

Wie handeln? Über ästhetische, ökonomische und ethische Entscheidungen in der Arbeit von Plamen Dejanoff¹

Barbara Steiner

Wäre es denkbar, die Ausstellung von Plamen Dejanoff, Infrastruktur und Personal aus dem 21er Haus von Wien nach Veliko Tarnovo oder Arbanassi in Bulgarien zu verlegen? Die Vorstellung scheint absurd. Warum sollte eine Kunstinstitution dies tun? Doch führt diese zugegebenermaßen fiktive Frage geradewegs zur Arbeit von Plamen Dejanoff. Es wäre angesichts seiner bisherigen Projekte durchaus denkbar.

Die Verlegung einer Einzelausstellung von einem Ort an einen anderen hatte 2002 im Rahmen von *Collective Wishdream of Upper Class Possibilities* tatsächlich stattgefunden – und zwar vom Palais de Tokyo in Paris in das damalige Atelier von Dejanoff in Berlin. Der Direktor des Palais de Tokyo, Nicolas Bourriaud, verlagerte die gesamte für die Ausstellung notwendige Infrastruktur in die deutsche Hauptstadt. Ausstellung/Atelier hatten die gleichen Öffnungszeiten wie das Palais de Tokyo, Einladungskarte und Beschriftung der Werke folgten dem Design der Kunstinstitution, der Besucherdienst sprach französisch. Dejanoffs Atelier verwandelte sich für die Dauer des Projekts in eine temporäre Dependance des Palais de Tokyo.²

Veliko Tarnovo und Arbanassi, ein Dorf in der Nähe, spielen eine wichtige Rolle in Dejanoffs Arbeit: Beide Orte sind mit seiner Familiengeschichte verbunden und fungieren als ein wesentlicher Bezugspunkt der Werkserie *Foundation Requirements*. Bereits 2006, im Rahmen von *Planets of Comparison*, hatte Dejanoff die aufwendige künstlerische Produktion seiner Arbeit nach Bulgarien ausgelagert. Mehr noch, er versuchte, westliche Kunstinstitutionen, Galerien, Verlagshäuser etc.³ zu überzeugen, ihre Aktivitäten ebenfalls dorthin zu verlegen bzw. in Bulgarien zu investieren. Das Land liegt – selbst nach seinem EU-Beitritt – an der Peripherie der Aufmerksamkeit großer „Player“ sowohl der Wirtschaft als auch der Kunst. Eine entwickelte Infrastruktur für zeitgenössische Kunst, öffentliche und private Unterstützung gibt es in Bulgarien kaum – mit ein Grund für Dejanoff 2010 ebendort seine Stiftung zu gründen: die „Privatstiftung

¹ Die erste Seite dieses Textes wurde in der Zeitschrift *plamen. literatur kunst leben*, Belvedere, Wien 2015, abgedruckt. Die Fortsetzung erscheint nun einige Monate später digital. In diesem Zusammenhang wurde der ursprüngliche Titel: „Dejanoff. Handeln und Verhandeln im Kunstbetrieb“ durch „Wie handeln? Über ästhetische, ökonomische und ethische Entscheidungen in der Arbeit von Plamen Dejanoff“ ersetzt. Mein Text basiert auf einer Reihe von Gesprächen, die ich mit Plamen Dejanoff seit Sommer 2015 geführt habe.

² Die Verlegung der Einzelausstellung von Paris nach Berlin war nur ein Baustein von *Collective Wishdream of Upper Class Possibilities* (2001–2003): Der Ort fungierte zeitgleich und nacheinander als Atelier, Apartment und Büro von Plamen Dejanoff, als Showroom von JRP Editions, als Dependance der Schweizer Tomato Financial & Treasury Services SA und als Galerie und Wohnung von Jan Winkelmann.

³ Finanziell unterstützten das Projekt: mumok Wien, Kunstverein Hamburg, ESAD Strasbourg, ERSTE Stiftung, MAMbo Bologna, FRAC Champagne-Ardenne sowie über hundert private Sammler. Mehr als zwanzig Zeitschriften weltweit widmeten Dejanoffs Stiftung eine Titelstory. Das mumok realisierte eine Aktionismusausstellung in Bulgarien. Die ERSTE Stiftung zeigte ihre Sammlung und unterstützte lokale Institutionen und Buchproduktionen.

Plamen Dejanoff“.⁴ Der Künstler hätte also durchaus auf die Idee kommen können, seine Wiener Ausstellung nach Veliko Tarnovo oder Arbanassi zu verlegen.

In Dejanoffs Stiftung sind bis zu diesem Zeitpunkt zwei Gebäude aus dem 15. Jahrhundert und ein Grundstück (alle Arbanassi) eingebracht, die der Familie Dejanov im Zuge eines Restitutionsverfahrens vom bulgarischen Staat rückerstattet wurden. Unter einem der Häuser befindet sich ein unterirdisches Versteck bzw. eine verborgene Bibliothek, die Ende des 14. Jahrhunderts für wertvolle Handschriften-Bestände, u. a. des zuvor in Veliko Tarnovo residierenden Patriarchen von Bulgarien, errichtet wurde. Ferner sind mehrere Sammlungen in die Stiftung eingebracht, deren Bestände laufend ergänzt werden: zirka 16.000 historische Dokumente zur Geschichte Bulgariens, 183 Werke zeitgenössischer Kunst, mehr als 2.000 Bücher über zeitgenössische Kunst, Architektur, Mode, Film und Design.⁵ In der Umsetzung von spezifischen Projekten – wie etwa *Foundation Requirements* – wird die Stiftung von einer Reihe von Institutionen und Privatpersonen unterstützt. Bis heute sind dies die Kanzlei CMS Wien/Sofia, die Österreichische Botschaft in Sofia, das Unternehmen Samsonite, die Galerie Emanuel Layr, die Ursula Blickle Stiftung und – aus Anlass von Dejanoffs Ausstellung in Wien – das 21er Haus. Wie bei anderen Projekten des Künstlers handelt es sich um ein über mehrere Jahre angelegtes Vorhaben, das bei den Restititionen, den historischen und zeitgenössischen Sammlungen des Künstlers und der Gegenwart Veliko Tarnovos seinen Ausgangspunkt nahm.⁶

Veliko Tarnovo und Arbanassi sind jedoch nicht nur mit der Biografie Dejanoffs eng verbunden sondern auch mit der Geschichte Bulgariens: Für hunderte Jahre bildete (Veliko) Tarnovo das geistig-kulturelle Zentrum des Zweiten Bulgarischen Reichs, das mit der osmanischen Herrschaft endete. Das reiche kulturelle Erbe erhielt sich teilweise in den kleinen Dörfern wie Arbanassi, das 1480 sogar einen Sonderstatus innehatte: Keine Aufstände der Bojaren gegen die osmanische Herrschaft und dafür weitgehende Selbstbestimmung und Steuererleichterungen.⁷ Im Zuge der Befreiungskriege spielte (Veliko) Tarnovo erneut eine wichtige Rolle: 1835 wurde Arbanassi nach einem Aufstand gegen die Osmanen weitgehend zerstört, 1876 in Tarnovo die Zentrale des ersten Revolutionskomitees eingerichtet und 1879 die erste demokratische Verfassung des autonomen Fürstentums Bulgarien ebendort beschlossen. Auch fand die erste große, gesetzgebende Versammlung des Landes in Tarnovo statt.⁸ Sowohl Veliko Tarnovo als

⁴ Stiftungsurkunde vom 27.5.2010.

⁵ Bis jetzt sind die Bestände noch nicht vollständig digital erfasst.

⁶ Dejanoff beschrieb die von ihm vorgefunden Situation in Veliko Tarnovo wie folgt: „Als ich nach achtzehn Jahren wieder nach Tarnovo zurückkam, waren alle Bibliotheken geschlossen, Schulen und Universitäten in desolatem Zustand, Kinos in Shopping-Zentren und Wettbüros umgebaut und veraltete Museen nahmen von den Veränderungen keine Notiz, sondern machten weiterhin ihre verstaubten Ausstellungen.“ Dejanoff verließ Bulgarien 1992, um an der Akademie der bildenden Künste in Wien zu studieren. Zwischen 1996 und 2010 konnte er aufgrund seiner Militärdienstverweigerung nicht nach Bulgarien einreisen.

⁷ Vom 16. bis 18. Jahrhundert war Arbanassi ein bedeutendes Handelszentrum.

<http://www.velikoturnovo.info/en/arbanassi/>, Stand: 8.1.2016

⁸ Quelle: historisches Zeitschriftenarchiv Dejanoff.

auch Arbanassi sind im Grunde bis heute Teil eines nationalen Narrativs, das immer wieder überschrieben wurde.⁹

Die Ausstellung im 21er Haus Wien, 2015, verknüpfte *Foundation Requirements* auf drei Ebenen mit historischen und zeitgenössischen Ereignissen um Veliko Tarnovo und Arbanassi: Mit den Nachbauten von Architekturfragmenten aus der Bibliothek und anderen Gebäuden in Arbanassi bezog sich Dejanoff auf die Jahrhunderte unter osmanischer Herrschaft. Mit den *Foundation Requirements (Covers and Documents)* lebte das letzte Drittel des 19. und das frühe 20. Jahrhundert auf: Die von Dejanoff gerahmten internationalen Titelseiten zeigen das enorme Interesse der damals führenden Nationen an Bulgarien, vermutlich auch aufgrund dessen strategisch wichtiger geopolitischen Lage. Ausführlich wird auf den Titeln über die Stadt Veliko Tarnovo, die politischen Ereignisse und die neuen Protagonisten berichtet.¹⁰ Mit der Fotoserie *Foundation Requirements (Collaborations)* eröffnete sich eine weitere, diesmal zeitgenössische Bezugsebene. Sie verdankte sich einer gemeinsamen Reise von Dejanoff und dem Künstler/Fotografen Wolfgang Thaler Mitte 2015.¹¹ Die erste Fotofolge – weitere sind geplant – zeigt Aufnahmen von Gebäuden aus Veliko Tarnovo/Arbanassi vom 13. Jahrhundert bis in die 1960er-Jahre. Der orange-braune Ton der Fotos erzeugt eine Verbindung zwischen weit auseinander liegenden Zeiträumen. Er verleiht ihnen auch eine gewisse Patina und damit Historizität, gleichzeitig ist die Farbe einen Tick zu orange, um die Fotos tatsächlich für alt halten zu können. Neun von insgesamt 50 Fotos wurden im ersten Band der Neuausgabe von *plamen. literatur kunst leben*, Oktober 2015, abgedruckt.

Zunächst zu den Architekturfragmenten:¹² Decken, Paneele, Fußböden und Türen sind allesamt mit größter Präzision in Eiche, Kirsche, Nuss ausgeführt.¹³ Diese alte „Stecktechnik“ – die Teile werden durch Holzstifte und -winkel zusammengehalten – wird heute kaum mehr in der Innenausstattung angewandt, ihre Ausführung ist zu aufwendig und teuer. Darüber hinaus gibt es nur wenige Handwerker, die diese alte

⁹ Zur Zeit des Kommunismus wurde Tarnovo 1960 per Sonderdekret der kommunistischen Partei unter Denkmalschutz gestellt. Auch war Tarnovo neben Sofia eine wichtige Universitätsstadt des Landes. Zwischen 1970 und 1989 befand sich der Sommersitz von Todor Zivkov, dem Führer der Kommunistischen Partei, in Arbanassi und bedeutende historische Gebäude dienten als Residenzen für die politische Führungsriege. Kirchen und Klöster wurden als Museen öffentlich zugänglich gemacht. Quelle: Zeitschriftenarchiv Dejanoff.

¹⁰ Die Stiftung besitzt an die 4.000 internationale, historische Zeitschriften, in denen über Tarnovo berichtet wird. Auf ca. 1.000 Titeln sind die Stadt bzw. politische Ereignisse abgebildet. Für die Ausstellung im 21er Haus wählte Dejanoff fünfzehn historische Covers aus.

¹¹ Laut Plamen Dejanoff markieren diese Fotos den Beginn einer Serie mit verschiedenen Fotografen. Jede Serie wird in einer anderen Farbe eingefärbt sein. Email von Dejanoff an Steiner, 10.1.2016.

¹² Vorhandene architektonische Reste und alte Pläne bilden die Grundlage zur Rekonstruktion. Im Haus der Bibliothek fand Dejanoff Originalpläne von Umbauarbeiten aus dem Jahr 1660; weitere Pläne wurden vom bulgarischen Kulturministerium bzw. Bundesdenkmalamt zur Verfügung gestellt. Das Haus ist sowohl als Architekturdenkmal als auch als Kunstdenkmal geschützt. Email von Dejanoff an Steiner, 10.1.2016.

¹³ Zusammen genommen würden die Teile einen ausgestatteten Raum ergeben, doch Dejanoff hat sich entschieden diese nie an einem Ort zusammenzuführen.

Technik noch beherrschen.¹⁴ Auch wenn es durchaus möglich wäre, ein ähnliches Erscheinungsbild mit versteckten Klebeverbindungen und dadurch günstiger zu erzeugen, entschied sich Dejanoff gegen ein „So-Tun-Als-Ob“. Paradoxaerweise lohnt sich der handwerkliche Aufwand im Bereich der Kunst und vor allem auf dem Kunstmarkt, denn Authentizität und Alleinstellung besitzen dort nach wie vor einen hohen Stellenwert. Durch einen räumlichen und zeitlichen Kontextwechsel hat ein Transfer stattgefunden, und zwar von Arbanassi zu einem global agierenden Kunstbetrieb sowie vom alten bulgarischen Handwerk zu zeitgenössischer Kunst.

Einem räumlichen und zeitlichen Kontextwechsel verdankt sich auch die Neuauflage der Zeitschrift *plamen. literatur kunst leben*. Im Namen und Untertitel, über Format und formale Referenzen bezieht sich Dejanoffs Publikation auf die tschechoslowakische Zeitschrift *plamen*, die zwischen 1959 und 1969 in Prag erschien. Doch gibt es sowohl in der inhaltlichen Ausrichtung als auch in Umfang, Gestaltung und Vertrieb Unterschiede.¹⁵ Die erste Nummer 2015 begleitete die Ausstellung von Plamen Dejanoff im 21er Haus in Wien; sie wurde damit Teil seiner Personale und zum „Ausstellungskatalog“.¹⁶ Gleichzeitig stellt die Wiederauflage eine Hommage Dejanoffs an diese wichtige journalistische Plattform der Prager Kunst- und Literaturszene der 1950er- und 1960er-Jahre dar. Parallel zur Neuauflage von *plamen. literatur kunst leben* entstanden skulpturale Interpretationen, die ebenfalls eine doppelte Lesart zulassen: sie fungieren als Denkmal für die von Dejanoff geschätzte historische Bewegung *und* sind Porträt des Künstlers. In Bronze gegossener Zeitschriftentitel (= sein Vorname), Abkürzungen und Designelemente erzeugen eine signifikante materielle Verschiebung. Die Entscheidung für Bronze betont den Denkmalcharakter – Dejanoff beabsichtigt die Objekte auch im öffentlichen Raum zu zeigen – sie unterstützt aber auch Erwartungen von (unvergänglicher) und teurer Kunst, die den Preis bereits alleine über Material und Herstellung zu rechtfertigen scheint.

Sowohl bei der Betitelung der Bronzen als auch der Architekturfragmente – *plamen (Ad)*, *Foundation Requirements (Floor)*, *(Gate)* oder *(Room Panelling)* – wird jeglicher direkter Zusammenhang zu politischen, ökonomischen oder kulturellen Kontexten vermieden. Dies gilt auch für die Präsentation der Arbeiten. Im 21er Haus platzierte Dejanoff Artefakte in Distanz zueinander im Raum oder an weißen Wänden; Zeitschriften und selbst Farbproben wurden zu gerahmten Bildobjekten. Kurzum: Exponaten und

¹⁴ Die Firma in Wien, mit der Dejanoff zusammenarbeitete, hat inzwischen Konkurs angemeldet. Letztendlich war der Künstler einer der (zu) wenigen Kunden, die dort fertigen ließen. Die Technik gilt heute als unökonomisch. Auch Dejanoff wurde wiederholt empfohlen, die Architekturelemente in China produzieren zu lassen und zwar als „fake“, der sich aufwendig gibt, aber im Prinzip geklebt und nicht gesteckt ist. Email von Dejanoff an Steiner, 10.1.2016.

¹⁵ Die historische Zeitschrift *plamen* widmete sich den damaligen gesellschaftlichen, kulturellen und künstlerischen Umbrüchen in der Tschechoslowakei. Signifikant war vor allem die (subversive) Verwendung von Satz und Typographie. Damit wurden gezielt inhaltliche Mehrdeutigkeiten erzeugt. Christoph Steinegger – INTERKOOL übersetzte vor allem stilistische Elemente ins Heute. (Literatur – Kunst – Leben).

¹⁶ Im Kontext der Institution wurde meist von Katalog gesprochen bzw. von einer Zeitschrift, „die (...) als Katalog dient.“ Siehe: Agnes Husslein-Arco, „Editorial“, in: *plamen.literatur kunst leben*, Belvedere, Wien 2015, S. 10.

Präsentationsform scheint auf dem ersten Blick ein konservativer Kunstbegriff zugrunde zu liegen, der allerdings auch eher traditionell gestimmte Sammler und Geldgeber für das Projekt *Foundation Requirements* einzunehmen vermag. Vor diesem Hintergrund sehe ich bestimmte Materialien und Präsentationsweisen als ästhetische *und* strategische Entscheidungen des Künstlers. Denn meines Erachtens geht es nicht alleine um die Artefakte – auch wenn diese eine tragende Rolle spielen und durchaus als ästhetische Setzungen ernst genommen werden – sondern um eine Kette von Artefakten, ihre Relationen zueinander, um Entscheidungen, die zu den Objekten führen und um Ereignissen und Diskurse, die von ihnen ausgelöst werden.¹⁷ Die jeweiligen gesellschaftlichen Kontexte der Arbeiten verschwinden zu keinem Moment völlig, sondern werden über den architektonischen Bezug, die alte Handwerkstechnik, historische Zeitschriftencover und dem real in der Ausstellung liegenden Stapel der tschechoslowakischen Zeitschrift *plamen* aufgerufen.

Man mag nun einwenden, dass diese Referenzen zu schwach sind und hinter den ästhetischen Setzungen verschwinden, quasi absorbiert werden, und man kann diese Formen der Aneignung als „Selbstporträt“ (Narzissmus) und „Fusion – Übernahme?“ lesen, wie es Jennifer Allen in ihrem Text „Stotternde Bibliothek: I...I...Ich!“ tut.¹⁸ Allen bringt diese Praxis nicht ohne Grund in Zusammenhang mit kapitalistischen Praktiken. Man könnte aber auch sagen, dass Dejanoff (vor-nationale, nationale, sozialistische) Vergangenheit und (kapitalistische) Gegenwart kurzschließt und in das Hier und Heute des Künstlers – unter Berücksichtigung der Eckdaten, unter denen er operiert und operieren muss – übersetzt. Dazu gehören Auseinandersetzungen mit der Zirkulation von Kunstwerken, Kunstmarkt, Ausstellungsroutinen, Kunstbegriffen, Vorstellungen von der Rolle des Künstlers (des „Künstler-Seins“), und nicht zuletzt mit Branding-Strategien von Werk, Künstler und auch Orten.

Von hier lässt sich eine direkte Verbindung zu älteren Arbeiten Dejanoffs herstellen, in denen er sich Methoden, Sprachen und Verfahrensweisen der (kapitalistischen) Wirtschaftswelt aneignet – nicht um Ökonomisierungsprozesse zu affirmieren, sondern um sie herauszufordern und aktiv mitzugestalten. Bereits seit Mitte der 1990er-Jahren lotet Dejanoff (von 1995 bis 2000 als Plamen Dejanov in Zusammenarbeit mit Swetlana Heger) die Möglichkeiten eines Künstlers aus in und mit einem sich stetig transformierenden und alles einverleibenden kapitalistischen System zu arbeiten. Mit *For Rent*, 1996, in der Wiener Secession, oder mit *Plenty Objects of Desire*, 1997, im Kunstverein Ludwigsburg und Kunstmuseum Luzern suchten Dejanov & Heger ihren

¹⁷ Mit dieser künstlerischen Praxis steht Dejanoff Künstlern wie Liam Gillick oder Jorge Pardo nahe. In Bezug auf die Erwartung der Einzigartigkeit von Kunstobjekten erlaubt sich Dejanoff einen Twist: Potenziell sind alle Arbeiten der *Foundation Requirements* reproduzierbar: Architekturteile, Bronzen und Fotos. Von den Bronzen existieren jeweils drei Stück, mitunter – wie bei den *plamen*-Skulpturen – gibt es eine Gussform, die in einem jeweils anderen Material gegossen wird (Bronze, Rotguss, Messing).

¹⁸ Jennifer Allen, „Stotternde Bibliothek: I...I...Ich!“, in: *plamen. literatur kunst leben*, a.a.O., S. 203 u. 205f.

künstlerischen Handlungsspielraum zu vergrößern.¹⁹ Signifikant war das Agieren in multiplen und sich zueinander mitunter konfliktreich verhaltenden Rollen: „Sie (Dejanov & Heger, Anm.) sind Künstler, die die Konzeption ihrer Arbeit entwickelt haben, sie sind Sammler, die sich auf dem internationalen Kunstmarkt zu bewegen wissen, sie sind die Vermittler ihrer Projekte, wenn es gilt, potenzielle Interessenten für Vermietungen zu gewinnen, und sie arbeiten immer wieder in Bereichen, die als unqualifiziert und gesellschaftlich wenig angesehen gelten. Und sie gehen in Urlaub.“²⁰ Das Bestreben sich selbst als wirtschaftlicher Akteur aufzustellen, auf Augenhöhe mit Partnern der Wirtschaft zu verhandeln und gleichberechtigte Kooperationen einzugehen gipfelte im Projekt *Quite Normal Luxury* mit BMW, 1999 (ebenfalls mit Svetlana Heger). Dejanoff setzte 2002 seine Kooperationen mit Unternehmen fort: Anstelle – wie von Tomato Financial & Treasury Services S.A. zunächst gewünscht – ein Werk zu liefern, ließ sich Dejanoff von der Schweizer Firma für die Dauer von zwei Jahren als nicht weisungsgebundener Künstler mit vierzehn Gehältern und vier Wochen Urlaub im Jahr anstellen. Nach dem Projekt verblieb bei der Firma eine gerahmte „Plamen Dejanoff/Künstler/Tomato S.A.“-Visitenkarte.²¹ Entscheidend ist für mich, dass in diesen Projekten die Rollen nicht vermischt, sondern verschiedene Rollenzuschreibungen und Definitionen (Künstler-Angestellter, Auftraggeber-Auftragnehmer) zueinander in Kollision gebracht bzw. auch gegeneinander ausgespielt wurden.²² Letztendlich sehe ich die Gründung von Dejanoffs Privatstiftung als Ausdruck dieses Wunsches nach Unabhängigkeit und einem Agieren auf Augenhöhe mit Förderern, Geldgebern und Institutionen. Im Rahmen von *Foundation Requirements* und anderen Projekten in Bulgarien ist Dejanoff nicht nur Künstler sondern auch Eigentümer, Stiftungsdirektor und Investor. Als Direktor und Stifter erhält Dejanoff andere Aufmerksamkeit, Wertschätzung und Möglichkeiten denn als Künstler. Die Rollen unterstützen sich wechselseitig, und dies wird wiederum für seine Stiftungsaktivitäten und Kunstprojekte genutzt. Man könnte auch sagen, dass er damit vor allem seine Handlungsmöglichkeiten als Künstler wesentlich erweitert.²³ Künstler-Sein heute impliziert – denkt man das Selbstverständnis Dejanoffs weiter – von vorne herein ein Agieren auf verschiedenen Ebenen.

Schwer wiegt allerdings der Vorwurf, dass Dejanoff „der Adaption und Absorption der Konturen und Eigenheiten des lokalen Terrains durch den Kapitalismus“ Vorschub

¹⁹ Bei diesem Projekt wurde eine Sammlung zeitgenössischer Kunst und zeitgenössischen Designs aufgebaut. Im Prinzip greift Dejanoff diese Praxis für Arbanassi auf: In seinem künftigen Kunstzentrum sollen Arbeiten anderer Künstler ausgestellt werden.

²⁰ Barbara Steiner, „Plamen Dejanov & Svetlana Heger“, in: *ENTER KünstlerInnen, Publikum, Institution*. Barbara Steiner (Hg.), Kunstmuseum Luzern, 1998, S. 8.

²¹ Im Besitz des Künstlers befinden sich nach wie vor Überweisungsbelege, die bestätigen, dass er von Tomato 28 Gehälter für zwei Jahre als Angestellter ausbezahlt bekommen hatte.

²² Dejanoff: „Eigentlich habe ich in allen meinen Arbeiten versucht die Regeln zu verändern, Standards außer Kraft zu setzen, Rollen zu vertauschen, Grenzen zu ignorieren, und Erwartungen nicht zu erfüllen.“ Email von Dejanoff an Steiner, 3.8.2015.

²³ Dejanoff vergleicht dies mit den verschiedenen Aufgaben und Tätigkeitsfeldern bei *Plenty Objects of Desire*.

leisten würde.²⁴ Doch die aufwendigen Nachbauten, die Stückwerke, sind nur *ein* Teil des Projekts *Foundation Requirements*. Die Gebäude in Arbanassi und Veliko Tarnovo als konkreter Vermögensbestandteil der Dejanoffschen Privatstiftung bleiben das verortete materielle, und auch unveräußerliche Pendant²⁵ zu den in der Welt zirkulierenden nomadischen, und veräußerlichen Objekten. Der Titel der Werkserie *Foundation Requirements* bezieht sich vor diesem Hintergrund auch auf konkrete Fundamente und neue Fundamentierungen – Dejanoff ist seit Jahren dabei die Gebäude vor Ort zu sanieren und zu sichern – auch wenn dies von außen nicht sichtbar wird. Nach der Restaurierung soll dort ein öffentliches Kunstzentrum entstehen, in dem sowohl die historischen Dokumente als auch Dejanoffs eigene Kunstsammlung untergebracht werden. Darüber hinaus ist eine neue öffentliche Bibliothek geplant. Dieses langfristig angelegte Engagement Dejanoffs in Arbanassi und Veliko Tarnovo,²⁶ reibt sich an einem nomadischen, sich immer schneller drehenden globalen Kunstbetrieb. Dazu passt auch, dass Dejanoffs Engagement vor Ort oft als bloße Behauptung genommen wird.²⁷ Vielleicht weil es heute schwer vorstellbar ist, dass sich Künstler tatsächlich über einen sehr langen Zeitraum für Anliegen an einem bestimmten Ort engagieren? Vielleicht aber auch, weil Dejanoffs Arbeit fordert, vordergründig Unvereinbares zusammen zu denken. Das ist für mich ein sehr aktueller Ansatz. Ich sehe darin eine künstlerische Praxis, die systemimmanente Widersprüchlichkeiten markiert und sich dabei auch an Widersprüchen im eigenen Handeln abarbeitet.

Dejanoffs Arbeit bietet verschiedene, sich mitunter auch konfliktreich zueinander verhaltende Lesarten an. *Foundation Requirements* bestärkt Verortung und stellt sie gleichzeitig in Frage; die Leerstelle in Arbanassi wird nicht geschlossen – denn die Rekonstruktionen kehren nicht zurück – und die zirkulierenden Architekturfragmente bleiben ortlos. Das materielle Werk wird einerseits bestätigt, in seiner Fetischisierung geradezu überaffirmiert, und andererseits relativiert, indem Produktions- und Rezeptionsprozess sowie materielle, immaterielle und systemische Fragen an die Seite des Objekts treten. Auch die Namensänderung von Dejanov hin zu Dejanoff trägt eine inhärente Spannung in sich: Vor dem Hintergrund bekannter Marken wie Davidoff oder Smirnoff wird Dejanoff heute umgehend und unvermeidlich mit „Branding“ assoziiert. Dejanoff macht sich diesen Automatismus durchaus zunutze. De facto griff der Künstler mit der Umbenennung eine alte Form der Latinisierung auf. Ende des 19. und Anfang

²⁴ Joanna Fiduccia, „Das globale Unheimliche: Plamen Dejanoffs *Foundation Requirements*“, in: *plamen. literatur kunst leben*, a.a.O., S. 160.

²⁵ Keine der Immobilien wurde bis jetzt verkauft – obwohl es sich um überaus begehrte Gebäude handelt. Sie bringen auch darüber hinaus keine Einnahmen – etwa über Vermietungen oder dergleichen.

²⁶ Zwei Häuser in Arbanassi werden zurzeit restauriert. Geplant ist, diese bis Herbst 2016 öffentlich zugänglich zu machen. Email von Dejanoff an Steiner, 10.1.2016.

²⁷ Jennifer Allen: „Die Bibliothek erweist sich als modular, unfertig, nomadisch. Und womöglich ist gerade das der springende Punkt. Vielleicht sollten die Bronze-Modelle gar nie gebaut werden; und die Bibliothek ist kein Phönix, sondern einige Flügelteile, die sich nie aus der Asche von Veliko Tarnovo oder sonst wo erheben werden.“ Allen, a.a.O., S. 205. Dejanoff zum Bronze-Haus: „Das Bronze-Haus soll realisiert werden ... allerdings habe ich bis jetzt weder von der Politik noch von der Bevölkerung die nötige Unterstützung bekommen. Es war mir nicht möglich, eine Genehmigung zur Errichtung des Bronze-Hauses zu bekommen und so ist die Idee mit der Stiftung und *Foundation Requirements* entstanden. Das Projekt nimmt einen Umweg.“ Email von Dejanoff an Steiner, 10.1.2016.

des 20. Jahrhunderts wurde silbenauslautendes *-ѣ*, vor allem in den Endungen *-оѣ* und *-ѣѣ*, oft als *-ff* transkribiert; heute wird *ѣ* mit *v* wieder gegeben.²⁸

Zurück zur Frage, inwieweit Dejanoffs Arbeit „der Adaption und Absorption der Konturen und Eigenheiten des lokalen Terrains durch den Kapitalismus“ Vorschub leistet. Man kann Arbanassi und Veliko Tarnovo durchaus als einen exotischen Referenzpunkt und als Aufwertung der Dejanoffschen Arbeiten für den westlichen Kunstmarkt sehen, durch die Aktivitäten des Künstlers werden allerdings auch umgekehrt Aufmerksamkeit und Geldmittel auf Orte und Kulturen in der Peripherie gelenkt. Über die Reaktivierung einer alten Handwerkstechnik und das Zeitschriftenarchiv bewahrt Dejanoff nicht zuletzt das Gedächtnis an ein reiches kulturelles Erbe, das zu verschwinden droht. Mit dem Kunstzentrum, seiner zeitgenössischen Kunstsammlung und Bibliothek nimmt er die Gegenwart in den Blick.²⁹ Er nutzt einflussreiche „Player“ nicht nur um Aufmerksamkeit von außen sondern auch Unterstützung von politisch Verantwortlichen und Unternehmern vor Ort zu erhalten. Zu den Multiplikatoren gehören inzwischen mehr als 20 Kunst-, Architektur-, Design- und Lifestyle-Zeitschriften, die Dejanoffs Vorhaben in Bulgarien jeweils eine Titel-Story widmeten – und die im Übrigen auch Eingang in die Ausstellungspräsentationen finden. Letztendlich sind die Architekturfragmente selbst Teile der Dejanoffschen Öffentlichkeitsarbeit, denn sie machen auf den in der Ferne liegenden Ort aufmerksam und bringen diesen über das Projekt *Foundation Requirements* ins Gespräch.

Man kann sagen, dass Dejanoff geschickt auf der Klaviatur eines Kunstbetriebs spielt, der in weiten Teilen selbstreferentiell geworden ist. Ich sehe jedoch auch eine Reihe an Hinweisen – die gewissermaßen als utopische Momente aufblitzen und an eine Zeit erinnern, in der Kunst mit gesellschaftlichem Gestaltungsanspruch verbunden war. Es ist gewiss kein Zufall, dass die Fotoserie mit Wolfgang Thaler Bildungs- und Kultureinrichtungen fokussiert, die im Bulgarien der Gegenwart schon längst Shopping Malls und anderen kommerziellen Einrichtungen Platz gemacht haben. Ebenso wenig mag es erstaunen, dass sich Dejanoff auf eine Zeitschrift wie *plamen* bezieht, deren Herausgeber und Autoren in den 1950er- und 1960er-Jahren emanzipatorische Perspektiven von Gesellschaft entwickelten. Inwieweit dies heute – unter kapitalistischen Eckdaten möglich ist – danach fragt Dejanoff. In die Antworten bezieht er allerdings die Protagonisten des Kunstbetriebs, Unterstützer und Geldgeber mitein.

²⁸ https://de.wiktionary.org/wiki/Wiktionary:Kyrillisches_Alphabet, Stand: 10.1.2016. Dejanoffs Großvater wählte etwa die latinisierte Form ff. Daran knüpft der Künstler an. Letztendlich markierte die Namensänderung auch eine Zäsur nach dem Ende der Zusammenarbeit mit Swetlana Heger.

²⁹ Schule und Bibliothek wurden geschlossen. Politisch Verantwortliche zeigen tendenziell nur geringes Interesse am kulturellen Sektor.