



Wow! war hier

Jekaterinburg will nicht mehr Provinz sein

TEXT: MARIA KOROSTELJOWA

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 Nikolo-Leniwez am Ufer

der Ugra hundert Schneemänner 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 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 Bepitzelungen 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 Elitebewusstsein, 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 Kunst-Klüngel sich als Kunstgemeinschaft verstehen konnte und es dieser Kunstgemeinschaft gelang, eine gemein-

same 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 unermüdliche 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 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 risografisch 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. »

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.

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

Wie auch dort ging es bei der Kulturhauptstadt der Wolgaregion darum, die Region für TouristInnen und Investo-

Die russländische Kunst hatte Jahrhunderte lang nicht nur eine aufklärerische und belehrende Funktion, sondern auch eine tröstende. Seit Beginn der Perestroika war sie isoliert, denn sie hatte den Kontakt zu ihrem Publikum verloren, das zwischen der sowjetischen Vergangenheit und einer ungewissen Zukunft in der Schwebeliege hing.

rInnen 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 Thema der Moskauer Presse. 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 belehrende Funktion, sondern auch eine tröstende. Seit Beginn der Perestroika war sie isoliert, denn sie hatte den Kontakt zu ihrem Publikum verloren, das zwischen der sowjetischen Vergangenheit und einer ungewissen Zukunft in der Schwebeliege 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 Zusammentreffen 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 ArtKliazma-Festival veranstalteten und die Bemühungen der KünstlerInnen sowie das Publikumsinteresse auf den kleinen Kljasma-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. «

Der Artikel erschien in *kultura* 4/2006
Aus dem Russischen von Mischa Gabowitsch