

NEUE WEGE DES DIALOGS ZWISCHEN KUNST UND GESELLSCHAFT

Gastredakteurin: Sandra Frimmel

editorial	Kunst in Russland auf dem Weg von der Fremd- zur Selbstbestimmung	2
analyse	„Dies ist keine Bombe“ Über den Einfluss der 1. Moskauer Biennale für zeitgenössische Kunst auf die Situation der Gegenwartskunst in Moskau Julia Axjonowa (Moskau)	3
portrait	Auszeichnungen für zeitgenössische Kunst in Russland Anastassija Mitjuschina (Moskau)	9
analyse	Vom Kunst-Klüngel zur Kunstgemeinschaft. Kunst im öffentlichen Raum in Russland Maria Korosteljowa (Sankt Petersburg)	11
portrait	Politische Kunst in einer einzelnen Stadt Maxim Neroda (Nowosibirsk)	16

kultura. Russland-Kulturanalysen

Herausgeber: Prof. Wolfgang Eichwede, Direktor der Forschungsstelle Osteuropa
an der Universität Bremen.

Redaktion: Dr. Isabelle de Keghel, Hartmute Trepper M.A.

Technische Redaktion: Matthias Neumann

Die Meinungen, die in den Russland-Kulturanalysen geäußert werden, geben ausschließlich
die Auffassung der AutorInnen wieder.

Abdruck und sonstige publizistische Nutzung sind nach Rücksprache mit der Redaktion gestattet.

© 2006 by Forschungsstelle Osteuropa, Bremen

Forschungsstelle Osteuropa | Publikationsreferat | Klagenfurter Str. 3 | 28359 Bremen

fon +49 421 218-3302 oder -3257 | fax 49 421 218-3269

eMail: fsopr@uni-bremen.de | internet: www.forschungsstelle-osteuropa.de

KUNST IN RUSSLAND AUF DEM WEG VON DER FREMD- ZUR
SELBSTBESTIMMUNG

editorial

Das Verhältnis der russländischen Gesellschaft zur zeitgenössischen Kunst war in den vergangenen zwei Jahrzehnten vornehmlich von Unverständnis und Unkenntnis geprägt. Nachdem der KünstlerInnenverband, der für die Gleichschaltung des künstlerischen Lebens in der Sowjetunion sorgte, im Zuge der Perestroika Mitte der 1980er Jahre den Auftrag erhalten hatte, Moskau im Bereich der bildenden Kunst auf Weltniveau zu bringen, drangen die während mehrerer Jahrzehnte unterdrückten Strömungen der nonkonformen Kunst zeitgleich an die Öffentlichkeit. Da die ehemals vorherrschenden, staatlich diktierten Kunstkriterien ihre Gültigkeit verloren hatten, existierten nun plötzlich keinerlei Richtlinien mehr, wodurch sowohl staatliche als auch private RezipientInnen überfordert waren.

In der kurzen Zeit bis zur endgültigen Auflösung der Sowjetunion 1991 hatten sich weder neue Bewertungsmaßstäbe noch ein funktionierender Kunstbetrieb herausbilden können. Daher übernahmen es westliche KulturträgerInnen und -organisationen, den Wert der russländischen Kunstwerke zu beurteilen. Den Ausschlag hierfür gab die 1988 vom Londoner Auktionshaus *Sotheby's* in Moskau organisierte Verkaufsausstellung sowjetischer Kunst. Hierdurch wurde der Wert der Werke von westlichen KäuferInnen, die kaum mit der russländischen Kunst vertraut waren, bestimmt und nicht von den im Land gewachsenen Hierarchien.

Die russländischen Kulturschaffenden hofften lange Zeit auf die Belebung, genauer: die Bildung eines funktionierenden, nicht staatlich gelenkten Kunstbetriebs mit Hilfe der westlichen KäuferInnen und MäzenInnen; tatsächlich existierten zahlreiche Zentren für zeitgenössische Kunst nur dank der Gelder westlicher Stiftungen. Mehrere sogenannte „russische Wellen“ Ende der 1980er

und während der 1990er Jahre im Westen, also das temporär aufflammende Interesse an zeitgenössischer russländischer Kunst, vererbten jedoch, ohne der russländischen Kunst einen gleichberechtigten Platz in der internationalen Kunstszenen einzuräumen.

Das größte Problem für die Akzeptanz russländischer Kunst stellte hierbei ihr fehlender Rückhalt im eigenen Land dar. Der zeitgenössische Kunstbetrieb schien vornehmlich auf Ereignisse in westeuropäischen Institutionen gerichtet; das heimische Publikum hatte kaum Möglichkeiten, sich mit der zeitgenössischen Kunst und ihren spezifischen Rezeptionsmechanismen vertraut zu machen.

Seit drei, vier Jahren jedoch sind bedeutende Veränderungen sowohl in der staatlichen Kulturpolitik als auch im Engagement privater InvestorInnen festzustellen. Die Kunst erobert sich intellektuelle und territoriale Freiräume, wird als Statussymbol gehandelt und dringt wieder – wie zu Zeiten der frühsowjetischen Avantgarde – in den öffentlichen städtischen Raum ein, wovon die Texte in der aktuellen Nummer von *kultura* berichten.

Zeitgleich lassen sich jedoch verschärfte Restriktionen gegenüber der zeitgenössischen Kunst beobachten. In den vergangenen Jahren haben insbesondere die Ausstellungen *Vorsicht, Religion!* und *Russland 2* für Schlagzeilen gesorgt. Die OrganisatorInnen beider Ausstellungen wurden vor Gericht wegen Volksverhetzung angeklagt, was im ersten Fall mit einer Geldstrafe, im zweiten Fall mit einem glimpflichen Freispruch endete. So viel Anlass zur Hoffnung die Entwicklungen der jüngsten Zeit im russländischen Kunstbetrieb auch geben mögen, so widersprüchlich ist die derzeitige Situation.

„DIES IST KEINE BOMBE“
 ÜBER DEN EINFLUSS DER 1. MOSKAUER BIENNALE FÜR ZEITGENÖSSISCHE
 KUNST AUF DIE SITUATION DER GEGENWARTSKUNST IN MOSKAU

Julia Axjonowa

analyse

Im zeitgenössischen Kunstbetrieb in Russland finden heute tief greifende strukturelle Veränderungen statt. Diese betreffen ganz entscheidend die staatliche Kulturpolitik. Zum ersten Mal seit vielen Jahren ist ein Ausstellungsprojekt – die 1. Moskauer Biennale für zeitgenössische Kunst – in den Genuss beachtlicher staatlicher Förderung gekommen; es trat sogar an, „Teil eines politischen Ansatzes zur Erneuerung des Landes“ zu werden. Auch das Selbstverständnis und die Praktiken privater Förderung zeitgenössischer Kunst verändern sich. KapitaleignerInnen haben gelernt, Kunst als symbolträchtige Ressource anzuerkennen und nehmen verstärkt am Kampf um kulturelle Symbole teil.

EINE (KULTURELLE) EXPLOSION IM LENIN-
 MUSEUM

„Dies ist keine Bombe“ war der Titel eines Projekts des jungen russländischen Künstlers Dawid Ter-Oganjan, das auf der 1. Moskauer Biennale für zeitgenössische Kunst¹ Anfang 2005 gezeigt wurde. Das Projekt bestand in Folgendem: An mehreren, ziemlich unerwarteten Orten im ehemaligen Lenin-Museum hatte der Künstler selbstgebaute „Sprengsätze“ angebracht: mit Draht umwickelte und mit einem Uhrwerk versehene Gläser mit Salzgurken, Schuhkartons und andere absolut „friedliche“ Gegenstände. Bei den AusstellungsbesucherInnen, in deren Blickfeld solch ein verdächtiger Gegenstand geriet, löste dieser eine zwiespältige Reaktion aus. Lähmende Angst verkehrte sich in Sekundenschnelle in ihr Gegenteil: ein erkennendes und erleichtertes Lachen.

Zweifellos birgt dieses Werk Anspielungen auf die gegenwärtige gesellschaftliche und politische Realität in Russland. Darüber hinaus kann es auch wunderbar als Metapher für die 1. Moskauer Biennale dienen. Wie ein unechter Sprengsatz löste auch die Biennale keine tiefen Erschütterungen auf dem Gebiet der zeitgenössischen Kunst aus; gesellschaftlich jedoch schlug sie ein wie eine Bombe. Davon zeugen die bedeutenden Veränderungen, die derzeit sowohl in der staatlichen Kulturpolitik als auch im – von den Medien geformten – kollektiven Bewusstsein stattfinden. Die Vereinnahmung der zeitgenössischen Kunst durch private InvestorInnen und deren Kapital ist ein weiteres Indiz hierfür.

Die 1. Moskauer Biennale war ein gewaltiges Medienereignis. Eine ihrer wichtigsten Aufgaben bestand darin, die Aufmerksamkeit einer breiten Öffentlichkeit auf einen neuen, bislang wenig bekannten Bereich der zeitgenössischen Kultur, nämlich den der zeitgenössischen Kunst, zu lenken. Die bereits lange vor der Eröffnung der Biennale in Fachkreisen entbrannten leidenschaftlichen Debatten wurden nach der Eröffnung lebhaft in den Massenmedien fortgeführt, die die Reaktionen aller Gesellschaftsschichten auf dieses Ereignis beleuchteten, von der politischen und wirtschaftlichen Elite bis hin zu gewöhnlichen ZuschauerInnen. Die Biennale löste eine äußerst gehaltvolle Auseinandersetzung aus und rief eine Menge kritischer Texte ins Leben; darin ging es vor allem um eine Diagnose jener weitreichenden strukturellen Veränderungen, die heute insgesamt im zeitgenössischen Kunstbetrieb stattfinden. Einige KritikerInnen warfen der Biennale vor, als effektives Instrument staatlicher Politik Interessen der Machthabenden zu bedienen.

ZEITGENÖSSISCHE KUNST UND STAATSGEWALT
 – VOM SCHATTENDASEIN ZUR UMARMUNG

Jahrzehnte lang befand sich ein Teil der Kunstszene in Russland in Opposition zur offiziell anerkannten Kultur. Die neben der offiziellen Kunst existierende inoffizielle war aus dem gesellschaftlichen Leben ausgeschlossen, und auch Kontakten mit der internationalen Kunstszene war ein Riegel vorgeschoben. Die russische in-

analyse

offizielle Kunst war sozusagen in der Fremde zu Hause und fremd im eigenen Land. Sie blieb der progressiven westlichen Zivilisation wie dem konservativen sowjetischen Kulturmodell gegenüber stets ein „Anderes“. Mit dem Zerfall des sozialistischen Systems stieg diese Kunst aus dem Untergrund hervor und begann allmählich, neue, vormals unbekannte Formen einer gesellschaftlich anerkannten Existenz für sich zu erschließen. Das Aufkommen staatlicher und privater Institutionen der zeitgenössischen Kunst Anfang der 1990er Jahre schien davon zu zeugen, dass diese ehemals verdrängte Form der Kultur nunmehr zu einem unabdingbaren Bestandteil des gesellschaftlichen Lebens wurde. Aber der Schein trug. Der zeitgenössischen Kunst wurde in Russland keine ernstzunehmende staatliche oder private Unterstützung zuteil. Die neuen Institutionen verschwanden ebenso schnell, wie sie entstanden waren. Es handelte sich faktisch um Privatinitiativen, die nicht systematisch gefördert wurden. Zweifellos betrachtete die Staatsgewalt die zeitgenössische Kunst nicht als einen Feind, aber sie beeilte sich auch nicht, gesellschaftlich relevante Funktionen an sie zu delegieren.

Die *1. Moskauer Biennale* eröffnete ein neues Kapitel in der Geschichte der Beziehungen zwischen Kunst und Macht. Das großangelegte Ausstellungsprojekt wurde staatlicherseits erheblich gefördert und von den KuratorInnen, wie diese im Katalog verkündeten, mit der verantwortungsvollen Mission betraut, „Teil eines politischen Ansatzes zur Erneuerung des Landes“ zu sein. Dies kommentierte Andrei Jerofejew, einer der führenden russländischen Kuratoren, im Katalog zur Ausstellung *Komplizen* in der Staatlichen Tretjakow-Galerie folgendermaßen: „Man kann die Ausstellungen der Biennale so kritisch beurteilen, wie man will. Es ist jedoch offensichtlich, dass sie ein kolossales Zeichen gesetzt hat. Die neue russländische Führung hat sich westli-

che Erfahrungen zunutze gemacht und sich endlich dazu entschlossen, die Avantgarde zu einem Verbündeten und zu einem Symbol des Bruchs mit der totalitären sowjetischen Vergangenheit zu machen. Dass es sich hierbei nicht um eine vorübergehende Verwirrung handelt, sondern um eine wohlterwogene politische Entscheidung, belegt die unerwartete Übereinstimmung vom Kulturministerium, den zentralen russländischen Museen und der Akademie der Künste.“

Wichtigstes Zeichen der neuen Politik der staatlichen Museen war zweifellos die Hauptausstellung, die in den Mauern des ehemaligen Lenin-Museums präsentiert wurde. In einen Raum, der das Bollwerk der kommunistischen Staatsgewalt symbolisiert, drang plötzlich die künstlerische Avantgarde ein, die von jeher die Entlarvung gesellschaftlicher, auch staatlicher Repressionsmechanismen zu ihren Aufgaben zählt.

An der Biennale nahmen auch traditionalistisch ausgerichtete Institutionen teil, vor allem das Moskauer Museum für zeitgenössische Kunst. Sein Gründer und Direktor ist der Präsident der Russländischen Akademie der Künste, Surab Zereteli, aus dessen konservativ-dekorativ ausgerichteter Privatsammlung der Großteil der Exponate stammt. Auf der Biennale trat das Museum mit dem ehrgeizigen Projekt *Stars* auf, an dem vier der derzeit erfolgreichsten russländischen KünstlerInnen und -gruppen teilnahmen: die Gruppe AES, das Duo Alexander Winogradow/Wladimir Dubossarski, Wladislaw Mamyschew-Monroe und Oleg Kulik.

Keiner dieser Künstler hatte je zuvor in Moskau eine große Einzelausstellung gehabt; auf der Biennale hingegen wurde jedem eine ganze Etage des Museums zur Verfügung gestellt. Das zur Vernissage eingetroffene Moskauer Publikum staunte nicht schlecht, als es sah, wie gut diese hervorragend gemachten und finanziell aufwendigen Kunstwerke sich in die prunkvollen Säle

analyse

der vornehmen Stadtvilla einfügten. Eindrucks- voll war auch die improvisierte Performance von Oleg Kulik, einem der radikalsten russischen Künstler, der jahrelang in der Rolle eines Hundes auftrat. Auf der Ausstellungseröffnung biss er nicht nur niemanden, sondern schloss ganz im Gegenteil Surab Zereteli in seine Arme.

Diese künstlerische Geste blieb nicht unbemerkt. Für viele war sie ein Zeichen, dass die aktuelle Kunst heute keine alternative Position zur Staats- macht mehr einnimmt, sondern im Gegenteil zu einem Element des etablierten Systems geworden ist.

Dieser Prozess lässt sich treffend durch einen Vergleich mit den Moskauer Baustellen beschrei- ben, die die Leerräume und Lücken des städ- tischen Raumes verschwinden lassen und diesen mit Hilfe von staatlichem und privatem Kapital privatisieren. Auf ähnliche Weise verschwinden freie und unbesetzte Zonen aus dem Feld der Kultur. Die Staatsmacht stellt heute ihre Flexibi- lität und Wendigkeit unter Beweis, indem sie die Kunstavantgarde, die doch in Russland seit eh und je für unabhängige Positionen stand, für sich

vereinnahmt. Statt des üblichen Tadels äußert sie plötzlich ihr Einverständnis mit der Kritik und nimmt so der Konfrontation, die in der russischen Tradition ein wichtiges konstitutives Prinzip der Kunst und deren ethische Grundlage darstellt, ih- ren Sinn. Viele begreifen daher die gegenwärtige Situation als eine Krise. Man stellt sich die Frage: Wenn es keine externe Position gibt, von der aus man sich einen Vorteil gegenüber dem System verschaffen kann, wo liegt dann der Ort des Wi- derstands?

ZEITGENÖSSISCHE KUNST UND PRIVATES KAPITAL – EINE FRAGE DES IMAGES

Das Territorium der Kunst war immer ein Feld des Kampfes um kulturelle Symbole. Heute sind in Russland viele bereit, an diesem Kampf teilzu- nehmen. Das ungeheure symbolische Potenzial der zeitgenössischen Kunst haben in letzter Zeit nicht nur staatliche Institutionen, sondern auch private Unternehmen schätzen gelernt. Eine der wichtigsten Tendenzen des vergangenen Jahres ist eine deutliche Zunahme privater Investitionen in die Entwicklung von Institutionen im Bereich

der zeitgenössischen Kunst: Davon zeugt die Entstehung neuer Stiftungen, Galerien und sogar Museen. Viele dieser Neu- gründungen zeich- nen sich durch den nichtkommerziellen Charakter ihrer Ak- tivitäten aus. In der laufenden Saison sind zwei Stiftungen ent- standen, die sich die wohltätige Förderung verschiedener künst- lerischer Initiativen,



David Ter-Oganjan, *Das ist keine Bombe*, 2005. *Im Besitz des Künstlers.*

analyse

Ausstellungsprojekte und Bildungsprogramme zum Ziel gemacht haben.

Die Stiftung *Moderne Stadt*, im September letzten Jahres von den Sammlerinnen Claire Savoretti und Diljara Allachwerdijewa gegründet, arbeitet mit bekannten KünstlerInnen der mittleren Generation zusammen, etwa mit Anton Litwin, Wiktor Alimpijew und der Gruppe *Blaue Suppe*. Einmal im Monat präsentiert die Stiftung in kleinem Rahmen Projekte, die dann in ihre Sammlung eingehen. Vom Februar 2006 datiert die Stiftung *Ära*. Angekündigt wurde ein interessantes und vielfältiges Veranstaltungsprogramm mit mehreren Einzel- und Gruppenausstellungen russischer und ausländischer KünstlerInnen so-

wie mit Workshops und Diskussionen zu aktuellen Fragen des zeitgenössischen Kunstbetriebs. Gleichzeitig mit der Entstehung neuer Räume erfolgt eine radikale Neuorientierung der Ausstellungspolitik bereits bestehender Institutionen. Als Beispiel mag hier das *Moskauer Zentrum der Künste* dienen, das dem Großunternehmer Alexander Smolenski gehört und zu Moskaus angesehensten Ausstellungsorten zählt. Hier wurde über mehrere Jahre vorwiegend die klassische russische Avantgarde sowie traditionell ausgerichtete Kunst gezeigt. Heute hat sich die Ausstellungsstrategie des Zentrums grundlegend gewandelt. Es wurden junge KuratorInnen, KünstlerInnen und TheoretikerInnen eingeladen, die diesen Ort

DER ÜBERGANG VOM SOWJETISCHEN ZUM RUSSLÄNDISCHEN KUNSTBETRIEB

Das künstlerische Leben in der Sowjetunion war gleichgeschaltet. Der seit 1932 existierende KünstlerInnenverband der UdSSR war die einzige gesellschaftspolitisch relevante, staatstragende Organisationsform, die nach kanonverpflichtenden Gesichtspunkten die Qualität von Kunstprodukten beurteilte.

1962 kam es nach dem großen Eklat, den abstrakte Bilder auf einer Ausstellung in der Moskauer Manege ausgelöst hatten, zu einer Trennung in offizielle und inoffizielle, genauer: in öffentlich geförderte und nicht öffentlich geförderte Kunst. Den NonkonformistInnen wurde jegliche staatliche Unterstützung entzogen, es gab für sie keine Ausstellungsmöglichkeiten, und es fehlte ihnen an sozialer Einbindung, da die meisten von ihnen nicht im KünstlerInnenverband organisiert waren. Allerdings bildete sich auch innerhalb des KünstlerInnenverbandes eine liberale Fraktion heraus, die sich jedoch im Rahmen der engen, staatlich vorgegebenen Grenzen bewegte.

Im Zuge der Perestroika wurde die Kunst von ihrer ausschließlich der Ideologie dienenden Funktion befreit; die während mehrerer Jahrzehnte unterdrückten Strömungen der nonkonformen Kunst erhielten nun eine breite Öffentlichkeit.

Die Situation zu Beginn der 1990er Jahre war geprägt von einem schwierigen Übergang von alten, ehemals sämtliche Bereiche der Kultur dominierenden Strukturen zu neuen, nicht-staatlichen, selbstverwalteten Initiativen. Zu ihnen zählten in Moskau diverse Anfang der 1990er Jahre gegründete Zentren für zeitgenössische Kunst und einige Galerien. All diese Organisationen waren Versuche, nichtkommerzielle Institutionsmodelle westlichen Zuschnitts auf Russland zu übertragen, weswegen sie sich nicht ohne weiteres in die sozialen und administrativen Prozesse im Lande eingliedern konnten. Bis vor kurzem erhielten sie weder staatliche noch gesellschaftliche Unterstützung. Sie waren auf westliche Förderung angewiesen, da eine wirtschaftlich abgesicherte Mittelschicht, ein ausgebildetes Sponsoringsystem oder allein die Akzeptanz zeitgenössischer Kunst in der Gesellschaft fehlten.

analyse

zu einem der dynamischsten und interessantesten künstlerischen Treffpunkte in Moskau gemacht haben. In der prunkvollen Villa werden jetzt die neuesten Tendenzen und künstlerischen Praktiken vorgestellt. Noch vor einem Jahr wäre ein solches Format für dieses Zentrum unmöglich erschienen, da es auf respektable Kunst und garantiert erfolgreiche Ausstellungen setzte.

Heute sind KapitaleignerInnen bereit, solche progressiven Projekte zu fördern; damit bekunden sie demonstrativ ihre aktive Teilnahme an kulturellen und künstlerischen Prozessen der Gegenwart. Das Hauptmotiv ihrer Tätigkeit ist der Wunsch, sich ein progressives Image zuzulegen, hinter dessen Fassade sich allerdings nicht selten eine „schmutzige“ Vergangenheit verbirgt. Wie jedoch die Praxis zeigt, sind solche Allianzen zwischen privaten Unternehmen und progressiver zeitgenössischer Kunst nicht von Dauer; sie zerfallen, sobald der Sponsor oder die Sponsorin die notwendige Dividende erzielt hat.

ZEITGENÖSSISCHE KUNST UND NEUE SAMMLERINNEN

Für viele ist es heute offensichtlich, dass sich die zeitgenössische Kunst keinesfalls auf das von KünstlerInnen geschaffene materielle Objekt beschränkt. Sie eröffnet vielfältige Perspektiven, vor allem zu den komplexen Kommunikation und Information. Deshalb finden auf dem Kunstmarkt neben quantitativen Veränderungen wie einem stabilen Anstieg der Zahl der Verkäufe auch qualitative statt. Verändert hat sich vor allem die Art, wie private Sammlungen zusammengestellt werden. War früher beim Kauf eines Kunstwerks das Prinzip „gefällt mir / gefällt mir nicht“ entscheidend, so hören potente SammlerInnen heute mehr und mehr auf die Meinung unabhängiger ExpertInnen, ja bitten diese oft, eine originelle Konzeption für die zukünftige Sammlung zu entwerfen. Zur Aufrechterhaltung eines gehobenen Status in den Augen ihrer Umgebung

müssen SammlerInnen heute mehr tun, als einfach nur Kunstwerke zu kaufen und sie an die Wand zu hängen. Heute ist es wichtig, sich in der Kunst auszukennen, darüber sprechen zu können und sich die Bedeutung der eigenen Sammlung von Profis bestätigen zu lassen.

Davon zeugt auch die Entstehung einiger großer Sammlungen, in denen die russische Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nahezu vollständig vertreten ist, darunter jene von Wladimir Semenichin, Igor Antonitschuk und Igor Markin. Markin ist derzeit sogar mit dem Bau eines eigenen Museums für seine Kunstwerke beschäftigt.

ZEITGENÖSSISCHE KUNST UND DIE ERSCHLISSUNG NEUER STÄDTISCHER TERRITORIEN

Auch die Topographie der Kunst ist von den Veränderungen der jüngsten Zeit betroffen. Eine wichtige Tendenz dieses Jahres: Ausstellungsräume ohne näher definiertes (Ausstellungs)Konzept weichen zeitgenössischen Galerien, und die Quadratmeterzahl der Ausstellungsflächen steigt rasant. Besonders beliebt ist heute die Nutzung ehemaliger Fabrikgelände für Zentren zeitgenössischer Kunst.

Das erste Experiment einer solchen kulturellen Sanierung war in Moskau die *Art Strelka* – ein Galerienkomplex, der seit September 2004 auf dem Gelände der Schokoladenfabrik *Roter Oktober* beheimatet ist. Zeitgleich mit der 1. Moskauer Biennale startete das Projekt *Fabrika*. Die Ausstellungshalle auf dem Terrain einer ehemaligen Papierfabrik ist heute für jegliche Initiativen im Bereich der zeitgenössischen bildenden Kunst, des Theaters und der Musik offen. Auf dem Gelände eines ehemaligen Gasometers nahe der U-Bahn-Station Kurskaja sind der Kunstklub *Gasometer*, Designer-Ausstellungsräume und die riesige, 1800 Quadratmeter große *Jakut-Galerie* untergekommen.

Das aussichtsreichste Projekt der nächsten Zeit ist jedoch ein Multifunktionskomplex in den Gebäu-

analyse

den einer ehemaligen Weinkellerei. Der Komplex *Winsawod* in der Nähe des Kursker Bahnhofs hat ein enormes Potenzial: Er verfügt über 20.000 Quadratmeter Fläche, auf denen bald Ausstellungshallen, Galerien, Studios, Läden und Cafés entstehen werden.

Die derzeit erfolgreichsten Moskauer Galerien verlassen ihre respektablen Räumlichkeiten, um in nachlässig renovierte, nach frischer Farbe riechende Werkshallen umzuziehen. Die GalerienbesitzerInnen erhoffen sich wohl, dass die Veränderungen in Ausstellungskontext und Innenarchitektur ihnen helfen werden, den Anschein einer kreativen Dynamik zu erzeugen. Darüber hinaus sind solche „Kunstkomplexe“ imstande, eine größere Zahl von BesucherInnen in die Galerien zu locken und somit deren Publikum wesentlich auszuweiten.

ZEITGENÖSSISCHE KUNST UND GLAMOUR

Die zeitgenössische Kunst ist in Russland in Mode gekommen. Kunstwerke werden als Designelemente auf diversen Präsentationen verwendet. Ausstellungen finden oft in angesagten Restaurants, Klubs und Geschäften statt. Hochglanzzeitschriften veröffentlichen reihenweise markante Reproduktionen von zeitgenössischen Kunstwerken, Interviews mit deren SchöpferInnen sowie effektvolle Fotoportraits der KünstlerInnen. Der zeitgenössische Künstler ist heute auf glamourösen Partys, Talkshows und Firmenfeiern ein gern gesehener Gast. Nicht selten werden KünstlerInnen zur Teilnahme an Reklameaktionen eingeladen, auf denen für eine modische Handelsmarke ein originelles Image geformt werden soll.

Die allgemeine Stimmung, die heute in Russland im aktuellen Kunstbetrieb herrscht, kann als ein von jäh emotionalen Ausbrüchen begleiteter Erregungszustand beschrieben werden. Hoffnungen liegen nah an Enttäuschungen, auf Erfolgsmo-

mente folgen Reinfälle, vielversprechende Projekte bleiben oft unverwirklicht. Heute sind sich viele der wichtigen Veränderungen bewusst, die in diesem Bereich der Kultur vor sich gehen; aber nur die wenigsten würden eine Prognose über deren konkrete Auswirkungen wagen, ob nun aus der Perspektive der sozialen Funktion der Kunst oder vom Standpunkt ihrer internen Problematik. Die Zukunft wird es zeigen.

Aus dem Russischen von Mischa Gabowitsch

ENDNOTE:

¹ Die 1. Moskauer Biennale für zeitgenössische Kunst fand vom 28.01.–28.02.2005 statt und wurde von einem internationalen KuratorInnenteam, bestehend aus Joseph Backstein, Daniel Birnbaum, Iara Bubnova, Nicolas Bourriaud, Rosa Martinez und Hans Ulrich Obrist kuratiert. Die Biennale fand an über 50 Ausstellungsorten statt, darunter sowohl staatliche Museen als auch private Galerien und eine U-Bahnstation.

ÜBER DIE AUTORIN:

Julia Axjonowa (Jahrgang 1975) ist wissenschaftliche Mitarbeiterin der Abteilung für zeitgenössische Kunst der Staatlichen Tretjakow-Galerie in Moskau, Kuratorin am Moskauer Zentrum der Künste und freie Kunstkritikerin. Ihr vornehmliches Interesse gilt der Arbeit mit jungen KünstlerInnen und der Erforschung zeitgenössischer kuratorischer Praktiken.

LESETIPPS:

- *1 Moscow Biennial of Contemporary Art*. Ausstellungskatalog. Moskau 2005.
- *Accomplices*. Collective and Interactive Works in Russian Art of the 1960s – 2000s. Moskau 2005.

 AUSZEICHNUNGEN FÜR ZEITGENÖSSISCHE KUNST IN RUSSLAND

portrait

Anastassija Mitjuschina

Im Jahr 2005 konnte die zeitgenössische Kunst in Russland ihre Erfolge institutionell verankern. Auch bei den Auszeichnungen und Preisen für zeitgenössische Kunst, die als Indikator für den Zustand des Kunstbetriebs im Lande gelten können, hat sich in diesem Jahr viel getan. Eine steigende Zahl einschlägiger Nonprofit-Organisationen trägt dazu bei, dass die Kunst immer mehr ins öffentliche Bewusstsein rückt, was sich auch auf die Kunstpreise auswirkt. Dessen ungeachtet hat sich die Institution der Preise und Auszeichnungen bisher nicht zu einem stabilen und beständigen Gefüge entwickelt. Eine Auszeichnung bringt den KünstlerInnen noch keine besondere Achtung ein und garantiert ihren Werken auch keinen höheren Marktwert. Im Folgenden sollen die wichtigsten Preise für zeitgenössische Kunst vorgestellt werden, um einen Einblick in deren Struktur und Bedeutung zu geben.

STAATLICHE KUNSTPREISE

Im Bereich der zeitgenössischen Kunst gab es noch vor kurzer Zeit überhaupt keine staatlichen Preise. Die älteste Kunstausszeichnung in Russland – der *Staatliche Literatur- und Kunstpreis der Russländischen Föderation* – wird nicht ausschließlich für Werke der bildenden Künste verliehen. Dieser Preis, der im Namen des Präsidenten für „einen herausragenden Beitrag zur Entwicklung der Kultur Russlands und der Welt in Form besonders bedeutender literarischer und kreativer Werke“ verliehen wird, geht vorzugsweise an Kunstschaffende der älteren Generation und würdigt deren eher traditionell gehaltenen Werke.

Erst seit kurzem wird auch die zeitgenössische Kunst staatlich gefördert. So wurde seitens der Behörden etwa die Initiative des *National Centre for Contemporary Arts* unterstützt, einen mit 15 000 Euro dotierten Preis mit dem Titel *Innovation* ins Leben zu rufen. Dieser Preis, der im Frühjahr 2006 erstmals verliehen wurde, soll die neuesten Tendenzen fördern und den zeitgenössischen Kunstbetrieb in seiner Gesamtheit stimulieren: KünstlerInnen, KuratorInnen, VerlegerInnen, Bildungseinrichtungen und sonstige Institutionen. Das Begleitprogramm umfasst eine Ausstellung, Workshops und Diskussionsrunden.

PRIVATE KUNSTPREISE

Die Anzahl privater Auszeichnungen ist in der

letzten Zeit erheblich gestiegen. Inzwischen gibt es sowohl von Einzelpersonen als auch von privaten Organisationen ausgelobte Preise. Allerdings ist das Regelwerk der meisten dieser Auszeichnungen noch so willkürlich gestaltet und so unvollkommen, dass sie nicht einmal einen rechtlichen Status besitzen. Eine Ausnahme bilden die Preise *Schwarzes Quadrat* und *Meister*.

Der Preis für zeitgenössische Kunst *Schwarzes Quadrat* wurde 2003 von der Firma Expo-Park, die die Kunstmesse *Art Moscow* veranstaltet, ins Leben gerufen. Er hat eine ähnliche Zielsetzung wie der Preis *Innovation*. Die mit 5000 Euro dotierte Auszeichnung sieht grundsätzlich auch Einzelausstellungen für die jeweiligen PreisträgerInnen vor. Zudem werden nicht nur bereits fertig gestellte Werke aus dem vorhergehenden Jahr berücksichtigt, sondern auch noch nicht verwirklichte Entwürfe. Somit macht das *Schwarze Quadrat* auf Tendenzen aufmerksam, die sich gerade erst entwickeln. Allerdings wurde die für 2005 angesetzte Preisverleihung aus Geldmangel um ein Jahr verschoben.

Die Auszeichnung *Meister*, ein weiterer nicht-staatlicher Kunstpreis, wurde ebenfalls 2003 von der Galerie *Arche (Kowtscheg)* ins Leben gerufen. Diese setzt sich konsequent für traditionelle künstlerische Werte ein, so dass sie nur formal in den Kontext der zeitgenössischen Kunst gehört. Erst seit 2005 ist die Auszeichnung auch mit einer finanziellen Prämie von 1500 Euro dotiert. Doch

portrait

auch dieser Preis spiegelt die Vielfalt der zeitgenössischen russländischen Kunst nur unvollständig wider. In ihrer Auswertung der Ausstellungen des jeweils vergangenen Jahres lässt sich die Jury von einem eher konservativen Geschmack leiten und gibt Malerei und Grafik den Vorzug.

Anhand der angeführten Beispiele lässt sich eine Symmetrie zwischen staatlichen und privaten Preisen feststellen: In beiden Bereichen gibt es je einen Preis, der die progressivsten künstlerischen Tendenzen fördert, und einen, der klassischen künstlerischen Werten den Vorzug gibt.

VON DER SCHWIERIGKEIT, NEUE PREISE
AUSZULOBEN

Zwar gibt der Preis *Innovation* Anlass zur Hoffnung, den Zustand des zeitgenössischen russländischen Kunstbetriebs in Zukunft so adäquat wie möglich widerspiegeln zu können. Doch die Struktur und der Wirkungsmechanismus der Auszeichnung sind bislang schlecht durchdacht, und auch sonst gibt es erhebliche Mängel: 2006 waren die Jurymitglieder in zahlreichen Fällen mit den Nominierten identisch, eine öffentliche Ausschreibung im Vorfeld der Entscheidung fand nicht statt, und einige der KandidatInnen erfuhren nur zufällig von ihrer Nominierung.

Doch auch die privaten Preise sind von Problemen geplagt. So wurde die vielversprechende Auszeichnung der Firma Corporation General Satellite nur im Startjahr 2003 verliehen. Danach stellte der Investor die Finanzierung des Preises, der auf Initiative der KünstlerInnen Dmitrij Wilenski und Olga Jegorowa entstanden war, wegen der enttäuschenden öffentlichen Resonanz ein. Dies war durchaus typisch für das Jahr 2003, als aktuelle Kunst bereits gute Verkaufszahlen erzielte, aber noch nicht wirklich in Mode gekommen war.

DER ALTERNATIVE *PREIS DER NEUEN REGIERUNG*

Am besten resümiert die Lage des russländischen Kunstbetriebs paradoxerweise ein Preis, den der Künstler Georgi Ostrezow im Jahr 2002 im Rahmen seines langfristigen künstlerischen Projekts zur Gründung der *Neuen Regierung* schuf. Dieser teils provokative, teils parodistische Preis, der ebenfalls jährlich verliehen wird, fungiert als eine augenzwinkernde, halb ironische und halb ernsthafte Selbstreflexion des Kunstbetriebs. Die besten BürgerInnen des Landes werden in fünf Kategorien – „Kunst“, „Recht“, „Patriotismus“, „Journalismus“ und „Mäzenatentum“ – mit dem silbernen Orden der *Neuen Regierung* ausgezeichnet. Im laufenden Jahr wurde zudem ein spezieller Orden für Zivilcourage kreiert. Besonders hervorzuheben sind die Kategorien „Recht“ und „Mäzenatentum“. Tatsächlich leisten Privatpersonen und insbesondere Großunternehmer einen wichtigen Beitrag zur Förderung zeitgenössischer Kunst, und viele von ihnen engagieren sich dauerhaft auf diesem Gebiet.

FAZIT

Die Kunstpreise in Russland sind, ebenso wie der Kunstbetrieb als ganzes, in einer stürmischen Entwicklung begriffen. Es bleibt aber noch viel zu tun, wenn ein nachhaltiger Effekt erzielt werden soll. Um eine unabhängige und leistungsfähige künstlerische Infrastruktur zu schaffen, bedarf es vor allem erheblicher finanzieller Investitionen und auch geistiger Anstrengungen.

Aus dem Russischen von Mischa Gabowitsch

Informationen über die Autorin finden Sie auf der nächsten Seite.

portrait

ÜBER DIE AUTORIN:

Anastassija Mitjuschina (Jahrgang 1982) promoviert an der Staatlichen Universität Moskau in Kunstgeschichte. Sie ist als Kuratorin und freie Kritikerin tätig, unter anderem für das *Moscow*

Art Magazine und die Kunstzeitschrift *ArtChronika*. Ihr Hauptinteresse gilt dem Problem der Mimesis in der Kunst vom 19. bis zum 21. Jahrhundert und der Rolle des Kurators im zeitgenössischen Kunstbetrieb.

VOM KUNST-KLÜNGEL ZUR KUNSTGEMEINSCHAFT. KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM IN RUSSLAND

Maria Korosteljowa

analyse

Kunst im öffentlichen Raum ist in Russland ein relativ junges Phänomen. Ende der 1990er Jahre entwickelte sie sich zuerst nicht etwa in Moskau, sondern in der russländischen Provinz. Dort sahen sich die KünstlerInnen und KuratorInnen aufgrund des Mangels an ZuschauerInnen und künstlerischen Institutionen gezwungen, neue Wege des Dialogs mit der Gesellschaft zu beschreiten. Die Einsicht in die Notwendigkeit, Rücksicht auf die öffentliche Meinung zu nehmen, erzeugte eine Selbstzensur, die in Verbindung mit einer Politik der Zusammenarbeit mit den Behörden für den Erfolg der Programme der Filialen des National Centre for Contemporary Arts in Jekaterinburg und Nishni Nowgorod verantwortlich ist.

Kunst im öffentlichen Raum entwickelte sich im postsowjetischen Russland spät, sogar sehr spät. Von allen zeitgenössischen Ausdrucksformen, die sich die russländische Kunstszene zueigen gemacht hat, ist sie die jüngste. Als sie endlich Hausrecht bekam, gab es hier bereits eine mehr oder weniger entwickelte Infrastruktur mit Galerien und Festivals, Helden und Märtyrern und sogar eigenen Schulen und Lehrbüchern. Von Moskau aus gesehen kann das Jahr 2002 als Ausgangspunkt gelten, als das *ArtKliazma*-Festival, eine Open-Air-Veranstaltung am Kljasma-Stausee, aus der Taufe gehoben wurde und unter dem ausdrucksvollen Titel *Leer* (russ. pusto) zum erstenmal ein Open-Air-Video-Festival stattfand. Aus einer weniger Moskau-zentrierten Sicht beginnt die Geschichte jedoch bereits 1999, als in Jekaterinburg unter dem Titel *Agitation für die Kunst* die erste Aktion von Kunst im öffentlichen Raum stattfand, oder spätestens im Jahr 2000, als der Künstler Nikolai Polisski zum Auftakt seiner Zusammenarbeit mit Bauern aus dem Dorf Nikoloi-Leniwez am Ufer der Ugra hundert Schnee-

männer in Reih und Glied aufstellte. Dass die Kunst im öffentlichen Raum so spät nach Russland kam, hat teils historische, teils gesellschaftliche und politische, teils administrative und nur zuletzt wirtschaftliche Gründe. Beginnen wir mit der Geschichte.

DIE (NICHT EXISTIERENDE) GESCHICHTE DER ZEITGENÖSSISCHEN KUNST IN RUSSLAND

Die Geschichte der zeitgenössischen Kunst in Russland ist so kurz, dass sie außer denen, die unmittelbar daran beteiligt waren, bis zu einem bestimmten Zeitpunkt niemanden besonders interessierte. Jahrzehntlang schien diese Kunst jeglicher Legitimität zu entbehren. Staat, Wirtschaft und Gesellschaft in Russland vertrauen einander nicht. Und der Kunst, besonders der zeitgenössischen, trauen sie erst recht nicht. Kunst im öffentlichen Raum aber erwächst aus einem Vertrauensverhältnis, aus einem Gesellschaftsvertrag zwischen den KünstlerInnen, bzw. den ihre Interessen vertretenden künstlerischen Institutionen, und der Gesellschaft, genauer gesagt den

analyse

staatlichen oder wirtschaftlichen Organisationen, die sich durch die Kunst an die Gesellschaft wenden, in deren Namen sie handeln.

Die Kunst aber liegt seit der Zeit des künstlerischen Underground in der UdSSR traditionell mit der Staatsgewalt im Konflikt, und um die Meinung der Gesellschaft kümmert sie sich für gewöhnlich einfach nicht. Seit dem Tauwetter der späten 1950er und frühen 1960er Jahre schlossen sich die KünstlerInnen entweder auf ewig in ihren Ateliers ein, wo sie den romantischen Mythos vom verkannten Genie pflegten, oder sie nutzten jede Gelegenheit, um ihre Werke in den Westen zu bringen. Sie wurden auf Schritt und Tritt vom KGB überwacht, der wiederum von westlichen Radiosendern beobachtet wurde. Jedes Detail dieser Bespitzelungen wurde in den westlichen Medien diskutiert, und die glücklichen verfolgten KünstlerInnen waren sich vollkommen sicher, dass es immer so bleiben würde: Alles, was sie täten, würde immer und überall auf stetes und leidenschaftliches Interesse stoßen.

Die Perestroika bestätigte diese Erwartungen zunächst, dann aber verschwand das Interesse an der neuen Kunst ebenso schnell, wie es entstanden war. Allen Hoffnungen zum Trotz schenkte die Gesellschaft den KünstlerInnen keinerlei Aufmerksamkeit, und die KünstlerInnen machten ihrerseits keine Versuche, mit der Gesellschaft zu kommunizieren. Jahrelang wandten sie sich wie ehemals entweder an die Ewigkeit in Form einer fernen Nachwelt oder aber an den Westen.

Diese Überheblichkeit, gepaart mit einem Elitewusstsein, das die postsowjetische Kunst sowohl vom sowjetischen Underground als auch von der liberalen Fraktion des KünstlerInnenverbandes geerbt hatte, wirkte sich verheerend auf die Kunst nach der Perestroika aus. Etwa ein Jahrzehnt musste verstreichen, bevor der Kunstklüngel sich als Kunstgemeinschaft verstehen konnte und es dieser Kunstgemeinschaft gelang, eine gemeinsame Sprache mit anderen Gruppen

und Gemeinschaften zu sprechen. So lange dauerte es, bis sich eine neue Generation herausbilden und die ältere sich von ihren Illusionen und Komplexen befreien konnte.

KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM IN DER PROVINZ – BEISPIEL JEKATERINBURG

Am schnellsten geschah dies nicht in Moskau, sondern in der Provinz, wo die Schicht der Kulturschaffenden dünner, der Klüngel kleiner und die KünstlerInnen unabhängiger sind, weil es dort ganz einfach niemanden gibt, von dem man abhängig sein könnte: weder Autoritäten oder künstlerische Institutionen noch ein Publikum oder Kritik. Ausgeglichen wird dies durch einen unendlichen Schaffensdrang und eine unermüdete Findigkeit angesichts eingeschränkter Möglichkeiten. Ein typisches Beispiel für solch einen „provinziellen“ Ansatz in der Kunst ist die Gruppe *Blaue Nasen* mit ihrer Kunst „für Pioniere und Pensionäre“, bei der sich alles um die Aufgabe dreht, mit „einfachen ZuschauerInnen“ ins Gespräch zu kommen und eine klare und leicht erkennbare Idee in eine nicht minder klare und scharfsinnige Form zu kleiden.

Die Absage an den Snobismus und die Bereitschaft zum Dialog sind für KünstlerInnen, die ein „unbeschriebenes Blatt“ bearbeiten, selbstverständlich. Ein solches unbeschriebenes Blatt stellte Jekaterinburg dar, als im Jahr 1999 die damalige Direktorin der örtlichen Filiale des *National Centre for Contemporary Arts (NCCA)* Nailja Allachwerdijewa und der Kurator Arseni Sergejew das russlandweit erste Programm für Kunst im öffentlichen Raum starteten. Das Jekaterinburger *NCCA* entschied sich bewusst für eine Strategie der Kommunikation mit der Bevölkerung der Stadt. Dieser Ansatz war für die russische Kunst grundsätzlich neu, denn die Interaktion mit dem sozialen Kontext lief hier bislang – wie beispielsweise im Fall der Moskauer Aktionisten – auf pure Provokation hinaus. Indem

analyse

sie sich von der Rolle des öffentlichen Störfaktors verabschiedeten, wählten die Jekaterinburger OrganisatorInnen bewusst ein westliches Modell, demzufolge Kunst im öffentlichen Raum einen Dialog der KünstlerInnen mit der Gesellschaft bedeutet.

Der Testballon für diesen Ansatz war das Projekt *Agitation für die Kunst*, das nach dem erfolgreichen Start in Jekaterinburg nach Samara, Togliatti, Ishewsk, Nabereshnyje Tschelny, Moskau und Sankt Petersburg weiterzog. Agitationsflugblätter und -plakate für zeitgenössische Kunst wurden risographisch zweifarbig gedruckt und im Stil von Werbeplakaten aus den frühen 1990ern gestaltet. Die KünstlerInnen bedienten sich derselben ästhetischen Sprache, die damals auf der Straße gesprochen wurde, und die Straße empfing sie mit offenen Armen. Die *Agitation* lotete die Möglichkeiten der zeitgenössischen Kunst in der Stadt aus, und das Experiment hatte Erfolg.

Der nächste Schritt auf diesem Weg war ein russländisch-niederländisches Projekt, *Debatten und Kredite*, das die niederländischen Erfahrungen und die Werke niederländischer KünstlerInnen im öffentlichen Raum an russländische Realitäten anpasste. *Debatten und Kredite* war der erste Versuch einer Zusammenarbeit mit den Stadtoberen und Unternehmen vor Ort. Die Unterstützung durch die Stadtverwaltung ermöglichte den Zugang zu den unterschiedlichsten Räumen: der Metro, dem örtlichen Fernsehen, Mega-Bildschirmen, Zäunen und Häuserfassaden. Erfolg bescherte dem Projekt sein allgemein positiver Tonfall. Das Einzelprojekt *Positive Spiegel* des niederländischen Künstlers Leo van Munster – mit Glasplättchen auf Häuserfassaden im Stadtzentrum angebrachte Schriftzüge – teilte jedem Jekaterinburger mit: „Ich habe nie einen schöneren Menschen als Dich gesehen“, „Du bist einzigartig“. Die Einzigartigkeit wurde in den

örtlichen Medien zeitweilig zum meistbesprochenen Thema; es erfreute sich größerer Beliebtheit als der schlechte Zustand der Straßen und des Gesundheitswesens. Ein an der Wand eines Supermarktes angebrachtes Mosaik – ein gepixeltes Foto von Menschen auf einer Tribüne – wurde von Reiseagenturen sofort in ihren Katalog der örtlichen Sehenswürdigkeiten aufgenommen.

Diese Politik einer unaufdringlichen und allmählichen Gewöhnung der ZuschauerInnen an zeitgenössische Kunst im öffentlichen Raum wurde in Jekaterinburg zum Erfolgsrezept. Eine Woche nach den *Debatten und Krediten* startete das vom Jekaterinburger NCCA nach demselben niederländischen Modell veranstaltete Festival von Kunst im öffentlichen Raum *A_real*. Die Stadtverwaltung, inzwischen von der völligen Harmlosigkeit der zeitgenössischen Kunst überzeugt, unterstützte das Projekt bereitwillig. Das einzige Werk, das die „Zensurbehörden“ stutzig machte, war Wladimir Logutows Plakatwand mit der Aufschrift „Wowa war hier“ (Wowa ist eine Kurzform von Wladimir). Die Verwaltung des Lenin-Bezirks, wo das Plakat völlig zufällig angebracht worden war, sah darin eine Kränkung von Wladimir Iljitsch Lenin, während die Medien es als Glückwunsch an Wladimir Wladimirowitsch Putin auffassten, dessen Geburtstag mit dem Tag der Eröffnung des Festivals zusammenfiel.

Neben den Wowa-Debatten erlebten die OrganisatorInnen eine weitere unangenehme Überraschung: Die „Bänke für Verliebte“, die nach Entwürfen von Studierenden örtlicher Kunsthochschulen angefertigt worden waren, wurden einige Monate später zerstört. Zur Entlastung der JekaterinburgerInnen muss gesagt werden, dass die Aggressivität von NormalbürgerInnen gegenüber ihrer städtischen Umwelt nicht nur am Ural ein Problem ist. Während des Moskauer Open-Air-Festivals *ArtKliazma* sahen sich die KünstlerInnen gezwungen, ihre Werke nachts zu bewa-

analyse

chen. Dmitrij Kaminker, ein Bildhauer aus der „Kulturhauptstadt“ Sankt Petersburg, sah sich durch eigene Erfahrungen veranlasst, als wichtigstes Bewertungskriterium für zeitgenössische Kunst ihren „Grad der Vandalismusfestigkeit“ festzulegen.

Sieht man von diesen Zerstörungen ab, war der Jekaterinburger Versuch äußerst erfolgreich. Die Einsicht in die Notwendigkeit, Rücksicht auf die öffentliche Meinung zu nehmen, erzeugte eine Selbstzensur, die in Verbindung mit einer Politik des Dialogs mit den Behörden reiche Früchte trug. Drei Festivals unter dem Motto *Die langen Geschichten von Jekaterinburg*, in deren Rahmen bekannte russländische KünstlerInnen Betonzäune in der Stadt mit Graffiti schmückten, und das Projekt *Out Video* mit Videokunst-Vorführungen auf Mega-Bildschirmen bewiesen endgültig, dass Kunst im öffentlichen Raum auch in Russland gedeihen kann.

KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM IN DER PROVINZ – BEISPIEL WOLGAREGION

Ein weiteres erfolgreiches Beispiel der Nutzung solcher Strategien war das Festival *Kulturhauptstadt der Wolgaregion*, das von der Nishni Nowgoroder Filiale des NCCA gemeinsam mit der Stiftung gleichen Namens 2001 erstmals veranstaltet wurde. Jedes Jahr wetteiferten die Städte der Region miteinander um den Titel der Kulturhauptstadt. Der erfolgreiche Bewerber erhielt finanzielle Mittel zur Durchführung eines Kulturmarathons, in dessen Rahmen Konzerte, Ausstellungen, Festivals und Volksfeste veranstaltet wurden. Zum Programm gehörte zumeist auch ein Festival von Kunst im öffentlichen Raum.

Anders als in Jekaterinburg, wo die Initiative von der Kultur ausging, gaben in der Wolgaregion die Behörden den Anstoß. Sergej Kirijenko, der bevollmächtigte Vertreter des Präsidenten der Russländischen Föderation im Föderalbe-

zirk Wolgaregion und ein Spitzenpolitiker der wirtschaftsliberalen Union der Rechten Kräfte, lehnte sich bewusst an westliche Erfahrungen an; zum Vorbild nahm er sich das Programm *Kulturhauptstadt Europas*.

Wie auch dort ging es bei der *Kulturhauptstadt der Wolgaregion* darum, die Region für TouristInnen und InvestorInnen attraktiver zu machen und durch die Kultur im allgemeinen und die zeitgenössische Kunst im besonderen ein neues, positives Image dieser Region zu schaffen. Wie auch in Westeuropa wurde das Projekt von Managern vor Ort nicht nur aus eigener Kraft, sondern auch mit Hilfe professioneller ExpertInnen und KünstlerInnen von außerhalb durchgeführt.

Während ihres Bestehens zog die *Kulturhauptstadt* von größeren Städten (z.B. Samara) in kleinere (z.B. Ishewsk), wobei sie im kleinsten Ort (Nishnekamsk) auf die größte Resonanz stieß. Die Einführung zeitgenössischer Kunst in Orte, in denen sie gänzlich unbekannt war, köderte sowohl die Behörden und EinwohnerInnen vor Ort als auch Kunstprofis aus der Hauptstadt. Das Publikum und die KünstlerInnen kamen einander entdeckungslustig entgegen, und die nicht allzu anspruchsvollen, aber durchaus einnehmenden Kunstwerke aus Gummireifen der Nishnekamsker Autofabrik – ein Turm des Moskauer Künstlers Maxim Iljuchin und der „Goldene Mensch“ von Michail Kosolapow – waren noch lange Zeit das Stadtgespräch und wurden auch in der Moskauer Presse besprochen.

Der Erfolg der *Kulturhauptstadt der Wolgaregion*, wie auch der Projekte in Jekaterinburg hat einen nicht unwichtigen weiteren Grund. Alle diese Projekte füllten eine leer stehende, für die russische Tradition aber bedeutsame kulturelle Nische aus. Die russländische Kunst hatte Jahrhunderte lang nicht nur eine aufklärerische und beherrschende Funktion, sondern auch eine tröstende. Seit Beginn der Perestroika war sie

analyse

isoliert, denn sie hatte den Kontakt zu ihrem Publikum verloren, das zwischen der sowjetischen Vergangenheit und einer ungewissen Zukunft in der Schwebe hing. Die distanziert-kritische Einstellung der neueren KünstlerInnen hat zwar vielleicht für ein besseres Verständnis der russischen Kunst im Westen gesorgt, sie aber den russischen NormalbürgerInnen endgültig entfremdet. In diesem Sinn stellt die Kunst im öffentlichen Raum unter russländischen Bedingungen den ersten Versuch dar, einen Dialog zwischen zeitgenössischen KünstlerInnen und ZuschauerInnen in die Wege zu leiten.

KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM – BEISPIEL

MOSKAU

Am schwierigsten erwies sich der Beginn eines solchen Dialogs nicht an der Peripherie, sondern in der Hauptstadt. Unter den vielen Städten, in denen die Jekaterinburger *Agitation für die Kunst* präsentiert wurde, war Moskau die einzige, in der sie nur im Galerieformat gezeigt wurde. Anders als die Provinz war Moskau auf das Zusammenreffen mit der zeitgenössischen Kunst nicht vorbereitet. Neben dem bereits erwähnten Snobismus der KünstlerInnen wie auch der KuratorInnen spielten auch die Übersättigung des kulturellen Markts und die Größe der Stadt eine Rolle. Hier bedurfte es groß angelegter Aktionen, für deren Organisation es nicht genügend finanzielle und administrative Ressourcen gab. Kleinen, liebenswerten Festivals wie etwa dem Video-Festival *Leer* gelang es nicht, die Aufmerksamkeit eines breiten Publikums auf sich zu ziehen; sie blieben ein Zeitvertreib für einen kleinen Kunst-Klüngel. Erst als der Künstler Wladimir Dubossarski und die künstlerische Leiterin des Projekts, Olga Lopuchowa, außerhalb der Stadtgrenzen das *ArtKljazma*-Festival veranstalteten und die Bemühungen der KünstlerInnen sowie das Publikumsinteresse auf den kleinen Kljazma-Stausee

lenkten, gelang es ihnen, diese lokale Aktion in ein bedeutendes kulturelles Ereignis zu verwandeln.

Zu einem ähnlichen Brennpunkt der Aufmerksamkeit wurde für das Moskauer Publikum das unweit der Hauptstadt gelegene Dorf Nikolo-Leniwez, dessen Name etwa soviel wie Nikolaus-Faulpelz bedeutet. Die vom Künstler Nikolai Polisski geschaffene Kunstgenossenschaft bestand aus etwa siebzig Bauern aus der Kaluga-Region; für die EinwohnerInnen der darbenenden Dörfer war dies die erste Arbeitsmöglichkeit seit vielen Jahren. Vor Ort wurden eine Zikkurat, ein Stufentempel aus Stroh, eine hölzerne Festung, ein 27 Meter hoher geflochtener Funkturm mit einer selbst gebastelten Antenne und ein Leuchtturm aus Weidenwurzeln und -ästen gebaut. Nishni Nowgorod bestellte einen riesigen Schneeberg, die Tretjakow-Galerie einen Nachbau des Kosmodroms Bajkonur aus Hölzchen und Stöckchen, und der Nordöstliche Bezirk von Moskau ließ die dörflichen KünstlerInnen die Parks von Lianosowo und Lichoborka gestalten.

Die soziokulturelle Initiative eines einzelnen Künstlers erwies sich somit für eine ganze Gemeinschaft als wirtschaftlich ertragreich. Die russischen Bauern arbeiteten sich voller Energie in den uferlosen russländischen Kunstraum ein, und mit ihren horrenden Gewinnen leisteten die „Faulpelze“ einen Beitrag zur Entwicklung der örtlichen Infrastruktur. Die Kommunikation hatte also stattgefunden, und die aus der Zusammenarbeit zwischen einem Künstler und einer lokalen Gemeinschaft entstandene Kunst trug reiche Früchte.

Aus dem Russischen von Mischa Gabowitsch

Informationen über die Autorin und Lesetipps finden Sie auf der nächsten Seite.

analyse

ÜBER DIE AUTORIN:

Maria Korosteljowa (Jahrgang 1974) ist Chefkuratorin am Anna-Achmatowa-Museum, Sankt-Petersburg, und Kuratorin an der dortigen Filiale des *National Centre for Contemporary Arts*. Sie kuratierte mehrere Ausstellungen und Festivals in Russland und anderen europäischen Ländern. Daneben ist sie Kuratorin des 1. Sankt-Petersburger Festivals für Kunst im öffentlichen Raum *Field Studies*.

LESETIPPS:

- Barbara Gladstein (Hg.), *Public Art by the Book*. Seattle 2005.
- *Kollektive Kreativität*. Ausstellungskatalog. Kassel 2005.
- Marius Babias und Achim Könneke (Hg.), *Die Kunst des Öffentlichen: Projekte, Ideen, Stadtplanungsprozesse im politischen, sozialen, öffentlichen Raum*. Amsterdam 1998.

POLITISCHE KUNST IN EINER EINZELNEN STADT¹

Maxim Neroda

portrait

DIE GRUPPE CAT

Die Gruppe *CAT (Contemporary Art Terrorism)* wurde 2003 von mir, Jekaterina Drobyschewa und Artjom Loskutow als experimentelle KünstlerInnengruppe ins Leben gerufen, um politische Kunst in den lokalen Kontext der Stadt Nowosibirsk einzuführen. Zwei Jahre lang beschäftigte sich die Gruppe mit der Erforschung der gesellschaftlichen Realität, um davon ausgehend die spezifischen Rahmenbedingungen für politische Kunst in Nowosibirsk zu definieren. Wir hofften, auf diese Weise an die internationale Szene der politisch orientierten Kunst anknüpfen zu können.

DE-MONSTRATION

Um die bestehenden Praktiken des Protests und die herrschende Gesellschaftsordnung zu kritisieren, stellten wir Situationen her, in denen Vertreter der Staatsgewalt, der Wirtschaft, der Kirche und anderer repressiver Institutionen gezwungen waren, in Ausübung ihrer formalen Funktionen als absurde und komische Figuren aufzutreten, um somit die Absurdität der Machtmechanismen bloßzulegen. Dabei verzichteten wir sehr bewusst auf die Erschaffung materieller Werke, um an einen Punkt zu gelangen, an dem ein Werk nicht

mehr verkauft werden kann. Die Zusammenarbeit mit kulturellen Institutionen betrachteten wir dabei als ein repressives Moment, das die kreativen Intentionen des Künstlers in eine Ware verwandeln und sie somit neutralisieren würde. Unabhängig von unserer Weigerung, Teil einer geschlossenen künstlerischen (oder politischen) Gemeinschaft zu sein, beabsichtigten wir dennoch, Kunst, genauer gesagt: linke politische Kunst, zu schaffen.

Unsere künstlerische Taktik bestand darin, unvorbereitete PassantInnen in den Entstehungsprozess einer kritischen künstlerischen Aussage einzubeziehen. Infolgedessen hatten sie alle das Gefühl, am Produkt unserer kollektiven Arbeit beteiligt zu sein. Während der Aktionen trat das von uns geschaffene Wertesystem in Konfrontation mit einem System, das auf der Entfremdung des Menschen vom Ergebnis seiner Arbeit beruht, wodurch diese Entfremdung in der Gesellschaft für alle TeilnehmerInnen sichtbar wurde. Bei der Organisation der Aktionen und Performances nutzten wir Internet-Mailinglisten sowie die Methode des Flashmobs,² weil sie unseres Erachtens alternative, unkontrollierbare Medien darstellen, die Elemente eines freien Informationsflusses bewahren und es den Menschen erlauben, sich ohne

portrait

externe Steuerung selbst zu organisieren. Damit entfiel sowohl die Person eines Organisators als auch das Objekt etwaiger Strafmechanismen. Unsere erste Aktion – eine Monstration – richtete sich direkt und kritisch gegen eine Protestpraxis, die spektakuläre Formen annimmt; hier drückte sich der Protest in der Bereitschaft der TeilnehmerInnen aus, offensichtlich absurde Parolen zu verkünden. Aus den Begriffen De-konstruktion, De-montage und schließlich De-struktion destillierten wir über den Begriff der De-monstration den der Monstration. Vor der Mai-Demonstration veröffentlichten wir im Internet einen Aufruf an alle Interessierten zu einer Mai-Monstration. Alle TeilnehmerInnen sollten jeweils ein Spruch-

band mit einer sinnlosen Parole oder mit einem Spruch mitbringen, der schlicht ihre Emotionen ausdrückte. Diese Idee beinhaltete bereits das Prinzip der Selbstorganisation, da alle TeilnehmerInnen, die mit einer politischen Parole auf der Monstration erschienen, automatisch zu DemonstrationsteilnehmerInnen und somit gleichzeitig zum Gegenstand unserer Kritik wurden.

Einige Tage vor der Aktion erschienen in der Presse Schlagzeilen wie „Die Nowosibirsker Globalisierungsgegner werden mit unflätigen und zutiefst persönlichen Losungen auf der Maidemonstration erscheinen“. Am 1. Mai kamen etwa 100 Personen mit eigenen Spruchbändern zur Monstration und wurden von der Miliz sofort aufgefordert,

sich dafür zu rechtfertigen. Die an der Demonstration teilnehmende Kolonne der National-Bolschewiken bestand im Übrigen bloß aus 30 Menschen, was der Monstration den Charakter und die Kraft einer politischen Aussage verlieh. Die erste Parole – „Tanja, weine nicht!“ wurde als antisozial eingestuft, und die Miliz forderte, alle anderen Spruchbänder einzurollen und die Demonstration zu verlassen. Nur dank der Anwesenheit zahlreicher VertreterInnen der Presse konnten wir den Umzug zu Ende führen. Auf dem Lenin-Platz wurden fünf Personen verhaftet und aufs Polizeirevier befördert, wo sie gezwungen wurden, eine Erklärung darüber zu unterschreiben, dass die Parolen „Uff“, „Ach“ und „Irgendwie so“ nicht zum Sturz der verfassungsmäßigen Ordnung aufriefen.

Drei Teilnehmer wurden zu einer Strafe in Höhe von je 500 Rubeln (15 Euro) verurteilt, was den Anlass für eine Gegenaktion lieferte, die als konzeptionelle



Eine Demonstrantin auf der Monstration 2005 mit einem selbst entworfenen Plakat (Foto eines Teilnehmers der Monstration)

portrait

Antwort auf die Entscheidung der Staatsmacht, uns zu bestrafen, formuliert war. Wir entschlossen uns, den behördlichen Gefahrenerkennungsmechanismus zu konzeptualisieren. Als Reaktion auf den Versuch, unsere künstlerische Geste in einen Rechtsbruch umzudeuten, nahmen wir die Strafe zum Anlass für ein Statement. Wir veröffentlichten im Internet einen Aufruf, in dem wir den Leuten vorschlugen, sich mit Münzen bis zu einem Höchstwert von 50 Kopeken an der Zahlung der Strafe zu beteiligen. Im Laufe dieser Aktion sammelten wir etwa 700 Rubel, und nach einem längeren Streit in der Bank, deren MitarbeiterInnen wir erklärten, dass sie an unserer Bestrafung ebenso viel Schuld hatten wie wir selbst, konnten wir die Strafe zahlen.



Unsere gesamten Aktivitäten sehen wir als eine künstlerische Erforschung gesellschaftlicher Beziehungen unter den Bedingungen der entfremdeten Arbeit, d.h. wenn der Arbeiter bereits in der Lage ist, seine eigenen Produktionsmittel zu kaufen, aber dennoch von den Erzeugnissen seiner Arbeit entfremdet ist. Als politische Alternativen formulieren unsere Aktionen – mit den Mitteln des künstlerischen Diskurses – die Möglichkeit eines anderen, kreativen Verhältnisses zum Produkt der Arbeit.

Aus dem Russischen von Mischa Gabowitsch

ENDNOTEN:

¹ Die Überschrift ist eine Anspielung auf den von Stalin propagierten „Aufbau des Kommunismus in einem Land“ – ein Ausdruck, der heute oftmals ironisch gebraucht wird.

² Flashmobs sind kurze, scheinbar spontane Menschaufläufe an öffentlichen Plätzen, die über das Internet oder Handy organisiert werden. Die Gruppen einander fremder Menschen bilden sich binnen kürzester Zeit, gehen einer sinn- und inhaltslosen Tätigkeit nach und lösen sich unmittelbar im Anschluss daran wieder auf. Flashmob-Aktivitäten sind ursprünglich wertfrei und unpolitisch; mittlerweile gibt es aber auch Flashmobs mit politischem Hintergrund.

ÜBER DEN AUTOR:

Maxim Neroda (Jahrgang 1980) ist Künstler und Kurator. Sein Hauptaugenmerk gilt der künstlerischen Praxis im öffentlichen Stadtraum, um die politischen Ausdrucksmöglichkeiten von zeitgenössischer Kunst zu untersuchen. Derzeit ist er Stipendiat der Robert Bosch Stiftung für Kulturmanager aus Ost- und Mitteleuropa.