu seinen kritischen und (selbst-)ironischen Reflexionen des Systems Kunst.

Yuri Albert im Gespräch mit Sabine Hänsgen

*Yuri Albert (*1959) ist einer der wichtigsten Vertreter des Moskauer Konzeptualismus. In den 1970er Jahren begann er sein künstlerisches Schaffen in der inoffiziellen sowjetischen Kulturszene. Geprägt von den Erfahrungen der Selbstorganisation in diesem Milieu fand er zu seinen kritischen und (selbst-)ironischen Reflexionen des Systems Kunst.*

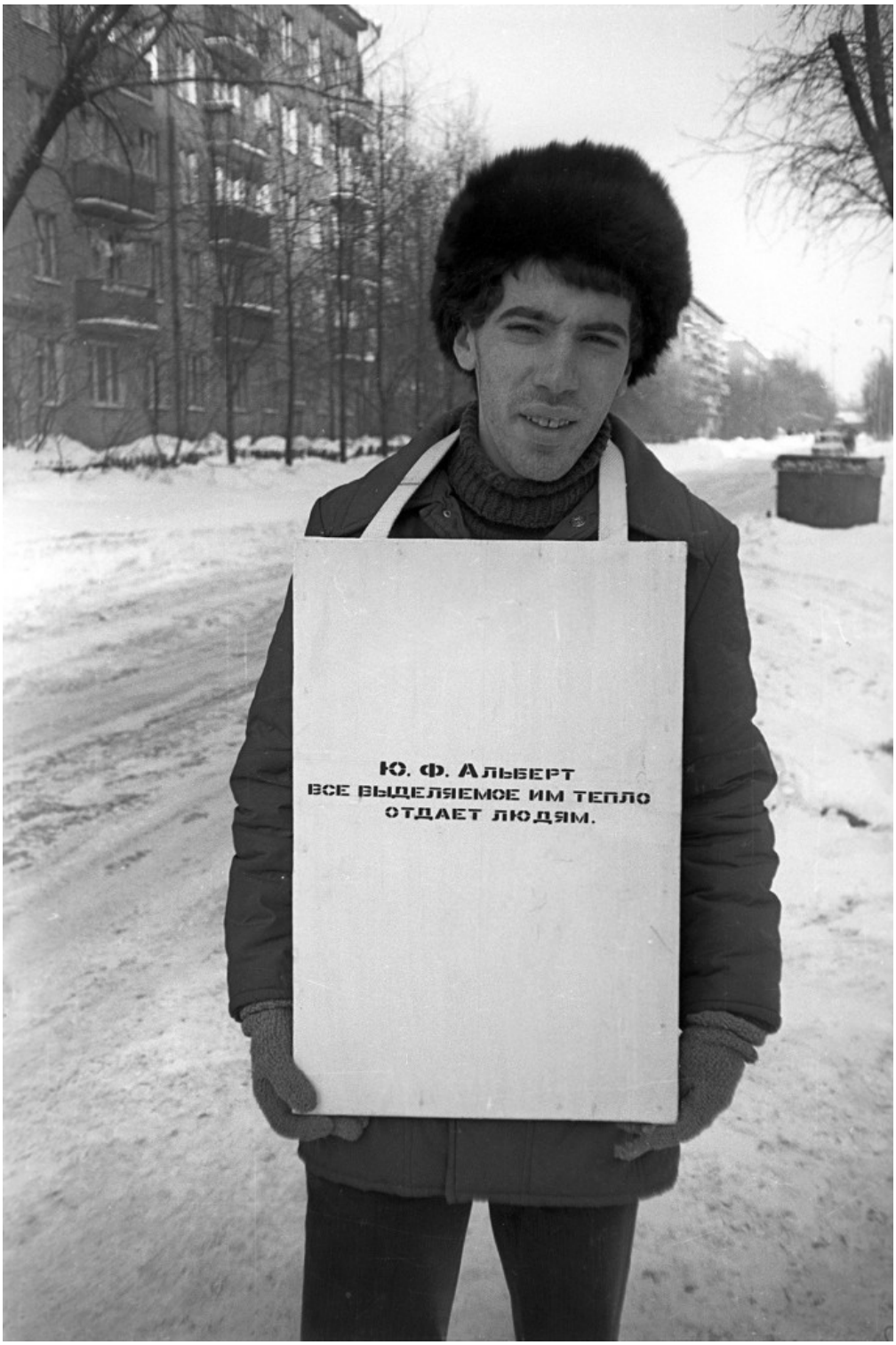
Das Kunstmuseum Liechtenstein widmet dem aus Russland stammenden Künstler, der heute in Köln und Moskau lebt, die erste umfassende Einzelausstellung ausserhalb Russlands: *Elitär-demokratische Kunst*, 21.9.2018 – 20.1.2019, kuratiert von Sandra Frimmel und Sabine Hänsgen.
Im November 2017 war Yuri Albert Künstlerstipendiat im ERC-Projekt *Performance Art in Osteuropa (1950-1990): Geschichte und Theorie* an der Universität Zürich. Während seines Aufenthalts in Zürich realisierte er im KulturAtelier der Stiftung Arina Kowner die Ausstellung *Werke und Tage*. Aus diesem Anlass sprach *novinki* mit dem Künstler über seine Erfahrungen im Moskauer Underground, Konzeptkunst zwischen West und Ost, Kunst als Zeitvertreib sowie über das Verhältnis von Tradition und Avantgarde, ‚wahrer‘ und zeitgenössischer Kunst.

Sabine Hänsgen: Wir haben uns, wenn ich mich recht erinnere, im Jahr 1982 bei der Eröffnung der ersten Apt-Art-

Ausstellung in der Wohnung Nikita Alekseevs kennengelernt. In den 1980er Jahren fanden solche Ausstellungen auf Initiative der zweiten Generation des Moskauer Konzeptualismus statt, zu der Du ebenfalls gehörst. Uns haben damals die Formen der künstlerischen Selbstorganisation jenseits von staatlicher Kultur und Kunstmarkt, diese besondere Atmosphäre der Gemeinschaftlichkeit sehr beeindruckt.
Prägt die Erfahrung der Sozialisation im Milieu der Moskauer inoffiziellen Kultur weiterhin Deine Haltung als Künstler, auch nachdem Du nach Köln übergesiedelt bist und mittlerweile zwischen Köln und Moskau pendelst?

Yuri Albert: Ja, in der Endphase der Sowjetunion bildete sich eine einzigartige Form der Selbstorganisation von Künstlern jenseits der vom Staat kontrollierten Kultur heraus.
Die inoffizielle Kultur jener Zeit lässt sich vielleicht noch genauer als illegale Kultur bezeichnen, denn die öffentliche Präsentation aller ihrer Ausdrucksformen war verboten und wurde häufig unter Strafe gestellt. Infolgedessen entwickelte sich diese Kunst und Literatur in einem engen Kreis, der an die ersten Christen erinnert. Die Beziehungen von Autor und Zuschauer nahmen in diesem Kreis einen ganz eigenen Charakter an. Praktisch kannten sich alle Zuschauer und Leser persönlich und fast alle waren auch selbst Autoren. Der Ausdruck ‚Ideenaustausch' ist hier wörtlich zu verstehen: Ich höre mir heute Deine Gedichte an, und Du sagst mir morgen Deine Meinung über meine Bilder. Eine engagierte Diskussion und verständnisvolle Aufnahme waren so gut wie garantiert. In dieser Situation reichte es häufig aus, einen Bekannten anzurufen und zu sagen: „Weisst Du, ich habe folgende Idee für eine Arbeit" – und dann diese Arbeit einfach zu beschreiben. Danach machte es überhaupt keinen Sinn mehr, die Arbeit zu realisieren. Eine Interaktion zwischen Künstler und Zuschauer hatte ja bereits stattgefunden. Dies förderte sicherlich die Erkenntnis, dass die Idee schon das Werk sei, das als solches nicht unbedingt einer Realisierung bedürfe.
Und darum geht es ganz allgemein im Konzeptualismus. Andererseits haben die Künstler meiner Generation gerade deswegen so wenige ‚frühe' Arbeiten. Es gab irgendwie keine Notwendigkeit, diese Arbeiten herzustellen, da man sie nicht verkaufen und auch nirgends aufbewahren konnte.
Was den Markt betrifft, so war dieser nicht nur im Untergrund, sondern auch in der offiziellen Kultur kaum vorhanden. Wenn wir in selten uns erreichenden westlichen Publikationen über den Kampf mit der Kommerzialisierung der Kunst lasen, verstanden wir nicht recht, was das sein sollte. In der UdSSR gab es andere Gründe für eine ‚Dematerialisierung der Kunst'.
Der Zuschauer war für uns eine mythische Figur. Wir sehnten uns nach ihm, träumten von ihm, fürchteten ihn aber auch. Nicht umsonst waren Zuschauer oder ihre Abwesenheit Thema vieler Arbeiten – von den Projekten Ilya Kabakovs bis zu meinen eigenen.
All das änderte sich nach der Perestrojka. Als die ersten erlaubten Ausstellungen stattfanden, tauchten Zuschauer auf, die wir nicht mehr persönlich kannten, d.h. Zuschauer als soziale Gruppe. Und das veränderte auch spürbar meine eigene Kunst, weil ich sie nicht mehr für mir bekannte, sondern für unbekannte Zuschauer machte. Dies waren aber immer noch Menschen, deren kulturelles Gepäck und deren Reaktion ich mir vorstellen konnte, d.h. Menschen mit einem totalitären Background, die von ähnlichen kulturellen Klischees wie ich selbst geprägt waren. Als ich nach Deutschland übersiedelte, wurde es für mich immer schwieriger, mir meine Zuschauer vorzustellen und sie zu verstehen, denn sie haben in der Kindheit andere Bücher gelesen, andere Trickfilme geschaut und andere Schlager gehört.

In dieser Ausstellung ist eine meiner frühen Arbeiten zu sehen: *Yu. F. Albert gibt alle von ihm ausgestrahlte Wärme anderen Menschen ab*. Im Jahr 1979 haben diese Arbeit bei einer illegalen Wohnungsausstellung 15 Menschen gesehen. Die Wärme aber biete ich allen an.



Yuri Albert gibt alle von ihm ausgestrahlte Wärme anderen Menschen ab. 1979. SW-Fotografie. Foto: Jurij Želtov

S.H.: Für Deine Ausstellung im KulturAtelier Arina Kowner hast Du einen programmatischen Titel gewählt: "Werke und Tage". Wir sehen im Ausstellungsraum Gemälde, Zeichnungen, Skulpturen, Assemblagen, Spiegelobjekte, Fotografien... Du hast jedoch nicht nur ‚fertige' Werke nach Zürich mitgebracht, sondern hier auch Deine Tage verbracht. Wichtig ist für Dich also das Verbringen der Zeit mit einer bestimmten Art von künstlerischer Beschäftigung. Welche Rolle spielen die Traditionen der prozessualen Kunst, ja das Performative in Deinem Schaffen?

Y.A.: Die einfachste Antwort auf diese Frage besteht in dem Hinweis, dass eine der Arbeiten tatsächlich 20 Maitage im Jahr 2017 zeigt. In Bezug auf mein gesamtes Schaffen waren für mich stets nicht nur die Ideen sehr wichtig, die meinen Arbeiten zugrundeliegen, sondern auch der Prozess ihrer Verwirklichung. Nicht von ungefähr geben wir auf die Frage nach dem Beruf auf Russisch häufig die Antwort: „Ich beschäftige mich mit Kunst."
Besonders wichtig ist das für einen Typ von Kunst, der historisch nicht mehr mit vorher festgelegten professionellen Fertigkeiten verbunden ist. Was bedeutet es, sich mit Kunst zu beschäftigen, wenn diese Beschäftigung aus allem Möglichen bestehen kann– vom Zeichnen mit Bleistift bis zur Zerstörung fremder Zeichnungen, vom Graben einer Grube bis zum Verkauf von Schneebällen auf den Strassen New Yorks?
Ende der 1970er Jahren haben mich einige Texte von Robert Morris sehr beeindruckt, die Nade*žd*a Stolpovskaja übersetzt hatte, und ebenfalls Arbeiten von Bruce Nauman, Lynda Benglis und Les Levine aus dem Bereich der postminimalistischen, prozessualen Kunst. In der russischen Kunst kann man etwas Ähnliches im Umblättern von poetischen Karteikarten bei Lev Rubinstein oder in der Grafik Nade*žd*a Stolpovskajas finden. Unter meinen Arbeiten gibt es viele, bei denen der Prozess der Herstellung wichtiger ist als das Resultat und bei denen gerade der Prozess dem Resultat einen Sinn verleiht. Darunter sind solche Arbeiten wie das Zusammensetzen und Signieren von Gemäldepuzzles, das Abschreiben von Briefen verschiedener Künstler oder das handschriftliche Kopieren des Presseechos zu meinen Ausstellungen.

Ausstellungsansicht *Werke und Tage* im KulturAtelier der Stiftung Arina Kowner, Zürich 2017.

S.H.: Wenden wir uns nun Deinen Langzeitprojekten zu. Seit 1992 schreibst Du immer wieder Texte über Dich und Dein Werk ab. In Zürich hast Du die Katalogbroschüre zu dem Bremer Ausstellungsprojekt "Fragen der Kunst: Moskauer Abstimmung" abgeschrieben. Was bedeutet diese Abschreib-Performance für Dich? Meditation, Therapie? Du sprichst auch von einem Buss-Ritual?

Y.A.: Das Projekt geht von der Annahme aus, dass sich die Kunst in wahre und in zeitgenössische Kunst einteilen lässt. Auf dieser Gegenüberstellung war letztlich auch die marxistische Kritik des Modernismus begründet. Und man muss sagen, es ist eine ziemlich produktive Gegenüberstellung. Für die Vertreter der europäischen Kultur, zu der unter Vorbehalt auch Russland gerechnet wird, ist diese Gegenüberstellung ganz offensichtlich. Wenn wir ‚Kunstwerk' sagen, dann stellen wir uns meistens ein Gemälde in einem Rahmen oder eine Marmorskulptur vor. Vielleicht ist das bei der jüngeren Generation schon anders, aber für meine Generation ist das so. Wenn ich in ein Museum komme und ein Gemälde von Tizian sehe, stellt sich mir nicht die Frage, ob das Kunst ist oder nicht. Wenn ich aber eine

Komposition aus drei Gleisen und einem Tonbandgerät sehe, dann ist das möglicherweise auch keine Kunst. Das können einfach drei zufällig nebeneinanderliegende Gleise und ein Tonbandgerät sein, das ein Eisenbahnarbeiter vergessen hat.
Als ich in die Kunstschule und später in die Hochschule kam, träumte ich selbst auch davon, mich mit wahrer Kunst zu beschäftigen. In meiner jugendlichen Vorstellung war das etwas zwischen van Gogh und Modigliani – etwas Hochspirituelles, Unwiederholbares und Unbeschreibliches. Als ich jedoch heranwuchs und Künstler wurde, zeigte sich, dass es keine andere Kunst als die zeitgenössische mehr gab und auch nicht mehr geben wird. Du träumst davon, etwas Wahres zu schaffen, und es kommt doch nur etwas Zeitgenössisches dabei heraus.
Wie alle Künstler sammle ich das Presseecho zu meinem Werk: Kataloge, Alben, Rezensionen, Zeitungsartikel, und ich bin stolz auf die positive Reaktion.
Im Unterschied zu anderen Künstlern vergesse ich aber nicht, dass meine Kunst nur zeitgenössisch ist – und da gibt es nichts, worauf man stolz sein kann. Für die Sünde der Beschäftigung mit zeitgenössischer Kunst muss man Busse tun. Darum nehme ich Transparentpapier, lege es auf die gedruckten Texte über mich und schreibe diese Texte von Hand mit Tusche ab. Buchstabe für Buchstabe und Zeile für Zeile. Anstelle der Reproduktionen setze ich schwarze Rechtecke ein.
Auf diese Weise sind Hunderte von grafischen Blättern entstanden, die sich auf meine vorhergehenden Arbeiten und Ausstellungen beziehen. Wenn man seine Kataloge vorzeigt, blättern die Leute für gewöhnlich einfach nur gleichgültig darin, aber niemand liest wirklich. Und auch bei Ausstellungseröffnungen schaut niemand die Bilder an, alle trinken etwas und unterhalten sich. Wenn aber dieselben Texte anstelle von Bildern an der Wand hängen, fängt das Publikum aus irgendeinem Grund an, sie aufmerksam zu lesen, um sich anhand der wenig informativen Rezensionstexte und Artikel das Schaffen eines gewissen Künstlers Albert vorzustellen.
Das ist ein weiteres wichtiges Thema für mich: Kunst, die in der Nacherzählung, in Wiederholungen, in Erinnerungen oder in der Vorstellung existiert.

Ausstellungsansicht *Werke und Tage* im KulturAtelier der Stiftung Arina Kowner, Zürich 2017.
Zu sehen sind die Arbeiten: Abbildung aller Doppelseiten aus dem Katalog *Fragen der Kunst: Moskauer Abstimmung*. 2017. Transparentpapier, Tusche; Selbstporträts mit verbundenen Augen. 2017. Papier, Karton.

S.H.: Ein anderes Langzeitprojekt sind die Selbstporträts, die Du seit 1996 mit verbundenen Augen zeichnest. Du verwandelst Dich dabei in einen blinden Zeichner, indem Du ganz traditionell – allerdings mit einer schwarzen Augenbinde – vor einer Staffelei und einem Spiegel Platz nimmst. Das Selbstporträt wird so zum Selbstexperiment. Könntest Du den Versuchsaufbau genauer erläutern?

Y.A.: Selbstporträts sind eines der wichtigsten Genres für einen Künstler. In den alten Zeiten, als Bilder auf Bestellung oder für den Verkauf gemacht wurden, konnte der Auftraggeber bei den Selbstporträts erkennen, wie gut ein bestimmter Künstler arbeitet. Später wurde das Selbstporträt in gewissem Sinne zu einem Manifest des Künstlers, in dem er seine Sicht von Rolle und Ort des Künstlers in der Welt vorführte. Auf paradoxale Weise wurde die Bedeutung des Selbstporträts in der Moderne weiter gesteigert. Das Paradox besteht darin, dass die Geschichte der

modernen Kunst, obwohl sie sich unter der Losung „Ich sehe das so“ vollzog, tatsächlich auf eine allmählichen Absage an das Sehen, an das Schauen auf die Welt hinauslief.
Auf den ersten Blick erinnern meine *Selbstporträts mit verbundenen Augen* an Experimente der Surrealisten mit dem automatischen Schreiben, aber mich interessiert das Spiel mit dem Unbewussten eigentlich nicht. Im Gegenteil interessiert mich, wieviel Überbewusstes, Allgemeines, Banales und Wiedererkennbares bei dieser Arbeitsmethode übrigbleibt.
Im Prinzip ist leicht zu erkennen, dass dies Selbstporträts sind – von der Komposition und der Pose der menschlichen Figur her. Aber es ist überhaupt nicht zu erkennen, wessen Selbstporträts dies sind. Das sind gewissermassen ‚Selbstporträts als solche‘, das Modell des Selbstporträts. Einen Autor gibt es hier nicht.

Yuri Albert zeichnet das Selbstporträt mit verbundenen Augen Nr. 1. 1996. Foto: Renate Harmens

A.H 20.11.2017

Yuri Albert: Selbstporträts mit verbundenen Augen, Nr. 36. 2017. Papier, Bleistift

S.H.: Und noch ein Fragment aus einem Langzeitprojekt ist in der Ausstellung zu sehen: "I Am Still Alive". Für mich ist diese Serie von Spiegelobjekten auch eine Art Selbstporträt, bei der die Dimension des Visuellen (das Spiegelbild) mit der Dimension des Performativen (das tägliche Behauchen des Spiegels) in ein Spannungsverhältnis tritt. Die Bezeichnung der Technik ist bei dieser Arbeit sehr ungewöhnlich: Spiegel, Atem, Siebdruck. Wie hast Du diese spezifische Technik verwendet?

Y.A.: Am besten erzähle ich zunächst, wie ich dieses Projekt genau realisiere. Jeden Tag hauche ich auf einen Spiegel, als ob ich mich vergewissern wolle, dass ich noch lebe. Dann scanne ich den auf dem Spiegel entstandenden Fleck. Mit Hilfe eines durchsichtigen Lacks drucke ich anschliessend die Flecke auf Spiegeln aus. Insgesamt sollen es 365 Spiegel sein – entsprechend der Anzahl von Tagen im Jahr.
Es ist offensichtlich, dass dieses Projekt ebenfalls zu der Gruppe meiner Arbeiten gehört, bei denen es um monotone, alltägliche Handlungen geht.
Andererseits ist man hier an eine andere Gruppe meiner Arbeiten erinnert, die mit abstrakter Malerei zu tun hat (Gemälde, mit der Asche verbrannter Bücher gemalt und so weiter). Mich hat immer interessiert, was der Inhalt abstrakter Bilder ist, was all diese Pinselstriche, Flecken und Rechtecke bedeuten können. Wie wird in ihnen das übertragen, was manche Kunstwissenschaftler als ‚Atem des Lebens' bezeichnen? Warum soll ich glauben, dass dieses Bild bespielsweise das ‚Gefühl kosmischer Einsamkeit' zum Ausdruck bringt und jenes dort ‚Lebensfreude' oder ‚metaphysische Leere'? Worauf gründet sich das Vertrauen in den Künstler? Jeder dieser Spiegel ist ein kleines abstraktes Bild, das uns mitteilt, dass der Künstler noch lebt, dass er noch atmet. Wenn Sie freilich meiner Erzählung darüber Glauben schenken, wie ich sie hergestellt habe.

Yuri Albert: 20 Tage im Mai. Fragment des Jahresprojekts I Am Still Alive. 2017. Spiegel, Atem, Siebdruck.

Yuri Albert: 20 Tage im Mai. Fragment des Jahresprojekts "I Am Still Alive". 2017. Spiegel, Atem, Siebdruck.

S.H.: In Deinem Werk setzt Du Dich immer wieder zum Schaffen anderer Künstler in Beziehung – bei der Serie "I Am Still Alive" etwa zu On Kawara. Bei dem "Unvollendeten Entwurf zum grossen Gemälde ‹Les Grands-Papas d'Avignon›" ist der Bezug zu einem Schlüsselwerk Pablo Picassos, das den Kubismus in der modernen Malerei einleitete, auch durch den Titel signalisiert. Die jungen Mädchen bei Picasso sind jedoch zu Grossvätern geworden. Wie ist diese Umkehrung zu verstehen?

Y.A.: Ja, bei mir gibt es viele Arbeiten, die auf Arbeiten anderer Künstler verweisen – von weltbekannten Künstlern bis zu nahen Freunden. Bei der Serie I Am Still Alive beziehe ich mich übrigens nicht nur auf On Kawara, sondern auch auf Aleksandr Brener, der während einer Aktion ebenfalls auf Spiegel hauchte. In einem meiner ersten Texte habe ich

geschrieben, dass für mich die Beziehungen zwischen Künstlern und Werken, etwa Einflüsse, Aneignungen, Entgegnungen oder ein Plagiat wichtiger sind als die Werke selbst. Ein Werk wird erst im Prozess des Vergleichs mit anderen Werken zu einem Kunstwerk. Selbst alte Gemälde, zum Beispiel die Porträts von Frans Hals, können wir nicht mit dem lebenden Menschen vergleichen, sondern nur mit anderen Porträts. Deshalb kommt es mir seltsam vor, wenn Künstler abstreiten, dass sie von jemandem beeinflusst wurden oder dass sie Entdeckungen anderer in ihren Arbeiten verwendet haben. Im Gegenteil, je mehr Gemeinsamkeiten man zwischen verschiedenen Künstlern finden kann – umso interessanter ist es. Wir arbeiten immer in Co-Autorschaft, und zwar mit der gesamten Kunstgeschichte. Künstler setzen immer das Werk ihrer Vorgänger fort.
Doch dabei irren sie sich häufig, und diese Fehler bringen neue Entdeckungen hervor. Ein nicht richtig verstandener Impressionismus plus eine nicht richtig verstandene Theorie Chevreuils waren die Grundlage für den Pointillismus. Der russische Futurismus und der Moskauer Konzeptualismus sind auch in vielem das Resultat eines solchen Nichtverstehens.
Im Russischen unterscheiden sich die Grossväter (deduški) lediglich durch einen Buchstaben von den Mädchen (devuški). Es ist, als ob ich den Titel nicht richtig gehört hätte – und die Arbeit verändert vollkommen ihren Sinn. Ich habe vor, noch weitere Arbeiten auf diese Weise zu machen. Vor einigen Jahren hat übrigens mein Freund Viktor Skersis ähnliche Dinge gemacht. Ich wiederhole also nicht nur Picasso, sondern auch Skersis, aber auch ihn mit Fehlern.

Yuri Albert: Unvollendeter Entwurf zum grossen Gemälde Les Grands-Papas d'Avignon. 2015. Acryl / Leinwand.

S.H.: In der Ausstellung gibt es darüber hinaus eine Reihe von skulpturalen Werken, die das System Kunst thematisieren – beispielsweise ein Objekt, das Du seinerzeit in einem sowjetischen Schreibwarengeschäft erworben hast: einen Kugelschreiberständer in Form einer Palette. Es handelt sich um ein Ready-Made, darauf weist uns wiederum der Titel hin. Worin genau besteht aber Deine Polemik mit dem Verständnis des Ready-Mades bei Marcel Duchamp?

Y.A.: Ja, ich habe eine ganze Serie von ‚Anti-Duchamp'–Objekten. Hier geht es darum, dass sich in den letzten hundert Jahren die Künstler mit allen Kräften bemühen, die Grenze zwischen Kunst und Leben zu zerstören, indem sie entweder Abstecher ‹in das Leben› machen oder die Kunst in einen Bereich hineinbringen, der früher keine Kunst war. Seit Marcel Duchamp seine ersten Ready-mades ausstellte, schleppen immer neue Heerscharen von Künstlern verschiedenen Müll auf das Territorium der Kunst und behaupten, dass alles, was sie als Kunst bezeichnen, auch Kunst sei. Infolgedessen ist das Territorium der Kunst – Museen, Galerien, Sammlungen und Ateliers – mit Objekten überfüllt, die man nicht für Kunst halten würde, wenn man sie zufällig auf der Strasse findet.
Es hat sich jedoch gezeigt, dass dieses Territorium begrenzt ist: Je mehr Müll dorthin gerät, desto weniger Platz bleibt für die traditionellen Attribute der Kunst: Bilder, Rahmen, Gipsabgüsse, Drapierungen, Pinsel und Palette. Die Ökologie der Kunst ist unwiederbringlich zerstört. Ich habe diese Plastikpalette in einem Geschäft gefunden, wo ihr die bedauernswerte Rolle eines Souvenirs in Form eines Kugelschreiberständers zukam. Ich habe versucht, die Palette in ihr traditionelles Existenzmilieu zurückzuholen. Heutzutage kann man das nur auf eine Weise tun, und zwar als Ready-made. Deshalb habe ich dieses Objekt mit R. Mutt signiert, genauso wie Duchamp seine Fountain signiert hat.

R. MUTT

Yuri Albert: Fountain-89. 1989. Ready-made. 10/10.

S.H.: Und nun zu dem für mich rätselhaftesten Objekt in der Ausstellung, zu der Bronze-Skulptur "Junge mit Hund" aus dem Jahr 1965. Man könnte sich hier an eine moderne Skulptur erinnert fühlen, es steckt jedoch eine unglaubliche autobiografische Geschichte dahinter, die Du erzählen solltest.

Y.A.: In der Kindheit formte ich wie die meisten Jungen kleine Soldatenfiguren aus Knete, und meine Eltern dachten sich, dass ich ein familiär begründetes Talent zur Bildhauerei habe. So schickten sie mich in einen Pionierpalast, auch wenn ich ehrlich zugeben muss, dass ich kein besonderes Talent zur Bildhauerei hatte.
Diese kleine Skulptur habe ich als Zehnjähriger im Jahr 1969 aus Knetmasse gemacht. Meine Eltern beschlossen, dass ich ein Talent bin, und schickten die Figur, als sich eine Gelegenheit bot, unserem Verwandten, dem bekannten französischen kubistischen Bildhauer Jacques Lipchitz nach Paris. Wahrscheinlich hofften sie, dass er in mir einen würdigen Nachfolger in der Familientradition erkennen würde. Aber er goss meine Figur einfach in Bronze und schickte sie zurück nach Moskau. Vielleicht hat er sie auch ein bisschen nachgebessert… Ungefähr zu jener Zeit habe ich das Examen für die Bildhauerklasse des Moskauer Kunstgymnasiums nicht geschafft, und mit Plastiken habe ich mich danach nicht mehr beschäftigt. Die Statuette verstaubte viele Jahre auf einem Regal. Wenn man will, kann man aus dieser Geschichte verschiedene weitreichende Schlüsse ziehen oder eine biografische Legende schaffen. Ich bin jedoch nicht davon überzeugt, dass man das unbedingt tun muss.
Wichtig ist hier lediglich die Tatsache, dass dies in meiner Arbeit das erste Beispiel einer zumindest einseitigen Co-Autorschaft mit einem anderen Künstler ist.

Yuri Albert: *Junge mit Hund*. 1969. Bronze.

S.H.: Bevor wir die Gasbrenner wieder einschalten und ihr Getöse den Raum erfüllt, noch eine letzte Frage: Wie kommt Deine Assemblage aus Gasbrenner, Staffelei, Farbe und Feuer zu dem Titel "Mucius Scaevola"?

Y.A.: Dieses Objekt stammt aus dem Jahr 1995. Zum ersten Mal habe ich es in der Installation Mama, schau – ein Künstler! verwendet. Hier handelt es sich natürlich um eine Anspielung auf das Ewige Feuer – es ist so etwas wie ein Denkmal für den unbekannten Künstler. Das Objekt erinnert an die Unmöglichkeit, sich ‚einfach' mit Kunst zu beschäftigen, inbesondere mit Malerei. Zugleich bezieht es sich auf die Arbeiten mit Feuer von Jannis Kounellis und auf die antike Mythologie.
Zu der Zeit, als es die historische und mythologische Malerei gab, dachte man, dass Bilder über die grossen Taten antiker Helden die Betrachter erziehen und als Vorbild für romantischen Heldenmut dienen sollten: Der Schwur der Horatier, die Grossmut des Scipio Africanus und die Heldentat des Mucius Scaevola.
Mucius legte seine rechte Hand vor den Augen des Königs Porsenna in das Feuer des Opferaltars und die von seiner

Tapferkeit tief beeindruckten Etrusker zogen sich aus Rom zurück. Rom war gerettet, aber in der verkohlten Hand konnte Mucius keinen Pinsel mehr halten, und allein mit der linken Hand lässt sich kein richtiges Bild malen.

Ausstellungsansicht *Werke und Tage* . Zu sehen ist auch die Arbeit: Mucius Scaevola. 1995. Staffeleien, Farben, Gasbrenner, Feuer.

Erschienen als: „Gespräch zur Ausstellung Werke und Tage". In: Yuri Albert: Werke und Tage, Zürich: Stiftung Arina Kowner 2018, S. 8-26.