

Maria Tagangaeva

De-Konstruktion von Traditionen. Die Bildende Kunst Burjatiens im sowjetischen und postsowjetischen Raum

Einleitung

Die Entwicklung von Kunst und Kultur in den sowjetischen Nationalrepubliken wurde jahrzehntelang durch Stalins Formel „sozialistisch im Inhalt und national in der Form“ bestimmt. Seit Mitte der 1930er Jahre flossen zwei Strömungen zusammen: die verbindliche Ästhetik des sozialistischen Realismus und die sowjetische Nationalitätenpolitik.

Kunst und Kultur wurden als typische Merkmale der sowjetischen Ethnien gefördert, was unter den genannten übergeordneten Rahmenbedingungen zu einer spezifischen visuellen Ästhetik und einem eigenen Diskurs der nationalen Minderheiten führte.

Die vorliegende Untersuchung stellt einen Versuch dar, den historisch-politischen und kulturellen Kontext zu rekonstruieren, in dem die Kunst der Völker der UdSSR formiert wurde und sich ausbilden konnte. Weiter wird der sowjetische künstlerische und kulturelle Diskurs auf binäre Oppositionen, Mimikry-Effekte (im Sinne von Homi Bhabha), Hybridisierungen, Bedeutungsverschiebungen des Begriffs „sowjetische nationale Kunst“, Brüche und Diskontinuitäten im Laufe der sowjetischen und postsowjetischen Periode hin analysiert.

Im Fokus steht die Bildende Kunst der Republik Burjatien im sowjetischen und postsowjetischen Raum. Burjaten zählen zu den ethnischen Gruppen innerhalb Russlands, die über eine ausgeprägte nationale Identität verfügen, die ausschließlich durch den Bereich der Kultur begründet wird. Vor der Oktoberrevolution war das ethnische Burjatien, das in Ostsibirien liegt und kulturell mit der Mongolei verwandt ist, das Zentrum der buddhistischen künstlerischen Tradition in Russland sowie anderer künstlerischer Praktiken im Bereich der angewandten und dekorativen Kunst. Der Status der Titularnation in der UdSSR trug dazu bei, dass die burjatische Kultur und Bildende Kunst (Malerei, angewandte Volkskunst und später Skulptur) eine starke Förderung seitens der sowjetischen Regierung genossen. Gleichzeitig wurden viele authentische kulturelle Traditionen – hauptsächlich religiöser Herkunft – diffamiert und zerstört. Die ihr zugewiesene Aufgabe der Kunst bestand vornehmlich darin, die Errungenschaften der sowjetischen Nationalitätenpolitik zu repräsentieren.

Die aktuelle Situation im postsowjetischen Burjatien ist massgeblich durch die sowjetische Erfahrung geprägt. Vor dem Hintergrund der fehlenden kritischen Aufarbeitung der sowjetischen Erfahrung sowie der aktuell in Russland herrschenden Tendenz zur Ideologisierung der Kultur stellt die Fixierung auf Traditionen die lokale Kunstszene vor neue Herausforderungen. Denn es fehlt eine kritische Rezeption der Ursprünge einer scheinbar genuin burjatistischen Kunst, die im Sinne von Eric Hobsbawm als eine *Invention of Traditions* begriffen werden muss.

Theoretische Grundlagen

Die theoretischen Überlegungen der vorliegenden Arbeit bauen auf Konzepten der Postcolonial Studies und dem Ansatz von Eric Hobsbawm (Invention of Traditions) auf.

In der Forschung überwiegt die Meinung, dass sich die sowjetische Politik gegenüber den zahlreichen nicht-russischen Völkern innerhalb der UdSSR wesentlich von den Beispielen des klassischen Kolonialismus unterschieden habe und sich die Konzepte der Postcolonial Studies auf den russisch-sowjetischen Kontext nur schwer anwenden liessen. Anders als in den britischen oder französischen Kolonien hätten die sowjetischen Republiken in vielerlei Hinsicht von der sowjetischen Nationalitätenpolitik profitiert, da ihnen alle Attribute einer Nation gewährt worden seien. Auch im Bereich der Kultur und Kunst seien seitens der sowjetischen Regierung präzedenzlose Massnahmen unternommen worden: In jeder sowjetischen Nationalrepublik sei für die Ausbildung und berufliche Sozialisierung der Kunstschaffenden sowie für den Aufbau des Allunionsnetzwerkes von sowjetischen Kunstinstitutionen gesorgt worden.

Der sowjetische Multikulturalismus, in der offiziellen Sprache als „Aufstieg der nationalen Kulturen“ hoch gepriesen, bedeutete de facto jedoch keine freie Entfaltung vorrevolutionärer Traditionen und der künstlerischen Praxis der Völkerschaften, die der UdSSR angehörten, wie es sich noch in den 1920er Jahren vermuten liess. Seit den 1930er Jahren wurde der Kunst in den Nationalrepubliken vielmehr eine primäre Aufgabe zugewiesen: die Darstellung typischer Merkmale der jeweiligen sowjetischen Republik, ihrer Lebensweise und Kultur – doch ausschließlich in der Art und Weise, wie es sich die sowjetische Macht vorstellte. Die Bildende Kunst diene nicht nur als Instrument zur Repräsentation des sowjetischen Multikulturalismus, sondern auch als Forum für die Konstruktion des sowjetischen *Anderen*,

wobei die Trennlinie zwischen der sowjetischen Kultur, die offiziell seit den 1930er Jahren auf der russischen Tradition basierte und sich den nicht-russischen Völkern gegenüber als *europäisch* und überlegen positionierte, und der Kultur der *östlichen* ethnischen Nationalitäten, also jener der Völker Zentralasiens, Sibiriens, des Kaukasus und des hohen Nordens, gezogen wurde.

Diese kulturelle Distanz brachte eine Reihe markanter Widersprüche und ominöser diskursiver und institutioneller Praktiken im sowjetischen Kunstbetrieb hervor, die das bereits stark ideologisierte Kunstfeld sowjetischer Republiken noch mehr marginalisierten.

Der sowjetische Diskurs über die Kunst der Völker der UdSSR weist viele Parallelen zu dem von Edward Said und Homi Bhabha beschriebenen Prozess auf, indem ein bestimmtes Image vom *Anderen* als soziale Wirklichkeit hingestellt wird. Zwar ist dieser *Andere* anders als in der konkreten Lebenswirklichkeit, aber dafür wird er erkennbar und sichtbar. Der Kolonialismus besteht in diesem Kontext in der Zuschreibung von etlichen charakteristischen Merkmalen, die mit einem unterlegenen Status einhergehen, welcher Unterdrückung sowie Verwaltung und Kontrolle legitimiert.¹

Die Situation in der Kunst der Sowjetrepubliken, die von zwangsläufiger Hybridität, Grenzziehung und dem kulturellen Dominanzanspruch der russischen Kultur geprägt ist, lässt sich mit Hilfe des Konzepts der *kulturellen Übersetzung* und *Mimikry* von Homi Bhabha analysieren. Die kulturelle Übersetzung stellt einen grundlegenden Kulturmechanismus dar, der darin besteht, dass in der Situation der Begegnung von zwei Kulturen oder eines Konfliktes das *Fremde* sich im *Eigenen* wiederfindet. Die kulturelle Übersetzung findet im Idealfall nicht zwischen den Kulturen statt, sondern innerhalb jeder Kultur, indem alle stabilen Kulturelemente, wie z.B. Werte, einer kontinuierlichen Veränderung unterzogen werden. Die kulturelle Übersetzung bedeutet also eine Identitätsverschiebung und ein Über- und Umdenken der hierarchischen Verhältnisse von beiden Seiten. Die positive Folge solcher Transformation besteht in der Neuartikulation der Elemente, die weder dem einen noch dem anderen Kulturparadigma angehören, sondern ein drittes, neues Paradigma bilden.² Dies verweist darauf, dass Identitätskonstruktionen ausschliesslich mittels der Verkopplung und Wechselwirkung mit dem *Anderen* zustande kommen. Das Abstreiten der Tatsache des gegenseitigen Einflusses, das Insistieren auf der Existenz essentialistischer Kulturen und der

¹ Homi K. Bhabha: *Die Verortung der Kultur*. Tübingen 2000, S. 104.

² Karen Struve: *Zur Aktualität von Homi K. Bhabha*. Einleitung in sein Werk. Wiesbaden 2013, S.133.

Aufbau einer Distanz zwischen ihnen stabilisieren nur die hierarchischen Verhältnisse. In diesem Fall löst das hierarchische Verhältnis zwischen den zwei Kulturen den *Mimikry-Effekt* bei der dominierten Kultur aus. Nach Homi Bhabha stellt Mimikry nicht nur eine Imitation und Reproduktion der kulturellen Werte, Vorstellungen und Gewohnheiten der dominanten Kultur dar, sondern sie ist auch mit einem subversiven Potential aufgeladen. Während Mimikry einerseits einen imitativen Charakter hat, weist sie andererseits auf die konstante Präsenz kultureller Unterschiede hin. Das ‚bedrohliche‘ Potential der Mimikry besteht in ihrer doppelten Sicht, die die Ambivalenz des dominanten Diskurses sichtbar macht und somit seine Autorität bricht.³

Im Kontext der vorliegenden Arbeit ist die Mimikry mit dem Prozess der Traditionserfindung im Sinne von Eric Hobsbawm verbunden. Der Kontinuitätsbruch einer Tradition löst den Wunsch nach ihrer authentischen Wiederherstellung aus, was nach Hobsbawm kaum möglich ist, so dass das Ergebnis eine Konstruktion, eine neue Erfindung darstellt. Vor dem Hintergrund der in den 1930er Jahren zerstörten Traditionen vieler nicht-russischer Völker der UdSSR und der Dominanz der russischen Tradition setzte die Mimikry in vielen nationalen Kulturen der Sowjetunion die Suche nach einem Pendant, einem eigenen Äquivalent in Gang, was zur Destabilisierung des offiziellen sowjetischen Diskurses beitrug.

Die empirische Basis

Die empirische Basis für die vorliegende Untersuchung stellen Artikel aus den sowjetischen Kunstzeitschriften „Iskusstvo“, „Chudožnik“, „Dekorativnoe iskusstvo SSSR“, „Tvorčestvo“, „Sovetskoe iskusstvoznanie“ und „Družba Narodov“ dar. Ausserdem wurden zur Analyse offizielle Monographien und Chroniken über die Kunst und Kultur in den Republiken, Jahresberichte der Akademie der Künste, Ausstellungskataloge, Ausgaben des lokalen Kulturmagazins in Burjatien „Baikal“, Artikel und Reportagen in lokalen Zeitungen und Materialien des staatlichen Archivs der Republik Burjatien, Publikationen und Videos über Daši Namdakov und Zorikto Doržiev, beide zeitgenössische Künstler Burjatiens, herangezogen. Für den Gegenwartsteil wurden Interviews mit Mitarbeitern der führenden staatlichen Kunstmuseen Russlands – der Staatlichen Tret‘jakovgalerie, des Museums der orientalischen Künste in Moskau, des Russischen staatlichen Museums in Sankt-Petersburg sowie Vertretern der Kunstszene in Burjatien geführt.

³ Bhabha, *Die Verortung der Kultur*, S.130.

Der politische Hintergrund: die sowjetische Nationalitätenpolitik

Die Art und Weise, wie sich die Kunst der Völker der UdSSR entwickelte, wurde wesentlich durch die sowjetische Nationalitätenpolitik bestimmt. Diese stellte ein sehr ambitioniertes politisches Projekt der Bolschewiki dar, das offiziell das Ziel verfolgte, den ethnischen Gemeinschaften Staatlichkeit, Territorium, Bildung, professionelle Kultur und eine soziale wie wirtschaftliche Infrastruktur zur Verfügung zu stellen.

Um die zahlreichen Nationalitäten und Völkerschaften erfassen zu können, verwendeten die Bolschewiki eine Reihe von Kategorisierungen. Zum einen wurden alle Völker in „unterdrückende“ und „unterdrückte“, zum anderen in „grosse“ und „kleine“ Völker sowie Völkerschaften ohne einen administrativ-territorialen Status aufgeteilt. Die Unterteilung in westliche und östliche Nationalitäten spielte eine besondere Rolle, wobei die „kulturelle Rückständigkeit“ als das Unterscheidungsmerkmal diente. Als „westlich“ wurden die Russen, Ukrainer, Georgier, Armenier, Juden und Deutschen bezeichnet, als „östlich“ die Völker Zentralasiens, des Kaukasus, Sibiriens und des Nordens. Wie sich im Verlauf der Untersuchung herausstellte, hatten diese Zuordnungen, die jeweils auch mit einem spezifischen politischen Status verbunden waren, unmittelbaren Einfluss auf die Entwicklung der Künste in jeder Republik.

Mit dem Ziel, die Unterstützung seitens nicht-russischer Völker zu gewinnen, versprachen ihnen die Bolschewiki zunächst das Recht auf nationale Selbstbestimmung. Sie stimulierten, wie Terry Martin anmerkt, systematisch das ethnisch-nationale Bewusstsein, indem sie den offiziell anerkannten Republiken die Institutionen, die für eine Nation charakteristisch sind, zubilligten bzw. diese bereitstellten.⁴ Die Kodierung sowjetischer nationaler Identitäten erfolgte im Rahmen der sogenannten Einwurzelungspolitik in den 1920er Jahren aufgrund einer Reihe selektierter und konstruierter symbolischer Marker: z.B. Nationalsprache, Formierung eigener ethnisch-nationaler Eliten, nationale sozialistische Literatur, Musik, Theater, Bildende Kunst, Folklore und Presse, Museen, Popularisierung lokaler „nationaler“ Revolutionäre und einiger ausgewählter bedeutender Persönlichkeiten aus der Geschichte.⁵

⁴ Vgl. Terry Martin: Imperija pozitivnogo dejstvija: Sovetskij Sojuz kak vjššaja forma imperializma? In: *Ab Imperio*, no. 2 (2002), S. 55.

⁵ Vgl. Martin, Imperija pozitivnogo dejstvija, S. 72.

Die Ambivalenz dieser Politik bestand darin, dass die aktive sowjetische Nationalitätenpolitik schon bald von dem neuen politischen Kurs zur Errichtung eines übernationalen Staates abgelöst werden sollte, in dem die Nationalität von keiner Relevanz sein sollte. Ausserdem wurde offensichtlich, dass das Projekt der Zuordnung der ethnischen Gruppen entlang der territorialen Grenzen angesichts der Flexibilität des Begriffs „Ethnizität“ und der ethnischen Vielfalt der Bevölkerung in der Praxis nicht in allen Regionen des Landes nicht möglich war.⁶ Die „Lösungsstrategien“ änderten sich je nach dem innenpolitischen Kurs. Die erste Phase der Nationalitätenpolitik unter Lenin, die unter der Bezeichnung „Korenizacija“ (Einwurzelung) in die Geschichte eingegangen ist, zeichnete sich durch die breite Erfassung und Förderung der lokalen Kulturen aus. In den 1930er Jahren wurde diese Einwurzelungspolitik von der Gleichschaltungspolitik unter Stalin abgelöst, wobei die russische Kultur zur Leitkultur erklärt wurde und die russische Geschichte und Sprache die einheimische ersetzen.

Sowjetische „nationale“ Kunst: Diskurs und Kunstinstitutionen

Die Änderungen in der Nationalitätenpolitik hatten auch für die Politik im Bereich der Kunst weitreichende Konsequenzen.

Die 1920er Jahre zeichnen sich durch intensiven Recherchen und die Suche sowjetischer Forscher und Kulturfunktionäre nach wissenschaftlich begründeten Argumenten für die Operationalisierung diverser, extrem unterschiedlicher künstlerischer Praktiken und ihre Integration in das sowjetische, noch nicht gleichgeschaltete System aus. Das Besondere an dieser Periode ist, dass sich sowjetische Kunsttheoretiker an der vorrevolutionären Forschung und den Erkenntnissen der zaristischen Wissenschaft orientierten und dabei westeuropäische Erfahrungen bezüglich nicht-europäischer Völker und ihrer Kunst einbezogen. Als Bezugspunkt für die Gegenwart diente den Bolschewiki die ästhetische Erfahrung europäischer und russischer Modernisten des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts, deren regionales Pendant die künstlerischen Experimente von Ivan Kopylov in der sibirischen Stadt Irkutsk waren. Kopylov pflegte die Idee eines sibirischen Primitivismus auf der Grundlage der buddhistischen Ikonenmalerei und der burjatischen Volkskunst. Die sowjetische Regierung

⁶ Vgl. V.A. Tiškov: Nacional'nosti i nacionalizm v postsovetskom prostranstve (istoričeskij aspekt). In: Ders. (Hg.): *Ėtničnost' i vlast' v poliĕtničeskich gosudarstvach*. Moskva 1994, S. 17.

bewertete seine Ideen zunächst als „beachtlich“, um sie dann aber als „ideologisch untauglich“ zu verurteilen.

Der Fall der buddhistischen, d.h. im Vergleich zur russischen ausgeprägt *anderen* künstlerischen Tradition, die im vorrevolutionären ethnischen Burjatien verbreitet war, ist in Bezug auf den Kulturkontakt und die Frage der kulturellen Wechselwirkung im beschriebenen Kontext besonders aufschlussreich. Retrospektiv betrachtet wird klar, dass die Existenz eigener Künstler und Kunstprojekte im vorrevolutionären Burjatien der in der Sowjetunion verbreiteten These über den direkten Zusammenhang zwischen dem kulturellen Niveau und der Wirtschaftsstruktur der Völker nicht entsprach. Ausserdem wird am Beispiel Burjatiens deutlich, dass die sowjetische Staatsmacht in ihren Entscheidungen nicht alleine auf sich gestellt war, sondern sich auf das Wissen und die Erfahrung lokaler Repräsentanten stützte. So nahmen die Aktivisten der burjatischen Nationalbewegung zu Beginn des 20. Jahrhunderts aktiv an der kommunistischen Indoktrinierung und der kulturellen Nationsbildung der Burjaten teil, zu der auch die Kunst zählte, und setzten ihre eigenen Ideen durch. Die burjatische Erfahrung im Bereich der Kultur und Kunst in der Sowjetzeit ist auch hinsichtlich ihres Status als autonome Republik höchst interessant: Am Beispiel Burjatiens kann man verfolgen, wie der zugeschriebene politische und administrative Status – der Status der autonomen Republik innerhalb der RSFSR – die Grenzen der kulturellen Entwicklung in der Republik bestimmte.

Mit der Ablösung des relativen künstlerischen Pluralismus durch den sozialistischen Realismus in den 1930er Jahren nahm auch die Toleranz gegenüber dem künstlerischen Erbe in der sowjetischen Peripherie ein Ende. Wie die vorliegende Untersuchung zeigt, wurde die Kunst der Völker der UdSSR nun in den sozialistisch-realistischen Rahmen und Normenkanon „übersetzt“; dieser Vorgang war von der Diskursivierung und Institutionalisierung der Kunst begleitet, mit Verwendung ethnographischer Elemente, die für die Stalinsche „nationale Form“ sorgten.

Infolge der ethnographischen Diskursivierung wurde ihre Kunst ausschliesslich als ein kollektives Phänomen betrachtet, dem auch typische Merkmale wie Primordialismus, Traditionalismus und folkloristischer Charakter zugeschrieben wurden. Dabei ist anzumerken, dass unter Traditionalismus keine Berufung auf künstlerische Traditionen, sondern die ethnographische Charakteristik für vorindustrielle Gemeinschaften zu verstehen war. Der Primordialismus zeigte sich institutionell darin, dass allein die ethnische Zugehörigkeit eines Künstlers oft automatisch als Beweis für die Authentizität seiner als national

wahrgenommenen, also, „echt burjatischen“, „echt kasachischen“ usw. Kunst diente. Dies war sowohl mit sozialen Privilegien als auch mit der Verpflichtung, ausschliesslich „nationale“ Kunst zu kreieren, verbunden. Als diskursives Mittel äusserte sich der Primordialismus in der übermässigen Hervorhebung der ethnischen Zugehörigkeit der Künstler in den Texten über die Kunst in der jeweiligen Republik: „Die prominenteste Figur im Bereich jakutischer Malerei der 1930er -1940er Jahre ist P. Romanov, der erste *nationale jakutische* Künstler.“⁷ Dieser Effekt wurde intensiviert durch den kollektiven Charakter, der dem sowjetischen System und dem sozialistischen Realismus eigen war.

Die kulturelle Distanz zwischen der „nationalen“ und der russisch-sowjetischen Kunst, die aufgrund der unterschiedlichen künstlerischen Erfahrungen, Praxis und Ästhetik gezogen wurde, vertiefte sich durch die Übertragung der ethnoterritorialen Grenzen auf den Bereich der Kunst. Indem dies geschah, ersetzten geographische und ethnographische Zuschreibungen ästhetischen Kriterien. Eine Folge war der Aufruf, stets die „nationale Form“ innerhalb jeder ethnisch-definierten Republik aufzuzeigen, was vor allem die „östlichen“ Völker betraf. Die infolge ideologischer Vereinnahmung geschwächte sowjetische Kunstkritik wurde in den nationalen Autonomien durch die Wirkung der Nationalitätenpolitik komplett nivelliert.

Die sowjetische offizielle Kunst wurde eingeschrieben in das System weiterer vorgegebener oder als Folge der ambivalenten sowjetischen Kultur entstandener binärer Oppositionen: sozialistischer Inhalt – nationale Form, russische realistische Tradition – nationale Eigenart, sowjetischer Westen – sowjetischer Osten, zeitgenössische Kunst – Folklore, Innovationen – Traditionen/Archaik, Kunst – Ethnographismus.

Wenn man den so formierten Diskurs aus der Perspektive des postkolonialen Theoretikers Homi Bhabha betrachtet, stellte die sowjetische „nationale“ Kunst der Völker der UdSSR eine Mimikry-Variante des Sozialistischen Realismus nach dem Prinzip „fast, aber doch nicht ganz dasselbe“ (engl. «almost the same, but not quite») dar.

Zu den Institutionen, die die „nationale“ Kunst förderten, gehörten die sogenannten Dekaden der Kunst und Kultur der Völker der UdSSR, das Museum der Künste der Völker des Ostens und die sowjetischen Kunstzeitschriften. Die Dekaden, die von 1936 bis 1960 alle zehn Jahre in Moskau stattfanden, führten Errungenschaften in diversen Bereichen der Kunst – Theater, Musik, Malerei, folkloristische Tänze, angewandte Kunst – der nicht-russischen Republiken vor. Anzumerken ist dass solche Leistungsschauen nur für nicht-russische Sowjetrepubliken

⁷ Svetlana Červonnaja: *Živopis avtonomnych respublik RSFSR (1917-1977)*. Moskva 1978, S. 34.

organisiert wurden, während die RSFSR sowie auch zahlreiche Regionen der RSFSR ohne Titularnation als konstituierendes Element an diesen Dekaden nicht teilnahmen.

Das staatliche Museum der Künste der Völker des Ostens in Moskau wurde als ein spezieller Ausstellungsort konzipiert, in dem neben der traditionellen Kunst aus Japan, Indien und China die sozialistische Kunst der sowjetischen „östlichen“ Völker zu sehen war. Die Tatsache, dass die sowjetische Regierung für die Kunst dieser Völker, denen vor der Oktoberrevolution jegliche Rezeption vorenthalten worden war, einen Ort einrichtete, scheint auf den ersten Blick ein emanzipierender Akt zu sein. Gleichzeitig ist anzumerken, dass die Einrichtung eines solchen Museums subtil auf die Existenz einer Grenze hindeutet, die zwischen der präsentierten Kunst der „östlichen“ Völker und der Kunst des sowjetischen Westens gezogen wird, da letztere in allen anderen Museen des Landes ausgestellt wurde.

Sowjetische Kunstinstitutionen prägten das Wissen über den *Anderen* und verbreiteten dieses Wissen unter den Trägern der *Andersheit* als das einzig mögliche Wissen über sich selbst. Der langfristige Effekt dieses Experiments ist nach wie vor in der Gegenwartskultur und Kunst ethnisch definierter Republiken innerhalb der Russischen Föderation bemerkbar: Die Selbstwahrnehmung durch das Prisma anderer, die auch zur Schau gestellt wird und einen kollektiven Charakter hat, hat einen nach wie vor normativen Status.

Die Rhetorik der Rückständigkeit und die Orientierung auf die russische Tradition lösten im sowjetischen Burjatien den schon beschriebenen Mimikry-Effekt aus. Es wird unter anderem evident, dass die Stalinzeit einen zwiespältigen Einfluss auf die Kultur und Kunst Burjatiens ausübte. Ausgerechnet diese Periode, in der eine manipulative Auswechslung der eigentlichen künstlerischen Traditionen durch das sowjetische Verständnis „nationaler Form“ als Repräsentation vorgegebener nationaler Attribute stattfand, motivierte die burjatische Kultur zur Suche nach den eigenen Wurzeln und Traditionen.

In der politischen „Tauwetter“-Periode wurden die scheinbare Einheitlichkeit und Plausibilität des offiziellen sowjetischen Kunstdiskurses einer Revision unterzogen, was in einer Reihe von Publikationen aus dieser Zeit zu beobachten ist. So stellte z.B. Anatolij Bočarov in einem Artikel aus dem Jahr 1957 Stalins Axiom „sozialistisch im Inhalt, national in der Form“ in Frage und wies auf die Widersprüchlichkeit und Absurdität seiner direkten Umsetzung in komplexen kulturellen Erscheinungen hin; auch kritisierte er das Aufkeimen einer kolonialen Rhetorik in der Bewertung der Kunst der Völker der UdSSR.

Trotz solcher Stimmen, die auf eine Bedeutungsverschiebung im offiziellen Verständnis des Nationalen in der Kunst hindeuteten, liess sich in den 1970er Jahren eine Reaktualisierung des ethnozentrischen Diskurses in der Kunst beobachten, die mit dem Amtsantritt von Leonid Brežnev und seiner restaurativen Politik einherging. Ein entscheidender Impuls kam auch von der sowjetischen ethnographischen Forschung. Die Erkenntnisse der „Theorie des Ethnos“, d.h. Theorie der ethnischen Identitäten, die der sowjetische Wissenschaftler Julian Bromlej 1973 veröffentlichte, lassen sich in den Publikationen über die Kunst der Völker der UdSSR von Ende der 1970er bis Mitte der 1980er Jahre wiederfinden, wobei sie im direkten Zusammenhang mit den Merkmalen der sowjetischen nationalen Kunst standen. Somit kann man festhalten, dass es der offiziöse sowjetische Diskurs vorzog, die Revisionen der „Tauwetter“-Zeit zu ignorieren. Dafür reproduzierte er die Formeln der 1930er Jahre, um die eigene Autorität zu festigen, was allerdings einen rückwirkenden und destabilisierenden Effekt hatte. Die traditionalistische Wende in der sowjetischen Kultur Ende der 1970er Jahre als Reaktion auf die Krise der „Tauwetter-Periode“ zeigte sich in den Unionsrepubliken und autonomen Republiken der RSFSR vor allem in der Problematik des Nationalen angesichts der wachsenden faktischen Assimilation der sowjetischen Kultur und Kunst. In Burjatien war es dann die Künstlerin Alla Tsybikova, die Mitte der 1980er Jahre das „Verbot“ kritischer Äußerungen unterlief und offen über den Zustand der „kulturellen Obdachlosigkeit“ und Wurzellosigkeit aufgrund der eigenen kulturellen „Hybridität“ sprach.

Der Effekt der Bewegung „der nationalen Wiedergeburt“ seit Mitte 1980er Jahre, die sich in vielen sowjetischen Republiken ausbreitete und einen starken Einfluss auf das Kulturverständnis hatte, war zwiespältig und ambivalent. Einerseits ermöglichte diese Bewegung die Aufarbeitung von Verbrechen der Stalinzeit, das Entstehen von Diskussionen, die kritische Auseinandersetzung mit Dogmen und Meinungspluralismus. Andererseits löste sie die Zelebrierung der Tradition in vielen Republiken aus, die seit jener Zeit als Hauptkategorie in ihrer Kultur und Kunst wahrgenommen wird. Die aktiv konstruierte national-kulturelle Tradition im postsowjetischen Burjatien, als deren Quelle Buddhismus, Schamanismus und lokale Mythologie dienen, festigt erneut die Verbindung der Kunst mit der ethnischen Identität. Der Traditionsdiskurs tritt an die Stelle der fehlenden Kunstkritik. Als das stabilste Element in der Kultur wahrgenommen, entpuppt sich die Tradition in Wirklichkeit als das flexibelste von allen, indem sie ständig neu konstruiert wird und als Ressource für die Artikulierung politischer und wirtschaftlicher Ansprüche der Republik dient.

Die aktuelle politische und kulturelle Situation in Russland schafft die Bedingungen für die Neokolonisierung von Kultur- und Kunstpraktiken. Im heutigen Russland erleben diejenigen Kunstprojekte eine Konjunktur, die eine antiwestliche Ausrichtung haben und die nationale Eigenart und (angebliche) traditionelle Werte hochpreisen. Eines der Beispiele solcher Kunst stellen die Arbeiten des Bildhauers Daši Namdakov dar, die von einer bemerkenswerten PR-Kampagne in den Medien begleitet werden. Wie in der vorliegenden Arbeit gezeigt wird, basiert die künstlerische Positionsbestimmung Namdakovs auf der Idee einer vermeintlich wahrhaften Wiederherstellung von vorrevolutionären Traditionen sowie Ideen des Eurasismus. Die Präsentation der Kunst und die pseudohistorische Diskursivierung reproduzieren weitgehend sowjetische Praktiken. Die Kunst Namdakovscher Prägung stellt eine Rückkehr zur Stalinschen Kunstauffassung dar. Sie visualisiert den aktuellen nationalen russländischen Mythos, der auf eurasischen Ideen aufbaut, die bei dem russischen politischen und traditionsorientierten Establishment so beliebt geworden sind.