//Viola Hildebrand-Schat

Aktionismus in der russischen Gegenwartskunst zwischen Kultur und Politik

Die Moskauer Radikalen und das Künstlerkollektiv Chto delat?

Zur Auffassung von kulturellem Widerstand

2002 erscheint mit dem *Cultural Resistance Reader* ein von Stephen Duncombe herausgegebener Sammelband zu Formen des Widerstands, die weniger aus einem konkreten Anlass resultieren, als sich gegen grundsätzliche Gegebenheiten richten, und die sich über kulturelle Praktiken, Verhaltensformen oder auch demonstrative und provokative Manifestationen äußern. Die multidisziplinären sowie aus unterschiedlichen historischen Epochen stammenden Beiträge in Duncombes Sammelband zeugen von einem weiten Kultur– sowie Widerstandsbegriff. Allein die Unterschiedlichkeit des Kontextes wie auch der Motivationen lässt einen zu eng gefassten Kulturbegriff für den vorliegenden Untersuchungsgegenstand, kulturelle Widerständigkeit, fragwürdig erscheinen. Kultur ist mitnichten das, was innerhalb institutionalisierter Bahnen verläuft und sich eindeutig als Darbietung aus Musik, Kunst oder darstellenden Künsten beschreiben lässt. Kultur entwickelt überall und zu jeder Zeit neu ihre eigenen Formen und lässt sich nicht ein für alle Mal mit einem festgefügten Begriff umschreiben. Im Gegenteil geht es auch darum, dass Kultur sich immer wieder neue Freiheiten erringt, die neue Denk– und Gestaltungsräume ermöglichen. Nur so ist Fortschritt überhaupt denkbar. Befreit von Einschränkungen und Dominanz der herrschenden Gepflogenheiten erweisen sich die neuen Ausdrucksformen als eine Herausforderung, die ebenso dazu verleitet, sie als Quertreiberei abzuweisen wie auch als Chance für Änderungen zu begreifen. Da sich das Widerständige in jedem Fall gegen das Vorhandene richtet, lassen sich kulturelles und politisches Aufbegehren nicht immer scharf gegeneinander abgrenzen. Zu sehr spielen politische Entscheidungen in kulturelle Zusammenhänge hinein, wie auch umgekehrt kulturelle Praktiken auf die Politik Einfluss nehmen.

In Russland bzw. der ehemaligen Sowjetunion richtete sich der Widerstand gegen die herrschende Kunstpolitik, die allen Kunstschaffenden mit dem Sozialistischen Realismus vorschrieb, welche Form und welche Inhalte die Werke haben durften. Da bei einem Verstoß mit Sanktionierungen brutalster Art zu rechnen war, fanden sämtliche Ereignisse der inoffiziellen Szene in Privaträumen, an unbeobachteten Orten, zum Teil außerhalb der Städte statt. Beispiele sind die Aktion im Wald von Nonna Goriunova und Lev Nussbaum oder die *Reisen aus der Stadt* unter der Leitung von Andreij Monastirskij seit Mitte der 1970er Jahre, bei denen die Kunstaktionen außerhalb Moskaus ausgeführt wurden. Auch wenn all diese Aktionen sich scheinbar heimlich und im Versteckten abspielten, waren sie doch als Kritik gegen die herrschende Doktrin gemeint. Allein schon die Tatsache, dass die Künstler *(1) nicht öffentlich hervortreten konnten, enthält einen Teil dieser Kritik.

Nach 1990 beginnen Künstler mit Aufsehen erregenden Aktionen an die Öffentlichkeit zu treten. Für ihre Auftritte wählen sie Orte wie den Roten Platz oder das Gelände vor dem Weißen Haus. Ihre Kritik richtet sich offen, mit anstößigen Worten und Gesten gegen die aktuelle Situation und die für sie verantwortlichen Politiker. Es sind zunächst die sogenannten Moskauer Radikalen, dann Gruppen wie Woina und Pussy Riot, aber auch das Kollektiv Что делать? (Chto delat?), zu Deutsch „Was tun?“, das 2003 in St. Petersburg von Dmitry Vilensky ins Leben

gerufen wurde und neben Künstlern auch Theoretiker, Philosophen, Kritiker und Schriftsteller einschließt.

Die Russische Avantgarde als Vorgeschichte gegenwärtiger Positionierung

Gerade die Beispiele der Aktionskunst zeigen, dass ihre Vertreter durchweg mehr intendieren als ein bloßes l'art pour l'art. Ihre Handlungen sollen aufrütteln, die Aufmerksamkeit auf neuralgische Punkte innerhalb des sozialen und politischen Gefüges lenken und zum Nachdenken anregen. Es werden nicht mehr die tradierten Mittel der Kunst eingesetzt oder wenn, dann in einer unüblichen, häufig brüskierenden Weise. Alltägliche Gesten werden ins Absurde gesteigert und zur Kunst erklärt. Auch wenn eine solche Kunst Züge des Politischen trägt, unterscheidet sie sich davon durch ihre impliziten Absichten. Die Kritik wird nicht einfach nur verbal durch Flugblatt, Transparent oder Aufruf geäußert, sondern in raffinierte Vorgehensweisen eingebunden, in denen sie durch Deformation des Üblichen offenkundig wird.

Doch ist künstlerische Aktion nicht automatisch mit Kritik gleichzusetzen. Das aktionistische Engagement der russischen Avantgardisten war nicht gegen Staat und Gesellschaft gerichtet, sondern unterwarf sich ganz den Zielen der kommunistischen Partei. Im Glauben an eine bessere Gesellschaft stellten die sowjetischen Künstler ihre Aktivitäten den postrevolutionären kommunistischen Bestrebungen zur Verfügung. Neben Entwurfs- und Gestaltungsaufgaben für Verlagswesen und industrielle Produktion waren sie mit der Ausschmückung der Straßen an den Staatsfeiertagen, der Bereitstellung von Dekorationen für Aufmärsche, Umzüge und politische Auftritte wie den gesamten Apparat der Politpropaganda beauftragt. Werke wie Wladimir Tatlins Turm für die III. Internationale (vgl. Bollinger/Medicus 2013) (* 1), der am entsprechenden Tag bei einem großen Umzug mitgeführt wurde, oder mit Bildern und Symbolen der Sowjetmacht ausgeschmückte Eisenbahnwagons, die zu Propagandazwecken durch das gesamte Land fuhren, waren mit Blick auf ihre spezifische Aufgabe entworfen.

Die historischen Symbole und Motive dienen wiederum den Künstlern der russischen Gegenwart als Ausgangspunkt ihrer künstlerischen Auseinandersetzung mit der Geschichte ihres Landes und der ihrer eigenen künstlerischen Position. Die Rückwendung zur Avantgarde setzt bereits in den 1980er Jahren ein und bestimmt zum einen die sogenannte Retrogarde, bei der in einem Nachvollzug die Traumata des Scheiterns aufgearbeitet werden sollen, zum anderen aber auch mit dem Versuch, dort anzuknüpfen, wo die avantgardistischen Ziele zum Erliegen kamen.

Auch wenn sich die künstlerische Aktion in Russland bis in die 1920er Jahre zurückverfolgen lässt und auch nach den Avantgardebewegungen mit Aktionen im Außenraum ihre Fortsetzung findet, erregen all diese Manifestationen zu keinem Zeitpunkt öffentliches Aufsehen. Zu denken ist an den Auftritt von Nonna Goriunova und Francisco Infante-Arana im verschneiten Wald, bei dem sie in den 1960er Jahren gezielt gegen das Gebot öffentlicher Körperentblößung opponierten, an das Auftreten von Gruppierungen wie Kollektive Aktion, Medizinische Hermeneutik, Fliegenpilz, Nest, der 1975 von Michail Chernyshov begründete Gruppe Roter Stern, oder an die aus Anatoly Zhigalov und Natalia Abalakova bestehende Gruppe Totart, die mit sozialen Handlungen außerhalb der politischen Sphäre operierte; so animierte Zhigalov beispielsweise 1982 als Wohnblockswart die Bewohner dazu, die Bänke des Areals mit Goldfarbe anzustreichen. Ein weiteres Beispiel sind die Mitkis um Olga und Aleksandr Florenskij. Im Gegensatz zu den westeuropäischen Avantgardisten – so Osmolovskij (Osmolovskij 2005) (* 7) – waren dem Moskauer Underground eher kulturerhaltende als zerstörerische Intentionen eigen, was wiederum zu Widersprüchen führte, da diese Absichten bereits auf einer

geistigen Krise gründeten. *(2) (* 7) So blieben sie Angelegenheit künstlerischer Gruppierungen, die als vom Übrigen abgeschirmte Gemeinde in ihren eigenen Kreisen operierte. Öffentlich, lautstark und in jeder Hinsicht provokativ werden die von Künstlern initiierten Aktionen erst mit den Moskauer Radikalen zu Beginn der 1990er Jahre.

Die Aktion, während des stalinistischen Regimes und zur Zeit der Sowjetunion aus der offiziellen Kunst vollständig ausgeschlossen, bricht nach der Perestroika mit einer bis dahin nicht gekannten Vehemenz hervor. Selbst die Aktionen westlicher Zirkel sind zu keinem Zeitpunkt mit solcher Kompromisslosigkeit durchgesetzt worden, wie beispielsweise die der Moskauer Radikalen und ihnen nachfolgender Gruppen. Auffallend und ihnen gemeinsam sind Angriffe auf das herrschende System, das für die Verhältnisse verantwortlich gemacht wird.

Aber es geht um mehr als nur eine Stellungnahme im eigenen Land. Vielmehr sieht sich die postsowjetische Szene mit den Gesetzlichkeiten des globalen Kunstmarktes konfrontiert, die im weitgehend abgeschlossenen Raum der Sowjetunion für das Kunstschaffen belanglos waren. Das wirft neue Probleme auf und die Gefahr, die geografische Herkunft, Nation und nationale Eigenschaften der Kunst wie auch ihrer Schöpfer über künstlerische Qualitäten und Anschauungen zu stellen, ist groß. Sie wird relevant, wenn beispielsweise die Präsenz russischer Künstler bei internationalen Ausstellungen durch politische Argumente gerechtfertigt wird und deshalb eher Kontakte zum westlichen Establishment hergestellt werden als zu den Institutionen im eigenen Land. (vgl. Osmolovskij 2005: 681) (* 7) Eine traurige Bilanz, wenn daraus folgt, dass die Kunst gar nicht als das wahrgenommen wird, was sie sein will, sondern als Politikum verhandelt wird.

Hinzu kommt, dass die Künstler der 1990er und der nachfolgenden Jahre eine doppelte Enttäuschung erleben: Das ist neben der Erkenntnis vom Scheitern der ersten Avantgarde auch die Desillusionierung von Erwartungen, die während der Perestroika-Zeit geweckt wurden. Das neue Wirtschaftssystem führt nicht zu einer allgemeinen Verbesserung der wirtschaftlichen Verhältnisse, sondern lässt lediglich die Kluft zwischen den Schichten offensichtlich werden. Die Unterschiede zwischen Arm und reich erweisen sich als eklatant und das mit der Putin-Regierung etablierte System als kaum weniger repressiv als das stalinistische.

Aktionismus als Reaktion auf die postsowjetischen Verhältnisse

Die Kreativen, d. h. die in der zeitgenössischen Szene tätigen Künstler, Musiker, Theoretiker, verstehen sich zunehmend als revolutionäre Klasse, die genug Macht entwickeln kann, um Kultur und Gesellschaft zu transformieren. Mehr denn je zeigt sich das in der Gegenwartskunst in Russland. Seit den politischen Umbrüchen der 1990er Jahre führen insbesondere die radikalen Künstler und neu entstehende Gruppierungen den Widerstand fort, der mit der nonkonformen Kunst schon lange im Untergrund schwelte, lediglich unter neuen Vorzeichen. Die gegen Politik und daran anknüpfende Transformationen in Wirtschaft und Gesellschaft gerichteten Reaktionen sind auffällig, machen sich im öffentlichen Raum, häufig lautstark, geltend. Eine solche „Kunst der Präsenz“ (Osmolovskij 2005: 693) (* 7), bei der die eigene Anwesenheit als künstlerisches Ereignis erlebt wird, verweist auf die situationistischen Utopien einer totalen Konstruktion des menschlichen Lebens und damit die radikalste Form der radikalen Kunst.

Es sind in erster Linie verschiedene Gruppierungen in Moskau – als Moskauer Radikale wahrgenommen –, die mit ihren Aktionen eine bis dahin ungekannte Determinante in die Kunst einführen. Einen Überblick über die vielseitigen Vorgehensweisen gibt Andreij Kovaljev in seiner 2007 erschienen Anthologie

Rossijskij Akcionizm 1990–2000. *(3)

Als einer der führenden Vertreter der radikalen Kunst begründete Anatolij Osmolovskij (Osmolovskij 2005: 675 ff.) (* 7) die Gruppe Radek und ein gleichnamiges Magazin, mit dem er der gesamten Bewegung ihr theoretisches Fundament gibt. Die Radikalen stehen im ständigen Widerspruch zur öffentlichen Meinung, vertreten aber, trotz vergleichbarer Vorgehensweisen, einen ausgeprägten Individualismus. „Jeder versucht auf seine Art, seine exklusive, souveräne Position zu finden und einzunehmen.“ (Osmolovskij 2005: 688) (* 7) Aus noch freien gesellschaftlichen Positionen heraus arbeiten sie mit der Figur des Antihelden.

Von Anbeginn an tritt die Gruppe Radek mit ausgewiesen politischen urbanen Interventionen auf. Bezeichnend sind Aktionen, wie die 1999 anlässlich der Wahlkampagne durchgeführte, bei der die Gruppe das Lenin-Mausoleum besetzte und ein Banner entrollte, auf dem – quasi als Aufforderung an die Wähler – „Protiv vsech“ (Gegen alle) zu lesen war.

Zentrales Moment bei dieser Aktion war, jene Mechanismen zu kennen und zu nutzen, die eine politischen Geste legitimieren, die aber in der Ausführung durch die Radikalen zur Provokation werden. Da sich die Künstler ihrer Grenzen hinsichtlich politischer und gesellschaftlicher Einflussnahme durchaus bewusst waren, strebten sie gar nicht erst an, mit legitimen politischen Methoden auf das Gemeinwesen einzuwirken. Im Gegenteil ist ihre Kampagne *Protiv vsech* als Versuch zu werten, jede politische Partei aus dem Bereich der Legitimität herauszudrängen, um unter anderem deutlich zu machen, dass demokratische Wahlen ebenso wie die freie Marktwirtschaft und andere Übernahmen kapitalistischer Praktiken in Russland doch wieder nur zu Machtinstrumenten würden, die den Alltag des Menschen bestimmen.

Konsequenterweise soll daher die künstlerische Aktion, um Kontakt mit dem Publikum herzustellen, in bisweilen geradezu mimetischer Nachahmung offizieller Praktiken neben die führenden Parteien und Nutzung der politischen Sphäre gestellt werden. Um die unter dem Konzeptualismus stehende Kritik zu umgehen, wenden sich die Radikalen direkt an den Konsumenten, an den – ihrem Verständnis nach – anspruchslosen Rezipienten der Massenmedien. Mit der Straße und den Medien agieren die Künstler auf den gleichen Plattformen der Öffentlichkeit wie die Politik. Doch da entgegen der Machtmittel, die den Politikern und Industriellen in Russland zur Verfügung stehen, den Künstlern als Waffe nur die Aktion und nonkonformes Verhalten bleiben, sind ihre Handlungen entsprechend ausgerichtet. Ziel ist es, die destruktiven Prozesse im Land angemessen zu repräsentieren. Doch die Willkürlichkeit, mit der in der Zeitung Sjevodnja unter der Redaktion von Andrej Kovaljev eine Kunstspaltung eingerichtet wird, um dann drei Jahre später wieder aus nicht ersichtlichen Gründen eingestellt zu werden, zeigt, wie nicht nur die Kunst sich die politische Plattform zunutze macht, sondern wie auch umgekehrt die Kunst von der Politik abhängt.

Die radikale Kunst entstand in einer Gesellschaft, in der sich die politischen Strukturen erst allmählich zu konsolidieren suchten, gleichzeitig aber bereits von den neuen Gesetzlichkeiten vereinnahmt wurden, so dass eine Trennung von Wirtschaft und Politik unmöglich wurde. Sie ist, trotz ihres linksradikalen Pathos, auch Ausdruck reaktionärer kapitalistischer Ambitionen der neuen russischen Unternehmerklasse, d. h. sie findet in jenen Bereichen Anklang und Förderung, die von den neuen marktwirtschaftlichen Strukturen profitieren, gegen die sich die Künstler auflehnen. Unweigerlich ist sie somit einem kaum zu lösenden Widerspruch ausgesetzt. Kulik suchte sich zwar als Staatskünstler zu etablieren, doch war er nicht vom Staat, sondern von der neuen russischen Gesellschaftselite gefragt.

Das Künstlerkollektiv Что делать? – Strategien und Zielsetzungen

Im Gegensatz zum Einzelkämpfertum der 1990er Jahre, den Jahren der Positionierung, treten im Jahrzehnt nach der Jahrtausendwende wieder Kollektivbewegungen verstärkt hervor. Triebkraft für die Gründung ist das politische Klima, dessen negative Seiten sich in der Destruktion bestehender Werte und allgemeiner Trostlosigkeit bemerkbar machen.

Das russische Kollektiv ist beispielhaft für die gegenwärtige russische Kunst, die sich im Grenzbereich von politischer Demonstration, gesellschaftlichem Engagement und generellem Widerstand auf der einen Seite und dem Kunstbegriff auf der anderen Seite bewegt. In diesem Zusammenhang stehen auch Überlegungen, was Künstlergruppen wie Chto delat? auf politischer oder gesellschaftlicher Ebene bewirken können, wie sie von dieser Warte aus wahrgenommen werden und wie die offizielle Kultur auf sie reagiert.

Bereits der Name der Gruppe signalisiert auch die Zielrichtung ihrer Absichten, stellt sie sich damit doch in die Tradition eines Diskurses um Möglichkeiten einer radikalen Politik, wie ihn zunächst Nikolai Chernyshevsky, dann Lenin geführt haben. Die Frage beinhaltet die Aufforderung nach mehr Rechten für die Unterdrückten und wird zu einem grundlegenden Anliegen von Kunst, Wissenschaft und Politik. *(4) 1989 stellen Paulo Freire und Adriano Nogueira diese Frage ihrem Essay *Que fazer? Teoria e Practica Educação Popular* voran und mit der documenta 12 wird sie von ihrer zunächst politischen Anbindung auch auf Ästhetik und Erziehung übertragen.

Die Aktivitäten von Chto delat? bestehen unter anderem in Ausstellungen, Seminaren, Podiumsdiskussionen, die mehr das theoretische Konzept als die ästhetischen Qualitäten der Vermittlung berücksichtigen. Vollziehen sich die Aktionen in temporär begrenzten Räumen, steht hingegen fast alles, was textbasiert ist, also Gespräche sowie die gesamte theoretische Basis, über Internet zur Verfügung.

Weiterhin beinhaltet die Arbeit der Gruppe die Herausgabe einer Zeitschrift, die bei kulturellen und politischen Veranstaltungen verteilt wird. Jede Ausgabe stellt ein Thema in den Mittelpunkt, das für die politische und gesellschaftliche Situation aktuell ist, insbesondere auch die Veränderungen der politischen Landschaft des postsowjetischen Russlands. So bildet die allgemeine, maßgeblich von der Politik bestimmte Befindlichkeit in Russland zwar den Schwerpunkt, gleichzeitig aber werden die Betrachtungen im internationalen Rahmen verortet.

Eine ihrer ersten Aktionen war die *Neugründung von St. Petersburg* und als Protest gegen die Art und Weise gerichtet, wie der dreihundertste Jahrestag der Stadt gefeiert werden sollte. Straßensperren und Kontrollen in der gesamten Innenstadt vermittelten mehr den Eindruck einer streng geregelten Ausnahmesituation als den eines Festes. Am entscheidenden Tag veranlasste Chto delat? einen demonstrativen Auszug von Bürgern aus dem Stadtzentrum, um außerhalb des Stadtgebietes die Neugründung als Zeichen für einen bürgernahen Neubeginn vorzunehmen.

Mit der Aktion *Angry Sandwich People* suchten die Gruppenmitglieder ihre Argumente in Zusammenarbeit mit lokalen Gruppen wie der Workers's Democracy und The Pyotr Alexeev Resistance Movement in Form von Straßentheater vorzubringen, das mit aufklärerischer Absicht an Bert Brechts epischem Theater orientiert war. Bewusst war als Veranstaltungsort der Stachek Ploschad gewählt worden, jener Platz, an dem 1905 die Demonstrierenden von der Zarengarde niedergeschlagen worden waren.

Eine Ausrichtung an Brechts poetischem Konzept liegt auch dem *Perestroika Songspiel* zugrunde, einer filmischen Inszenierung, die die Ereignisse der jüngeren Vergangenheit und ihre Bedeutung für die gegenwärtige Situation reflektiert. Handlungszeitraum und Bezugspunkt ist der 21. August 1991, jener Tag, an dem der restaurative Gegenputsch niedergeschlagen wurde und die sich anbahnenden Wandlungen für einen Augenblick auf der Kippe standen. Fünf Charaktere verkörpern mit Demokrat, Nationalist, Geschäftsmann, Feministin und Revolutionär neue Typen, die durch den politischen Umbruch hervorgebracht wurden. Sie geben ihre jeweilige Sicht auf die Geschichte zu Protokoll. Ein Chor kommentiert vom aktuellen Standpunkt aus das Geschehen. Gemäß der polyphonen Logik folgt jede Stimme ihrem eigenen Thema, ohne die Einheit des Magnum Opus zu stören (vgl. Miziano 2011: 38) (* 5). Aus der Stimmvielfalt wird gleichwohl deutlich, dass die Hoffnung auf eine gerechte Gesellschaft Illusion bleibt, ihre Erfüllung notwendigerweise scheitern muss. Die an Tableaus oder lebende Gemälde gemahnende Aufstellung und der emotionslose, gleichwohl zwischen Tragik und Komik balancierende Vortrag des Chores distanziert den Betrachter von einer Anteilnahme, um ihn letztendlich wie im Brecht'schen Theater desorientiert zurückzulassen.

Auch bei dem halbstündigen Video *Tower Songspiel* von 2010 ist die Anlehnung an Brecht nicht zu übersehen, auch hier wird eine politische Entscheidung in einer epischen Form so verhandelt, dass der Zuschauer nicht einer Illusion unterliegt, sondern er vielmehr durch rationale Argumente zum Urteil aufgerufen und so zur Teilhabe an der Handlung animiert wird. Den Stoff liefern die Diskussionen um das Okhta Center, das nach den Plänen des Energiekonzerns Gazprom inmitten der Altstadt von Sankt Petersburg gebaut werden soll. Der 403 Meter hohe Wolkenkratzer würde aber nicht nur das Stadtbild erheblich beeinträchtigen, sondern auch das Ambiente der Altstadt verändern. Trotz heftigen öffentlichen Widerstands sind die Weichen längst gestellt. Was als Symbol der neuen Rohstoffmacht ideologisch überwältigen möchte, gerät im Film zur Parodie eines gefräßigen Kapitalismus, repräsentiert durch eine fremdgesteuerte Vorstandssitzung, die sich den Interessen der Bevölkerung selbstherrlich verweigert.

Trägt die Gründungsaktion der Gruppe noch deutliche Züge einer Gegendemonstration in Opposition zur offiziellen politischen Entscheidung, bedienen sich die Straßenaktion und der Film mit dem epischen Theater explizit einer künstlerischen Form, die gleichwohl so gewählt ist, dass sie gemäß der marxistischen Kunsttheorie einem breiten Publikum in leicht rezipierbarer Weise die historisch-konkrete Wirklichkeit vor Augen stellt. Doch anstelle der dem sozialistischen Realismus implizierten Konformität werden die Zuschauer ausdrücklich mit einer konträren Meinung konfrontiert und so zur kritischen Stellungnahme aufgerufen.

Die Zeitung von Chto delat?: Theorie und Manifest

Konzept und Ziele der Gruppe Chto delat? finden ihre Fixierung in der gleichnamigen Zeitschrift, die seit 2003 von Vilensky und David Riff herausgegeben wird. Sie schließen damit an vorangegangene Projekte an, wie Anatolij Osmolovskijs Zeitschrift *Radek. Teorija, Iskusstvo, Politika*, die seit 1995 im Rahmen des Projektes Mail Radek publiziert wurde. Chto delat? erscheint monatlich, jede Ausgabe ist einem bestimmten Thema gewidmet, das in Auszügen aus philosophischen Essays, Interviews, Manifesten, Briefen, Gesprächen und Stellungnahmen zur aktuellen Situation verhandelt wird. Als Autoren zeichnen nicht nur die Mitglieder der Gruppe verantwortlich, sondern auch Personen aus Wissenschaft und Kultur, die die neueren Entwicklungen in den Gesellschaften innerhalb des von Globalisierung und Machtkämpfen destabilisierten nationalen Gefüges verfolgen und kommentieren. Zu

nennen sind neben Dmitry Vilensky, David Riff, Artemy Magun, Nikolai Oleinikov, Alexei Penzin, Alexander Skidan und Oxana Timofeeva unter anderem Dmitry Gutov, Viktor Mazin, Viktor Miziano, Toni Negri, Vladimir Salnikov, aber auch Ekaterina Degot, Olesya Turkina, Martha Rosler, Jean Fisher, Jean-Luc Nancy, Jacques Rancière kommen zu Wort. Abgedruckt werden weiterhin Texte von Gilles Deleuze, Felix Guattari. Ihnen gemeinsam ist die Auseinandersetzung mit dem Marxismus und seiner Relevanz angesichts der veränderten politischen und gesellschaftlichen Strukturen. Erklärtes Ziel Negris beispielsweise ist eine marxistische Theorie, die nicht nur auf die Kritik an den veränderten Bedingungen reagiert, sondern sich ebenso als praktikable Handlungsanleitung erweist. (vgl. Chto delat? 2004) (* 2)

Weitere Themenfelder der Zeitschrift sind der urbane Raum, Zonen der Autonomie, Revolution und Widerstand, Kultur und Protest, die Funktionen von Kunst, die aus der Perestroika gewonnenen und aus der Avantgarde abzuleitenden Erfahrungen. Auch wenn in der Zeitschrift Gebiete berührt werden, die ebenso in den Bereich der Politik fallen, erhalten sie durch die Aktivitäten der Gruppe doch eine andere Konnotation. Das ist neben den als Kunst gehandhabten Aktionen und Interventionen auch die vielseitige Gestaltung der Zeitschrift. Flexibles Layout, Zeichnungen und Bildergeschichten Architekturskizzen, Aufnahmen von Installationen und Auftritten, mit denen die Themen fortgeführt und visuell ausgestaltet werden, bestimmen den Charakter der Zeitschrift.

So unterschiedlich die Darstellungsformen sind, setzen sie doch sämtlich bei Überlegungen zur Rolle und Funktion zeitgenössischer Kunst und ihres gesellschaftlichen Auftrags an. Die verschiedenen Artikel gehen der Frage nach, was Kunst von Politik unterscheidet, legen die politischen Anteile von Kunst offen, befassen sich mit postmodernen Strukturen im postsowjetischen Kontext und deren Auswirkungen auf das Lebensumfeld des Menschen. Eine behauptete Überlegenheit der Kunst gegenüber der Politik wird mit spielerischen Möglichkeiten begründet, über die die Kunst generell im Umgang mit problematischen und krisenträchtigen Situationen verfüge und so Wege für mögliche Umsetzungen aufzeigen könne, die im Normalfall verborgen blieben. Die Kunst könne, so liest man in der Zeitschrift, Situationen ohne Konsequenzen in kollektive Handlungen umleiten. In Titeln wie *Die Verneinung der Verneinung* klingen poststrukturalistische Praktiken der Destruktion an. Leitend sind Sätze wie „The revolution is over, but in the end of revolution what wins is a completely reactionary mode of living. And the nostalgia of the poet is really the attempt to reconstruct in this passage, this reactionary desert in which humans have been thrown, to reconstruct those other values, pushing them forward." *(5) (Vilensky 2004) (* 11)

Die unter dem Titel *Drift* erschienene Nummer 7 der Zeitschrift wendet sich explizit der Psychogeographie zu, wie sie 1958 Guy Debord im Zuge des Internationalen Situationismus entwickelt hat, um den Einfluss städtebaulicher Maßnahmen auf die Psyche zu untersuchen. Das Thema wird wiederholt in anderen Ausgaben aufgegriffen. Dabei wird das, was bei Debord unter „universalem Urbanismus" behandelt wird, von Chto delat? auf einen „revolutionären Urbanismus" übertragen. In diesem Zusammenhang steht auch das ebenfalls in der Ausgabe abgedruckte Manifest vom April 2003, dem der konkrete Bezug zur Stadt St. Petersburg zu entnehmen ist. Die neuen Verhältnisse haben durch Bautätigkeiten und Umstrukturierungsmaßnahmen dazu geführt, dass sich das normale Leben aus dem Straßenbild verliert und eine Form von Trostlosigkeit sich breit macht. Das hier angesprochene Empfinden wurde auf den Transparenten, die die Künstler bei ihrer Aktion mitführten, mit dem Satz „St. Petersburg geht auf das Nullstadium zu" verbalisiert. Deshalb, so das Statement im Manifest, haben die Künstler von Chto

delat? die neue Kunst auf die Straßen und Plätze gebracht, sie zu einer öffentlichen und zugleich polemischen Geste gemacht. „Wir, die Petersburger, sehen die Stadt nicht wie sie die korrupten Offiziellen sehen, wir sehen ihren Horizont zur Zukunft hin geöffnet.“ (vgl. Magun/Maisel/Skidan 2004) (* 4).

Diese Äußerung beinhaltet auch das Anliegen der Gruppe, kontinuierlich an der Veränderung des städtischen Ambientes mitzuwirken und die Verantwortlichen in den städtischen Gremien dazu zu bewegen, die avantgardistischen Künstler in ihre Pläne einzubeziehen. Schließlich könne die zeitgenössische Kunst mit Humor wie auch Aktion, aber auch Kritik dazu beitragen, das städtische Umfeld für jedermann attraktiv zu halten. Deshalb sei es notwendig, die Kräfte zu einen.

Die einzelnen Ausgaben der Zeitschrift reflektieren bei aller Vielfalt der Themen die zentralen Anliegen der Gruppe. Dabei geht es weniger um eine Kritik an Veränderungen als vielmehr um eine sorgfältige Analyse der neuen Verhältnisse der postkommunistischen Epoche. Im Bewusstsein um das Scheitern der vom Kommunismus angestrebten Ideale sollen diese eben nicht grundsätzlich verworfen werden, sondern mit Blick auf die neue Situation neu interpretiert und nach ihrer Praktikabilität gefragt werden. Gleichzeitig sollen Maßnahmen ergriffen werden, um die kapitalistische Vorherrschaft einzudämmen. Damit die postsowjetische Gesellschaft nicht dem Diktat des Kapitals, das an die Stelle der kommunistischen Diktatur zu rücken drohe, anheimfällt, sei der Marxismus in seiner ursprünglichen Form durchaus als relevant zu erachten.

Die Beiträge in der Zeitschrift bilden zwar den theoretisch-intellektuellen Hintergrund der künstlerischen Manifestationen der Gruppe, ebenso fließen aber auch die aus den Aktionen der Gruppe gewonnenen praktischen Ergebnisse ein. Damit ist die Zeitschrift Dokument, Katalog wie auch weitere Manifestation von Chto delat?.

Kultureller Widerstand – zur Frage der Grenze von Kunst und Politik

Steven Duncombes Anthologie zum kulturellen Widerstand liefert das Material, um die im postsowjetischen Russland aufkommenden neuen Kunstformen zu deuten. Von Künstlern und Intellektuellen initiiert und als Kunst deklariert, richtet sich das Vorgehen in einem das Publikum ungefragt und unvermittelt einbeziehenden Gestus an die Öffentlichkeit jenseits von offiziellen Initiativen oder gar Parteien.

Die Grenze zwischen politischer und künstlerischer Manifestation ist dabei nicht immer klar zu benennen, da politischer und kultureller Diskurs ein System von Zeichen und Symbolen teilen. Digitalisierung und Virtualität sind Faktoren, die die postindustrielle Gesellschaft bestimmen und aufgrund der Schnelligkeit bei der Umsetzung tragen sie weiter dazu bei, die Unterschiede von Kunst und Politik aufzuheben. Immerhin bedienen sich beide der gleichen Mechanismen, planen mit den gleichen Systemen und haben die gleiche Unverbindlichkeit.

Das Kunstschaffen im Zeitalter des Dekonstruktivismus sieht sich mit der Behauptung konfrontiert, dass alles schon in irgendeiner Form vorhanden sei, es unmöglich oder sinnlos geworden sei, Neues schaffen zu können. Neue Bedeutung könne daher nur mehr durch Appropriation oder Reinszenierung gewonnen werden. Die Gruppe Chto delat? beruft sich auf das politisch konnotierte Schaffen der Avantgarde, deren Ziele von den marxistischen Idealen einer sozialistischen Gesellschaft geleitet waren, zeigt aber am Scheitern der Avantgarde, dass eine Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse nicht allein mittels der marxistisch-leninistischen Prinzipien bewirkt werden könne, solange nicht auch das menschliche Handeln mit seiner ganzen Subjektivität als ein wesentlicher Teil berücksichtigt

werde. Nun stemmt sich aber die Macht des Kollektivs gegen die Subjektivität und legt den Fokus auf die kollektive Aktion. Die Gruppe unternimmt erst gar nicht den Versuch, Kunst losgelöst von Funktionalität zu sehen. Kunst sei, ebenso wie alles andere, was aus menschlicher Aktivität hervorgeht, auf ihren Tauschwert hin zu bewerten (vgl. Penzin/Vilensky 2009) (* 8). Auch die aus der Avantgarde hervorgehende Vorstellung, dass Kunst ganz im Leben aufzugehen habe, kann heutzutage nicht mehr ernst genommen werden.

Hatten die russischen Produktionisten in der Kunst ein Instrument zur Konstruktion des Lebens gesehen, hatte der italienische Operaismo der 1960er Jahre auf die Formierung eines neuen sozialen Subjekts gehofft, so hat doch inzwischen die Entwicklung des Kapitalismus in der Totalität des Kapitals gezeigt, dass jegliche Form von Subjektivität aporetisch bleibt.

So müssen angesichts der gewandelten Verhältnisse auch die marxistische Theorie und ihre Anwendbarkeit in einer gewandelten Gesellschaft neu hinterfragt, die marxistischen Gedanken neu interpretiert und auf ihre Gültigkeit hin geprüft werden. Marx' Theorie war eine Antwort auf die Ausweitung des Kapitals und die Vereinnahmung neuer Märkte. Die Antwort bestand im Aufruf nach Solidarität der Enteigneten: Arbeiter, Bauern, Intellektuelle, ungeachtet von Ethnie, Religion oder Nation. Die Globalisierung erfordert eine Aktualisierung der Theorie mit gleichem universellen Anspruch wie dem der Internationalen, wobei ihre intellektuelle Radikalisierung schnell an Fundamentalismus grenzt und mit explosiven Äußerungen einhergeht, wie das Beispiel der Moskauer Radikalen, aber auch die Auftritte der Gruppe Chto delat? zeigen.

Chto delat? im Kontext von Kunst und Kultur

Fast gleichzeitig mit der Gründung der Gruppe Chto delat? entstanden andere zivilgesellschaftliche Initiativen, wie die Widerstandsbewegung von Pjotr Alexejew 2004, das Institut für kollektives Handeln 2004, die Sozialistische Bewegung Vorwärts 2005, die Linke Front 2005 und das Russische Sozialforum 2005. Für Chto delat? waren sie nicht nur wichtige Bezugsgruppen, sondern auch eine Art politische Legitimation ihres eigenen Handelns. Für ihre Auseinandersetzung mit dem postsowjetischen, apolitischen Russlands der Putin-Zeit konstruiert die Gruppe eine neue Sprache, bei der sie Begriffe einer untergegangenen Epoche aufnimmt, wie „Solidarität", „Räte", „nicht-entfremdete Arbeit" und rekurriert damit auf die ursprünglich mit dem sozialistischen Gedanken verknüpften Ideen. Zum Tragen kommen neue Theorien und „Kampfzonen" wie beispielsweise die Theorie der Multitude, die immaterielle Arbeit, die Sozialforen, die Bewegung der Bewegungen, Studien des Urbanen, die Erforschung des Alltags usw. Mit diesen knüpft die Gruppe an künstlerische Initiativen der Vergangenheit an wie beispielsweise die Situationistische Internationale, aber auch Künstler wie Yves Klein oder Piero Manzoni, die beide die Bedeutung des Immateriellen hervorkehrten. Sie rezipieren Denker der jüngeren Geschichte wie Cornelius Castoriadis, Henri Lefebvre, zeitgenössische Philosophen wie Antonio Negri, Paolo Virno oder Jacques Rancière, die für den intellektuellen Diskurs in Russland neu sind.

Chto delat? widersetzt sich der herrschenden Tendenz des Kunstbetriebes auf Individualität und stärkt stattdessen das Kollektiv. Damit werden auch das Recht auf individuelles Copyright und die Reduktion kreativen Schaffens auf Produktion und Marketing hinfällig. Im Vordergrund steht der aufklärerische Wert von Kunst, mithin ihre Funktion, Zusammenhänge zu erhellen, nicht ihr Tauschwert, ihre Rolle in der Bildung und ihre Fähigkeit, den Einzelnen und die Gesellschaft zu verändern. Kunst als Institution und Organisation verstanden soll der außerkapitalistischen Entwicklung dienen. Dabei geht es um die Einrichtung von Mechanismen einer

Wertschöpfung, die nicht der Logik des Marktes unterworfen sind und – wie Rancière für jede Avantgarde analysiert – darum, innerhalb des ästhetischen Regimes der Künste sinnliche Formen und materielle Rahmenbedingungen für künftige Lebensweisen zu finden (vgl. Rancière 2001: 129) (* 9).

Vor diesem Hintergrund erklärt sich auch die 2009 in der Kunsthalle Baden-Baden ausgeführte Arbeit *Perestroika Timeline*. Sie zeigt den Verlauf der Perestroika als Zeitleiste entlang einer Wand. In diesem Zusammenhang sind neben Texten die Porträts wichtiger Personen eingearbeitet, so die von Andrei Sacharow, Michail Gorbatschow und Boris Jelzin, aber auch Porträts „normaler" Sowjetbürger. Eine Gegenüberstellung dessen, was tatsächlich passiert ist und was außerdem hätte passieren können, erhellt die kritische Dimension der Wandinstallation. Die „Auflistung lässt den Wunsch anklingen, die offizielle russische Darstellung dieser entscheidenden geschichtlichen Situation umzuschreiben, statt ihr Erbe weiter zur Legitimierung einer fadenscheinigen Macht und eines schäbigen Alltags zu gebrauchen." (Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 2011: 22) (* 10)

Ähnlich situiert ist auch die Arbeit *Russischer Wald*, die 2011 von Olga Egorova, Dmitry Vilensky und Nikolai Oleinikov für den Kölnischen Kunstverein entwickelt wurde. Es ist der Versuch, das kollektive Unbewusste des modernen Russland in einen Bilderwald zu fassen. Eine Anleitung zum Flanieren im russischen Wald zeigt auf einer großen Wandtafel Scherenschnitten nachempfundene Grafiken mit typischen Märchenmotiven, wie Hase, Bär, Wolfsmädchen, Fliegenpilz, aber auch Symbole der Moderne, wie Wolkenkratzerkirche, Schwarze Witwen vor einer U-Bahn-Station oder ein als Glamour-Panzer bezeichnetes Objekt. Jedes Motiv wird durch einen sarkastischen Text erläutert. Der Glamour-Panzer, ein schießwütiges Vehikel, aus dem mit High Heels bewaffnete Frauenbeine drängen, wird etwa unter „wichtiges Exportgut" verbucht, denn „Panzer und Mädchen erfreuen sich anhaltender Beliebtheit jenseits der Grenzen des russischen Waldes". Der Fliegenpilz „vergiftet das Bewusstsein mit albtraumgleichen Geschichten, die oft Wirklichkeit werden" und die muslimischen schwarzen Witwen sprengen sich in Metrostationen in die Luft und „nehmen dabei andere Bewohner des russischen Waldes mit in den Tod".

Neben der Wandtafel gehören aus Spanplatten geschnittene Skulpturen zum russischen Wald. Obwohl sie aus Figuren russischer Märchen oder nationalen Mythen entstammen, entwickeln sie auf den zweiten Blick bizarre Züge. Feuerspeiende Drachen verwandeln sich in Ölpipelines, die Hütte der Hexe Baba Jaga weist die Form des Weißen Hauses auf Hühnerbeinen auf und der Schmuck eines Weihnachtsbaums reiht Gewehre, Ölbehälter und russische Puppen mit Stalin-Antlitz aneinander. Die auf die Rückseiten dieser Sperrholzschemen projizierten Filme weiten das Panoptikum in den für die meisten Russen immer noch harten Alltag aus. Die gesamte Installation erweist sich als Abbild des oligarchisch-kapitalistischen Putin-Systems, das in gleicher tückischer Weise zur gegebenen Zeit zuschlagen wird wie die Protagonisten des Märchenwaldes.

Chto delat? will „Kunst machen, die, gerade weil sie der Gesellschaft ein anderes Niveau der Reflexion und der Verfremdung des Blicks auf sich selbst bietet, zu einer gesellschaftlichen Realität wird" (Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 2011: 42) (* 10). Und obwohl sie das Ästhetische wiederholt einer produktionistischen Reduktion unterzieht, sieht sie in der Ästhetik eine wesentliche Komponente, auf Mensch und Gesellschaft Einfluss zu nehmen.

Selbst dort, wo Kunst Aufgaben der Propaganda übernimmt, muss sie keineswegs ausschließlich unter politischem Blickwinkel beurteilt werden. Vielmehr stellt sie als

semiotisches System, obwohl es der Logik der Partei unterliegt – und darauf weist Nikolai Oleinikov hin –, auch eine formale künstlerische Herausforderung dar. Entscheidend ist, dass „jeder die Botschaft, die der Agitator in einem Werk der Propaganda übermittelt, so deutlich wie möglich verstehen“ (Oleinikov 2011: 9) (* 6) muss. Wenn er im Weiteren hinzufügt, dass es darum gehe, die „abgehobene fremde Autonomie“ allgemein verständlich zu machen, erhellt sich auch die Rolle, die Kunst dabei einnehmen kann. „Genau diese Art linguistischer und formaler Enthaltsamkeit, die sozusagen durch die Bedürfnisse der Partei diktiert wird, verschafft dem Künstler eine engere Verbindung mit der Wirklichkeit und legt zugleich die Richtung der formalen Suche fest, wodurch diese oftmals auf die Ebene realer Aktion geführt wird.“ (Oleinikov 2011: 9) (* 6). Umgekehrt eröffnet sich aber auch in dem Augenblick, in dem der Kreative sich in die politische Aktion mischt, der Politik die Chance, Kunst zu werden.

Wie Kunst als Teil der Politik gesehen wird, suchen umgekehrt auch die Künstler nach dem künstlerischen Anteil von Politik. Das gelingt, indem sie Politik als eine Form der Ekstase, eines im wörtlichen Sinne Außer-sich-Sein betrachten. In diesem Sinne ist „Politik […] Ekstase.“ (Magun 2011: 14) (* 4)

Die Gruppe Chto delat? verortet sich innerhalb eines komplexen Gefüges, bei dem historische und politische Bezugnahmen ebenso relevant sind wie künstlerische. Sie ist bestrebt, das Erbe der Avantgarde zu proklamieren, ihre revolutionäre Bedeutung wieder aufleben zu lassen und den missinterpretierten Marxismus zu revidieren. So geht es nicht um ein unvermitteltes Anknüpfen an die utopistischen Entwürfe der Avantgarde noch um ein Aufrufen der aus dem Scheitern resultierenden Traumata, wie es die Retroavantgarde versucht.

Viele der Aktionen und Handlungen erinnern an Praktiken, wie sie bereits durch Künstlergruppen eingeführt sind, die sich vor ihnen sozialpolitischen Belangen zuwandten, auch wenn Inhalte und Intentionen gemäß der veränderten Zeitumstände andere und die Bedeutungen der Handlung somit anders gelagert sind.

Die Gründungsaktion, bei der die Gruppe demonstrativ am Tage der 300-Jahr-Feier das Zentrum des Geschehens verlassen wollte, greift unverkennbar auf die *Reisen aus der Stadt* zurück, die in den 1970er Jahren unter der Leitung von Andrei Monastyrsky aus Moskau heraus erfolgten. Waren dort Zeit und Ort geheim gehalten worden und die Aktionen auf einen Kreis Eingeweihter konzentriert, intendiert Chto delat? einen aufsehenerregenden Akt, an dem sich möglichst viele beteiligen sollen. Die Kritik richtet sich weniger gegen die allgemein herrschende Situation von Repression, Indoktrination und ständiger heimlicher Beobachtung als gegen die konkreten Festlichkeiten des Stadtjubiläums, die in ihrer gesamten Organisation zu einem Akt politischer Selbstinszenierung mit scharfen Kontrollmaßnahmen für die normale Bevölkerung geraten. Die als *Russischer Wald* determinierte Installation konnotiert die *Partisanenwälder* der Gruppe Medizinische Hermeneutik. In beiden Fällen geht es um die Erschließung von Symbolen und Zeichen, die sich als kontinuierliche Bezugspunkte durch die Geschichte ziehen.

Kunst als Politik

Funktion und Aufgaben der Kunst haben sich über die Jahrhunderte hin ständig geändert. Nachdem Kunst nach der Säkularisierung und nach der Französischen Revolution nicht mehr mit kirchlichen und staatlichen Aufträgen rechnen konnte, nachdem sie im weiteren Verlauf ihrer Geschichte der Funktion entbunden wurde, ein Abbild der Realität zu liefern, mimetisch und gegenständlich das Sichtbare auf die Leinwand oder in Stein zu bannen, nachdem sie schließlich nach der Zeit von

Abstraktem Expressionismus und Informel auch nicht länger als gegenstandloser Ausdruck rein materialer Substanz den an sie gestellten Ansprüchen genügt, hat sie sich mehr und mehr auf einer Position eingerichtet, die soziale Gegebenheiten ins Auge fasst, Hintergründe aufdeckt und damit Aufmerksamkeit zu erregen und im Weiteren auch Kritik zu üben sucht. Im Russland der Gegenwart haben zunächst die Moskauer Radikalen, Künstler wie Oleg Kulik, Alexander Brener, Anatolij Osmolovskij und Avdeij Ter Oganjan durch provokative Handlungen den Blick auf herrschende Missstände zu lenken gesucht, in ihrer Folge sind weitere Künstlergruppen, darunter als eine der jüngsten Gruppierungen das Kollektiv Chto delat? hervorgetreten, die zum Teil mit vergleichbarer Radikalität, zum Teil mit gemäßigteren Aktionen ihre Kritik hervorbrachten.

Auch wenn darin bei Weitem nicht das ganze gegenwärtige Kunstschaffen erschlossen ist und weiterhin Auffassungen einer l'art pour l'art, also einer allein auf visuelle Affektion abzielenden Darstellungsweise für das gesamte künstlerische Tätigwerden als relevant zu erachten sind, so bleibt doch die sozialpolitische und kritische Stellungnahme ein wichtiger und breiten Raum beanspruchender Aspekt innerhalb der künstlerischen Positionen der Gegenwart.

//Zur Person

Viola Hildebrand-Schat

//Literaturnachweise

*1 *Bollinger, Klaus/Medicus, Florian (2013): Unbuildable Tatlin?! Wien/New York: Springer.*

*2 *Chto delat? (Hg.) (2004): Emancipation from/of Labour. Online unter: http://www.chtodelat.org/images/pdfs/Chtodelat_03.pdf (11.03.2013).*

*3 *Kovaljev, Andreij (2007): Rossijskij Akcionizm 1990–2000. Moskau: Verlag World Art Muzeij.*

*4 *Magun, Artemy/Maisel, Evgenij/Skidan, Alexander (2004): Manifesto 003 In: Chto delat? (Hg.): What is to be done? Online unter: www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=article&id=13%3Amanifesto-003&catid=1%3A1-what-is-to-be-done&Itemid=427&lang=en (12.03.2013).*

*5 *Miziano, Viktor (2011): Im Gespräch mit Dmitry Vilensky. In: Staatliche Kunsthalle Baden-Baden (Hg.): Chto Delat? Was tun? What is to be done? Werkschau des russischen Künstlerkollektivs" mit Texten von Johan Holten, Simon Sheikh, Hendrik Bündge und Chto Delat?. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, S. 38.*

*6 *Oleinikov, Nikolai (2011): Stimmen aus dem Kollektiv. In: Staatliche Kunsthalle Baden-Baden (Hg.): Chto Delat? Was tun? What is to be done? Werkschau des russischen Künstlerkollektivs" mit Texten von Johan Holten, Simon Sheikh, Hendrik Bündge und Chto Delat?. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König.*

*7 *Osmolovskij, Anatolij (2005): Die radikale Kunst der neunziger Jahre in Russland. In: Groys, Boris (Hg.): Zurück aus der Zukunft. Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 675–708.*

*8 *Penzin, Alexei/Vilensky, Dmitry (2009): What's the Use? Art, Philosophy, and Subjectivity Formation. In: Chto delat? (Hg.): What is the use of art?, Nr. 25. Online unter: www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=article&id=557%3Aalexei-penzin-dmitry-vilensky&catid=204%3A01-25-what-is-the-use-of-art&Itemid=455&lang=en (12.03.2013).*

*9 *Rancière, Jacques (2001): Die Aufteilung der sinnlichen Welt (Le partage du sensible). Ästhetik und Politik. In: KultuRRevolution „Kollektivsymbolik des 21. Jahrhunderts? – Frankreich, Heft 41/42.*

*10 *Staatliche Kunsthalle Baden-Baden (2011): Chto Delat? Was tun? What is to be done? Werkschau des russischen Künstlerkollektivs“ mit Texten von Johan Holten, Simon Sheikh, Hendrik Bündge und Chto Delat?. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König*

*11 *Vilensky, Dmitry (2004): The Negation of Negation. In: Chto delat? (Hg.): What is to be done?, Online unter: www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=article&id=20%3Athe-negation-of-negation&catid=1%3A1-what-is-to-be-done&Itemid=427&lang=en (12.03.2013).*

//Fussnoten

* 1 *Aus Gründen der Lesbarkeit ist in Aufzählungen von weiblichen und männlichen Personen bei Nennung einer männlichen Funktionsbezeichnung, sofern nicht anders gekennzeichnet, ebenso immer die weibliche Form gemeint.*

* 2 *Zum Moskauer Aktionismus vgl. Osmolovskij (2005: 675–708)*

* 3 *Aktuell gehalten wurde die Bestandsaufnahme eine Zeit lang über die Homepage Kovaljevs, der selbst auch als Künstler agiert, besteht gegenwärtig aber lediglich in einem Blog, über den sich Künstler, Beobachter und Interessierte austauschen.*

* 4 *In ähnlicher Weise hat sich die Gruppe Radek bei ihrer Namensgebung auf den Sozialdemokraten und Bolschewisten Karl Radek bezogen.*

* 5 *Übersetzung: Die Revolution ist beendet, doch hat sie am Schluss eine neuen Lebensform eingeführt. Und die Nostalgie des Dichters besteht im Versuch in der reaktionären Wüste das zu rekonstruieren, was die Menschen verworfen haben, andere Werte und diese vorwärts zu bringen*