

1987 wurde das Rigaer Publikum durch ein Ereignis, das im Schloßgewölbe des Museums für Ausländische Kunst stattfand, aufgeschreckt. Die Gerüchteküche Riga's verkündete, daß da die erste *richtige* Ausstellung in der Nachkriegsgeschichte Lettlands stattfand. Es war die erste konzeptuelle Ausstellung, über die die Kritik damals schrieb: »... eine Überraschung, weil man direkt konfrontiert wird mit vielen Erscheinungen, mit großen Formaten, mit dem Mut in der Kunst (dem längst Erwarteten), mit der Aufrichtigkeit.«⁽²⁾ Oder: »... in der Ausstellung gibt es das, was nie ein Spießbürger haben wird, einen sozial aktiven, konfrontierenden Geist.«⁽³⁾ Einer von vier beteiligten Künstlern war Ojārs Pētersons. In dieser Ausstellung zeigte er erste Arbeiten des Zyklus' »Die permanente Entscheidung«, großformatige Siebdrucke, die den Kern der Installation »Der Rammbock« bildeten. Diese Siebdrucke veranlaßten die Kritik, diesen Künstler und einige seiner Kollegen als *Neoexpressionisten Lettlands der 80er Jahre* und ihren künstlerischen Ausdruck als *die neue, herbe Welle* zu bezeichnen.

Ojārs Pētersons hat seine *Permanente Entscheidung* fortgesetzt, weil dieses Thema unendlich und unerschöpflich ist. Doch jetzt Anfang der 90er Jahre ist Ojārs Pētersons weniger als *herber Zeichner* bekannt; man kennt ihn von seinen orangefarbenen Objekten, als den ironischen Illusionisten, als den »orangenen Spieler«. Seine Entwicklung zu einem der führenden baltischen Künstler hat seine Vorgeschichte. Wenn wir diese Vorgeschichte verfolgen, verstehen wir auch, warum der Künstler in einem Interview einmal sagte: »Wir alle sind in größerem oder im kleinerem Maße orange. Und wir müssen uns damit abfinden.«⁽⁴⁾

Es ist überflüssig das politische Klima zu beschreiben, worin der im Jahre 1956 geborene Künstler lebte, weil der Bankrott dieses

ideologischen und wirtschaftlichen Systems, dessen mächtigste Verkörperung das sowjetische Imperium war, für niemanden unemerkt blieb. Es ist jedoch wichtig zu bemerken, daß die Kunstentwicklung in Moskau anders war als in den ehemaligen Sowjetrepubliken, vor allem in den baltischen Republiken. Weit verbreitet ist die Ansicht, daß in der Sowjetunion die zeitgenössische, konzeptuelle Kunst als Reaktion auf das Diktat des Sozialistischen Realismus entstanden sei, und daß sie eine ironische, manchmal nostalgisch-ironische Paraphrase auf die Realität des sozialistischen Zeitalters sei, und die »eigentliche Kunst« nur Werken a'la Komar und Melamid, Bulatov oder Ilja Kabakov ähnlich ist. Der sozialistische Realismus, genauso wie die »Soz-Art«, haben ihre Wurzeln im Denken der russischen Intelligenz des 19. Jahrhunderts. »Ein Künstler kann sich als Prophet begreifen und sich deshalb missionarisch seiner Arbeit gegenüber verhalten. Aber man sollte verstehen, daß solche Einstellung ihrem Wesen nach sozial utopisch ist. Und das können wir im Schicksal der sittlich orientierten russischen Literatur betrachten ... Wir erwarten und lesen die Belehrung heraus: diese ist die unabwendbare Kehrseite des missionarisch eingestellten Künstlers. Er dient nicht dem *Wort*, sondern dem *Volk*, das heißt, er belehrt es, teilt dem Volk eine Wahrheit mit, die es wegen seiner scheinbaren Nichtigkeit nicht begreifen kann, – er tritt in der Rolle des Vormundes auf.«⁽⁵⁾ Was der georgisch-russische Philosoph Merab Mamardashwili auf die russische Literatur bezieht, ist auf die visuelle Kunst übertragbar, besonders, wegen ihrer stark *literarischen* Komponente.

Die Tatsache, daß die Kunst Lettlands und ihre Traditionen nicht mit der Kunst des ehemaligen sowjetischen Zentrums gleichzusetzen ist, wurde durch zwei vortreffliche Ausstellungen der jüngsten Vergangenheit bewiesen, die in Berlin durch die Neue Gesellschaft für bildende Kunst veranstaltet wurden. 1988 fand in der Staatlichen Kunsthalle Berlin die Ausstellung »Riga – lettische Avantgarde«⁽⁶⁾ statt, bei der auch Ojārs Pētersons mit seinen großformatigen Siebdrucken und Installationen vertreten war. 1990 wurde ebenfalls in der Staatlichen Kunsthalle Berlin

Literarische Gestalt
Siebdruck
1989



die Ausstellung ›Unerwartete Begegnung - lettische Avantgarde 1910 - 1935⁽⁷⁾ gezeigt, die deutlich machte, daß die lettischen Künstler während der Zeit der staatlichen Unabhängigkeit eng mit den künstlerischen Aktivitäten in Paris und Berlin verbunden waren. Expressionismus, Kubismus, Neue Sachlichkeit haben den regionalen künstlerischen Ausdruck beeinflusst. Auch in der Nachkriegsepoche, nach dem *Tauwetter* der 60er Jahre, wurden Formen des modernen Ausdrucks vor allem in der angewandten Kunst entwickelt. Sie war lange Zeit der ›Deckmantel‹ für das konzeptuelle Suchen. Seit Anfang der 70er Jahre hatten einige talentierte Mitstreiter des Hyperrealismus und des Minimalismus eine relativ große Resonanz beim lettischen Publikum gefunden. Parallel dazu wurde weiter die von der klassischen Moderne geprägte Formensprache benutzt, die zugunsten der herrschenden Ideologie instrumentalisiert wurde. Auf die Frage, ob er am Kampf der Generationen teilgenommen hat, antwortete Ojārs Pētersons, daß dieser eher ein Kampf der Abnahme der Ausstellungen war.⁽⁸⁾ In der Tat haben bis zur Mitte der 80er Jahre Kommissionen des Künstlerverbandes und des Kulturministeriums ziemlich erbarmungslos Zensur ausgeübt. Interessant aber ist, daß 1984 in der größten lettischen Jugendzeitschrift Ojārs Pētersons in einem Interview sagen konnte: »Es scheint, daß es höchste Zeit ist, sich den künstlerischen Problemen des Raumes (Umwelt) zu widmen. Gewiß sie werden die ganze Zeit betrachtet und gelöst: in der Architektur, der Bildhauerei, der Malerei, nur diesmal denke ich an den Raum als Umgebung - soziale, ökologische, kulturelle Umgebung. Praktisch wäre das der vom Künstler geschaffene Raum (mit einer bestimmten, programmierten emotionalen Wirkung) im Ausstellungsraum oder anderswo.«⁽⁹⁾ Mit seiner Meinung war er damals in jener Zeitschrift nicht allein. Vier junge Künstler, die offiziell als Grafiker, Designer und Aquarellmaler galten, haben überzeugt über die Synthese der Kunstgattungen und die Erweiterung der Grenzen der Kunst gesprochen. 1984 stellte Ojārs Pētersons seine erste Installation, den ›Pflanzer der Bäume‹ aus. Die schon in die lettische Kunstgeschichte eingegangene Ausstellung ›Natur, Umgebung,



*Das Geschenk
für einen Dreißigjährigen
Installation
Zweite Ausstellung
in der Bahnhofsunterführung
Riga
1987*

Mensch, worin Malerei, Grafik, Bildhauerei, aber auch zum ersten Mal in Lettland mehrere Installationen gezeigt wurden, mußte nach einer Visite der Zensoren aus Moskau vorzeitig geschlossen werden. Doch noch vor Eröffnung der Ausstellung wurde von der Abnahmekommission die Figur ›Der Baumpflanzer‹ aus dem Environment von Ojārs Pētersons entfernt.

Die Kunst Ojārs Pētersons erweitert die Grenzen des Unsagbaren und Unberechenbaren, wie es die zeitgenössische Kunst zu tun pflegt. Sie fügt sich in ein Kommunikationssystem ein und erweitert es, dabei erzeugt sie ihren eigenen Raum, einen Raum der Freiheit. Seine 1991 stattgefundene Ausstellung nannte Ojārs Pētersons ›Ironie und Illusion‹. Bewußt wählt er ein *und* kein wankendes entweder oder, sondern eine verbindende Konjunktion, die sowohl Abgrenzung als auch Zusammengehörigkeit deutlich macht. In den letzten Jahren dominiert die Farbe Orange in Pētersons Schaffen. Auch sie, wie bizarr es auch klingen mag, läßt über die Verschiedenheit der Welt nachdenken. Einerseits ist sie ihm allumfassende Begründung des Seins, andererseits erzeugt genau diese Färbung die notwendige ironische Distanz. Eine der ersten orangenen Arbeiten Ojārs Pētersons' war seine Installation ›Die Brücke‹. Sie war Teil des Open Air Projektes ›RADAR‹, das 1990 in der Stadt Kotka in Finnland stattfand. Der eine Teil der aus Holz gefertigten Skulptur befand sich im Zentrum Rigas auf einer Insel im Fluß Daugava und der andere Teil befand sich in Kotka. Faszinierend war die konstruktive und romantische Komponente dieser Arbeit, das Streben, eine künstlerische Brücke zu bauen zwischen den unterschiedlichen Erfahrungen in der Welt. Aber gleichzeitig war ›Die Brücke‹ Aufbruch zu noch unbekanntem Ufern. Am trefflichsten hatte damals die ›Süddeutsche Zeitung‹ über die Arbeit geschrieben: »Diese im Beuysschen Sinne soziale Plastik entwirft ein Ideenumfeld, wo sich Reales und Imaginäres, Vergangenes und Zukünftiges assoziationsreich verbindet.«⁽¹⁰⁾ Nach Abschluß der Ausstellung in Kotka wurde ein Teil der ›Brücke‹ in Eckernförde aufgebaut. Ein Jahr nach dem Projekt ›RADAR‹, wurde Pētersons nach dem Schicksal der ›Brücke‹ gefragt: »Den Rigaer Teil der Brücke haben die Angler

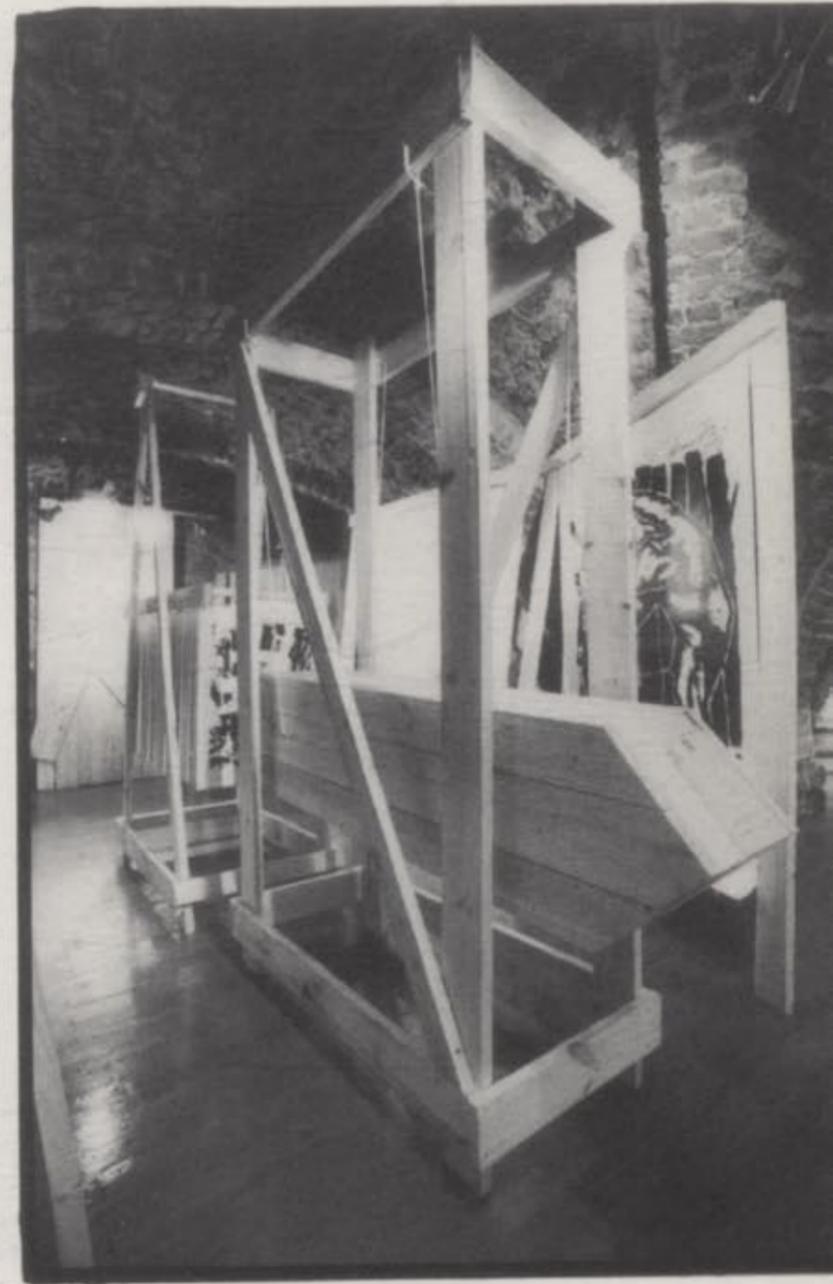
für ihre Lagerfeuer niedergebrannt. Jetzt liegt er dort wie eine überfahrene Spinne. Aber das interessiert mich nicht mehr. Im Herbst habe ich die gleiche Brücke in Deutschland gebaut. Wenn es wärmer wird, mache ich an einem Ort, wo es keine Angler gibt, eine neue. Nur diesmal auf Deutschland gerichtet.«⁽¹¹⁾ Wie versprochen, so getan. Und so wurde 1992 ›Die Brücke‹ als erste moderne Plastik im Zentrum von Riga gegenüber dem Nationalmuseum aufgestellt. Die Ausrichtung nach Deutschland bekam unabhängig vom Willen des Künstlers eine andere Bedeutung. Ein im Hintergrund der ›Brücke‹ an einer Brandmauer vorhandenes, kunsthistorisch interessantes Mosaik wurde abgehackt und statt dessen forsch eine BMW-Reklame an die Wand gemalt...

Pētersons geht es in seinen Werken immer wieder um die Erschließung der Teile und des Ganzen, ein Zeichen seines prozessualen Denkens, der permanenten Entscheidung und Handlungsabläufe. Ironisch ist sein Verhältnis zu den ewigen *Weltordnern* der verschiedenen Ebenen: wir wissen, daß es neben den Versuchen, die Welt zu *ordnen*, auch Bestrebungen, die Kunst ›zu ordnen‹, gibt. Die Installation ›Die orangene Kiefer‹ 1992 in Tallinn, war ein Beispiel solcher ›Katalogisierung‹. Im Vordergrund der Installation lag ein Kiefernstamm, dessen Ende mit einer regulären Holzkonstruktion abgeschlossen war. Das andere unbearbeitete Ende war orange gefärbt. Hinter dieser Konstruktion befanden sich an der Wand vier verglaste Holzkisten, die verschiedene, gefärbte und ungefärbte ›Holzprodukte‹ enthielten: Nadeln, Rinde, Hobelspäne, Sägespäne. Der Punkt auf dem ›i‹, waren zwei kleine Zapfen in Orange. Die für das Pori Kunstmuseum (Finnland) entstandene Installation ›Die orangenen Lagerfeuer‹ hat eine französische Kunstkritikerin dazu veranlaßt, einen Artikel mit folgenden Worten zu beginnen: »Hier ist nun dieser lettische Künstler, der die Autoreifen orange färbt!«⁽¹²⁾ Reifen, Holzkonstruktionen, Glas und fröhlich schwebende Stoffe zusammen bildeten eine sorgfältig gestaltete orangene Struktur. Man könnte darüber viele schöne Geschichten erdenken, die man Interpretationen nennt. Zum Beispiel darüber, wie der Haufen aus den Reifen ein phallisches Symbol bildet, und wie die phallischen Bretter

ihrerseits in einem weiblichen Kranz geordnet sind. Man könnte diese Geschichten erdenken, wenn der Künstler nicht gewarnt hätte: »In Worten wird alles vulgär. ... Mag sein, daß der Sinn sich aus dem Zusammenspiel aller Teile ergibt.«⁽¹³⁾

Ojārs Pētersons ist an der Stilistik im weitesten Sinne interessiert – auch im Sinne der Lebensentwürfe. Davon konnte man sich in seiner Einzelausstellung ›Der orangene Spieler‹ überzeugen. Da gab es einen echten Roulettetisch, der mit winzigen, orangenen Spänen bestreut war. An der Wand hing eine grüne Tischdecke und im Nebenraum viele gleichgroße Rahmen mit gepreßten, orangenen Spänen, kombiniert mit orangenen Spielmarken des Roulettetisches. War es ein Raum des Spielens und der Auswahl? War es die Absurdität, die die Purzelbäume der Bedeutungen⁽¹⁴⁾ erahnen ließ? Vor allem war es ein Raum, wo man hineingehen sollte, um sich inmitten des Kunstwerkes zu befinden. Das, was der Künstler benutzt und bearbeitet hatte, waren schon á priori Strukturen. Ein Spiel ist ein Spiel, wenn es Regeln hat. Auch wenn man sein eigenes und neues Spiel schafft, die Bedingungen für das Gestalten der Regeln bleiben. Auch der Bluff ist nur insofern ein Betrug, wenn wir ihn mit dem Zustand der Ehrlichkeit vergleichen. Genau dieser letzte Moment des Vorhandenseins eines unbeschreiblichen Bezugspunktes gestattet es nicht, die Kunst Ojārs Pētersons als die Hymne für die Relativierung aller Dinge (also der Beliebigkeit) zu betrachten. Nicht umsonst schrieb die Kritik, daß, »wenn der Betrachter nach Hause kommt, sollte er in den Spiegel schauen – ob er nicht orange geworden ist, weil er sowieso der Spieler ist, auch wenn er das nicht weiß.«⁽¹⁵⁾

Die Erscheinung der Kunst, ihre Vieldeutigkeit und ihre Geheimnisse, sowie das heutige designhafte Aussehen vieler Kunstwerke, hindern die Kunst nicht daran, auch auf soziale Momente hinzuweisen. So hatte die fünfteilige Installation ›Der orangene Schwimmer‹ von Ojārs Pētersons in der Ausstellung ›Gleich-Gewicht‹ in ihrer unstatistischen Form das Gleichgewicht des Raumes (auch des sozialen Raumes) aufgelöst. Da ein Teil der Installation eine orange-weiß-orangene Fahne war, die der rot-weiß-roten Staats-



Rammbock
Installation
Museum für Ausländische Kunst
Riga
1987



*Permanente Entscheidung
Installation
in der Ausstellung
'Riga - lettische Avantgarde'
Bremen
1989*

fahne Lettlands glich, wundert es nicht, daß viele Zuschauer diese Arbeit als einen sozialen Kommentar begriffen. Da die Ausstellung zeitlich zur ersten unabhängigen Wahl in der Nachkriegsgeschichte Lettlands stattfand, verstanden die Zuschauer die Installation als Kommentar zu den verschiedenen politischen *Schwimmern*, die die Gesellschaft *retten* wollen. Neben der Fahne war eine orangene Rettungsweste zu sehen.

Zum Schluß sei noch ein wichtiges Kunstwerk erwähnt. Dieses Kunstwerk verweist auf den breiten Entwicklungsweg, den die zeitgenössische Kunst beschritt, auf dem im Laufe des Jahrhunderts die Expressivität von Kandinsky und der Intellekt von Duchamp, die geheimnisvolle Mystik von Malewitsch, der soziale Schamanismus von Beuys und die Rationalität von Gropius zusammengefloßen sind. Im Sommer des 1993 stellte Ojārs Pētersons auf der Insel Gotland ein riesiges hölzernes Sprachrohr auf, eine Art Windtrompete. Tausende von Urlaubern und Zuschauern dieser Freilichtausstellung ›The Baltic Sea Sculpture Exhibition‹ haben diese fröhliche und gleichzeitig romantisch-wehmütige, ironisch- designhafte, aber klar konstruierte Skulptur betrachtet. Vielleicht haben sie sich gedacht, daß die endlose Diskussion über die Krise in der Kunst einfach eine Modeerscheinung ist, dem Zeitgeist gemäß. Solange ein Künstler an der Konzentrierung geistiger Erfahrung weiterarbeitet und diese wie durch ein verstärktes Sprachrohr in die Welt sendet, um sie wirken und sich entwickeln zu lassen, solange besteht die Überlebenschance nicht nur für die Kunst, sondern auch für die Kultur und damit für die Gesellschaft.

Helena Demakova
Riga
November 1993

Anmerkungen

- (1) Ojārs Pētersons prägte für sich den Begriff *Orangierer*, der für ihn die Assoziation zwischen *orange* und *aran-gieren* beinhaltet.
- (2) Šmeļkove, Kirila - *Literatūra un Mākala*. - Rīga 1987, 13. 2. - S. 9
- (3) Avotiņš, Viktors, ebenda, S. 8
- (4) Runkovskis, Ivars - *Oranžā intervija*, Ojārs Pētersons - *Latvijas Jaunatne* - Rīga 1993, 30. 1.
- (5) Gurēvičs, Mihails - *Mamardašvill, Merabs*. ›Velns spēl-
jas ar mums, kad nedomājam precīzi...‹ - *Kultūras Fonda
Avīze* - Rīga 1990 - Nr. 6, S. 4
- (6) siehe ›Rīga - lettische Avantgarde‹ (Katalog) - Elefanten
Press, Berlin 1988
- (7) siehe ›Unerwartete Begegnung - lettische Avantgarde
1910 - 1935‹ (Katalog) - Berlin 1990
- (8) Rudzāte, Daiga - Pētersons, O., *Ilūzijas, ironija - Atmoda
Atpūtai* - Rīga 1991, marts [Jede Ausstellung wurde vor
ihrer Eröffnung von einer Kommission begutachtet
(abgenommen). Diese prüfte, ob die Ausstellung den
politischen und kulturpolitischen Richtlinien entsprach.]
- (9) Pētersons O., Breže A., Mailītis I., Putrāms J. - *Liesma* -
Rīga 1984 - Nr. 1
- (10) Botterbusch, Vera - *Aufbruch oder Ausverkauf?* - *Süd-
deutsche Zeitung*, München 1990, 20. Aug. - S. 11
- (11) Rudzāte, Daiga - ebenda
- (12) Beugnet, Martine - ›There is that Latvian artist...‹ -
Oracle, Montreal 1993 - Nr. 0
- (13) Runkovskis, Ivars - ebenda
- (14) *Puzelbāume* ist ein Schlüsselwort für Pētersons Genera-
tion; so wurde eine der wichtigsten Gruppenausstellun-
gen in Riga genannt.
- (15) Bankovskis, Pēteris - *Galerija Bastejs joprojām* - *Lite-
ratūra un Mākla*, Rīga 1993, 5. Febr.