

ANA KARAMINOVA: *Bulgarische Videokunst. Dokumentarische Strategien und gesellschaftskritische Aspekte*. epubli: Berlin 2015. 220 S. ISBN 9783737522069.

Das vorliegende Buch leistet einen gewichtigen Beitrag zur bildwissenschaftlichen Ausarbeitung der Videokunst in Bulgarien mit Rückbezug auf den spezifischen gesellschaftspolitischen Kontext in diesem Land in den 1990ern Jahren und bis ins Jahr 2010 hinein. Die politische Wende von 1989 und ihre Folgen für die Kunstpraxis in den postsozialistischen Ländern ist ein von Seiten der Kunstgeschichte bislang nur ungenügend berücksichtigter Gegenstand geblieben. Dies ist zu bedauern, denn die künstlerischen Aktivitäten der Nachwendezeit – das zeigt KARAMINOVAS Untersuchung der bulgarischen Videokunst in aller Deutlichkeit – ist reich an innovativen Praktiken, mit denen die Künstler unter anderem auf die sozialpolitischen Umwälzungen in ihrem Land reagiert haben. In Bulgarien beschleunigten der Zusammenbruch des Staates, die Massenproteste und der Regierungswechsel die Suche nach den neuen künstlerischen Ausdruckformen jenseits des staatlichen Ausbildungssystems und herrschenden Kunst-Geschmacks. Die Autorin konstatiert gar „eine Explosion an Kunstaktionen“ (S. 9), die im Zuge des gesellschaftlichen Wandels das traditionelle Verständnis von Kunst aufbrach und Veränderungsprozesse initiierte.

Die Wahl der Verfasserin fiel nicht zufällig auf das Medium Video und die Akteure der Videokunst. Folgt man der zentralen Argumentationslinie der vorliegenden Untersuchung, so kam den KünstlerInnen gerade das „neue“ Medium Video – im Westen längst etabliert, in Bulgarien jedoch erst im Zuge der Veränderungsprozesse durchgesetzt – als ein lebendiges Instrument für eine künstlerische Auseinandersetzung mit der „Wirklichkeit“ im Land besonders entgegen. Eine schnelle Reaktion auf die Ereignisse, deren kritische Reflexion sowie deren Publikmachen außerhalb von Landesgrenzen auf internationalen Kunst- und Videofestivals, Ausstellungen und Workshops war den bulgarischen KünstlerInnen in diesen „stürmischen Zeiten“ (Terziev) offenbar starkes Bedürfnis. Der Künstler Krassimir Terziev stellt im dem Buch beigefügten Interview „eine mechanische Aufnahme der Realität“, das heißt die dokumentierende Funktion, als einer der entscheidenden Vorteile des Mediums heraus. So konnten etwa künstlerische Aktionen im öffentlichen Raum ohne großen Aufwand aufgezeichnet und verbreitet werden. Aber auch die Inszenierung, Manipulation und ästhetische Transformation des Motivs mit den spezifischen Mitteln des Mediums wurde zum Bestandteil einer Bildpraxis, die ganz wesentlich die neuen zeit- und kontextspezifischen künstlerischen Ausdruckformen prägte.

Die Fokussierung der politischen und gesellschaftlichen Dimension der Videokunst in Bulgarien geht in Karaminovas Untersuchung mit einer fundierten Reflexion von visuellen Bildsprachen und medialen Produktionsbedingungen einher. Auf diese Weise geht die Autorin der Gefahr aus dem Weg, die Kunstwerke einseitig und illustrativ zur Beschreibung von äußeren Umständen zu gebrauchen. Stattdessen zeichnet ihr Beitrag – mit einem klaren bildanalytischen Anspruch – den Spannungsbogen „zwischen sozialpolitischen Ereignissen und ihrer kritischen Reflexion“ (S. 7) mit den spezifischen Mitteln der (Video-)Kunst nach.

Nebst Einleitung wird im einführenden zweiten Kapitel (S. 17–54) der historische und politische Rahmen erläutert, die Veränderungen in der Kulturszene nach 1989 nachgezeichnet und das für die vorliegende Untersuchung zentrale Begriffspaar

„künstlerische Sozialkritik“ vorgestellt. Darauf schließt das dritte und längste Kapitel mit den Werkanalysen (S. 55–122) an. In diesem werden insgesamt sieben Arbeiten der bulgarischen KünstlerInnen Nedko Solakov, Adelina Popnedeleva, Luhezar Boyadjiev, Nadezhda Oleg-Ljahova, Cvetan Krastev, Vladimir Mitrev und Krassimir Terziev ausführlich besprochen. Die Werke sind nach drei thematischen Aspekten eingeteilt: *Porträts* (von Einzelpersonen und gesellschaftlicher Gruppen), Stadt- und Natur-*Räume* sowie (nationale) *Identitäten*. In diesem Abschnitt werden die zentralen Themen und stilistischen Merkmale der Werke herausgearbeitet.

Die Werkanalyse erfolgt nach einem von der Verfasserin hierfür entwickelten vierstufigen Interpretationsmodell, welches sie wie folgt zusammenfasst: „Im ersten Teil [der Werkanalyse] wird durch Beschreibung die formale und ästhetische Wahrnehmung des Werkes erfasst. Als zweites werden die kompositorischen Elemente aufgeführt und eine erste Interpretation vorgenommen. Der dritte Schritt soll die kunsthistorischen Aspekte des Videos komparativ hervorheben. Als letztes werden die formalästhetischen Strategien zur Erlangung einer zeithistorischen Stellungnahme des Künstlers/der Künstlerin herausgearbeitet“ (S. 54).

Im Kapitel 4 (S. 123–150) der Untersuchung werden die visuellen Strategien der besprochenen Videokunstwerke unter dem Stichwort „dokumentarische Ästhetik“ – als eine direkte Bezugnahme auf die Ereignisse einerseits und als Ausdruck von damit zusammenhängenden subjektiven Erfahrungen und Emotionen andererseits – diskutiert und auf ihre Bedeutung als „dokumentarische Fiktion“ sowie als *monumentum sensationes* (Zeugnis von Empfindungen) hin pointiert. Der Begriff Dokumentation wird hier nicht im Sinne eines Abbilds, sondern als künstlerische Haltung zur umgebenen Lebenswelt verstanden. Im darauf folgenden, abschließenden Kapitel (S. 151–166) wird die Kontextualisierung der besprochenen Kunstwerke vorgenommen, wobei insbesondere die Unterschiede, die Spezifika der Videokunst in Bulgarien, im Hinblick auf die internationalen Videokunst-Tendenzen thematisiert sowie Lösungsvorschläge zur Herangehensweise an diese Kunst und ihre Kontextualisierung angeboten werden. Das Buch stützt sich auf ein umfangreiches, eigens hierfür erschlossenes Quellenmaterial, als dessen wesentlicher Bestandteil private Videosammlungen bulgarischer KünstlerInnen fungiert haben. Abgerundet wird die Arbeit durch ein Fazit und einen erweiterten Anhang.

Die Auswahl der Werke für die exemplarische Analyse erfolgte (neben der künstlerisch-ästhetischen Qualität der Arbeiten als ausschlaggebendes Kriterium) nach dem Prinzip ihrer „gesellschaftskritischen Relevanz“ – einer erkennbaren inhaltlichen Auseinandersetzung mit sozialpolitischen Themen. Auf der einen Seite ist die Auswahl damit gut begründet. Auf der anderen Seite schleicht sich bei der Lektüre das Gefühl ein, dass sich unter ausgeblendeten Werkbeispielen (Werke, die, wie die Verfasserin einleitend betont, „lediglich abstrakter Formen bedienen und/oder virtuelle Welten erzeugen“) noch etliche befinden, deren Aussagewert im Hinblick auf das Phänomen „Bulgarische Videokunst“ nicht weniger aufschlussreich sein könnte.

Die Forschungsergebnisse – darin liegt klar ein Vorteil der vorliegenden Untersuchung – stützen sich in weiten Teilen auf die Zeugenschaft der KünstlerInnen; mit zahlreichen Akteuren hatte die Verfasserin im Zuge ihrer Recherchearbeit Gespräche geführt. Das Buch berichtet somit aus erster Quelle. Wie eingangs schon erwähnt, ist

das Gespräch mit Krassimir Terziev dem Buch im Anhang beigelegt. An dieser Stelle hätte man sich gewünscht, dass zumindest ein weiteres Gespräch in voller Länge als Perspektivenwechsel und zum Vergleich abgedruckt wäre. Die zusammenfassenden Bemerkungen der Verfasserin im Fazit decken sich stellenweise allzu sehr mit den Statements Terzievs im beiliegenden Interview. Auch die Frage, inwiefern die bulgarische Videokunst als ein Zeitgeist-Archiv der Nachwendezeit in diesem Land zu verstehen ist, bleibt letztendlich weiter zu diskutieren. Insgesamt aber ist Karaminovs Beitrag ohne jeden Zweifel ein Glücksfall. Denn hier wird entlang einer gut nachvollziehbaren Argumentationslinie ein wichtiges und bislang stark unterbelichtetes Kapitel aus der Geschichte der europäischen Videokunst in die gegenwärtige Kunstgeschichtsschreibung integriert.

Bulgarien ist heute ein Mitglied der Europäischen Union. Die einst inoffiziellen bzw. nicht-traditionellen Kunstformen, darunter die Videokunst, sind dort mittlerweile institutionell legitimiert und popularisiert. Doch gerade die Aufbruchstendenzen der Nachwendezeit waren für das heutige Bild der zeitgenössischen Kunst in Bulgarien prägend. Der vorliegende Band macht diese Entwicklungen für den Leser greifbar.

Berlin

DENIS GRÜNEMEIER

ЕВГЕНИЯ ТРОЕВА: *Религия, памет, идентичност. Българите мюсюлмани* [Religion, Erinnerung und Identität. Die bulgarischen Muslime]. Академично издателство „Проф. Марин Дринов“: София 2011. 186 S. ISBN 978-954-322-425-8.

Die Frage nach der Identitätsvielfalt der muslimischen Bulgaren (oftmals auch als Pomaken bezeichnet) stellt ein Forschungsgebiet dar, welchem sich seit geraumer Zeit zahlreiche Wissenschaftler/innen widmen. Zu ihnen zählt auch Evgenija ТРОЕВА, die mit dem vorliegenden Werk eine aufschlussreiche Studie vorlegt, in der sie historische mit aktuellen, politische mit gesellschaftlichen und religiöse mit modernen Aspekten verknüpft, welche sich in das kollektive Bewusstsein der Bulgarisch sprechenden muslimischen Gemeinschaft in den Zentralrhodopen eingepägt haben und die in drei größeren Kapiteln besprochen werden. In einer kurzen Einführung, in der die Autorin theoretische Grundzüge der Bedeutung religiöser Kultur und ihrer Funktionen, der Gedächtniskultur und der Identitätsforschung umreißt, weist sie auf die Problematik hin, mit der die Untersuchung der pomakischen Kultur verbunden ist. Neben den facettenreichen Identitätsmustern, die in den meisten Fällen religiös (pomakisch oder türkisch) oder sprachlich (bulgarisch) gelagert sind, setzt sie sich kritisch mit einigen Thesen auseinander, die in diesem Zusammenhang in den letzten Jahren aufgekommen sind (S. 17–19, siehe dazu auch das Werk in Herausgeberschaft von Evgenija IVANOVA 2014).

Der erste große Abschnitt ist der spirituellen Bedeutung des Berges Svoboda (bulg. връх Свобода) und dem sich darauf befindlichen Grabmal des Enichan gewidmet. Diesem osmanischen Kämpfer, der von einigen Muslimen als Heiliger verehrt wird und um dessen Leben und Tod man sich zahlreiche Legenden erzählt, wurde im Jahre 2004 auf dem Gipfel ein monumentales Grabmal gesetzt, welches je-