

## Der russische Pavillon auf der Biennale di Venezia 1999 – eine Frage der Identität

*Sandra Frimmel, Berlin*

Die 1895 gegründete Biennale di Venezia, ist eine der ältesten und prestigeträchtigsten internationalen Ausstellungen weltweit. Die nationalen Pavillons waren in den Giardini Pubblici zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit dem Ziel errichtet worden, die teilnehmenden Länder in einen künstlerischen Wettstreit treten zu lassen und so den künstlerischen Einfluss des jeweiligen Landes zu untermauern. Die Werke in den nationalen Pavillons stehen daher stellvertretend für die jüngsten Errungenschaften, Tendenzen und Strömungen in der Kunst eines Landes und repräsentieren die Aktualität der regionalen Schulen, das heißt sie repräsentieren ein nationales Moment in der Kunst, eine nationale Kunst.

Dass sich Russland nach der Perestrojka wiederholt nicht aus seiner eigenen Mitte heraus zu positionieren versuchte sondern immer noch in Abhängigkeit vom Westen, von Europa – wie zahlreiche Diskurse angefangen bei Petr Čadaevs ‚Philosophischen Briefen‘ in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis hin zu Boris Groys Essays Anfang des 21. Jahrhunderts zeigen – ist als Faktum nicht nur von besonderer Brisanz sondern auch von besonderem Interesse. Die Frage der Selbstrepräsentation und der Selbstfindung in Abhängigkeit von einem Anderen verbindet sich über die ihr innewohnende Problematik hinaus mit dem sonderbaren Phänomen der Gleichsetzung von russischer Identität mit Moskauer Identität sowohl seitens internationaler als auch seitens russischer Kritiker und Kuratoren. Sergej Bugaev Afrikas Teilnahme und Ausstellung an der 48. Biennale di Venezia im Jahre 1999 im nationalen Pavillon als einziger nicht in Moskau lebender Künstler – abgesehen von einigen emigrierten Künstlern – verdeutlichen diese Thematik in beispielhafter Weise.

### Der Wettbewerb

Im Ergebnis eines im Jahre 1997 notgedrungenermaßen durchgeführten Projektwettbewerbes – zahlreiche Kuratoren und Künstler hatten unaufgefordert Projektvorschläge für eine Ausstellung im russischen Pavillon eingereicht – erließ das Kulturministerium im Februar 1999 eine offizielle Verordnung für einen Wettbewerb für eine Ausstellung im russischen Pavillon auf der Biennale di Venezia. Dieser wurde vom Moskauer NCCA, dem Staatlichen Zentrum für zeitgenössische Kunst, das nach 1995 und 1997 zum dritten Mal mit der Organisation der Ausstellung im russischen Pavillon betraut worden war, ausgelobt.<sup>1</sup> Der Wettbewerb wurde in geschlossener Form abgehalten, das heißt man lud nur die bekanntesten Kuratoren und Künstler zur Teilnahme ein und begrenzte die Zahl der Bewerbungen somit stark. Leonid Bažanov, damals wie heute künstlerischer Leiter des NCCA, rechtfertigte

diese umstrittene Entscheidung, indem er anführte, dass „[d]er Wettbewerb unter Ausschluss der Öffentlichkeit [stattfind], denn es macht keinen Sinn, einen allgemein offenen Wettbewerb zu veranstalten. Wir hätten dann zahlreiche unsinnige Projekte erhalten. Wir luden alle führenden Kuratoren ein, alle wussten, wer sie sind, es gab keine Geheimnisse.“<sup>2</sup> Eine wesentliche Voraussetzung für die Teilnahme an diesem Wettbewerb war auch, dass der einzelne Künstler selbst, beziehungsweise seine Sponsoren einen Teil der Kosten der Ausstellungsorganisation, und zwar jene für die Anfertigung und die Montage der Exponate, zu decken in der Lage sein musste. Nur die Kosten für die Instandsetzung des Pavillons und die Präsentation des Projektes in der Öffentlichkeit sollten vom NCCA getragen werden.<sup>3</sup> Am 12. März kam der Expertenrat anlässlich der „Abstimmung über die Ergebnisse des geschlossenen Projektwettbewerbs von Organisationen, Kuratoren und Künstlern, die die neuesten Strömungen der zeitgenössischen russischen bildenden Kunst vertreten, für die Ausstellung im russischen Pavillon auf der Biennale di Venezia 1999“<sup>4</sup> zusammen. Insgesamt standen elf Projekte zur Wahl.<sup>5</sup> Nach zwei Abstimmungen beschloss der Expertenrat, „1. für die Ausstellung im russischen Pavillon auf der Biennale di Venezia 1999 das Projekt ‚Mir – Made in the XX. Century‘ (Künstler: Sergej Bugaev Afrika, Kurator: Olesja Turkina) zu empfehlen; 2. zu empfehlen, die untere Etage im russischen Pavillon auf der Biennale di Venezia 1999 für die Ausstellung des Projektes ‚Ecolaboration – A Collaboration with Animals‘ von V. Komar und A. Melamid zur Verfügung zu stellen.“<sup>6</sup> Die Abstimmungsergebnisse im zweiten Durchgang gaben eindeutig Sergej Bugaev Afrikas und Olesja Turkinas Projekt den Vorzug, und an zweiter Stelle stand eigentlich der Vorschlag „Herkunft der Formen“ von Josif Bakstejn, dem Direktor des ICA – Institut für zeitgenössische Kunst im ehemaligen Dachatelier Il’ja Kabakovs.<sup>7</sup> Die Entscheidung fiel letztlich zugunsten der Arbeit von Komar und Melamid, die von Josif Bakstejn als Kurator betreut wurde.<sup>8</sup> Hierbei spielten sicherlich die Ereignisse im Vorfeld der vorherigen 47. Biennale di Venezia 1997 eine wesentliche Rolle. 1997 hatte Leonid Bažanov Komars und Melamids Projekt „The People’s Choice“ für den russischen Pavillon ausgewählt. Nachdem das russische Kulturministerium jedoch verlauten ließ, es sei nicht in der Lage, das Projekt finanziell zu unterstützen, sahen Komar und Melamid von ihrer Teilnahme ab. Man war 1999 sozusagen bestrebt, bei dem Künstlerduo eine moralische Schuld zu begleichen.<sup>9</sup> Somit wurde die zeitgenössische russische Kunst 1999 im Pavillon durch „Ecolaboration – A Collaboration with Animals“ und „Mir – Made in the XX. Century“ von zwei sehr unterschiedlichen Projekten repräsentiert.<sup>10</sup> Im Folgenden soll jedoch nur die Arbeit

Bugaev Afrikas beleuchtet werden, da ihre Wahl grundlegend ist für einen kulturellen Exkurs über die Gleichsetzung russischer Identität mit Moskauer Identität.<sup>11</sup>

### „Mir – Made in the XXth Century“

Sergej Bugaev Afrikas gemeinsam mit seiner Kuratorin Olesja Turkina erarbeitetes Projekt „Mir – Made in the XX. Century“<sup>12</sup> bildete ein Konglomerat aus einem Großteil seiner umfangreicheren Arbeiten seit 1990 und hatte nahezu den Charakter einer Retrospektive des Künstlers. Im ersten, in das Thema der Installation einführenden Saal waren vier Siebdrucke aus der Serie „Anti-Lisickij“ von 1991 zu sehen, mit denen Bugaev Afrika laut seiner Kuratorin

*„eine Reinterpretation des berühmten Plakates Ėl' Lisickijs ‚Klinom krasnym bej belych‘ unter Hinzuziehung der Tabellen Schillings, also Tabellen zur Kontrolle der Sehfähigkeit von Farbenblinden, vorgenommen hat. [...] Drei dieser Siebdrucke bezogen sich auf die Tabellen Schillings, und eine Arbeit war fast nur weiß auf weiß, das heißt, Ėl' Lisickij war vertreten durch einen weißen Keil, der auf dem weißen Hintergrund nahezu vollständig verschwamm.“<sup>13</sup>*

Desweiteren wurde der Patientenanzug Bugaev Afrikas gezeigt, den er getragen hatte, als er sich für eine künstlerische Aktion 1993, aus der die Ausstellung *Krymanija* 1995 im Wiener Museum für Angewandte Kunst MAK hervorging, einige Wochen in einem psychiatrischen Krankenhaus auf der Krim aufgehalten hatte.<sup>14</sup> Im Hauptsaal, dem von Olesja Turkina so bezeichneten Kulminationspunkt der Ausstellung,<sup>15</sup> befand sich die metallene ‚Sphäre der Amnesie‘,<sup>16</sup> ein Stellvertreter der Erde, auf deren Boden Videoaufnahmen von psychisch Kranken, die mit Elektroschocks behandelt werden, projiziert wurden (Abb. I). Diese hatte Bugaev Afrika 1998 in einem weiteren psychiatrischen Krankenhaus auf der Krim gefilmt. Zu den Schreien der Patienten wurde Rachmaninovs ‚Insel der Toten‘ in

einer Bearbeitung von Brian Eno gespielt. Der Boden und die Wände des Hauptsaaes waren außerdem vollständig mit Emailplatten bedeckt, auf denen sich Fotografien historisch bedeutsamer Ereignisse der russischen Geschichte des 20. Jahrhunderts aus der Zeitschrift *Sovetskoe foto* befanden: Fotografien der Oktoberrevolution, einiger Avantgardekünstler, Kazimir Malevičs, seiner Studenten, einer Lesung Majakovskijs, Fotografien des Ersten und des Zweiten Weltkriegs, aus der Stalinzeit, der Atombombenexplosion, des ersten Satelliten und des Weltraumflugs Gagarins.<sup>17</sup> Diese insgesamt 985 Emailplatten bildeten den historischen Hintergrund der Installation. „Im gesamten Raum wurde die Geschichte der sowjetischen Fotografie gezeigt, sogar die Geschichte der Sowjetunion, was weder wie eine Bestätigung der Sowjetunion noch wie eine negative Stellungnahme zu ihr wirkte, da die Fotografien gemischt hingen [...]“<sup>18</sup> Im dritten Saal, in dem eine Auflösung des Themas stattfinden sollte, war ein Altar aus metallischen Rebussen errichtet. Vor diesen schlug ein Pendel aus, dass Bugaev Afrika aus einer Tür gemacht hatte, die bis 1990 den Eingang in die Skulptur ‚Arbeiter und Kolchosbäuerin‘ von Vera Muchina versperrt hatte (Abb. II).<sup>19</sup> 1990 waren Bugaev Afrika und Sergej Anufriev in Moskau mit Hilfe einer Leiter auf die Skulptur Vera Muchinas geklettert und hatten die Eingangstür der gigantischen Metallkonstruktion herausgerissen. In der Installation ‚Donal destruction‘ wurden diese Tür sowie ein Bild der Skulptur auf Emailplatten vereint. Die aggressive Geste des Herausreißen der Metallplatte richtete sich gegen den ehemaligen Staat und eine seiner Ikonen. Sie zollte jedoch eben dieser Ikone auch Respekt, indem sie sie als Symbol der Macht anerkannte, das es zu zerstören galt. Das aus der Tür gefertigte Pendel war als Ausdruck des Schwankens zwischen der alten und der neuen Ordnung konzipiert sowie der Verwirrung, die dadurch in der Bevölkerung entstand. Es war zugleich Ausdruck der Atmosphäre der Übergangszeit von der alten zu einer neuen Ordnung. Das Pendel stand für die politische und gesellschaftliche Instabilität im sich wandelnden Russland. Es versinnbildlichte die Prozesse der Unvorhersehbarkeit in der Entwicklung des neuen Staates.<sup>20</sup> „[M]öglicherweise [sorgte das] auf der einen Seite für Beruhigung, auf der anderen Seite könnte dem einen oder anderen auch eine Metapher für eine endlose Depression in den Sinn kommen.“<sup>21</sup> Der zweite und dritte Teil der Installation kreisten um die Mechanismen des Erinnerns und des Vergessens, die sich gerade in der postsowjetischen Öffentlichkeit oftmals bemerkbar machten, und um die Möglichkeiten ihrer Heilung.

*„[W]ir haben bei der Arbeit mit psychisch Kranken, die einer Elektroschocktherapie unterzogen wurden, ein bestimmtes Modell [...] der Auslöschung des Gedächtnisses eingeführt. Das heißt, die Einwirkung auf die Kranken mit elektrischem Strom bedeutet die Auslöschung konkreter Momente im Gedächtnis des Menschen. Im Rahmen langer Gespräche mit den Kranken fanden wir heraus, was eigentlich geschieht, wenn Starkstrom in ihr Gehirn fließt. Sie erzählen von schwarz-weißen Gestal-*

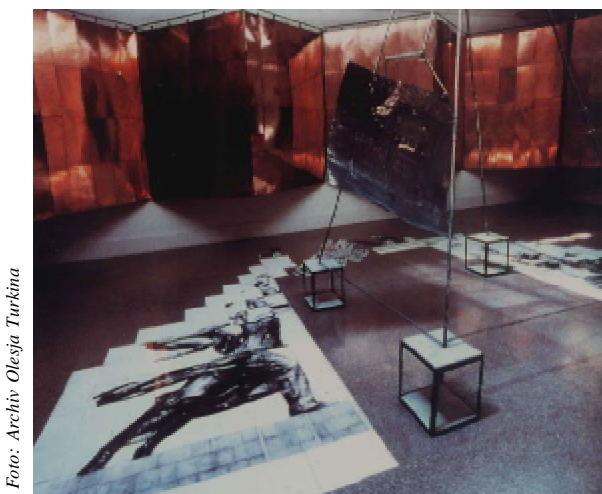


Foto: Archiv Olesja Turkina

Sergej Bugaev Afrika, Mir – Made in the XX. Century, 1999, Fragment:  
Donal destruction, Installation, 3. Saal, Stahlplatte aus der  
Skulptur ‚Rabotschij i kolchoznica‘ von Vera Muchina, 1937, Stahltafel

ten und Bildern. [...] Wir sehen, dass der Mann tatsächlich eine Zerreißprobe durchmacht. [D]as ist eine Metapher für das 20. Jahrhundert, für Russland, für die Menschheit allgemein, für die Zivilisation und ihre Ursprünge. [I]m Prinzip [haben wir] ein Modell der Auslöschung des Gedächtnisses auf ein Modell der Bewahrung des Gedächtnisses projiziert.“<sup>22</sup>

Letztendlich zeigte sich „Mir – Made in the XX. Century“<sup>23</sup> auf der letzten Biennale des 20. Jahrhunderts als ein Abgesang auf die „Große Ära“, die Ära des Kommunismus, der Wissenschaft, der Eroberung des Kosmos, des Christentums und der Kunst und wollte gleichzeitig zum Überdenken dieser großen Utopien und ihrer Grundlagen nach ihrem von Bugaev Afrika konstatierten Ende anregen.<sup>24</sup> Diesen gedanklichen Prozess vollzog der Künstler auf der in seinem Schaffen grundlegenden Ebene der Beziehung zwischen Arzt und Patient und dem kollektiven Unterbewusstsein. Das Bild der Welt im 20. Jahrhundert war eng mit dem Leiden der Menschen unter verschiedenen politischen Systemen verbunden, und daher musste es – so Bugaev Afrika – auch die Kunst sein. „Obwohl die Installation nicht den Krieg zum Thema hatte, so war sie doch mit der Fragestellung der sozialen Verantwortung, des Leids und des Mitleids des Menschen verbunden.“<sup>25</sup> Es ist schwer zu leugnen, dass die Welt krank ist und der Heilung bedarf – diese Position vertrat in den 1970er Jahren bereits Joseph Beuys, unverkennbares Vorbild Bugaev Afrikas. Doch obwohl der Künstler in seiner Arbeit von der Position des Kranken ausging, ist letztendlich nicht klar, wer in der Installation die Rolle des Arztes und die des Patienten einnahm – die Bevölkerung oder die Staatsmacht.<sup>26</sup> Mit „Mir – Made in the XX. Century“ präsentierte Bugaev Afrika ein Bild der inneren Situation Russlands am Ende eines Jahrhunderts, geprägt von großen Ideologien und deren Scheitern. Dem lag seine spezifische künstlerische Arbeitsmethode zugrunde – die Methode der Psychoanalyse: das Spiel mit dem Un- und Unterbewussten, das sich als ein international leicht zugänglicher Zeichencode erwies. Die Installation war somit nicht nur eine Retrospektive Bugaev Afrikas selbst, sondern vor allem des russischen 20. Jahrhunderts.

### Pressestimmen

Interessant ist es nun zu vergleichen, wie Bugaev Afrikas Projekt in der russischen und, exemplarisch für die internationale, in der deutschen Presse aufgenommen wurde. Im *Kunstforum International* wurde „Mir – Made in the XX. Century“ als Verarbeitung der Sowjetepoche und als sich daran anschließende Loslösung von ihr gewertet – und das mit einer äußerst positiven Note.<sup>27</sup> Die *Neue bildende Kunst* hingegen fällte ein anderes Urteil: „Bugaev zitiert das postsowjetische Metaphernarsenal, als wäre gerade Glasnost’ ausgebrochen. Mutig ist das nicht. Originell schon lange nicht mehr.“<sup>28</sup> In der russischen Presse wurde Bugaev Afrikas Projekt wohlwollend betrachtet. Ekaterina

Degot’ bescheinigte dem russischen Pavillon im *Kommer-sant*“, dass er sich

„durchaus mit den anderen messen kann. In der oberen Etage findet sich Afrika mit einem Mainstream der zeitgenössischen Kunst: eine dunkle, klaustrophobische Videoinstallation zum Thema der Elektroschocktherapie. [...] Afrika hat ein pathetisches lyrisches Werk gezeigt [...]“.<sup>29</sup>

Viktor Mazin hob in der Moskauer Kunstzeitschrift *Chudožestvennyj žurnal* die historischen und sozialkritischen Züge von „Mir – Made in the XX. Century“ in Verbindung mit den Prozessen des Unterbewussten hervor, die seiner Meinung nach, obwohl sie auf westliche Betrachter einen tiefen Eindruck gemacht hätten, vom russischen Publikum übersehen worden seien.

„Gewaltanwendung für die Genesung wird gesehen als Allegorie für die Bombardierung für den Frieden. Im Moment des Elektroschocks wird das Bewusstsein des Patienten mit Hunderten von Erinnerungsbildern bombardiert. Der in der Sphäre Stehende stellt sich ein auf das Miterleben krankhafter Wahrnehmungen des Weltuntergangs. [...] Verwunderlich, dass dieser Aspekt, der einen derart starken Eindruck auf ‚westliche Betrachter‘ gemacht hat, von den russischen Journalisten nicht bemerkt wurde. Auf paradoxe Weise wird dieser fundamentale Kontext der ‚Mir – Made in the XX. Century‘ in den Augen jener ausgelöscht, für die Schmerz, Krieg, Qualen und Leid Alltäglichkeiten sind und nicht Sensationen. Die Aspekte des Mitleidens, des Mitfühlens wurden in dieser Arbeit, die



Foto: Archiv Olesja Turkina

Sergej Bugaev Afrika, Mir – Made in the XX. Century, 1999, Der Künstler vor der Sphäre, Installation, 2. Saal

*für ihre Ehrlichkeit, Aktualität und ihr Pathos, mit dem sie das pathologische Moment der heutigen Welt repräsentierte, geschätzt wurde, nicht gesehen.*<sup>30</sup>

Es wird deutlich, dass man sowohl seitens der nicht-russischen wie auch der russischen Öffentlichkeit die Wahl des Projekts Bugaev Afrikas für den nationalen Pavillon guthieß. Die trotzdem geäußerte Kritik richtete sich wie bereits 1997 weniger gegen die ausgewählten künstlerischen Arbeiten als vielmehr gegen die Auswahlmechanismen. Zwar warf man Bugaev Afrika vor, sein Projekt sei nur ausgewählt worden, da er bereits bei der Einreichung seines Vorschlages einen Finanzierungsplan und Geldgeber vorzuweisen gehabt hatte,<sup>31</sup> doch der eigentliche wunde Punkt ist ein anderer:

*„Nach den Worten eines der Mitglieder der Expertenkommission wählte man Afrika aus, weil er erstens im Westen sehr bekannt ist, weil er zweitens ein modisches Projekt vorstellte, das einer Abschlussbetrachtung des Jahrhunderts gewidmet war, weil drittens das Projekt sehr effektiv aus visueller Sicht ist, und weil viertens der Künstler selbst die nötigen Gelder für die Verwirklichung des Projektes (200.000\$) aufbringen wird. Die Wahl Afrikas ist wahrscheinlich gar keine so schlechte. Doch der Punkt ist ein anderer. Kein anderes Land, das an der Biennale teilnimmt, führt einen Wettbewerb durch, sondern wählt aus oder ernennt die Kuratoren.“*<sup>32</sup>

Bei einer solch bedeutenden Ausstellung wie der Biennale di Venezia und der Möglichkeit einer derart prestigeträchtigen nationalen Repräsentation, bei der es um starke und aussagekräftige künstlerische Positionen geht, sind Mehrheitsentscheidungen zweifelhaft. Wie Bažanov treffend bemerkte, führt ein derartiger Wettbewerb nicht unbedingt zu einem optimalen Ergebnis, sondern nur zu „sozialer Befriedigung“.<sup>33</sup> Zudem war der vom NCCA ausgelobte Wettbewerb viel zu porös, er wurde zu spät auslobt, erreichte nicht alle potentiellen Teilnehmer und Organisatoren, die finanziellen Bedingungen waren für zahlreiche Kuratoren unannehmbar.

Ungeachtet dieser organisatorischen Ungereimtheiten kam der Wahl Bugaev Afrikas große Bedeutung zu. Sein Projekt war das erste eines Petersburger und damit das erste eines nicht in Moskau lebenden Künstlers – abgesehen von einigen emigrierten Künstlern –, das zum Zweck der nationalen künstlerischen Repräsentation ausgewählt wurde. Während der Sowjetzeit wurden ab 1918 mit der Verlegung des Regierungssitzes nach Moskau größtenteils Werke von Moskauer Künstlern in Venedig ausgestellt, und auch nach der Perestrojka änderte sich daran wenig. Daher wurde lange Zeit – und wird teilweise noch immer – russische Identität sowohl seitens russischer als auch seitens westlicher Kuratoren und Kritiker mit Moskauer Identität gleichgesetzt, was nicht zuletzt als Relikt aus einem zentralistisch organisierten Staat zu sehen ist. In den 1990er Jahren und darüber hinaus konzentrierten sich westliche

Ausstellungsmacher in erster Linie auf das Moskauer Potential und schenken der zweiten Kunstmetropole St. Petersburg nur wenig Beachtung, geschweige denn weiteren russischen Städten. Als ein Beispiel für die Verengung des internationalen Blickwinkels auf Moskau soll an dieser Stelle die Art Frankfurt 2002 dienen, die unter dem Länderschwerpunkt „Russland“ drei Moskauer Galerien präsentierte.<sup>34</sup> Abgesehen von einigen Ausnahmen Anfang und Mitte der 1990er Jahre, als sich die Petersburger Kunst nicht zuletzt dank der Bewegung der „Neuen Akademie der Schönen Künste“ um Timur Novikov (1958–2002) auch in westlichen Ausstellungsräumen großer Beliebtheit erfreute,<sup>35</sup> wurde von westlicher Seite erst wieder 2002 im Rahmen der Ausstellung *Davaj! Russian Art Now*, organisiert von den Berliner Festspielen und dem MAK in Wien, der Versuch unternommen, Arbeiten nicht nur in Moskau und St. Petersburg lebender russischer Künstler auch außerhalb Russlands zu zeigen.<sup>36</sup>

### Russische Identität – Moskauer Identität

Wie weit die Gleichsetzung von russischer Identität mit Moskauer Identität ging, verdeutlicht unter anderem eine Rezension der Ausstellung im russischen Pavillon 1995 von Ekaterina Degot' in der Moskauer Tageszeitung *Kommersant*. Zu Anfang bescheinigte sie den in Moskau lebenden Künstlern Evgenij Ass, Vadim Fiškin und Dmitrij Gutov, sie hätten ihrem Projekt die Frage „Was ist Russland?“<sup>37</sup> zugrunde gelegt. Im Zuge weiterer Ausführungen dazu, dass Russland das sei, „was sich dem [westlichen, Anm. der Verf.] Verständnis entzieht“,<sup>38</sup> ging Degot' beinahe unmerklich und wie selbstverständlich dazu über, die Antwort auf die Frage nach dem Wesen Russlands in Moskau zu suchen.

*„Dabei werden die Versuche des ‚Verstehens‘ seitens des Westens, also die Versuche, mit Worten das Programm der Moskauer Kunst zu beschreiben, eher als oberflächlich verstanden – sie sind logisch, aber begrenzt. Moskau besitzt offensichtlich ein ewiges Moment, dass sich der Logik entzieht.“*<sup>39</sup>

Indem der Petersburger Bugaev Afrika 1999 im nationalen Pavillon russische Kunst repräsentierte, könnte man von einem Aufbrechen dieses zentralistischen Denkens sprechen. So kommentierte Viktor Miziano, Kurator der Ausstellungen im russischen Pavillon 1995 und 2003 und Chefredakteur des Moskauer *Chudožestvennyj žurnal*, zur Wahl Bugaev Afrikas: „Was Afrika betrifft [...] denke ich, es war gut, einen Petersburger Künstler und nicht einen Moskauer auszuwählen.“<sup>40</sup> Seine Wahl wurde als Vorbote einer sich ankündigenden Erweiterung des Focus' sowohl national als auch international gewertet. Dies gab Anlass zur Hoffnung, dass ab nun auch das künstlerische Schaffen St. Petersburgs und im Anschluss daran das künstlerische Schaffen in den übrigen großen russischen Städten stärkere Beachtung finden werde. Bugaev Afrika selbst kommentierte seine Wahl folgendermaßen:

„Zur allseitigen Verwunderung hat in diesem Jahr unser Projekt gewonnen und somit das schwierige bürokratische System verändert, das auf den Ruinen des [sowjetischen, Anm. der Verf.] Kulturministeriums errichtet wurde. Es wurde ein äußerst komplizierter Mechanismus wirksam, der üblicherweise nur auf eine Moskauer Klientel ausgerichtet ist, die für sich die Ausrichtung der diversen Ausstellungen auf der Biennale beansprucht. [...] Diese Ausstellungen waren schon immer Gegenstand einer weitreichenden Manipulation [für] Vertreter des halb-oligarchischen Moskauer Kreises [...].

Wir haben mit unserem Projekt zufällig [den Wettbewerb] gewonnen. Wir waren jedoch davon überzeugt, dass unsere Moskauer Brüder freiwillig nie ein so süßes Stück des Kuchens aus der Hand gegeben hätten. [N]atürlich haben wir unsere Moskauer Freunde ziemlich erschreckt. [...] In den vergangenen zehn Jahren hat sich die Petersburger Kunst deutlich von jener unserer Moskauer Genossen gelöst, die sich lange Zeit sehr feindselig gegenüber der Kunst St. Petersburgs verhielten.“<sup>41</sup>

Bugaev Afrikas Erläuterungen spielten in zahlreichen Andeutungen auf die unterschwellige künstlerische Rivalität zwischen Moskau und St. Petersburg an. Er selbst begreift sich als Künstler, der seiner Wahlheimatstadt eng verbunden ist und zudem versucht, innerhalb der örtlichen Möglichkeiten zu wirken, Neues zu erschaffen und bereichernd auf das kulturelle Leben St. Petersburgs einzuwirken. So war er beispielsweise lange Zeit Chefredakteur der St. Petersburger Ausgabe des Kultur- und Lifestylmagazins *Aktivist*. Anlässlich der Nullnummer des Hochglanzjournals Ende 2000 kommentierte er:

„Wir wollen auf die kulturellen Prozesse dieser Stadt Einfluss nehmen und ihre soziopolitische Maschinerie vorantreiben. Dabei geht es vor allem um eine Zirkulation der Informationen, um eine Globalisierung ihrer Verbreitung. [...] Ein wichtiger Punkt, den wir mit Aufmerksamkeit aber auch Vorsicht verfolgen, ist die Stimulation und Provokation des kulturellen Lebens auf einer interaktiven Basis.“<sup>42</sup>

Hieran wird deutlich, wie stark Bugaev Afrika darauf bedacht war und ist, die lokalen Strukturen zu kräftigen und sie den hauptstädtischen entgegenzusetzen, um schließlich ein ausgewogeneres Verhältnis herbeizuführen. Allerdings erfüllte sich Bugaev Afrikas Hoffnung, man hätte 1999 ein kompliziertes bürokratisches System verändert und dessen Horizont erweitert, nicht, zumindest nicht auf der Biennale di Venezia, denn die in den Folgejahren im Pavillon vertretenen Künstler lebten entweder in Moskau oder in den USA.

Dennoch findet in jüngster Zeit sowohl national als auch international ein Wandel bezüglich des auf Moskau zentrierten Denkens statt. St. Petersburg rückte anlässlich des 300-jährigen Stadtjubiläums 2003 auch mit seiner zeitgenössischen Kunstszene verstärkt ins internationale Blickfeld, was sich bisher in Fernsehdokumentationen und kleineren Ausstellungsprojekten niederschlug. In Russland selbst wird der künstlerischen Arbeit in den Regionen (okrug) in den letzten Jahren gesteigerte Aufmerksamkeit

zuteil. Im Wolgagebiet und im südlichen Ural, dem Staatlichen Bezirk Wolgagebiet (Privolžskij federal'nyj okrug) beispielsweise initiiert Sergej Kirienko, der Stellvertreter des Präsidenten in dieser Region, regelmäßig Kunstfestivals und vergibt für diese finanzielle Mittel. Zudem regte Kirienko das Projekt der „Kulturhauptstädte im Wolgagebiet“ an, das derzeit von der Direktorin des NCCA in Nižnij Novgorod Anna Gor geleitet wird. Die NCCAs, die Staatlichen Zentren für zeitgenössische Kunst (Gosudarstvennye Centry Sovremennogo Iskusstva) in Moskau, St. Petersburg, Nižnij Novgorod, Kaliningrad und Ekaterinburg, sind wesentlich an der Förderung zeitgenössischer Kunst außerhalb der Hauptstadt Moskau beteiligt.<sup>43</sup> Diese Institutionen haben in erster Linie die Aufgabe, eine Lobby für russische zeitgenössische Kunst in Russland selbst zu schaffen, sie zu verbreiten und die Strukturen in den Städten außerhalb Moskaus zu festigen. Die NCCAs organisieren Ausstellungen, widmen sich der Forschungsarbeit, organisieren Bildungsprogramme, Konferenzen, Symposien, Workshops mit Kunstschaaffenden aus dem In- und Ausland, richten in ihren Filialen Sammlungen zeitgenössischer russischer Kunst ein, geben Publikationen heraus, arbeiten Datenbanken aus und koordinieren auch die Teilnahme russischer Künstler an internationalen Ausstellungen.<sup>44</sup> Diesen Aufgaben widmen sie sich mit allen Kräften.<sup>45</sup> Eine wesentliche Rolle hierbei spielen parallel zu den bereits genannten, eher nach außen gerichteten Tätigkeiten, sowohl die Definition der eigenen inneren Strukturen als auch die Selbstpositionierung in der russischen Gesellschaft, die die Basis der Arbeit der NCCAs bildet. Auf dieser Grundlage hat sich in jüngster Zeit der Bereich der künstlerischen Aktivitäten von Moskau in die übrigen größeren Städte Russlands ausgeweitet. Die Gleichsetzung von Moskauer Identität mit russischer Identität könnte somit bald hinfällig werden.

**Sandra Frimmel** hat Kunstgeschichte sowie Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaften an der FU Berlin und an der Humboldt Universität zu Berlin studiert. Sie arbeitet als freie Kunsthistorikerin und Journalistin in Berlin und beschäftigt sich vorwiegend mit zeitgenössischer russischer Kunst. Ihre Abschlussarbeit wurde mit dem ersten russischen Preis für zeitgenössische Kunst „Preis der Corporation General Satellite für zeitgenössische Kunst“ in der Kategorie „Stipendium zur Vorbereitung einer wissenschaftlichen Arbeit auf dem Gebiet der zeitgenössischen Kunst“ 2003 ausgezeichnet.

### Literaturliste

- Bauermeister, Christiane, Noever, Peter (Hg.): *Davaj! Russian Art Now*. Aus dem Laboratorium der freien Künste in Russland. Berlin, Wien 2002.
- Becker, Kathrin, Straka, Barbara: *Selbstidentifikationen. Positionen St. Petersburger Kunst von 1970 bis heute*. Berlin 1994.
47. Biennale di Venezia. *Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*. Venedig 1997.

48. Biennale di Venezia Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia. Venedig 1999
- Bakstejn, Josif, im Interview mit Sandra Frimmel. Moskau, 10.10.2002. Archiv Sandra Frimmel.
- Bažanov, Leonid, im Interview mit Sandra Frimmel. Moskau, 6.11.2002. Archiv Sandra Frimmel.
- Bochorov, Konstantin, an Sandra Frimmel. Email, 28.12.2002. Archiv Sandra Frimmel.
- Bugaev Afrika, Sergej, im Gespräch mit Sandra Frimmel. St. Petersburg, 24.10.2002. Archiv Sandra Frimmel.
- Mir – Made in the XX. Century. St. Petersburg, Rhode Island 1999.
  - Evolution of an Image: Light, Sound and Material. Mit Tommi Gronlund und Peter Nisunen. St. Petersburg 1996.
  - Donaldestruction. St. Petersburg, San Francisco 1990/91.
- Degot', Ekaterina: Venecianskaja biennale pronižana kitajskim duchom. Russkoe iskusstvo predstavleno nebogato, no dostojno. In: *Kommersant*“ daily 102/16.06.1999, S. 9.
- Sovremennoe iskusstvo v priključenčeskom žanre. 46-ja Venecianskaja biennale. In: *Kommersant*“ daily 111/17.06.1995, S. 14.
- Expertenrat des Kulturministeriums: Protokoll der Zusammenkunft des Expertenrates. Moskau, 12.03.1999. Archiv NCCA Moskau.
- Flügge, Freitag 1999: Imitationen oder: Die 48. Biennale von Venedig. In: *Neue bildende Kunst* 5/1999, S. 18–35.
- Frimmel, Sandra: Kak pokazivat' Rossiju v Venecii. In: *Artchronika* 1/2003, S. 22–29.
- Na puti iz zolotoj kletki. ‚Vybor kuratora‘. Nekommerčeskaja programma 14-j meždunarodnoj jarmarki ‚Art Frankfurt‘. In: *Chudožestvennyj žurnal* 45/2002, S. 80–81.
  - Vorwärts- und zurückwirken. In: *taz* 24.11.2000, S.15.
- Harten, Jürgen: Sowjetische Kunst um 1990. Köln 1991.
- Komar, Vitalij, Melamid, Aleksandr, Fineman, Mia: When Elephants paint. The Quest of Two Russian Artists to Save the Elephants of Thailand. New York 2000.
- Komar, Vitalij, Melamid, Aleksandr: Moscow Through the Eyes of Mikki. Moskau 1998.
- La Biennale – Giardini – Russland. In: *Kunstforum International* 147/2001, S. 118–121.
- Mazin, Viktor: Choždenija po Venecianskoj biennale '99. In: *Chudožestvennyj žurnal* 29/1999, S. 69–75.
- Metaphern des Entrücktseins. Karlsruhe 1996.
- Miziano, Viktor, im Interview mit Sandra Frimmel. Moskau, 7.10.2002. Archiv Sandra Frimmel.
- Molok, Nikolaj: Afrika kak vysšee dostiženie russkogo iskusstva. V vybore učastnika Venecianskoj biennale Rossija pošla svojim osobym putjom. In: *Itogi* 12(146)/23.03.1999, S. 62.
- NCCA (Hg.): Gosudarstvennyj centr sovremennogo iskusstva. Moskau 2002.
- Kalender 2002. Moskau 2001.
  - Leonid Bažanov und Konstantin Bochorov an Viktor Egoryčev. Schreiben, 27.12.1999. Archiv NCCA.
- Neues Moskau. Kunst aus Moskau und St. Petersburg. Berlin, Stuttgart, Bonn 1999/2000.
- Noever, Peter (Hg.): Sergej Bugaev Afrika: Krimania. Ikonen, Monumente, Mazfaka. Wien 1995.
- Turkina, Olesja, im Gespräch mit Sandra Frimmel. St. Petersburg, 22.10.2002. Archiv Sandra Frimmel.
- Mir – sdelano v XX veke. St. Petersburg 1999. Archiv NCCA Moskau.
- Turkina, Olesja, Bugaev Afrika, Sergej: Präsentation des Projektes ‚Mir – Made in the XX. Century‘ auf der Biennale di Venezia 1999 in der Galereja 21, St. Petersburg, 25.08.1999. Audiodokument. Archiv Herwig Höller.

<sup>1</sup> Vgl. Bochorov 2002. Es gab Gerüchte, dass das Kulturministerium sich zu diesem Schritt entschlossen hatte, da sich angeblich eine der umstrittensten Figuren der russischen Kunst, der Georgier Zurab Cereteli, in die Vorbereitungen der Ausstellung im nationalen Pavillon gedrängt hatte. „In diesem Jahr hat sich in die Diskussionen um Venedig der Hauptkandalschürer der russischen Kunst Zurab Cereteli eingemischt. Vor eineinhalb Monaten gab es Gerüchte, dass er Russland in Venedig vertreten wird. Schlicht deswegen, weil er bereit ist, alle Ausgaben selbst zu zahlen. [...] Davon erfahrend hat der Kulturminister eine spezielle Anordnung erlassen, die besagte, dass die ‚Entscheidung aller organisatorischen und künstlerischen Fragen, die in Verbindung mit der Durchführung der Ausstellung stehen,‘ dem Staatlichen Zentrum für zeitgenössische Kunst, geleitet von Leonid Bažanov, übertragen wird.“ *Molok* 1999, S. 62.

<sup>2</sup> Siehe Bažanov 2002.

<sup>3</sup> Vgl. Turkina 2002, und vgl. NCCA 1999. Der Pavillon in Venedig muss wegen dem feuchten Klima in der Lagune alle zwei Jahre renoviert werden.

<sup>4</sup> Vgl. Expertenrat 1999. Zu diesem Rat gehörten Nikita Alekseev, Zeitung *Inostranec* und Zeitschrift *Novyj Inostranec*, Leonid Bažanov, Michail Bode, *Kommersant*“ daily, Konstantin Bochorov, Leiter der Abteilung für künstlerische Programme im NCCA und Kommissar des russischen Pavillons, Michail Gnedovskij, Direktor des Programms ‚Kultur‘ des Instituts Otkrytoe obščestvo, Zachar Kolovskij, Michail Lazarev, Chefredakteur des Journals *Iskusstvo*, Vladimir Levašov, Aleksandr Panov, Journal *Itogi*, Vitalij Pacjukov, Stiftung Kazimir Malevič, Ivan Porto, Leiter der Abteilung für bildende Kunst im Kulturministerium, Elena Romanova, Galerie L, Andrej Tolstoj, Russische Akademie der Künste, Zel'fira Tregulova, Puškin-Museum für bildende Kunst, Valerij Turčín, Professor an der Moskauer Humanitären Universität MGU, Elena Cvetaeva, Direktorin des Kaliningrader NCCA, Ekaterina Andreeva, Kuratorin in der Abteilung für zeitgenössische Kunst im Staatlichen Russischen Museum, und Anna Gor, Direktorin des NCCA in Nižnij Novgorod.

<sup>5</sup> Das Projekt Jurij Šabel'nikovs ‚Das Feuer der Revolution verbrennt noch unsere Herzen‘ beinhaltete, dass eine Künstlergruppe aus der Schule Avdej Ter-Ogan'jans zur Eröffnung der Biennale den russischen Pavillon in Brand stecken sollte, denn

- das Panorama des brennenden Pavillons würde nach Ansicht der Autoren überzeugend das Bild Russlands als Phoenix verkörpern, der immer wieder aus der Asche auferstehen würde. Der Rat beschloss, diesen Vorschlag nicht in die Abstimmung einzubeziehen. ‚Mir – Made in the XX. Century‘ von Sergej Bugaev Afrika und seiner Kuratorin Olesja Turkina hatte das Ende der großen Utopien des 20. Jahrhunderts zum Thema. ‚Enttäuschung‘ unter der Kuratorenschaft von Marat Gel‘man mit den Künstlern Sergej Volkov, Aleksandr Brodksij, Dmitrij Gutov, Gija Rigvava, Arsenij Savadov und der Gruppe AES wollte Arbeiten präsentieren, die weniger modern, sondern eher meditativ sein sollten. Der Schwerpunkt dieses Vorschlags lag auf der Vergänglichkeit jedes beliebigen Materials in der Kunst. Das sogenannte ‚Telekommunikative künstlerische Projekt‘, eingereicht von Evgenij Umanskij und Irina Česnokova, sollte auf der Biennale ein interaktives und soziokulturelles Projekt vorstellen, das den imaginären Raum, der durch elektrische Strahlen im All erzeugt wird, in den künstlerischen Raum im Pavillon in den Giardini integrieren sollte. Der Vorschlag der Neuen Akademie der Schönen Künste unter der Kuratorenschaft ihres Direktors Timur Novikov mit der Künstlerin Ol‘ga Tobreluc bemühte sich programmatisch um die Rückkehr des Schönen in die zeitgenössische Kunst. Die Ausstellung ‚Vassilij Romanenkov: Zeugnisse‘ unter dem Kurator V. Pomešikov sah eine Einzelausstellung mit Zeichnungen des naiven Künstlers vor. Zudem beriet man über ‚Die Herkunft der Formen‘, eingereicht von Josif Bakstejn mit den Künstlern Jurij Lejderman, der Gruppe AES, Oleg Kulik und Vitalij Komar und Aleksandr Melamid, über die ‚Ecolaboration – A Colaboration with Animals‘ von Komar und Melamid, über das Projekt ‚Overdrive‘ der Kuratorin Irina Kulik mit den Künstlern Nina Kotel, der Gruppe AES, Jurij Lejderman, Gija Rigvava, Vadim Fiškin, Sergej Šutov und Aristarch Černyshev, über ‚Bewegung in Richtung der *jye*‘ von den Künstlern Ol‘ga und Aleksandr Florenskij, über den Vorschlag ‚Erzwungener Flug: Der russische künstlerische Kosmos‘, eingereicht von Georgij Nikič mit dem Schriftsteller Vladimir Sorokin und dem Künstler Vladimir Archipov. Vgl. Expertenrat 1999.
- <sup>6</sup> Ebd.
- <sup>7</sup> Die Projekte erhielten folgende Stimmen: ‚Mir – Made in the XX. Century‘: 14 dafür, 4 dagegen, 0 Enthaltungen; ‚Die Herkunft der Formen‘: 8 dafür, 3 dagegen, 7 Enthaltungen; ‚Ecolaboration – A Colaboration with Animals‘: 8 dafür, 5 dagegen, 5 Enthaltungen. Vgl. ebd.
- <sup>8</sup> Nachdem Komars und Melamids Projekt für den Pavillon ausgewählt wurde, wandten sie sich an Josif Bakstejn mit der Bitte, dieser möge als Kurator ihres Projekts auftreten.
- <sup>9</sup> Vgl. Bakstejn 2002. Anstelle Komars und Melamids stellte im russischen Pavillon Maksim Kantor aus. Das Projekt ‚The People’s Choice‘ wurde 1997 letztendlich im Rahmen der Hauptausstellung der Biennale di Venezia *Zukunft. Gegenwart. Vergangenheit* gezeigt. Vgl. 47. Biennale di Venezia 1997.
- <sup>10</sup> Neben diesen war von russischer Seite auf der 48. Biennale noch Anna Ermolaeva in der Ausstellung *dAPERTutto* – das Hauptthema der Biennale di Venezia 1999 lautete ‚APERTO über ALL‘ – vertreten. Vgl. 48. Biennale di Venezia 1999, S. 401.
- <sup>11</sup> Zu Komars und Melamids Arbeit ‚Ecolaboration – A Colaboration with Animals‘ siehe die Kataloge Komar, Melamid, Fineman 2000 und Komar, Melamid 1998.
- <sup>12</sup> Bugaev Afrika, Sergej (Novorossijsk 1966, lebt in St. Petersburg): Mir – Made in the XX. Century. Installation. Venedig 1999. Siehe hierzu den Katalog Bugaev Afrika 1999.
- <sup>13</sup> Turkina, in: Turkina, Bugaev Afrika 1999.
- <sup>14</sup> Siehe hierzu den Katalog Noever 1995.
- <sup>15</sup> Vgl. Turkina, in: Turkina, Bugaev Afrika 1999.
- <sup>16</sup> Siehe hierzu den Katalog Bugaev Afrika 1996.
- <sup>17</sup> Ein Raketenantrieb und ein ‚Pavillon eines nicht existierenden Landes‘, der für den Garten des tatsächlichen Pavillons bestimmt war, konnten in Venedig aufgrund von Beschränkungen bezüglich des Transportgewichts und aufgrund von Zollproblemen nicht gezeigt werden. Der ‚Pavillon eines nicht existierenden Landes‘ steht heute auf der Peter-und-Pauls-Festung in St. Petersburg. Vgl. Turkina 1999, und vgl. Turkina 2002.
- <sup>18</sup> Turkina, in: Turkina, Bugaev Afrika 1999.
- <sup>19</sup> Ebd.
- <sup>20</sup> Siehe hierzu den Katalog Bugaev Afrika 1990/91.
- <sup>21</sup> Turkina, in: Turkina, Bugaev Afrika 1999.
- <sup>22</sup> Bugaev Afrika, in: Turkina, Bugaev Afrika 1999.
- <sup>23</sup> In dem Wort ‚Mir‘ schwang im Titel der Installation nicht nur die Assoziation der Welt, wie sie im 20. Jahrhundert erschaffen wurde, mit, sondern auch die gedankliche Verbindung zur Raumstation ‚Mir‘. Über deren Zerstörung und damit auch über die Zerstörung des eindringlichsten und einzig verbliebenen Machtsymbols der ehemaligen UdSSR wurde 1999 intensiv diskutiert, was nicht zuletzt den Anstoß für Bugaev Afrikas Projekt lieferte. Vgl. Turkina 2002.
- <sup>24</sup> Vgl. Turkina 1999.
- <sup>25</sup> Turkina, in: Turkina, Bugaev Afrika 1999.
- <sup>26</sup> Vgl. Turkina 1999, und vgl. Frimmel 2003, S. 27.
- <sup>27</sup> Vgl. La Biennale – Giardini – Russland 2001, S. 118.
- <sup>28</sup> Flügge, Freitag 1999, S. 28.
- <sup>29</sup> Degot‘ 1999, S. 9.
- <sup>30</sup> Mazin 1999, S. 73.
- <sup>31</sup> Es ist nicht zu leugnen, dass das Projekt Bugaev Afrikas und Olesja Turkinas das einzige im Rahmen des Wettbewerbs war, dass deutlich machte, dass der Künstler tatsächlich in der Lage war, für die Finanzierung aufzukommen, und dass dies Einfluss auf die Entscheidung des Expertenrates gehabt haben mag. Jedoch ist genauso wenig zu leugnen, dass das Konzept von ‚Mir – Made in the XX. Century‘ unter den eingereichten Projekten eines der überzeugendsten war. Man muss aber hinzufügen, dass diese Finanzierung seitens Bugaev Afrikas zum Zeitpunkt seiner Wahl noch gar nicht bestand. Erst anschließend begab sich der Künstler auf die Suche nach Geldgebern. Vgl. Bugaev Afrika, Sergej 2002.
- <sup>32</sup> Molok 1999.
- <sup>33</sup> Bažanov 2002.
- <sup>34</sup> Siehe hierzu Frimmel 2002.
- <sup>35</sup> Siehe hierzu u.a. die Kataloge Harten 1991 und Becker, Straka 1994; Metaphern des Entrücktseins 1996, Neues Moskau 1999/2000.
- <sup>36</sup> Siehe hierzu Bauermeister, Noever 2002.
- <sup>37</sup> Degot‘ 1995, S. 14.
- <sup>38</sup> Ebd.

<sup>39</sup> Ebd.

<sup>40</sup> Miziano 2002.

<sup>41</sup> Bugaev Africa, in: Turkina, Bugaev Afrika 1999.

<sup>42</sup> Frimmel 2000, S.15. Das Erscheinen des Journals wurde mittlerweile eingestellt.

<sup>43</sup> Das erste NCCA – National Center for Contemporary Art in Moskau geht in seiner Entstehungsgeschichte auf die *Ėrmitaž* zurück. Diese 1986 von Künstlern, Kritikern und Kunsthistorikern gegründete Vereinigung organisierte sowohl Ausstellungen als auch Vorträge, Symposien u.ä. zur zeitgenössischen inoffiziellen Kunst. 1988 ging die *Ėrmitaž* in das Zentrum für zeitgenössische künstlerische Kultur (Centr sovremennoj chudožestvennoj kul'tury) über, dessen Aufgaben überwiegend mit denen seines Vorgängers identisch waren. 1991 wurde wiederum als Nachfolgeorganisation das Zentrum für zeitgenössische Kunst (Centr sovremenного iskusstva), kurz CCA

– Center for Contemporary Art, offiziell eröffnet, ein Zusammenschluss von mehreren Galerien und Verlagen, wo ebenfalls Vorträge gehalten und Bildungsprogramme für Kunstinteressierte abgehalten wurden. Am 11.08.1992 schließlich wurde im Kulturministerium der Erlass zur Gründung eines Staatlichen Zentrums für zeitgenössische Kunst, des NCCA, in Moskau unterzeichnet. 1995 folgte die erste Filiale in St. Petersburg, 1997 jene in Nižnij Novgorod und in Kaliningrad, 1999 jene in Ekaterinburg. Vgl. NCCA 2002, und vgl. NCCA 2001.

<sup>44</sup> Vgl. NCCA 2002.

<sup>45</sup> Die NCCAs in Kaliningrad und in Ekaterinburg beispielsweise geben seit kurzer Zeit eigene Publikationen über zeitgenössische Kunst heraus, die Journale *ph* (Kaliningrad) und *vgl./vykl.* (Ekaterinburg), um das künstlerische Leben der Regionen zu stimulieren und zu dokumentieren.