

Eingereicht von
Julia Zwettler, BA

Angefertigt am
Institut für Medien

Betreut von
**Univ.- Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ phil.
Anne von der Heiden**

Linz, Juli 2024

Die Moskauer Aktionist*Innen. Memorien

Masterarbeit

zur Erlangung des akademischen Grades

Master of Arts

im Masterstudium

Medienkultur und Kunsttheorien (MKKT)

EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG

Ich erkläre an Eides statt, dass ich die vorliegende Masterarbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst, andere als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel nicht benutzt bzw. die wörtlich oder sinngemäß entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe.

Die vorliegende Masterarbeit ist mit dem elektronisch übermittelten Textdokument identisch.

Linz, Datum

Unterschrift

ABSTRAKT

Der Moskauer Aktionismus bezeichnet eine radikale und provokative Kunstbewegung, die in den 1990er-Jahren in Moskau entstand. In einer Zeit des post-sowjetischen Umbruchs und der sozialen Transformation nutzten Künstler:innen diese Form des Aktivismus, um durch performative Kunstaktionen auf gesellschaftliche und politische Missstände aufmerksam zu machen.

Zu den bekanntesten Vertreter:innen des Moskauer Aktionismus gehören Anatoli Osmolovsky, Oleg Kulik, Alexander Brener, die Gruppe „Voina“ und Pussy Riot. Diese Arbeit verwendet eine qualitative Analyse von Fallstudien, Interviews mit beteiligten Künstler:innen und eine Untersuchung zeitgenössischer Dokumentationen, um die Methoden und Formate dieser Künstler:innen zu erforschen.

Die Forschungsfragen sind: Welche Faktoren führten zum Aufkommen der radikalen Kunst in der Zeit des post-sowjetischen Umbruchs? Welche Ausdrucksformen charakterisieren die Aktionen des Moskauer Aktionismus? Wie haben diese Aktionen zur politischen und sozialen Diskussion im post-sowjetischen Russland beigetragen?

Ziel dieser Arbeit ist es, einen umfassenden Überblick über die post-sowjetische Kunstszene zu bieten, die Vertreter:innen des Moskauer Aktionismus zu beleuchten und die prägendsten künstlerische Positionen dieser Bewegung darzustellen.

ABSTRACT IN ENGLISH

Moscow Actionism refers to a radical and provocative art movement that emerged in Moscow during the 1990s. In a time of post-Soviet upheaval and social transformation, artists used this form of activism to draw attention to social and political issues through performative art actions.

Some of the most prominent figures of Moscow Actionism include Anatoli Osmolovsky, Oleg Kulik, Alexander Brener, the group "Voina", and Pussy Riot. This work employs a qualitative analysis of case studies, interviews with involved artists, and an examination of contemporary documentation to explore the methods and formats of these artists.

The research questions are: Which factors led to the emergence of radical art during the post-Soviet upheaval? What kind of expression forms characterize the actions of Moscow Actionism? How have these actions contributed to political and social discussions in post-Soviet Russia?

The aim of this work is to provide a comprehensive overview of the post-Soviet art scene, to shed light on the representatives of Moscow Actionism, and to depict the most influential artistic positions of this movement.

INHALTSVERZEICHNIS

0. Einleitung.....	6
1. Das Entstehen der postsowjetischen Kunst	8
2. Moskauer Aktionismus - Wellen des Protests	15
2.1. Die erste Welle - Beginn der informellen Revolution	15
2.1.1 Aktion „E.T.I. — Text“ der Bewegung E.T.I.....	16
2.1.2 Aktion "Der erste Handschuh" von Alexander Brener.....	17
2.1.3 Aktion „Barrikade“ mit Anatoli Osmolovsky.....	18
2.2. Die zweite Welle: Brutalität individueller Freiheit.....	20
2.2.1 Aktion „Ebis za naslednika Medvezhonka!“ (Ficke für den Erben des Bärenjungen) der Gruppe „Voina“	21
2.2.2 Aktion „Huj v PLEnu u FSB!“ der Gruppe „Voina“ (Schwanz im Gefangenlager des FSB)	22
2.2.3 Performancegruppe Pussy Riot	24
2.2.3.1 Aktion „Desiatoe Nojabria“ (Der Zehnte November)	24
2.2.3.2 Aktion „Vystuplenia na kryshah“ (Auftritte auf den Dächern)	25
2.2.3.3 Aktion „Putin zastzal“ (Putin hat sich eingeschissen).....	25
2.2.3.4 „Bogoroditsa, Putina progoni!“ (Jungfrau Maria, vertreibe Putin)	26
2.3. Die dritte Welle und die letzte Spuren des Moskauer Aktionismus.....	30
2.3.1 Aktion „Ugroza“ (Bedrohung) von Pjotr Pawlenski	31
2.3.2 Aktion „Ne bojsia“ (Fürchte dich nicht) von Katrin Nenasheva	32
3. Die Strategie des Moskauer Aktionismus in Beispielen	36
3.1 Radikale Kunst während und nach dem Zerfall der Sowjetunion.....	38
3.1.1. Das Festival „Vzryv Novoj Volny“ (Ausbruch einer neuen Welle)	40
3.2.2 Die letzte Aktion des Festivals „Doslovnij pokaz mod. Armageddon“ (Wörtliche Modenschau. Armageddon).....	44
3.2.3 Aktion „Tsena 2.20“ (Preis 2,20) der Bewegung E.T.I.	48
3.2.4 Gruppenprojekt „Necezjudik“ der Bewegung E.T.I.	49
3.2.5 Aktion „Pozor 7. Oktjabria“ (Schande am 7 Oktober) der Bewegung E.T.I.	50
4. Oleg Kulik - seine Rolle in der zeitgenössischen Kunstwelt	52
4.1 Kurator in der Galerie „Regina“	52
4.2. Oleg Kulik als eigenständiger Künstler.....	57

4.3. Oleg Kulik und seine spektakulären Hunde-Aktionen	62
4.3.1 „Beshenyj pios, Ili poslednee tabu, ochraniaemoe odinokim Cerberom“ (Mad Dog oder das letzte Tabu, bewacht vom einsamen Zerberus).....	63
4.3.2 „Artist-Dog“ 1995	65
4.3.3. “Reservoir Dog“. Kunsthaus Zürich 1995.....	65
4.3.4. Dog House in Stockholm_Ausstellung INTERPOL.....	67
5. Fazit	70
Quellenverzeichnis	72
Literatur	72
Webseiten und Online-Artikel	72
Bildverzeichnis.....	76

0. Einleitung

Der Moskauer Aktionismus hat einen bedeutenden Einfluss auf die zeitgenössische Kunst, den politischen Aktivismus in Russland und weit darüber hinaus. Diese Arbeit zeigt, wie Kunst als Werkzeug für sozialen Wandel und politische Kritik genutzt werden kann.

Beispielhaft für die Wichtigkeit dieser Kunstform kann die die erst kürzlich eröffnete Ausstellung „RAGE“ über Nadya Tolokonnikovas Kunst im OK/Offenen Kulturhaus Linz. Die russische Künstlerin und Gründerin der aktivistischen Gruppe Pussy Riot ist seit ihrer Performance „Punk Prayer“ in der Christ-Erlöser-Kathedrale ebenso in Moskau, Russland im Jahr 2012 sowie auf der ganzen Welt bekannt.

Die Masterarbeit ist in einzelnen Abschnitten unterteilt, in denen die wichtigsten Künstler:innen dargestellt werden. So wird nach einem einleitenden Kapitel über das Entstehen der postsowjetischen Kunst auf den Moskauer Aktionismus eingegangen. Dieser Aktionismus wird in drei Wellen unterteilt und den Leser:innen vermittelt. So werden in Kapitel 2.1 „Die erste Welle – Beginn der informellen Revolution“ die ersten Aktionen der Bewegung E.T.I. und der Künstler Alexander Brener und Anatoli Osmolovsky dargelegt. Alexander Brener erlangte Bekanntheit durch seine Interventionen in öffentlichen Räumen, wie das Sprühen eines grünen Dollarzeichens auf ein Gemälde von Kasimir Malewitsch im Stedelijk Museum in Amsterdam, als Protest gegen die Kommerzialisierung der Kunst. Im Anschluss daran folgen im Kapitel 2.2. „Die zweite Welle: Brutalität individueller Freiheit“ weitere Beschreibungen von Aktionen der Gruppe „Voina“ und der künstlerischen Formation Pussy Riot, deren Radikalismus sich durch eine deutlich brutalere Ausdrucksweise mit Unvorhersehbarkeit der genutzten Formate ausdrückt. Die Gruppe „Voina“ führte zum Beispiel Aktionen wie das Umstürzen von Polizeiwagen und das Zeichnen eines riesigen Phallus auf einer Brücke gegenüber dem KGB-Hauptquartier durch. Diese Aktionen zielten darauf ab, die staatliche Autorität lächerlich zu machen und die Aufmerksamkeit auf die allgegenwärtige Polizeigewalt zu lenken. Nach diesem Kapitel folgt in Kapitel 2.3 „Die dritte Welle und die letzten Spuren des Moskauer Aktionismus“ eine Beschreibung, wie sich im Laufe der Zeit die Ausdrucksformen der Künstler:innen veränderten. So war in der dritte

Welle vor allem eine methodische Herangehensweise zu erkennen, bei der die Aktionist:innen großen Wert darauf legten, möglichst viele Menschen in ihre Aktionen einzubeziehen und bestehenden Unterdrückungen in staatlichen Institutionen oder medizinischen Einrichtungen aufzudecken. Aktionen der Künstler:innen Pjotr Pawlenski und Katrin Nenasheva werden hierbei näher vorgestellt. Sodann folgt im Kapitel 3 „Die Strategie des Moskauer Aktionismus in Beispielen“ eine Sammlung von Aktionen und Festivals unter anderem der Gruppen E.T.I. Am Ende der Arbeit angelangt, wird im abschließenden Kapitel 4 „Oleg Kulig – seine Rolle in der zeitgenössischen Kunst“, einem der wichtigsten Künstlern Russlands, Oleg Kulik, eine umfangreiche Gesamtschau seines Schaffens inklusive seiner Bedeutung und Rolle in der zeitgenössischen Kunst gewidmet. Oleg Kulik ist vor allem mit seinen Hunde-Performances weltbekannt, bei denen er sich nackt und teils an eine Hundeleine gebunden in Galerien präsentierte, um die Abscheulichkeit Bestialität und Unterwerfung des modernen Menschen zu thematisieren.

So dient diese Masterarbeit dem Eintauchen in den Moskauer Aktionismus und verschafft einen Überblick über die wichtigsten Künstler:innen und ihren Aktionen, die ihren festen Platz in der Kunstgeschichte Russlands haben. Alle Künstler:innen Russlands zu erwähnen und deren künstlerischen Werk zu behandeln, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, daher die Fokussierung auf die vorhin genannten. Durch diese Künstler:innen lässt sich erkennen, wie sie die Form des Aktivismus nutzten, um auf gesellschaftliche und politische Missstände aufmerksam zu machen.

Die in dieser Arbeit angeführten künstlerischen Positionen stellen den Kern des Moskauer Aktionismus auf der Suche nach Freiheit und Ausdrucksmöglichkeiten in einer restriktiven Umgebung dar.

1. Das Entstehen der postsowjetischen Kunst

Nach dem Zerfall der Sowjetunion (UdSSR) im Jahr 1991 entwickelte sich eine neue russische Kunstszene. Sie breitete sich auch in anderen Städten und sogar auf andere Länder aus, in denen russische Künstler:innen wirkten. Diese Szene beendete die traditionelle Konzentration der Kunst auf Moskau. Auf diese Weise erhielt dieser kulturelle Raum zum ersten Mal einen vollwertigen internationalen Charakter mit seinen Verbindungen.

Ironischerweise gewann die neue russische Kunstszene ihren internationalen Charakter genau in jenem Moment, in dem die Bemühungen der UdSSR, eine globale Rolle einzunehmen, scheiterten. Nach dem Zusammenbruch des sowjetischen Systems unternahm die Kunst den Versuch, eine Sprache für eine postbinäre, ganzheitliche Welt zu schaffen. Die Kultur und Ethik des späten 20. Jahrhunderts kritisierten Phänomene wie den Zwang, sich für eine „Seite der Münze“ zu entscheiden oder jedes Entweder-oder hinterfragen. Zusätzlich wurden die Abgehobenheit der Kunst und die Ungerechtigkeit in rassistischen und geschlechtlichen Hierarchien thematisiert. Die Künstler:innen bedienten sich dabei neuen Technologien und brachten neuartige Ästhetik hervor. Beispielsweise durch Videoprojektionen, bei denen Bilder überlagert werden konnten, wurde die Gleichberechtigung des Visuellen ausgedrückt. Kommunikationsnetzwerke ermöglichten Interaktivität als Basis für kollektive Kreativität, Wahrnehmung und Mitwirkung der Kunstkonsument:innen.

Mit der fortschreitenden Entwicklung des Internets wurde die millionenfache multimediale und virtuelle Gruppenkommunikation zum Modell für Schaffung und Konsum von Kunst. Diese Kommunikationsform entwickelt eine neue Ästhetik. Das Entweder-oder-Prinzip wurde durch ein neues demonstratives Prinzip der Kommunikation ersetzt, in dem Zwischentöne möglich und gewünscht waren. Der Kern dieses Prinzips bestand darin, dass die Künstler:innen des späten 20. Jahrhunderts weniger die Funktion des Formenschöpfens übernahmen, sondern eher die Kommunikation zwischen den Kunstwerken und den Betrachter:innen beziehungsweise zwischen den Kunstwerken untereinander koordinierten. In dieser Kunstform wurde dem Formenbildungsprozess besonders liberal begegnet, sodass

der Unterschied zwischen Zeichnung, Fotografie, Videoprojektion, Original und Zitat seine Bedeutung verloren hatte.¹

Am Ende des 20. Jahrhunderts entstand eine neue Utopie in der Kunst - die Utopie der globalen demokratischen Kommunikation. Die Position der russischen Kunst in diesem Kontext ist besonders. Diese Besonderheit wurde weniger durch das Fehlen eines hohen technologischen Entwicklungsstandes charakterisiert, der es russischen Künstler:innen vorerst nicht ermöglichte, die Schnelligkeit und Effizienz der Kommunikation in vollem Umfang zu nutzen. Vielmehr wurde diese Situation dadurch geprägt, dass russische Künstler:innen, die ihre Erfahrung mit der Umsetzung globaler Utopien hatten, diesen Ansätzen eher skeptisch gegenüberstanden.

Aus der Perspektive russischer Künstler:innen hatte die Aufhebung der Unterscheidung zwischen Westen und Osten nicht stattgefunden. Die Binarität wurde nicht beseitigt und der Isolationismus bestand weiterhin. Aus diesem Grund ahnten die russischen Künstler:innen jener Zeit, dass hinter der Utopie des Universalismus, ähnlich wie hinter der Utopie der sowjetischen Ära, ein großes Gewaltpotenzial verborgen lag.

Infolgedessen produzierte die russische Kunst der 1990er-Jahre oft Gesten der Verzweiflung und ließ sich auf brutale Experimente ein. Mit dieser Radikalität wollte sie Gefahren, die mit den gesellschaftlichen und politischen Umbrüchen einhergingen, thematisieren.²

Der Zerfall der UdSSR im Jahr 1991 und die „Privatisierung“ eines Landes, das zuvor das Konzept des Eigentums nicht kannte, führten ästhetisch und intellektuell zur Entwertung großer Ideen und abstrakter Konzepte. War zuvor das hypothetische „sowjetische Volk“ Besitzer aller Güter und Ressourcen im Land, so wurden nun Oligarchen zu Eigentümern von Volksvermögen. Die intellektuelle Abstraktion eines Volkseigentums, die in der russischen Kunst des gesamten 20. Jahrhunderts ein zentrales Motiv darstellte, ging angesichts der ungeordneten Privatisierung dieses Volksvermögens verloren. Die Menschen der postsowjetischen Ära waren noch keine echten Subjekte geworden, sondern hatten die konzeptionellen Grundlagen ihres Lebens verloren. Die postsowjetische Welt stellte sich als

¹ Vgl. Degot, Ekaterina: Der Tod der Kunst und die Geburt des kreativen Schaffens. In: Groys, Boris; Heiden, Anne von der; Weibel, Peter (Hg.): *Zurück aus der Zukunft: Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus*. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main 2005, S.556.

² Vgl. Degot, Ekaterina. *Russische Kunst des 20. Jahrhunderts*. Trilistnik Verlag: Moskau 2000, S.203.

eine Welt einsamer, desorientierter und seelenloser Hüllen dar. Selbst sowjetische Denkmäler, die von ihren Fundamenten gestürzt wurden, erschienen für den postsowjetischen Künstler:innen als sinnentleertes Gebilde.³

Diesen Umstand stellte beispielsweise Igor Mukhin in seiner Fotoserie „Denkmäler“ 1990-1995 dar.

Das auffälligste Phänomen der Moskauer Kunstszene der 1990er-Jahre war der Aktionismus. Eine Kunstform die grausame, manchmal exhibitionistische Performances mit physischer Gefahr einsetzte, und von einer enormen Körperlichkeit durchdrungen war, sodass am Ende die Frage der Ethik hervorgerufen wurde. Daraufhin initiierte die Künstlergalerie in der Trechprudnyjgasse (1991-1993) unter dem Leiter und Ideologen Avdei Ter-Oganyan⁴ wöchentliche Ausstellungsprojekte, bei denen er die Zuschauer:innen in Aktionen „handfester Kritik“ an der modernistischen Kunst involvierte. „Handfeste Kritik“ bedeutete beispielsweise, das Publikum zu animieren auf ausgestellte Kunstwerke zu schießen.

Zu Beginn der 1990er-Jahre fungierte der Künstler Oleg Kulik als Kurator in der Regina Gallery in Moskau. Er befasste sich weniger mit dem Arrangieren fremder Kunstwerke sondern vielmehr mit den Reaktionen des Publikums in einem von ihm als totalitär inszenierten Raum. Kulik ist deutlich anthropologischer und direkter in der Provokation ethischer Kontroversen.

Der Künstler zwang beispielsweise die Besucher:innen, sich im Wirbel vorbeiziehender Bilder auf Rollschuhen zu befinden, auf ausgelegte Leinwand in einer Türschwelle zu treten, zu Mitwirkenden bei der Schlachtung eines Ferkels zu werden oder ein aussichtsloses Gefühl der Scham für das System zu empfinden, in das sie verwickelt wurden. Diese Scham wurde im Projekt „Kunst aus erster Hand“ im Jahr 1992 visualisiert, wo über viele Stunden, von dafür angestellten Soldaten, Gemälde mit ausgestreckten Armen gehalten wurden. Diese

³ Vgl. Ebd., S.205.

⁴ Avdei Ter-Oganyan (geb. 1961) ist ein russischer Künstler, der für seine provokativen und kontroversen Werke bekannt ist. Seine Kunst zeichnet sich durch eine direkte Konfrontation mit Machtstrukturen und religiösen Dogmen aus, was ihn zu einer prominenten Figur des Moskauer Aktionismus macht. Eines seiner bekanntesten Werke ist die "Junge Gotteskämpfer"-Serie, die 1998 zu einem Skandal führte, als er Ikonen zerstörte, was zu einem Strafverfahren gegen ihn führte. Heute lebt und arbeitet Ter-Oganyan in Prag, wo er weiterhin künstlerisch aktiv ist.

Zwangshaltung war eine weitverbreitete Demütigungsmaßnahme in der UdSSR und galt als Verkörperung der Rechtlosigkeit.

Ab Mitte der 1990er Jahre nutzte Kulik sich selbst beziehungsweise seinen Körper als Projektionsfläche seiner individuellen Performances. In seiner Hunde-Phase übernahm er die Rolle von Hunden, deren Verhalten er darstellte. So versuchte er auf renommierten Ausstellungen Besucher:innen zu beißen oder gab vor, sich an den Flaggen des vereinten Europas zu verschlucken. Darüber hinaus trat er auch als Hund auf, der über einen längeren Zeitraum für wissenschaftliche Experimente benutzt wurde.

Kuliks drastisches Vorgehen kennzeichnete die Kunst einer Ära, in der gewohnte Strukturen verloren gegangen waren. Die Kunstschaffenden blieben allein mit ihrer Kunst zurück. Ohne jegliche Unterstützung agierten sie nicht mehr nur als Inszenierende eines Konzeptes, sondern übernahmen neben ihren Funktionen als Ideengeber:innen für Inhalt und Gestaltung eines Kunstwerks auch aktiv die darstellende Umsetzung.

Ähnliche schauspielerische, travestierende Experimente gestaltete auch der Petersburger Künstler Vladislav Mamyshev. Er schlüpfte in die Rolle der Marilyn Monroe, gab sich als Lenin aus, verwandelte sich in Dracula und wurde zur Jeanne d'Arc.⁵



Abb. 2 „Lenin“ von Vladislav Mamyshev



Abb. 1 „Merilin“ von Vladislav Mamyshev

⁵ Abb. 1-4, aus der Photoserie "Das Leben der bemerkenswerten Monroes" von Vladislav Mamyshev, Moskau 1995, letzter Zugriff am 16.06.2024, <https://vmmf.org/series/view?id=1/>.



Abb. 3 „Dracula“ von Vladislav Mamyshev



Abb. 4 „Jeanne d'Arc“ von Vladislav Mamyshev

Die Ausstellungsaktion „Leoparden stürmen den Tempel“ von Anatoli Osmolowski, die von März bis April 1992 in der Regina Gallery im Rahmen von Oleg Kuliks initiierten Installationsfestivals „Animalistische Projekte“ stattfand, vergleicht Porträts von Marinetti, Majakowski und André Breton mit lebenden Leoparden.



Abb. 5



Abb. 6



Abb. 5-7, ARCHIVDOKUMENTE „Leoparden stürmen den Tempel“. Galerie „Regina“, Moskau 1992

Während der Aktion wurde der Galerieraum in einen quasi-sakralen Raum verwandelt und drei Leoparden überlassen, die sich frei neben Porträts von André Breton, Filippo Marinetti und Vladimir Majakowski bewegten. Das Publikum konnte die ausgestellten Werke nur aus der Distanz betrachten. Dadurch wurden sie zu einem Bestandteil der Installation, was eine interessante Kombination von Beobachtungsperspektiven schuf.⁸

In dieser Arbeit wurden vor allem kunstinterne Beobachtungsoperationen thematisiert. Das Publikum war einbezogen, aber aus dem engeren Raum der Kunstpräsentation und des Kunstkonsums ausgeschlossen. Eine Betrachtung der Kunstobjekte aus der Nähe war unmöglich.

Sowohl die Zuschauer:innen als auch die im Ausstellungsbereich sich aufhaltenden Leoparden sind physisch präsent. Diese Präsenz thematisiert einen Aspekt der Gewalt, denn die Tiere besetzten den sakralen Kunstraum. Inklusion und Exklusion wurden als Akte der Aggression dargestellt, die physisch von den Betrachter:innen ausgehalten werden mussten, wenn sie die Kunstobjekte der Installation sehen wollten.⁹

⁸ Vgl. Drews-Sylla, Gesine: *Moskauer Aktionismus*. Wilhelm Fink Verlag: Frankfurt am Main 2005, S. 67. Abb. 5-7, ARCHIVDOKUMENTE „Leoparden stürmen den Tempel“. Galerie „Regina“, Moskau 1992, letzter Zugriff am 15.07.2024, http://osmopolis.ru/leopardi_vrivautsya_v_hram/.

⁹ Vgl. Ebd., S. 68.

Abb. „Unsere Neunziger“ von Igor Mukhin, Moskau 1991, letzter Zugriff am 15.07.2024, <https://igormukhin.ru/90-e#/>.

Die junge Generation von Fotografen, wie zum Beispiel Igor Mukhin und Tatiana Liberman, betrachtet die sowjetische Realität nicht als eine Welt großer und abstrakter Ideen. Stattdessen sehen sie es als einen Alltag voller kleiner, oft peinlicher Details, seltsamer



Abb. 8 „Unsere Neunziger“ von Igor Mukhin, Moskau 1991

Zufälle und geringer Hoffnungen. Eine Fotografie aus 1991 von Igor Mukhin zeigt einen wenig heldenhaften Familienalltag.

Der Ansatz zur „sichtbaren“ Wirklichkeit wurde von Boris Mikhailov, einem der herausragenden (post-)sowjetischen Künstler übernommen. Sein Schaffen begann Ende der 1960er-Jahre und erlangte in den 1980er und 1990er, unter anderem durch seine fotografischen Serien „At the Ground“ (1996), „Unfinished Dissertation“ (1987-1998) und 'Case History' (1998), internationale Anerkennung.¹¹

Mikhailov fotografierte in seinen Arbeiten die Marginalisierten. Die Hauptfiguren seiner radikalsten Arbeit „Case History“ sind Menschen am absoluten Rand, wie zum Beispiel Bettler oder Obdachlose. Boris Mikhailov schockierte die Betrachter:innen nicht so sehr durch das herzerreißende Aussehen seiner Protagonisten, sondern vor allem durch das Einfangen sehr persönlich intimer Situationen. Die Bilder zeigten Menschen in Momenten absoluten Vertrauens zueinander oder zum Fotografen. Sie entkleideten sich, zeigten ihre körperlichen Wunden, umarmten und berührten sich gegenseitig. Nicht nur die Nacktheit selbst, sondern auch die „Berührung“ als Grundlage der Ethik und Ästhetik der Bilder

¹¹ Vgl. Degot, Ekaterina: Der Tod der Kunst und die Geburt des kreativen Schaffens. In: Groys, Boris; Heiden, Anne von der; Weibel, Peter (Hg.): *Zurück aus der Zukunft: Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus*. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main 2005, S.556.

verstörte durch ihre wilde Unangemessenheit und verstärkte somit den Radikalismus der Tabuverletzung.¹²



Abb. 10 „Case History“ von Boris Mikhailov



Abb. 9 „Case History“ von Boris Mikhailov

Die Postsowjetische Kunstszene hatte auf einzigartige und mutige Art und Weise die seit Jahren durch die sowjetische Ideologie versteckten Realitäten sichtbar gemacht und angeprangert. Sie nutzte dazu äußerst drastische Methoden und Formate, verwendete extreme Materialien und trat an ungewöhnlichen Orten auf. Diese neuartige Kunstszene erreichte so die unmittelbare Darstellung extremer Situationen wie Schmerz, Gewalt und Wahnsinn in ihren Kunstaktionen und lotete die Grenzen des Zumutbaren im Kunstbetrieb aus.

2. Moskauer Aktionismus - Wellen des Protests

Der Moskauer Aktionismus lässt sich in drei Wellen einteilen.

2.1. Die erste Welle - Beginn der informellen Revolution

Die erste Welle begann im April 1991 und dauerte bis Dezember 1999 an.

¹² Vgl. Degot, Ekaterina. *Russische Kunst des 20. Jahrhunderts*. Trilistnik Verlag: Moskau 2000, S.204. Abb. 9-10, „Case history“ von Boris Mikhailov, Moskau 1998-1999, letzter Zugriff am 14.03.2024, https://vk.com/album-26953_167126638/.

2.1.1 Aktion „E.T.I. — Text“ der Bewegung E.T.I.

Mit der Aktion „E.T.I. — Text“ der Bewegung E.T.I. begann im April 1991 der sogenannte Moskauer Aktionismus. Die Protagonisten legten das Wort „хуй“ (obszönes russisches Wort für das männliche Geschlechtsteil) mit ihren Körpern auf dem Roten Platz. Die Bewegung E.T.I. war eine Künstlergruppe mit den Mitgliedern Grigori Gusarov, Oleg Mavromatti, Anton Nikolajew, Dmitri Pimenov und Anatoli Osmolowski.

Drei Tage zuvor fand die Aktion E.T.I. „Zeigefinger“ statt, die jedoch ohne wesentliche Resonanz blieb. Im Gegensatz dazu enthielt „E.T.I. — Text“ alle Hauptmerkmale der Bewegung und definierte ihre künstlerische Vorgehensweise: Eine Aktion, welche die öffentliche Ordnung störte, eine körperliche Botschaft enthielt und eine provokative Reaktion verursachte, die prominent in den Medien verbreitet wurde.¹⁴

Auf dem Pflaster des Roten Platzes formten die Aktionisten, Arbat-Punks und ein zufällig anwesender Passant mit ihren Körpern den obszönen Ausdruck mit drei kyrillischen Buchstaben - „хуй“.

Als Reaktion der Obrigkeit auf diese Performance wurden die Teilnehmer: innen kurzzeitig festgenommen. Das Bild der Gruppe nach der Haftentlassung ging wie gewünscht durch die Medien. Später erinnerte sich Anatoli Osmolovsky: „Die Idee, eine Aktion mit dem Wort 'хуй' auf dem Roten Platz zu machen, hatte ich schon lange. Zu diesem Zeitpunkt wurde mir klar, dass wir zu einer Art des direkten Konflikts übergehen mussten. Diese Aktion fand am 18. April 1991 statt und war als echte Kampfoperation angedacht. Als eine Art Herausforderung an den damaligen Zustand der Wirtschaft und Politik in der UdSSR. Die Aktion war zeitlich auf das 'Gesetz über die Moral' abgestimmt, mit dem wir zu diesem Zeitpunkt absolut nicht einverstanden waren. Dieses Gesetz wurde am 15. April 1991 verabschiedet und verbot Fluchen in der Öffentlichkeit – dafür gab es nun 15 Tage Haft.“¹⁵

¹⁴ Vgl. Osmolovsky, Anatoli, in: Baskova, Svetlana: *Die Neunziger aus erster Hand. Erster Band*. Baza Verlag: Moskau 2015, S.35-36.

¹⁵ Osmolovsky, Anatoli, in: Baskova, Svetlana: *Die Neunziger aus erster Hand. Erster Band*. Baza Verlag: Moskau 2015, S.37.

Abb. 11-13, Aktion „E.T.I.-Text“ auf dem Roten Platz, Moskau 1991, letzter Zugriff am 16.03.2024, http://osmopolis.ru/eti_text_hui/.



Abb. 11 Aktion „E.T.I.-Text“ auf dem Roten Platz, Moskau 1991



Abb. 13 Aktion „E.T.I.-Text“ auf dem Roten Platz, Moskau 1991



Abb. 12 Aktion „E.T.I.-Text“ auf dem Roten Platz, Fotojournalist von MK, Moskau 1991

Der Zeitpunkt der Aktion am Roten Platz vor dem Lenin Mausoleum vier Tage vor Lenin's Geburtstag war ebenfalls bewusst gewählt und eine zusätzliche Provokation.

2.1.2 Aktion "Der erste Handschuh" von Alexander Brener

Die Aktion "Der erste Handschuh" von Alexander Brener im Jahr 1995 stellte eine direkte Herausforderung an die Autorität dar. Eine Handlung, die weder vorher noch nachher von anderen Aktionisten:innen in ähnlicher Form erdacht wurde. Brener trat auf dem Roten Platz lediglich in Boxershorts und mit Boxhandschuhen bekleidet auf und forderte den damaligen russischen Präsidenten Boris Jelzin öffentlich zu einem Kampf heraus.

Brener selbst beschrieb diese Aktion als Protest gegen den Tschetschenienkrieg. Er suchte die direkte Konfrontation, um auf die Misstände und die Gewalt der politischen Führung aufmerksam zu machen.¹⁷



Abb. 14 Aktion „Der erste Handschuh“ Moskau 1995

2.1.3 Aktion „Barrikade“ mit Anatoli Osmolovsky

Eine weitere Aktivistengruppe namens „Nichtstaatliche-Kontrollkommission“ war im Jahr 1998 aktiv und zunehmend radikaler in ihrem Auftreten. Anatoli Osmolovsky (schon bekannt aus der Bewegung E.T.I.) und Avdey Ter-Oganyan können als die aktivsten Mitglieder genannt werden.¹⁸

Während Breners Herausforderungen an die Macht überwiegend im symbolischen Raum stattfanden, besetzte die Aktion „Barrikade“ (1998) tatsächlich für fünf Stunden eine Straße

¹⁷ Vgl. Baskova, Svetlana: *Die Neunziger aus erster Hand. Erster Band*. Baza Verlag: Moskau 2015, S.291.

Abb.14, „Der erste Handschuh“ Moskau 1995, letzter Zugriff am 17.03.2024, https://russianartarchive.net/ru/search?page_number=9&query=brener%20&sort=date_from%2C-inv_int/.

¹⁸ Vgl. Osmolovsky, Anatoli, 1997_2000_protiv_vseh, letzter Zugriff am 16.05.2024.

http://osmopolis.ru/1997_2000_protiv_vseh/.

und stoppte den Verkehr.²⁰ An der Aktion beteiligten sich bis zu dreihundert Künstler:innen, Dichter:innen, Aktivist:innen und Passant:innen, einschließlich Schüler:innen von Ter-Oganyan und Osmolovsky aus der Gruppe „Radek“ sowie Malerfreund:innen von Avdey Ter-Oganyan, die ihre Gemälde zur Errichtung der Barrikade bereitstellten.²¹



Abb. 15 Aktion „Barrikade auf der Bolschaja Nikitskaja.“ von Golovkov Dmitri, Moskau 1998

„Barrikade“ war eine Hommage an den französischen „Mai 68“.²⁴ Die Aktion wurde in prestigeträchtige russische und westliche Kunstverzeichnisse aufgenommen, verfehlte allerdings die öffentliche Aufmerksamkeit außerhalb der Kunstwelt.²⁵ Die Aktion „Barrikade“ erforschte das agitatorische Potenzial des Aktionismus.

Die erste Welle des Moskauer Aktionismus endete im Jahr 1999, als es den Aktionist:innen gelang, mit der Aktion „Gegen alle“ in die reale Politik einzugreifen. Im Dezember 1999 stürmten Mitglieder der Gruppen „Radek“ und „Z.A.I.B.I.“ das Lenin-Mausoleum und spannten ein Transparent mit der Aufschrift „Gegen alle“ darüber.

²⁰ Vgl. Osmolovsky, Anatoli, 1997_2000_protiv_vseh, letzter Zugriff am 16.05.2024. <http://osmopolis.ru/page128/>.

²¹ Vgl. Ebd.

²² Abb.15 „Barrikade auf der Bolschaja Nikitskaja.“ Photo von Golovkov Dmitri, Moskau 1998, letzter Zugriff am 16.05.2024, http://osmopolis.ru/page128/pages/id_27/.

²⁴ Mai bezeichnet die Studenten- und Arbeiterproteste in Frankreich, die im Mai 1968 eine politische Krise auslösten und zu gesellschaftlichen Reformen führten.

²⁵ Vgl. Osmolovsky, Anatoli, 1997_2000_protiv_vseh, letzter Zugriff am 16.05.2024. <http://osmopolis.ru/page128/>.



Abb. 16 Aktion „Gegen alle“, Moskau 1999

Die Aktion wurde von einem Fernsichteam aufgenommen, das von Osmolovsky eingeladen wurde. Das taktische Ziel der Aktion war die Forderung für die damals existierende Wahl-Option „Gegen alle Parteien“ wieder auf den Stimmzettel für die Präsidentschaftswahl im März 2000 zu kommen. Nach zu dieser Zeit geltendem Gesetz hätte eine Mehrheit der Stimmen für diese Option automatisch Neuwahlen bedeutet und alle abgelehnten Parteien hätten nicht erneut antreten dürfen. So hätte eine Mehrheit für die Option „Gegen alle“ zum Beispiel bedeutet, dass Vladimir Putin im zweiten Wahlgang für eine erneute Kandidatur nicht mehr zugelassen gewesen wäre.²⁷ Die Aktion sollte das „Massenbewusstsein beeinflussen“²⁸. Als Folge der Aktion „Gegen alle“ gerieten die Aktionist:innen ins Visier der Sicherheitsdienste.

2.2. Die zweite Welle: Brutalität individueller Freiheit

Der Radikalismus der zweiten Welle drückte sich deutlich durch die Brutalität und Unvorhersehbarkeit der genutzten Formate aus.

²⁶Abb. 16, Aktion „Gegen alle“, Moskau 1999, letzter Zugriff am 16.07.2024, http://osmopolis.ru/1997_2000_protiv_vseh/.

²⁷ Vgl. Osmolovsky, Anatoli, 1997_2000_protiv_vseh, letzter Zugriff am 16.05.2024. <http://osmopolis.ru/page128/>.

²⁸ Vgl. Osmolovsky, Anatoli, 1997_2000_protiv_vseh, letzter Zugriff am 16.05.2024. <http://osmopolis.ru/page128/>.

2.2.1 Aktion „Ebis za naslednika Medvezhonka!“ (Ficke für den Erben des Bärenjungen) der Gruppe „Voina“

Seit dem Jahr 2000 wurde über den Moskauer Aktionismus in den Massenmedien nichts mehr berichtet. Die Phase der Inaktivität der Aktionist:innen hing, aus politischer Sicht betrachtet, mit der Stimmung in Russland während Putins zwei Amtszeiten²⁹ zusammen.

Die zweite Phase der Aktionismus betonte besonders die intensive und oft herausfordernde Natur der individuellen Freiheit. Die Gruppe "Voina" (Krieg), die in die Fußstapfen der Aktionskünstler:innen der 1990er-Jahre trat, setzte diese Richtung beispielhaft um.

Während die Aktionist:innen der ersten Welle sich größtenteils körperlich, intellektuell und politisch radikalisierten, schrieben die Aktionist:innen der zweiten Welle weder Manifeste noch theoretische oder literarische Texte. Sie zeichneten durch ihre rasche Organisation von Aktionen aus, die von Radikalität und Unvorhersehbarkeit geprägt waren.

Die Gruppe „Voina“ brachte durch ihre Arbeiten konzeptuelle Fragestellungen und gesellschaftliche Probleme in den öffentlichen Raum, machte sie zugänglicher und greifbarer für das breite Publikum.

Erst während der Präsidentschaftswahlen 2008 führte die Gruppe „Voina“ ihre erste Aktion durch. Der Beginn der zweiten Welle, das Wiederaufleben des Moskauer Aktionismus, startete mit ihrer Performance „Ebis za naslednika Medvezhonka!“ (Ficke für den Erben des Bärenjungen). Diese Aktion fand während der Präsidentschaftswahlkampagne für den Hauptkandidaten Dmitri Medwedew statt. Als Wahltermin war der März 2008 vorgesehen. Während der Aktion am 29. Februar 2008 hatten mehrere Paare Sex in einem der Säle des Moskauer Staatlichen Biologischen Museums und riefen dabei folgende Parole:

„Wir müssen den Bärenjungen unterstützen!

Wir werden ihm die Energie unserer Körper übermitteln!

Der Bär ist das Totemtier der alten Slawen!

Wir müssen uns zur Unterstützung des Bärenjungen paaren!“

²⁹ Wladimir Putin war von 2000 bis 2008 und erneut seit 2012 als Präsident Russlands tätig. Zwischen den Präsidentschaften diente er von 2008 bis 2012 als Ministerpräsident. Seine aktuelle Amtszeit begann am 7. Mai 2018 und läuft bis 2024.



Abb. 17 Aktion „Ficke für den Erben des Bärenjungen“, Moskau 2008

Die Aussage auf dem Transparent ist das Motto der Aktion und lautete: „Ficke für den Erben des Bärenjungen.“

Nach Aussage der Teilnehmer:innen bestand ihre Botschaft darin, dass „Putin das ganze Land in eine ‚Verarschungs-Position‘ gebracht hatte, die sie mit dieser Handlung darstellten. Massensex im öffentlichen Raum bedeutete eine Anleitung für den jungen und unerfahrenen Präsidenten-Platzhalter, eine künstlerische Unterstützung für den Bärenjungen am Anfang eines langen Weges“.³¹ An der Aktion nahmen fünf kopulierende Paare und zwei Aktivist:innen teil, die das Plakat hielten.³²

Ein wesentliches Merkmal der zweiten Welle war, dass sich die Aktivist:innen von der irrationalen Angst vor staatlicher Macht befreiten und die tatsächlichen Grenzen des Möglichen ausloteten.

2.2.2 Aktion „Huj v PLEnu u FSB!“ der Gruppe „Voina“ (Schwanz im Gefangenlager des FSB)

Die Aktion "Huj v PLEnu u FSB!" (Schwanz im Gefangenlager des FSB) im Jahr 2010 war ein weiteres Austesten der Grenzen.

³⁰ Abb. 17, Aktion „Ficke für den Erben des Bärenjungen“, Moskau 2008, letzter Zugriff am 02.06.2024 https://artistsprivatecollections.org/ru/people/149/own_works/359/.

³¹ Vgl. Mitenko, Pavel *13 Aktionen, die den Moskauer Aktionismus prägten*, letzter Zugriff am 16.06.2024, <https://syg.ma/>.

³² Vgl. Ebd.

Auf den beweglichen Teil der Liteiny-Brücke, die sich direkt gegenüber dem Hauptbüro des FSB³³ in Sankt Petersburg befindetet, wurde ein überdimensionaler Penis gemalt.

Mit dem Öffnen der Brücke richtete sich der Penis vor dem FSB-Büro auf. Wegen durchfahrender Schiffe konnte die Brücke nicht sofort wieder abgesenkt werden. Der FSB hatte das Kunstwerk für längere Zeit vor Augen.



Abb. 18 Aktion „Schwanz im Gefangenelager des FSB, St. Peterburg 2010

Die Aktion „Huj v PLEnu u FSB!“ war zweifellos sehr gut durchdacht und berechnet. Sie fand in der Nacht zum 14. Juni, dem Geburtstag von Che Guevara, statt. Nicht nur die Idee, sondern auch die Ausführungskunst verdient höchstes Lob: Das Bild eines Phallus von 65 mal 27 Metern wurde in 23 Sekunden mit weißer Farbe aufgebracht. Die Farbe wurde in dieser kurzen Zeit aus Kanistern auf die Fahrbahn gegossen. Neun Personen waren am Bemalen des Brückenteils beteiligt. Putztrupps der Stadtreinigung, vermutlich vom FSB alarmiert, versuchten erfolglos das Gemälde mit den Schläuchen zweier Feuerwehrfahrzeuge abzuwaschen.³⁵

³³Der FSB ist die Hauptnachrichten- und Sicherheitsbehörde Russlands, gegründet 1995 als Nachfolger des KGB. Er ist zuständig für innere Sicherheit, Spionageabwehr und Terrorismusbekämpfung.

³⁴Abb. Aktion „Schwanz im Gefangenelager des FSB, St. Peterburg 2010, Photo der Gruppe „Voina“, letzter Zugriff am 02.06.2024, <https://dzen.ru/a/Yc1hpEUS1CntBIPm/>.

³⁵ Vgl. Mitenko, Pavel *13 Aktionen, die den Moskauer Aktionismus prägten*, letzter Zugriff am 16.06.2024, <https://syg.ma/>.

Diese mutige Arbeit wurde mit dem Preis des „Staatszentrums für Zeitgenössische Kunst“ für mehrere Merkmale ausgezeichnet. Zum einen wegen ihres scharfen Tons angesichts des zunehmenden Konformismus in der Kunstszene, des Weiteren für das hohe Maß an Kritik und Mut. Es muss erwähnt werden, dass die Aktionist:innen im nächsten Schritt das erhaltene Preisgeld in Höhe von 400.000 Rubel (2008 entsprach das etwa 17.000,- Euro) der Menschenrechtsgruppe „Agora“ spendeten. Die Gruppe unterstützt politische Gefangene in Russland.

In den Jahren 2008 bis 2011 war diese Künstlergruppe die aktivste Gruppe in Russland und führte mehrere Aktionen pro Jahr auf. Obwohl diese Aktionen nicht von theoretischen Texten begleitet wurden, waren sie mit erheblich größeren technischen Vorbereitungen verbunden.

Durch die Radikalität ihrer Aktionen erreichte die Gruppe „Voina“ eine hohe Intensität der Interaktion.

2.2.3 Performancegruppe Pussy Riot

Neben der Gruppe „Voina“ wurde ab 2011 die Performancegruppe Pussy Riot aktiv, die sich in ihren Punkrock-Aufführungen regierungs- und kirchenkritisch präsentierte. Die feministische Gruppierung war ein loses Zusammenwirken junger Frauen und umfasste zeitweise bis zu zehn Aktivistinnen. Einige von ihnen waren zu dem Zeitpunkt Mütter kleiner Kinder. Pussy Riot verstand sich zudem dezidiert als feministische Band, welche im autoritären Putin-Staat das „böse Patriarchat“ verkörpert sah.³⁶

Zum ersten Mal waren es Frauen und nur Frauen, die rebellierten. Erstmals wurden Aktionist:innen verhaftet, angeklagt und in Straflagern inhaftiert. Ihre Punkrock-Aufführungen fanden und finden immer noch an öffentlichen Orten und auch in sakralen Räumen statt.

2.2.3.1 Aktion „Desiatoe Nojabria“ (Der Zehnte November)

Die erste Aktion fand in der Moskauer U-Bahn zum „Tag der Mitarbeiter:innen der Organe der Inneren Angelegenheiten der Russischen Föderation“ am 10. November 2011 statt. An

³⁶ Vgl. Mitenko, Pavel *13 Aktionen, die den Moskauer Aktionismus prägten*, letzter Zugriff am 16.06.2024, <https://syg.ma/>.

diesem Feiertag der Polizei versuchten Pussy Riot die „Sicherheitsorgane“, die sie in der U-Bahn beziehungsweise in den Stationen antrafen, überfallsartig zu küssen.³⁷

2.2.3.2 Aktion „Vystuplenia na kryshah“ (Auftritte auf den Dächern)

Die nächsten Aktionen waren „Auftritte auf dem Dach eines Trolleybusses“ sowie auf dem Dach der Strafanstalt Nr. 1 in Moskau. Bei dieser Aktion führte die Gruppe am 14. Dezember 2011 das Lied „Tod dem Gefängnis, Freiheit für den Protest“ auf, mit dem russische Bürger:innen und Nawalny, die nach einer Kundgebung am 5. Dezember gegen die Wahlergebnisse für die Staatsduma unter administrativer Verhaftung standen, unterstützt wurden.³⁸

2.2.3.3 Aktion „Putin zastzal“ (Putin hat sich eingeschissen)

Die vierte und letzte Aktion vor dem Punk- Gebet in der Christ-Erlöser-Kathedrale fand an der ehemaligen Hinrichtungsstätte am Roten Platz im Januar 2012 statt.

Pussy Riot in ihrer größten Zusammensetzung performten das Lied „Rebellion in Russland – Putin hat sich eingeschissen“ (Kurztitel: „Putin hat sich eingeschissen“) am Hinrichtungsort auf dem Roten Platz. Acht junge Frauen traten bei der Aktion auf. Anschließend nahm sie der Föderale Sicherheitsdienst fest, zwei Teilnehmerinnen erhielten eine administrative Strafe.

Der Ort wurde wegen seiner Nähe zum Kreml gewählt, um einerseits im Zentrum der Macht sichtbar zu sein, andererseits sahen sie die Aktion als Fortsetzung der Traditionen des Moskauer Aktionismus der 1990er-Jahre. Auf dem Roten Platz hatte Osmolovsky mit der Bewegung E.T.I. seine Aktion „E.T.I. — Text“ veranstaltet.³⁹

³⁷ Vgl. Ebd.

³⁸ Vgl. Ebd.

³⁹ Vgl. Mitenko, Pavel *13 Aktionen, die den Moskauer Aktionismus prägten*, letzter Zugriff am 16.06.2024, <https://syg.ma/>.



Abb. 19 Aktion „Putin hat sich eingeschissen“, Moskau 2012

Shaiba, eine Mitwirkende der Gruppe, erzählte, dass Helikopterflüge die Kundgebung begleiteten und Truppen rund um Moskau in Bereitschaft versetzt wurden. Aus Sicht der Aktionist:innen war dies ein Beleg, dass sich das Regime und damit Vladimir Putin an jenem Tag „eingeschissen“ hatte.⁴²

Diese ersten Aktionen von Pussy Riot blieben ohne großes internationales Medienecho.

2.2.3.4 „Bogoroditsa, Putina progoni!“ (Jungfrau Maria, vertreibe Putin)

Ihr Punk-Gebet „Jungfrau Maria, vertreibe Putin!“ führten sie Februar 2012 im Ambo der Christ-Erlöser-Kathedrale in Moskau ohne Absprache oder gar Genehmigung durch die Orthodoxe Kirche auf.⁴³



Abb. 20 Aktion „Jungfrau Maria, vertreibe Putin!“, Moskau 2012

⁴² Vgl. Aktion „Putin hat sich eingeschissen“ von Pussy Riot, Moskau 2012, letzter Zugriff am 20.06.2024, <https://pussy-riot.livejournal.com/8459/>.

Abb. Aktion „Putin hat sich eingeschissen“ von Pussy Riot, Moskau 2012, letzter Zugriff am 20.06.2024, <https://pussy-riot.livejournal.com/8459.html?page=21/>.

⁴³ Vgl. Pylypchuk, Inga „Wie-das-Putin-Regime-die-Religion-missbraucht“, *Die Welt*, 30.03.2012, letzter Zugriff am 12.06.2024, <https://www.welt.de/kultur/musik/article106137965/Wie-das-Putin-Regime-die-Religion-missbraucht.htm/>.

Die Aktion richtete sich gegen die enge Verknüpfung zwischen Religion und der Politik Putin's. Das Konfessionsverbot der Sowjetunion wurde aufgehoben und Religion im postsowjetischen Russland als Mittel der Machtausübung missbraucht. Die Aktion dauerte 41 Sekunden und wurde auf Video festgehalten. Sie richtete sich außerdem gegen ein von der Kirche verlangtes Abtreibungsverbot.⁴⁵

Das Motto lautete: „Um seine Heiligkeit nicht zu beleidigen, müssen Frauen gebären und lieben.“⁴⁶ Eine bearbeitete Version der Aktion wurde im Internet veröffentlicht und führte zur Verhaftung, Anklage und Verurteilung der Aktivistinnen. Drei Aktivistinnen, Nadeschda Tolokonnikowa, Maria Alechina und Jekaterina Samuzewitsch verbrachten mehrere Monate in Untersuchungshaft, was internationale Kritik sowie zahlreichen Proteste ausländischer Organisationen und Politiker:innen hervorrief. Zahlreiche Musikstars, von McCartney, Madonna bis hin zu Adele, hatten sich zur Unterstützung der Aktivistinnen geäußert. Pussy Riot „traten“ als Zeichentrickfiguren in "South Park" und "Die Simpsons" auf.



Abb. 21 Pussy Riot traten als Zeichentrickfiguren in „Die Simpsons“ auf

Die Christ-Erlöser-Kathedrale in Moskau wird von Touristen nach wie vor als die berühmte „Pussy Riot Kirche“ bezeichnet. Der Umgang mit den Frauen verursachte einen enormen Schaden für das Ansehen Russlands. Dies führte dazu, dass sich Putin selbst zu den Aktionen und Vorfällen rund um Pussy Riot äußerte. Das ist bis heute der einzige Fall von Aktionismus,

⁴⁴ Abb. Aktion „Jungfrau Maria, vertreibe Putin!“, Moskau 2012, letzter Zugriff am 12.06.2024, <https://dzen.ru/a/YBv2ddSW0mcT8oyE/>.

⁴⁵Vgl. Pylypchuk, Inga „Wie-das-Putin-Regime-die-Religion-missbraucht“, *Die Welt*, 30.03.2012, letzter Zugriff am 12.06.2024, <https://www.welt.de/kultur/musik/article106137965/Wie-das-Putin-Regime-die-Religion-missbraucht.htm/>.

⁴⁶ Vgl. Text aus dem Punk-Gebet Pussy Riot, letzter Zugriff am 12.06.2024, <https://pussy-riot.livejournal.com/12442.html/>.

⁴⁷ Abb. Pussy Riot traten als Zeichentrickfiguren in „Die Simpsons“ auf, letzter Zugriff am 12.06.2024, https://saltmag.ru/media/articles/snippets/2019/fb_tw/176/89546.jpg.

der öffentlich vom Präsidenten kommentiert wurde: „Ich hoffe, dass dies nicht wieder passieren wird“, sagte Präsident Wladimir Putin „Ich entschuldige mich bei allen Priestern und Gläubigen für sie, falls sie (die Frauen) es nicht selbst können“.⁴⁸

Die Festnahme der Frauen erschütterte und spaltete Russland stärker als das Video im Internet oder die tatsächliche Performance. Ein Teil der Bevölkerung forderte Gnade für die Frauen, insbesondere weil sie auch Mütter waren. Ein anderer Teil vertrat die Ansicht, dass den Aktivistinnen das Erziehungsrecht für ihre Kinder entzogen werden sollte.⁴⁹ Auch die Kunst reagierte mit ihren Mitteln auf die Repressalien gegen Pussy Riot. Pjotr Pawlenski zum Beispiel nähte sich als Protest gegen die Festnahme der Künstlerinnen selbst die Lippen zu. Derart zum Schweigen gebracht, stand er am 23. Juli 2012 eine Stunde und dreißig Minuten allein vor der Kasaner Kathedrale in St. Petersburg.⁵⁰



Abb. 22 Aktion „Die Naht.“ Photo von Gleb Chaski, St. Petersburg 2012

Für ihre Aktion in der Christ-Erlöser-Kathedrale in Moskau wurde die Gruppe Pussy Riot im Zeitraum 2012 bis 2014 mit zahlreichen nationalen und internationalen Preisen gewürdigt

Russischer Preis für Pussy Riot (2012)

⁴⁸ Vgl. „Putin entschuldigt sich für Protest von "Pussy Riot"“, *Die Welt*, 07.03.2012, letzter Zugriff am 12.06.2024, <https://www.welt.de/politik/ausland/article13909513/Putin-entschuldigt-sich-fuer-Protest-von-Pussy-Riot.html/>.

⁴⁹ Vgl. Ebd.

⁵⁰ Vgl. Kravtsova, Maria „Pjotr Pawlenski Aktionskünstler.“, *Artguid*, 27.02.2024, letzter Zugriff am 14.06.2024, <https://artguide.com/people/793/>.

⁵¹ Abb. 22: Pjotr Pawlenski. Naht. 23. Juli 2012. Photo von Gleb Chaski, letzter Zugriff am 14.06.2024 <https://artguide.com/people/793/>.

Für ihr umstrittenes Punkgebet gegen Wladimir Putin in einer Moskauer Kirche erhielt Pussy Riot einen undotierten Preis des Magazins „Snob“ als „bestes Kunstprojekt des Jahres“. Die Auswahl dieser Aktion durch die Zeitschrift galt ihrerseits als mutige Entscheidung.⁵²

Lennon-Ono-Friedenspreis (2012)

Die Gruppe Pussy Riot erhielt fünf Wochen nach ihrer Verurteilung den Lennon-Ono-Friedenspreis. In New York übergab Yoko Ono den Preis an einen der Ehemänner.

„Pussy Riot ist heute ein Symbol für Redefreiheit, und sie stehen für alle Frauen der Welt, die Freiheit suchen“ sagte Yoko Ono anlässlich der Preisverleihung.

„Wir haben den Preis im Andenken an John Lennon gestiftet, um dem Frieden zum Durchbruch zu verhelfen. Diese jungen Frauen sind für die Freiheit eingetreten und damit auch für den Frieden“.⁵³

Hannah-Arendt-Preis (2014)

Zwei Frauen der Protestgruppe Pussy Riot, Nadeschda Tolokonnikowa und Maria Aljochina, erhielten den „Hannah-Arendt-Preis für politisches Denken“ der Stadt Bremen für ihren Widerstand gegen autoritäre politische Strömungen Russlands.⁵⁴

Vaclav-Havel- Preis (2014)

Der internationale Václav-Havel-Preis für kreativen Widerstand würdigte den Aktivismus von Pussy Riot für Menschenrechte, Meinungsfreiheit und die Kritik an autoritären Strukturen.⁵⁵

Diese Performance von Pussy Riot in Verbindung mit der Reaktion der staatlichen Obrigkeit war sicherlich ein Beispiel für gelungenen Aktionismus: Ein enormes mediales, auch

⁵²Vgl. „Russischer Preis für Pussy Riot“. *Ostsee-Zeitung*, letzter Zugriff am 12.06.2024, http://www.ostsee-zeitung.de/nachrichten/kultur/index_artikel_komplett.phtml#selection-365.0-362.8/.

⁵³ „Pussy Riot erhalten Lennon-Ono-Friedenspreis.“ *Tages-Anzeiger*, 21.09.2012, letzter Zugriff am 12.06. 2024, <https://www.tagesanzeiger.ch/pussy-riot-erhalten-lennon-ono-friedenspreis-385007895520/>.

⁵⁴ Vgl. „Hannah Arendt-Preis an Pussy Riot verliehen.“ *Der Standard*, 05.12.2014, letzter Zugriff am 12.06.2024, <https://www.derstandard.at/story/2000009078328/hannah-arendt-preis-an-pussy-riot-verliehen/>.

⁵⁵ Vgl. „Pussy Riot“, *Oslo Freedom Forum*, letzter Zugriff am 12.06.2024, <https://oslofreedomforum.com/speaker/pussy-riot/>.

internationales Echo, eine breite kontroversielle Resonanz in der öffentlichen Meinung und Demaskierung der politisch Verantwortlichen war erreicht worden.

Nach ihrer Inhaftierung und nach mehreren Verlegungen in wechselnde Gefangenenlager kamen die Aktivistinnen im Dezember 2013 frei. Die Freilassung der Frauen erfolgte kurz vor der Eröffnung der Olympischen Winterspiele in Sotchi im Jänner 2014. Vermutlich sollte damit eine „gute Stimmung“ und positive Publicity für Putin erzeugt werden. Zwischen der Gründung der Pussy Riot und ihrer Inhaftierung nach dem Punk-Gebet lagen nur sechs Monate. In diesem halben Jahr aktiver Existenz führte die Gruppe insgesamt fünf Aktionen durch.

2.3. Die dritte Welle und die letzte Spuren des Moskauer Aktionismus

Die dritte Welle war durch ihre methodische Herangehensweise gekennzeichnet. Die Aktionist:innen legten großen Wert darauf, möglichst viele Menschen in ihre Aktionen einzubeziehen. Ein wesentlicher Schwerpunkt lag in der Aufdeckung und Kritik an Mechanismen der Unterdrückung in Haftanstalten und medizinischen Einrichtungen durch staatliche Institutionen. Darüber hinaus arbeitete diese Bewegung aktiv daran, bestehende Strukturen zu verändern. Diese Herangehensweisen sollten innovative Ansätze und Funktionen ergeben, die tiefgreifendere, nachhaltigere gesellschaftliche und politische Veränderung bewirken.⁵⁶

⁵⁶ Vgl. Mitenko, Pavel *13 Aktionen, die den Moskauer Aktionismus prägten*, letzter Zugriff am 23.06.2024, <https://syg.ma/>.

2.3.1 Aktion „Ugroza“ (Bedrohung) von Pjotr Pawlenski



Abb. 23 Die Aktion „Bedrohung“, Photo von Nigina Beroeva, Moskau 2015

Die Aktion „Ugroza“ („Bedrohung“) aus dem Jahr 2015, bei welcher der Künstler Pjotr Pawlenski die Tür des zentralen FSB-Büros auf dem Lubyanka-Platz in Flammen setzte, gilt als markanter Ausdruck seines künstlerischen Stils. Pawlenski beabsichtigte mit dem Brandanschlag die dunklen Praktiken der Sicherheitsbehörde zu beleuchten und hinter verschlossene Türen zu blicken. Symbolisch sollten die Geheimnisse und Schatten, die ihre Arbeit umgaben, aufgezeigt werden. Die Bedrohung sah er in der Institution hinter der Tür.

Ein wichtiger Teil der Aktion war die Dokumentation des Events durch hochwertigen Fotografien, die von professionellen Fotograf:innen aufgenommen wurden. Die Bilder waren ein öffentliches Statement des Künstlers und trugen zur Verbreitung seiner Botschaft bei.⁵⁷

Das nachfolgende Gerichtsverfahren verwandelte er mit Prostituierten als Zeuginnen in eine Theaterdarstellung. Daraufhin wurde er wegen Vandalismus und Vernichtung des Kulturerbes zu einer Geldstrafe in Höhe von 500.000,- Rubel verurteilt, die er nicht zahlte.

Er flüchtete 2016 / 2017 über die Ukraine nach Paris und bat dort um Asyl.

Der Vollständigkeit halber sollen seine weiteren Aktionen im Zeitraum 2012 – 2014 aufgezählt werden.

2012 – „Naht“, Zunähen der Lippen als Solidaritätsgeste mit Pussy Riot

⁵⁷ Vgl. Mitenko, Pavel *13 Aktionen, die den Moskauer Aktionismus prägten*, letzter Zugriff am 23.06.2024, <https://syg.ma/>.

2013 – „Kadaver“, eingewickelt in einen Kokon aus Stacheldraht vor dem Gebäude der Gesetzgebenden Versammlung von Sankt Petersburg

2013 – „Fixierung“, am Polizeitag nagelte er nackt seinen Hodensack mit einem Nagel vor dem Lenin-Mausoleum auf dem Roten Platz fest

2014 – „Abtrennung“, nackt auf dem Dach der Psychiatrie schnitt er sich ein Ohrläppchen ab

2014 - „Freiheit“, Barrikade auf der Dreifaltigkeitsbrücke in Sankt Petersburg als Zitat der Maidan-Revolution in Kiew ⁵⁸

2.3.2 Aktion „Ne bojsia“ (Fürchte dich nicht) von Katrin Nenasheva



Abb. 24 Aktion „Fürchte dich nicht“, Photo von Novikov Viktor, Moskau 2015

Mit Katrin Nenasheva kam ein neues Format des Aktionismus. Der Fokus ihrer Aktionen lag weniger in der Selbstdarstellung. Viel mehr stellte sie den Dialog zwischen sich und anderen in den Vordergrund. Ihre künstlerischen Aktionen waren geprägt von Kommunikationsakten, geführt nicht nur mit Menschen in geordneten Lebensumständen, sondern vor allem mit Personen, die in Gefängnissen, Straflagern oder psychiatrischen Einrichtungen festgehalten

⁵⁸ Vgl. Kravtsova, Maria „Pjotr Pawlenski Aktionskünstler.“, *Artguid*, 27.02.2024, letzter Zugriff am 23.06.2024, <https://artguide.com/people/793/>.

⁵⁹ Abb. 24, Aktion „Fürchte dich nicht“, Photo von Novikov Viktor, Moskau 2015 „Fürchte dich nicht: Katrin Nenasheva über Performances, ihre Ausstellung und Frauen in russischen Gefängnissen.“ *FURFUR*, 23.09.2015, letzter Zugriff am 23.06.2024, <http://www.furfur.me/furfur/heros/heroes-furfur/215029-nenasheva/>.

wurden. Ein eindrucksvolles Beispiel ihre Herangehensweise zeigte sie mit ihrer Aktion „Fürchte dich nicht“ im Jahr 2015.⁶⁰

Bei einem Gefängnisbesuch im Rahmen ihrer ehrenamtlichen Tätigkeit für eine Wohltätigkeitsorganisation kam Katrin Nenasheva mit Insassinnen in Kontakt. Eine inhaftierte Frau bat Nenasheva, die einen Fotoapparat mit sich trug, sie zu fotografieren. Das Bild wollte diese ihren Angehörigen senden, da sie während ihrer gesamten Inhaftierung keine Möglichkeit hatte, mit ihrer Familie in Kontakt zu treten. Nenasheva wollte der Aufforderung nachkommen, es wurde ihr aber von der Gefängnisverwaltung verboten, die dies kategorisch ablehnte. Die starre Haltung der Verwaltung löste bei der Künstlerin große Empörung aus.

Dieser Vorfall inspirierte Nenasheva zu ihrer Aktion „Ne bojsia“ (Fürchte dich nicht). Über einen Monat lang trug sie Gefängniskleidung bei alltäglichen Unternehmungen. Die Künstlerin dokumentierte die Unterschiede im Umgang der Menschen mit ihr, die diese äußerliche Veränderung bewirkte. Während der Aktion „Ne bojsia“ versuchte Nenasheva in ihrer Gefängniskleidung, eine Arbeitsstelle zu finden, sich in Cafés aufzuhalten, in Geschäften einzukaufen oder Frisörbesuche zu machen.⁶¹

Diese dreißig Tage im Gefängnisanzug waren für die Künstlerin eine enorme Herausforderung. Die Aktion bewies die Intoleranz der Gesellschaft gegenüber jeglichen marginalen Gruppen. Sie erhielt keine Arbeitsstelle, Menschen auf der Straße wollten nicht mit ihr reden oder gingen auf Abstand. In Geschäften und Restaurants behandelte man sie mit offener Aggression, mancherorts wurde ihr sogar der Zugang verwehrt.⁶²

⁶⁰ Vgl. Mitenko, Pavel *13 Aktionen, die den Moskauer Aktionismus prägten*, letzter Zugriff am 23.06.2024, <https://syg.ma/>.

⁶¹ Vgl. „Fürchte dich nicht: Katrin Nenasheva über Performances, ihre Ausstellung und Frauen in russischen Gefängnissen.“ FURFUR, 23.09.2015, letzter Zugriff am 23.06.2024, <http://www.furfur.me/furfur/heros/heroes-furfur/215029-nenasheva/>.

⁶² Vgl. Ebd.



Abb. 25 Aktion „Fürchte dich nicht“, Moskau 2015

Dabei ließ sich Nenasheva mit ihr bekannten und auch mit fremden Menschen fotografieren. Damit dokumentierte sie die Reaktionen der Personen, mit denen sie in Interaktion trat. Außerdem versuchte die Künstlerin diese Personen für eine Kontaktaufnahme mit inhaftierten Frauen zu gewinnen. Allen Inhaftierten schickte sie Fotos inklusive Kontaktdaten jener Freiwilligen, die sich zur Kommunikation mit den inhaftierten Frauen bereit erklärten.⁶³

Durch diese Vermittlung von Kontakten stand der Dialog erneut im Vordergrund und Nenasheva Katrin förderte Kommunikationsakte als Teil der Performance. In einem Interview sprach die Künstlerin die Situation von Menschen, die aus Haft oder Psychiatrie entlassen wurden, an:

“Wir sprechen sehr wenig über die Wiedereingliederung in die Gesellschaft und generell über diejenigen, die irgendeine Form der Inhaftierung überstanden haben. Zwischen diesen Menschen und der Gesellschaft gibt es nicht einmal einen minimalen Dialog, was meiner Meinung nach ein großes Problem darstellt. Wir haben Angst vor ehemaligen Gefangenen, Waisenkinder und Menschen, die in psychiatrischen Kliniken waren - und sie haben Angst vor uns.“⁶⁴

⁶³ „Fürchte dich nicht: Katrin Nenasheva über Performances, ihre Ausstellung und Frauen in russischen Gefängnissen.“ FURFUR, 23.09.2015, letzter Zugriff am 23.06.2024, <http://www.furfur.me/furfur/heros/heroes-furfur/215029-nenasheva/>.

⁶⁴ Nenasheva, Katrin in: „Fürchte dich nicht: Katrin Nenasheva über Performances, ihre Ausstellung und Frauen in russischen Gefängnissen.“ FURFUR, 23.09.2015, letzter Zugriff am 23.06.2024, <http://www.furfur.me/furfur/heros/heroes-furfur/215029-nenasheva/>.

Abb. 25, Aktion „Fürchte dich nicht“, Moskau 2015, letzter Zugriff am 23.06.2024, <http://www.furfur.me/furfur/heros/heroes-furfur/215029-nenasheva/>.

Nenasheva sprach über ihren psychischen Herausforderungen, mit denen sie während der Aktion konfrontiert war: „Das sind meine 30 „kritischen Tage“ – 30 Tage voller Nerven, Angst und Selbstüberwindung durch das Tragen der Gefangenenkleidung.“⁶⁵

„Fürchte dich nicht“ war eine einmonatige Aktion. Ihr Ziel war es, auf die Probleme der postpenalen Anpassung von Frauen aufmerksam zu machen und selbst zu erleben, was ehemalige Gefangene fühlen, wenn sie wieder in die Gesellschaft eingegliedert werden.

Dieses körperliche Experiment und die Wahrnehmung des eigenen Körpers im aktuellen soziokulturellen Raum endeten mit einer Performance auf dem Roten Platz. Eine Partnerin rasierte ihr den Kopf kahl und Katrin Nenasheva legte den Gefängnisanzug ab. Damit symbolisierte sie einerseits ihre Rückkehr in die Freiheit und andererseits drückte sie mit dem Kahlscheren ihren Protest gegen die Unterdrückung im Land aus.⁶⁶

Die Aktion endete mit der Festnahme der Künstlerin, einem Gerichtsverfahren und einer Verhaftung.⁶⁷

Mit den Aktionen von Katrin Nenasheva endet die letzte Phase des Moskauer Aktionismus. Seit 2015 fanden keine Veranstaltungen mehr statt, die zum Moskauer Aktionismus zu zählen wären. Da es zwischen erster und zweiter Welle des Aktionismus schon einmal eine achtjährige Unterbrechung gab, kann man auf die Möglichkeit eines Wiederauflebens hoffen.



Abb. 26 Aktion „Fürchte dich nicht“, Moskau 2015

⁶⁵ Nenasheva, Katrin in: „Fürchte dich nicht: Katrin Nenasheva über Performances, ihre Ausstellung und Frauen in russischen Gefängnissen.“ FURFUR, 23.09.2015, letzter Zugriff am 23.06.2024, <http://www.furfur.me/furfur/heros/heroes-furfur/215029-nenasheva/>.

⁶⁶ Vgl. „Fürchte dich nicht: Katrin Nenasheva über Performances, ihre Ausstellung und Frauen in russischen Gefängnissen.“ FURFUR, 23.09.2015, letzter Zugriff am 23.06.2024, <http://www.furfur.me/furfur/heros/heroes-furfur/215029-nenasheva/>.

⁶⁷ Vgl. Ebd.

Abb. 26, Aktion „Fürchte dich nicht“, Moskau 2015, letzter Zugriff am 23.06.2024, <http://www.furfur.me/furfur/heros/heroes-furfur/215029-nenasheva/>.

3. Die Strategie des Moskauer Aktionismus in Beispielen

Gesine Drews-Sylla bezieht sich in ihrem Buch „Moskauer Aktionismus“ auf die Thesen von Silvia Sasse. In diesen Betrachtungen referiert sie über die Ausdrucksformen des Moskauer Aktionismus. Sasse erläuterte in ihrer Beschreibung der Kunstprojekte von Anatoli Osmolovsky und Aleksandr Brener, dass diese Künstler zu Beginn der 1990er Jahre bestimmte „westliche Ausdrucksformen von Widerstand“ in die russische Kunstszene eingeführt haben. Ihrer Meinung nach, haben Osmolovsky und Brener diese Formen nicht nur einfach übernommen, sondern sie ironisch „importiert“, um das politische Potential der Kunst zu erkunden. In diesem Kontext verwendeten die Künstler Kunst als Medium, um politische Aussagen zu machen. Ihre aktivistischen Ziele verfolgten sie, indem sie Kunstpraktiken mit politischen Strategien verbanden.⁶⁸

Laut Drews-Sylla erklärt Sasse, dass die anfängliche Taktik des Ironisierens und Parodierens von Politik und Widerstand in den späten 90er Jahren von den Künstlern nicht mehr verwendet wurde. Anatoli Osmolovsky kam zu dem Schluss, dass Künstler:innen Politik durch Kunst ausdrücken sollten, statt wie bisher Kunst durch Politik zu betreiben. Das wäre für das Publikum eine neue Erfahrung. Die Menschen würden realisieren, dass sie nicht an Performances teilnehmen, die politische Mechanismen aufzeigen. Im Gegenteil – es würde ihnen bewusst werden, dass sie an Aktionen mitwirken, die politisches Funktionieren demaskieren.

Inke Arns, die sich in ihrer Forschung intensiv mit den Bezügen des Moskauer Aktionismus zur historischen Avantgarde auseinandersetzte, betonte, dass die Künstler:innen des Moskauer Aktionismus selektiv Elemente aus dem Repertoire der Avantgarde aufgriffen, ohne eine retrospektive Betrachtung ihrer künstlerischen Vorläufer vorzunehmen. Vielmehr betrachteten sie diese Methoden als eine Art „*Requisitenkiste*“ für die Gestaltung ihrer eigenen, zeitgenössischen Werke. Diese Herangehensweise der Künstler:innen des Moskauer Aktionismus implizierte, dass ihre Absicht weniger darin lag, eine direkte Kontinuität zur

⁶⁸ Vgl. Drews-Sylla, Gesine: *Moskauer Aktionismus*. Wilhelm Fink Verlag: Berlin 2005, S. 117.

Vergangenheit herzustellen, sondern vielmehr darin, vorhandene Kunstformen neu zu interpretieren und für ihre eigenen kreativen und oft provokativen Ziele zu nutzen.⁶⁹

Gesine Drews-Sylla weist weiters auf die Aussage von Georg Witte hin. Er vertritt die Meinung, dass *eine ausschließliche Interpretation des Moskauer Aktionismus als „schlichtes Revival eines Mythos der reinen Tat, eines ‚Theaters der Grausamkeit‘ oder gewaltemphatischer Performancekonzepte“* diese Kunstform zu sehr reduziert.⁷⁰

Alle diese Ansichten stimmen darin überein, dass der Moskauer Aktionismus intensiv avantgardistische Kunststile nutzte, die oft die Grenzen der Kunst radikal herausforderten. Die unterschiedlichen Meinungen über das Verhältnis zwischen dem Moskauer Aktionismus und seinen Inspirationsquellen liegen sehr nahe beieinander.⁷¹

So ist man sich zum Beispiel einig, dass der Moskauer Aktionismus westliche "Ausdrucksformen des Widerstands" vor allem als eine Art Fundus auf der Suche nach eigenen Ausdrucksmöglichkeiten in seiner aktuellen Lage verwendete, ohne dabei eine tiefgehende Analyse der Vergangenheit vorzunehmen.⁷²

Die besondere Leistung des Moskauer Aktionismus liegt letztlich darin, dass er durch den gezielten Einsatz von Methoden aus der „Requisitenkiste“ frische Ausdrucksformen entwickeln konnte, die in der spezifischen historischen Situation, in der er entstand, eine hohe Relevanz und Aussagekraft besaßen. Diese Ausdrucksformen trafen den Nerv der Zeit und spiegelten die kulturellen und politischen Stimmungen wider. Der Erfolg des Moskauer Aktionismus lässt sich somit nicht nur durch seine ästhetische Wirkung erklären, sondern auch durch seine Fähigkeit, tiefgehend mit dem zeitgenössischen gesellschaftlichen Kontext zu resonieren und diesen künstlerisch zu reflektieren.

Die Umsetzung der Ideen des Moskauer Aktionismus zeigen die folgenden Beispiele realisierter Aktionen.

⁶⁹ Vgl. Drews-Sylla, Gesine: *Moskauer Aktionismus*. Wilhelm Fink Verlag: München 2005, S. 117.

⁷⁰ Vgl. Ebd., S.117.

⁷¹ Vgl. Ebd., S.117-118.

⁷² Vgl. Ebd., S.117-118.

3.1 Radikale Kunst während und nach dem Zerfall der Sowjetunion

Im Jahr 1999 analysierte Osmolovsky das Phänomen radikaler Kunst während und nach dem Zerfall der Sowjetunion. Er charakterisierte die Ursachen und Folgen der Radikalität, beschrieb die mythologischen Visionen der sowjetischen Künstler:innen und deren Streben nach einem internationalen Dialog.

Nach Ansicht Osmolovsky's war die künstlerische Gemeinschaft Moskaus absolut nicht darauf vorbereitet, das Neue zu empfangen. Faktoren wie eine unterentwickelte Infrastruktur, Underground-Mythen und die Verwurzelung alter Denkgewohnheiten kennzeichneten diesen Zustand. Dies erlaubte den führenden Vertretern der radikalen Kunst einerseits sich vollständig zu entfalten, andererseits belastete es sie auch mit vielen Syndromen und Komplexen. Diese Kombination war die Ursache für erhebliche Schwierigkeiten in der weiteren Entwicklung der Kreativität.⁷³

Osmolovsky stellte zwei Fragen zur Radikalisierung der Kunst:

- Was war also die allgemeine sozio-politische Situation Russlands zu Beginn der neunziger Jahre?
- Welche Hauptfaktoren führten zum Aufkommen der radikalen Kunst?⁷⁴

Eine Bedingung, die zur Radikalisierung der künstlerischen Tätigkeit führte, war das Fehlen eines Museums für zeitgenössische Kunst und damit der totale Verlust des Kontakts zum Publikum. Es gab Redefreiheit. Jedoch fehlte es an einer ausreichenden materiellen und technischen Grundlage. Es fehlten wirksamen Methoden, um die zerstörerischen Impulse dieser zeitgenössischen Kunst kulturell zu lenken.

Massenmedien waren das einzige Instrument für die Verbreitung neuer Kunst. Die Seiten renommierter Zeitungen waren voll negativer Informationen über militärische Konflikte und

⁷³ Vgl. Osmolovsky, Anatoli: Die radikale Kunst der neunziger Jahre in Russland. In: Groys, Boris; Heiden, Anne von der; Weibel, Peter (Hg.): *Zurück aus der Zukunft: Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus*. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main 2005, S.675.

⁷⁴ Vgl. Ebd., S.676.

Kriminalität. Unversöhnliche politische Kämpfe waren ebenfalls günstige Bedingungen für die Radikalisierung des öffentlichen Umgangs. Die Kunst reagierte ihrerseits nach der Logik der Massenmedien. Indem sie skandalöse Ereignisse schuf, versuchte sie, in Konkurrenz mit dieser Brutalität zu treten. Die Entwicklung positiver Kunstprogramme wurde theoretisch durchgespielt. Das Fehlen angemessener Plattformen für diese Positivität machte solche Überlegungen bedeutungslos.⁷⁵

Infolgedessen stellte sich die Kunst Fragen der formalen Neuheit nicht mehr, lehnte die Komplexität von Konzepten ab und dachte nicht über die Ausarbeitung der Position nach. Sie orientierte sich an den Ausdrucksformen der Massenmedien und übernahm von dort die Radikalität der Äußerung. Risiko und sozialpolitische Aktualität, Auffälligkeit und Einfachheit wurden zu ihren Hauptkriterien.

All diese Kriterien trugen zur Entwicklung eines eigenen quasi-politischen Programms bei. Radikale Künstler strebten nach der Politisierung ihrer Aktionen. Dieser Prozess wird durch den Versuch erklärt, in Wettbewerbsbeziehungen mit den führenden politischen Parteien einzutreten und durch die Nutzung des politischen Bereichs Kontakt zum Publikum herzustellen. Diese Orientierung konnte die politische Auseinandersetzung innerhalb der eigenen künstlerischen Gemeinschaft nicht vermeiden. Das Schaffen der Künstler: innen wurde als ein kontinuierlicher politischer Kampf um Einflussgebiete und Wahrnehmung betrachtet. In diesen Kampf waren alle Vertreter: innen der Kunstszene ohne Ausnahme involviert. Solche Bedingungen des künstlerischen Umfelds führten zu einer bemerkenswerten Vielfalt der Kreativität. Der Preis dafür war jedoch für einige Künstler: innen übermäßig hoch.⁷⁶

Eine weitere wichtige Triebkraft waren die offenen Grenzen und der Aufbau von Kontakten zum westlichen Kunstsystem. Die Vermutungen über den Funktionsprinzipien des westlichen Kunstsystems waren in Russland immer idealisiert. Diese Mythen änderten sich; der unveränderliche Glaube an die Möglichkeit eines Dialogs blieb bestehen. Der Wille zur Überwindung von Grenzen, sowohl inhaltlich als auch geografisch, wurde von Künstler: innen

⁷⁵ Vgl. Ebd., S.676.

⁷⁶ Vgl. Ebd., S.676.

als Rechtfertigung von Grenzüberschreitungen in jedwedem darstellerischen Format angenommen.

Eine zusätzliche Ursache für das Aufkommen des Radikalismus war die Absicht der meisten Kunstschaffenden, Russland und die destruktiven Prozesse, die darin stattfanden, entsprechend kritisch darzustellen.⁷⁷

3.1.1. Das Festival „Vzryv Novoj Volny“ (Ausbruch einer neuen Welle)

Das Festival „Vzryv novoj volny“ („Ausbruch einer neuen Welle“), organisiert von Anatoli Osmolovsky im Jahr 1990, war ein prägendes Ereignis und ein wichtiger Moment für den Moskauer Aktionismus und die russische Avantgarde-Kunst insgesamt. Dieses Festival symbolisierte den kulturellen Wandel und die künstlerische Innovation in einer der spannendsten Phasen des Landes.⁷⁸

Das Jahr 1990 war generell ein Jahr großer politischer und sozialer Veränderungen in der Sowjetunion. Die Perestroika⁷⁹ war am maximalen Punkt ihrer Ausprägung und die Glasnost-Politik⁸⁰ von Michail Gorbatschow hatte die Türen für mehr Freiheiten in künstlerischen und kulturellen Ausdrucksformen geöffnet. Die „Türe zum Zusammenbruch der Sowjetunion“ wurde noch nicht geöffnet, aber bereits aufgesperrt. Ein Jahr später wird die Sowjetunion Geschichte sein.

In diesem Umfeld suchten Künstler: innen nach neuen Wegen, um ihre Unabhängigkeit von den traditionellen staatlichen Kunstinstitutionen und orthodoxen Ästhetiken zu demonstrieren.

Schon in diesen Anfängen hat sich die spezielle und bedeutende Rolle, die der menschliche Körper in den Präsentationen des Moskauer Aktionismus einnehmen würde, abgezeichnet. Der Körper wurde nicht nur als ein Instrument oder Medium in diesen Aktionen verwendet.

⁷⁷ Vgl. Ebd., S.676.

⁷⁸ Vgl. Drews-Sylla, Gesine: *Moskauer Aktionismus*. Wilhelm Fink Verlag: München 2005, S. 117.

⁷⁹ Perestroika, was „Umgestaltung“ bedeutet, war eine Reformbewegung in der Sowjetunion unter Michail Gorbatschow in den 1980er Jahren. Die Reformen zielten darauf ab, das Wirtschaftssystem zu liberalisieren und politische Freiheiten zu erweitern, was zum Zusammenbruch der Sowjetunion 1991 beitrug.

⁸⁰ Glasnost, was „Offenheit“ bedeutet, war eine Politik der Meinungs- und Informationsfreiheit, die in den 1980er Jahren von Michail Gorbatschow in der Sowjetunion eingeführt wurde. Sie förderte eine offenere Diskussion über politische und soziale Probleme.

Seine Präsenz und Funktion hatten tiefgehende Bedeutung und Einflüsse auf die Gestaltung der jeweiligen Vorführungen.⁸²

Anatoli Osmolovsky, eine Schlüsselfigur des Moskauer Aktionismus, nutzte die neu gewonnenen Freiheiten, um „Vzryv novoj volny“ zu organisieren. Das Festival brachte viele avantgardistische Künstler: innen zusammen.

Diese nutzten das Event als Plattform für Performances, welche die Grenzen zwischen Kunst und Leben, Öffentlichkeit und Privatsphäre in gewissen Bereichen verwischten. Osmolovsky's Intention mit diesem Festival war es, eine Brücke zwischen der historischen russischen Avantgarde und den aktuellen kulturellen Strömungen zu schlagen. Das Festival stellte somit eine Reaktion auf die sich verändernde politische Landschaft dar und spiegelte den Wunsch nach Freiheit und Neuerung in der Kunst wider.

Die Veranstaltung war nicht nur ein künstlerisches Festival, sondern auch ein politisches Statement, das die Rolle der Kunst in der Gesellschaft und ihre Fähigkeit zur sozialen Kritik betonte. Das Festival zeichnete sich insgesamt durch seine radikalen Performances und Installationen aus, die provokative und kontroverse Themen ansprachen. Die Künstler:innen verwendeten unkonventionelle Materialien und Techniken, um auf drängende soziale und politische Fragen aufmerksam zu machen. Letztlich ging es darum, die Zuschauer: innen herauszufordern und zum Nachdenken über die bestehenden gesellschaftlichen Normen und Werte anzuregen.⁸³

Das Festival „Vzryv novoj volny“ fand in Moskau im Oktober 1990 im Zentralen Haus der Ärzte statt. An der Veranstaltung wirkten vierzehn Künstler:innen mit und man zählte etwa 350 Besucher:innen.

Für die Organisation und Durchführung des Events erwähnt Osmolovsky explizit Grigori Gusarov als eine der wichtigsten Personen für das Event. Er war Manager der Künstler – Gruppe E.T.I. und für die Koordination zuständig.

Eine Projektidee für das Festival von Osmolovsky und Gusarov war eine aktionistische Retrospektive französischer Regisseure der Nouvelle Vague in Moskau. Diese Filme sollten

⁸² Vgl. Drews-Sylla, Gesine: *Moskauer Aktionismus*. Wilhelm Fink Verlag: München 2005, S. 121.

⁸³ Vgl. Ebd., S.120.

nicht als klassische Filmvorführung gezeigt werden, sondern durch Performances der Künstlergruppe begleitet werden. Der Filmgenuss wurde für das Publikum durch die Performative Störung unangenehm gemacht. Das provokative Element dabei war, dass diese Filme in Moskau sehr selten, bis gar nicht aufgeführt wurden und sich bei der nun bietenden Gelegenheit kein ungestörter Filmgenuss für das Publikum zugelassen wurde.⁸⁴

Die Kinothek wurde für die Dauer des Festivals in Form einer Ausleihe zu Verfügung gestellt. Während zwei Wochen wurden an jedem zweiten Tag zwei Filme gezeigt. Insgesamt wurden fünfzehn avantgardistischste und manifestierende Filme der französischen Nouvelle Vague präsentiert. Zu den gezeigten Werken gehörten François Truffauts "Die 400 Schläge" und "Schießen Sie auf den Pianisten", Jean-Luc Godards "Außer Atem", "Alphaville", "Der kleine Soldat" und "Leben, um zu leben", Claude Chabrols "Die Cousins" und "Die untreue Frau", Chris Markers "Die Einsamkeit des Langstreckenläufers", Alain Resnais' "Hiroshima, meine Liebe" und "Krieg ist vorbei", Agnès Vardas "Cléo - Mittwoch zwischen 5 und 7", Louis Malles "Zazie in der Metro" und Jacques Rivettes "Paris gehört uns".⁸⁵

Der Kontakt mit der Kulturabteilung der französischen Botschaft in Moskau wurde durch Gusarow erfolgreich genutzt und es gelang ihm, dass die Filme der Nouvelle Vague von Frankreich für das Festival zu Verfügung gestellt wurden. In einem Schriftstück vom Juni 1991 wird die wertschätzende Wahrnehmung des Festivals durch die Kulturabteilung der französischen Botschaft hervorgehoben und weitere Unterstützung der Künstlergruppe angeboten. Ein Faksimile des Schreibens kann bis heute im russischen Kunstarchiv eingesehen werden.⁸⁶

⁸⁴ Vgl. Drews-Sylla, Gesine: *Moskauer Aktionismus*. Wilhelm Fink Verlag: München 2005, S. 118.

⁸⁵ Vgl. Ebd., S. 119.

⁸⁶ Vgl. *Brief des Kulturattachés der französischen Botschaft M. Yelchaninov zur Unterstützung der Bewegung „E.T.I.“*. Archivdokument, letzter Zugriff am 03.05.2024, <https://russianartarchive.net/ru/catalogue/event/EZQ/>.

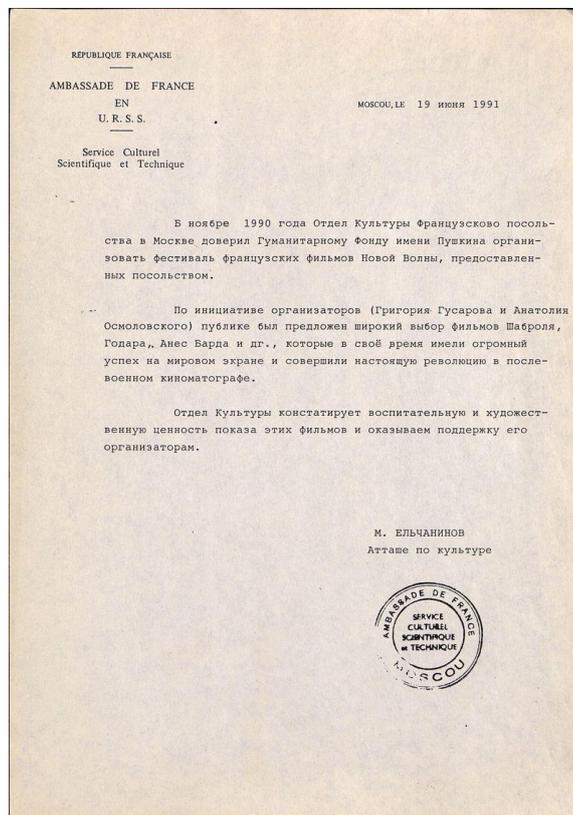


Abb. 27, ein Faksimile des Schreibens der französischen Botschaft in Moskau, 19.06.1991

Der Inhalt dieses Schreibens lautet:

„Im November 1990 beauftragte die Kulturabteilung der Französischen Botschaft in Moskau den Humanitären Fonds Puschkins damit, ein Festival französischer Filme der Nouvelle Vague zu organisieren. Die Filme wurden aus französischen Beständen zur Verfügung gestellt.

Auf Initiative der Organisatoren (Grigori Gusarow und Anatoli Osmolovskij) wurde dem Publikum eine breite Auswahl an Filmen von Truffaut, Godard, Agnès Varda und anderen, die einst weltweit großen Erfolg hatten und eine wahre Revolution im Nachkriegskino darstellten, angeboten.

Die Kulturabteilung stellt die erzieherische und künstlerische Bedeutung der Vorführung dieser Filme fest und unterstützt die Organisatoren.“⁸⁸

M. Elchaninov, Kulturattaché

⁸⁸ Text aus dem abgebildeten Schreiben der französischen Botschaft in Moskau, letzter Zugriff am 03.05.2024, <https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/D887>.

Abb. Ein Faksimile des Schreibens der französischen Botschaft in Moskau, 19.06.1991, letzter Zugriff am 03.05.2024, <https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/D887>.

Um einen Überblick zu geben, werden zwei Filme mit den begleitend aufgeführten Aktionen präsentiert. Während der Vorführung des Films der Regisseurin Agnès Varda⁸⁹ „Cléo - Mittwoch zwischen 5 und 7“ aus dem Jahr 1962 erschien in den letzten Minuten des Films ein großes Bild eines Krebses. Das Bild mit dem Krebs war auf der Leinwand, auf die der Film projiziert wurde, bereits vorhanden, aber durch Papierbögen verdeckt. Kurz vor Filmende wurde diese Abdeckung entfernt und der Krebs „war im Film“. Die Bedeutung des ausgewählten Krebs-Bildes bezog sich auf den Inhalt des zu Grunde liegenden Films der Regisseurin Agnès Varda, die in ihrem Film eine tragische Geschichte einer Frau darstellt, die möglicherweise an Krebs erkrankt ist.⁹⁰

3.2.2 Die letzte Aktion des Festivals „Doslovnyj pokaz mod. Armageddon“ (Wörtliche Modenschau. Armageddon)

Die letzte Aktion des Festivals mit dem Titel "Doslovnyj pokaz mod (Armageddon)" trieb das aktionistische Potential des radikalen Körpers auf die Spitze. Die Verwendung des Körpers im medialen Kontext kam als aggressive Störung.

Die Handlung orientiert sich an dem Film "Zazie in der Metro" von Louis Malle, in dem die Abenteuer eines kleinen Mädchens gezeigt werden, das einige Tage bei ihrem Onkel und ihrer Tante in Paris verbringt. Der Film stellt humorvoll die Absurdität des Erwachsenenlebens aus der Sicht von Zazie dar. Eine Szene gegen Ende des Films spielt in einem kleinen Restaurant, wo Zazie, nach einem langen und aufregenden Tag erschöpft, am Tisch einschläft. Während Zazie schläft, geraten die Erwachsenen in einen Kampf mit den Mitarbeiter:innen des Restaurants. Im Verlauf der Schlägerei fliegen Teller mit Sauerkraut, Flaschen werden zerschlagen und Wände, die sich als Dekorationen herausstellen, stürzen ein.

⁸⁹ Agnès Varda (1928–2019) ist Fotografin und Filmemacherin. Als einzige Regisseurin, die aus der französischen Nouvelle Vague hervorgegangen ist, gilt Varda als Mitbegründerin dieser Bewegung und war eine frühe Pionierin in der Verwendung von Laiendarstellern und Drehorten. Sie ist bekannt für ihre politischen und feministischen Filme wie "Cléo von 5 bis 7", "Das Glück", "Vagabond" und "La Pointe Courte". Letzt genannter Film ist ihr selbstfinanziertes Debüt im Jahr 1954 im Alter von 26 Jahren.

⁹⁰ Vgl. "Cléo – Mittwoch zwischen 5 und 7." Kinofenster.de, Themen-Dossier: Nouvelle Vague. Letzter Zugriff am 01.05.2024. <https://www.kinofenster.de/themen-dossiers/alle-themendossiers/dossier-nouvelle-vague/dossier-nouvelle-vague-cleo-film/>.

Die theatralische Übertreibung? im Film ist offensichtlich. In einer Szene applaudiert ein Lokalbesucher im Eisbärenkostüm dem Chaos. Und nicht nur dieser ist kostümiert, sondern die gesamte Gesellschaft im Lokal ist kostümiert. Es sind alles Schauspieler:innen aus dem Varieté, in dem Zazies Onkel als Transvestit arbeitet. Die Lokalszene endet mit dem plötzlichen Auftauchen der Parodie eines totalitären Herrschers. Dieser wird von den Lokalgästen besiegt und die Truppe verlässt in einem triumphalen Abgang über einen Bühnenaufzug die Szene. Osmolovsky überträgt diese Szene aus der Erzählung des Films auf die Bühne des Veranstaltungsortes. Er nimmt sie „wörtlich“, daher das Wort „doslovnjy“ im Titel.⁹¹ So wurde während der Vorführung des Films „Zazie in der Metro“ parallel mit zum filmischen Kampf eine Schlägerei auf der Bühne nachgestellt.

Osmolovsky erinnerte sich an dieses Happening, bei dem die Einbeziehung des Publikums eine unerwartete Wendung nahm und schlussendlich eskalierte:

„Der Saal war im Voraus speziell für dieses Ereignis vorbereitet worden, er war vollständig mit einer Schicht Zeitungen bedeckt, in denen über dieses Festival geschrieben wurde – Ankündigungen und Artikel über jede Veranstaltung wurden von G. Gusarov organisiert. An den Wänden hingen dadaistische Graffiti. Aufblasbare zylindrische Ballons wurden gekauft und lagen in den Gängen herum. Wir zeigten den Film „Zazie in der Metro“ von Louis Malle – ein Film im Stil einer dadaistischen Collage, eines absurden Geschehens, das in einer Chaplin-ähnlichen Schlägerei im Restaurant endete. Diese letzte Performance war äußerst radikal und geschah im Geist einer dadaistischen Show. Am Ende des Films betraten wir die Bühne und versuchten nachzustellen, was auf der Leinwand geschah: Zuerst erschienen zwei Boxer auf der Bühne und kämpften miteinander, dann tauchten laufende Skifahrer auf, gefolgt von Radfahrern, danach noch mehrere andere Teilnehmer:innen, die ein inszeniertes Chaos schufen, das die Hauptelemente der Filmhandlung zitierte.“⁹²

⁹¹ Vgl. Drews-Sylla, Gesine: *Moskauer Aktionismus*. Wilhelm Fink Verlag: München 2005, S. 147.

⁹² Osmolovsky, Anatoli, in: Baskova, Svetlana: *Die Neunziger aus erster Hand. Erster Band*. Baza Verlag: Moskau 2015, S.37.

Danach warfen die Darsteller:innen Torten aufeinander und übergossen sich mit Champagner. Schließlich bewarfen sie auch die Zuschauer:innen mit Torten. Im Film gab es einen weißen Bären, genauer gesagt, einen Menschen in einem Bärenfell, und wir luden einen echten Bären ein, aber einen braunen.⁹³



Abb. 29 Happening Wörtliche
Modenschau. Armageddon, Moskau 1990



Abb. 28 Happening Wörtliche
Modenschau. Armageddon, Moskau 1990

Dann rennt ein brauner Bär (im Film war es ein weißer Bär) mit einem Dompteur, der eine Balalaika hatte, auf die Bühne. Er versuchte, den Bären zum Tanzen zu bringen. Da eine Atmosphäre allgemeiner Anarchie herrschte, gehorchte der Bär nicht und lief, von der allgemeinen Freude angezogen, ins Publikum und begann, in den Gängen umherzuwandern.⁹⁵

„Die Atmosphäre war so fröhlich, dass der Bär aufhörte dem Dompteur zu gehorchen und in den Saal rannte, jedoch nicht aggressiv, sondern positiv. Alle begannen ihn an den Ohren und am Fell zu ziehen. Das einzige Unangenehme war, dass einige Torten in den Saal flogen. Den Zuschauern war es völlig egal, aber die Sessel wurden durch das Fett der Torten verschmiert.

Den Großteil dessen, was wir bei diesem Festival verdient hatten, eine riesige Summe für jene Zeit, etwa 10.000 Rubel, mussten wir für die Reparatur bezahlen. Die Tatsache, dass wir

⁹³ Vgl. Osmolovsky, Anatoli, in: Baskova, Svetlana: *Die Neunziger aus erster Hand. Erster Band*. Baza Verlag: Moskau 2015, S.38-39.

⁹⁴ Abb.28-29, Happening Wörtliche Modenschau. Armageddon, Moskau 1990, letzter Zugriff am 17.07.2024, http://osmopolis.ru/vzriv_novoy_volni/.

⁹⁵ Vgl. Osmolovsky, Anatoli *Happening Wörtliche Modenschau. Armageddon*, letzter Zugriff am 17.07.2024, http://osmopolis.ru/vzriv_novoy_volni/.

in ein paar Wochen unmittelbarer Arbeit 10.000 Rubel verdienen konnten, ließ uns verstehen, dass wir in Wirklichkeit kein Kunstsystem brauchen, dass wir selbst gutes Geld verdienen können.“⁹⁶

Doch alle Hoffnungen der Künstler:innen zerplatzten am 1. Januar 1991, als die erste Pawlowsche⁹⁷ Preissteigerung stattfand: „Vom Erfolg beflügelt, gingen wir, um das zweite Festival zu organisieren, stießen jedoch darauf, dass man von uns eine hundertprozentige Vorauszahlung verlangte, trotz aller Zeitungsartikel über uns. In diesem Sinne standen die Straßenperformances, die im Jahr 1991 begannen, in vielerlei Hinsicht im Zusammenhang mit der wirtschaftlichen Situation, die am 1. Januar 1991 entstand. Obwohl nicht nur damit. Die Idee, Auftritte auf der Straße zu machen gab es schon vorher.“⁹⁸

Laut Osmolovsky enthielt diese Aktion die wesentlichen Elemente, die den Moskauer Aktionismus charakterisierten: Freude an der Handlung sowie die in den Aktionen enthaltene Provokation und Aggression. Diese beiden Momente sollten immer wieder widersprüchliche Gefühle, Gedanken und Einstellungen hervorrufen.⁹⁹

„Vzryv novoj volny“ hatte einen nachhaltigen Einfluss auf die russische Kunstszene. Eine neue Generation von Künstler:innen wurde durch das Festival inspiriert. Zusätzlich etablierte es Moskau als einen bedeutenden Schauplatz für zeitgenössische Kunst in Osteuropa.

Das Festival zeigte auch die Möglichkeiten auf, die sich aus der Nutzung des öffentlichen Raums als Arena für künstlerische Auseinandersetzungen ergeben. Die Performances und Installationen fanden vorwiegend an ungewöhnlichen Orten statt, die man traditionellerweise nicht direkt mit Kunst in Verbindung bringen würde. Es beeinflusste damit zukünftige künstlerische Bewegungen in Russland und wirkte sich auch auf die Kunstszene in den anderen ehemaligen Sowjetrepubliken aus.¹⁰⁰

⁹⁶ Osmolovsky, Anatoli, in: Baskova, Svetlana: *Die Neunziger aus erster Hand. Erster Band*. Baza Verlag: Moskau 2015, S.38-39.

⁹⁷ Die Pawlowsche Preissteigerung wurde nach Finanzminister Pawlow benannt und hat „nichts mit dem Pawlowschen Hund zu tun“, der in den Hundaktionen von Kulik vorkommt.

⁹⁸ Vgl. Osmolovsky, Anatoli, in: Baskova, Svetlana: *Die Neunziger aus erster Hand. Erster Band*. Baza Verlag: Moskau 2015, S.34.

⁹⁹ Vgl. Ebd., S.35.

¹⁰⁰ Vgl. Drews-Sylla, Gesine: *Moskauer Aktionismus*. Wilhelm Fink Verlag: München 2005, S. 157-158.

Damit sollte Kunst aus den Galerien herausgeholt und sie auf dieser Weise einem breiteren und diverseren Publikum zugänglich gemacht werden. Die Kunst wollte eine kritische Auseinandersetzung mit staatlichen Einflüssen auf die Gesellschaft erreichen.

Das Festival war so angelegt, dass auch die aktive Teilnahme des Publikums eingefordert wurde. Die Grenzen zwischen Künstler:innen und Zuschauer:innen wurden oft verwischt, was letztere dazu anregte Teil des kreativen Prozesses zu werden. Diese Art der Einbindung hatte das Potenzial, die Wahrnehmung der Kunst zu verändern und die Zuschauer:innen dazu zu bringen, über ihre eigene Rolle in der Gesellschaft und ihr Verhältnis zur Kunst nachzudenken.¹⁰¹

Viele der Werke und Performances auf dem Festival hatten einen starken politischen und sozialen Unterton. Sie thematisierten Fragen der Freiheit, Zensur, Identität und Macht. Durch provokative und oft kontroverse Darstellungen wurden die Zuschauer:innen herausgefordert, über bestehende Machtstrukturen und soziale Normen nachzudenken und möglicherweise ihre eigenen Ansichten zu hinterfragen.¹⁰²

3.2.3 Aktion „Tsena 2.20“ (Preis 2,20) der Bewegung E.T.I.

Anatoli Osmolovsky schilderte den Ablauf der Aktion. Sie geschah im Oktober 1990, man drehte einen Film auf 16mm Band, der aus finanziellen Gründen nicht fertiggestellt wurde. Die zentrale Szene des Films entstand auf dem Roten Platz: Menschen aßen Wurst, sie schnitten Stücke ab und auf jedem stand eine Eigenschaft des politischen Regimes, das zu dieser Zeit im Jahr 1990 in der UdSSR existierte. Nachdem sie sich überfressen hatten, fielen sie auf den Roten Platz. Diese Aktion wurde später mit „Preis 2,20“ benannt und leitete sich nach der gängigsten in Russland verfügbaren Wurst ab. Insgesamt gab es einzig zwei Arten von Wurst. Eine für 2,20 russische Rubel oder eine für 2,90 Rubel. Es war eine Aktion und gleichzeitig die zentrale Szene des gleichnamigen Films. Jedes abgeschnittene Stück Wurst markierte den Beginn des nächsten Kapitels des Films. Es war in gewisser Weise eine Kritik an allen Bereichen des Lebens in der UdSSR. Die Propaganda nahm dem Volk die Luft zum

¹⁰¹ Vgl. Osmolovsky, Anatoli, in: Baskova, Svetlana: *Die Neunziger aus erster Hand. Erster Band*. Baza Verlag: Moskau 2015, S.38.

¹⁰² Vgl. Ebd., S39-41

Atmen. Die Wurststange war eine Metapher für die nicht vorhandene politische Wahl im Land.¹⁰³



Abb. 32 Aktion „Preis 2,20“, Moskau 1990



Abb. 31 Aktion „Preis 2,20“, Moskau 1990

3.2.4 Gruppenprojekt „Necejudik“ der Bewegung E.T.I.

Im Jahr 1993 gründete Anatoli Osmolovsky gemeinsam mit Alexander Brener die Gruppe „Necejudik“. Das Wort „Necejudik“ wurde der Kunstsprache Volapük entnommen, dessen Bedeutung Osmolovsky mit „überflüssig“ interpretierte. Die Ausrichtung des künstlerischen Ansatzes nannte er „Konkurrierendes Programm“. Es sollte ein Gegenmodell zum Moskauer Konzeptualismus darstellen.¹⁰⁵

Das Credo der Künstlergruppe „Necejudik“ definierte Osmolovsky mit den Begriffen Unbehagen, Provokation und Skandal als Mittel der Repräsentation im Kampf um öffentliche Aufmerksamkeit.¹⁰⁶

¹⁰³ Osmolovsky, Anatoli, in: Baskova, Svetlana: *Die Neunziger aus erster Hand. Erster Band*. Baza Verlag: Moskau 2015, S.35-36.

¹⁰⁴ Abb. 31 Aktion „Preis 2,20“, Moskau 1990, letzter Zugriff am 17.07.2024, http://osmopolis.ru/akciya_cena_2_20/.

¹⁰⁵ Vgl. Drews-Sylla, Gesine: *Moskauer Aktionismus*. Wilhelm Fink Verlag: München 2005, S. 84.

¹⁰⁶ Vgl. Ebd., S.89.

3.2.5 Aktion „Pozor 7. Oktiabria“ (Schande am 7 Oktober) der Bewegung E.T.I.

Eines von Osmolovsky bekanntesten Projekten stellte die Aktion „Pozor 7. Oktiabria“ (Schande am 7. Oktober), die am 20. Oktober 1993 vor dem Weißen Haus in Moskau stattfand dar.

Anatoli Osmolovsky, Alexander Brener, Oleg Mavromatti und Vladimir Shugaley – ein inzwischen verstorbener, bekannter Rockmusiker der belarussischen Band „bl-bl-bl“ – standen für einigen Minuten vor dem verbrannten Weißen Haus mit heruntergelassenen Hosen. Das Fotodokument der Aktion wurde das Cover der Zeitschrift „Radek“ Nr. 1. Osmolovsky erläuterte die Aktion auf seine Internet-Plattform folgendermaßen:

„Wir trugen schwarze T-Shirts, die den oberen verbrannten Teil des Weißen Hauses symbolisierten, und da der untere Teil des Weißen Hauses weiß ist, erforderte es logischerweise, die Hosen ausziehen. Gleichzeitig wurde das Herunterlassen der Hosen in der altrussischen Kultur als „Schande“ bezeichnet, und Schande ist eine genaue Beschreibung der Auflösung des russischen Parlaments durch Jelzin.“¹⁰⁷



Abb. 33 Aktion Schande am 7 Oktober, Moskau 1993

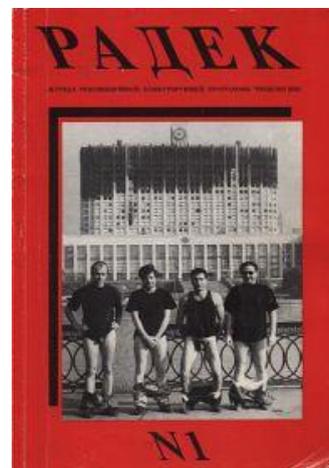


Abb. 34 das Cover der Zeitschrift „Radek“ Nr. 1

¹⁰⁷ Vgl. Osmolovsky, Anatoli *Akzia Pozor 7 oktiabrya*, letzter Zugriff am 17.07.2024, http://osmopolis.ru/pozor_7_oktyabrya/gallery/a_70/.

Im Jahr 1994 waren Werke der Künstleruppe unter dem Titel „Klaustrophobie der Anarchie“ Teil einer Ausstellung russischer Kunstschaffenden in Aachen. Dies war das letzte gemeinsame Projekt der Gruppe „Necezjudik“.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Vgl. Osmolovsky, Anatoli *Akzia Pozor 7 oktiabrya*, letzter Zugriff am 17.07.2024, http://osmopolis.ru/necezudik_1992-1994/.

4. Oleg Kulik - seine Rolle in der zeitgenössischen Kunstwelt

Die 90er-Jahre markierten für die aktionistischen Kunstformen in Moskau eine Zeit des kreativen Aufschwungs und der künstlerischen Experimente. In dieser Periode waren Grenzüberschreitungen und provokative Kunstwerke in der Lage echte gesellschaftliche Skandale auszulösen und die traditionellen Vorstellungen von Kunst und Ästhetik herauszufordern. Eine auffallende Figur in diesem aufregenden künstlerischen Umfeld war Oleg Kulik. Er war ein Künstler mit einem einzigartigen Stil und einer provokativen Vision.

Er hatte sich durch seine einzigartigen und oft provokativen Performances, Installationen und Bilder einen festen Platz in der internationalen Kunstwelt geschaffen. Seine Werke forderten die Konventionen der Kunst heraus und warfen wichtige Fragen zur menschlichen Natur, Identität, Gesellschaft und den Grenzen des Menschseins auf. Am bekanntesten war Kulik für seine spektakulären Hundepresentations, bei denen er sich in einen Hund verwandelte und sich dabei als solcher verhielt.¹⁰⁹

Oleg Kulik wurde 1961 in Kiew geboren. Im Jahr 1982 schloss er das College für geologische Erkundungstechnologien ab. Nach dem Militärdienst zog er 1986 nach Moskau.

4.1 Kurator in der Galerie „Regina“

Im Jahr 1990 übernahm Oleg Kulik die Aufgabe des Kurators in der Galerie „Regina“, einem wichtigen Zentrum für zeitgenössische Kunst und einem der einflussreichsten Underground-Galerien in Moskau, in der er eine Vielzahl spektakulärer Ausstellungen realisierte.

des Kurators in der Galerie „Regina“, einem wichtigen Zentrum für zeitgenössische Kunst und einem der einflussreichsten Underground-Galerien in Moskau, in der er eine Vielzahl spektakulärer Ausstellungen realisierte.

Die Moskauer Galerie „Regina“ wurde im September 1990 gegründet. Der Eigentümer und Gründer, Wladimir Ovcharenko, benannte die Galerie nach seiner ersten Frau Regina.

¹⁰⁹ Vgl. *Iskusstvo iz pervyh ruk s 1990 goda. Kurator Oleg Kulik*, letzter Zugriff am 13.04.2024, <https://ovcharenko.art/ru/artists/olegkulik/>.

Ovcharenko war ein erfolgreicher Geschäftsmann aus dem Finanzsektor, der im russischen Kunstmarkt aktiv wurde. In den 1990er-Jahren setzte sich die Galerie „Regina“ keine strengen stilistischen Grenzen und arbeitete nicht nur mit bekannten Künstler:innen. Auch neue künstlerischen Ideen wurden dort präsentiert. Die erste Phase der Galeriegeschichte fiel in die Jahre 1990 bis 1993. Dieser Zeitraum war eng mit der Tätigkeit des Kunstdirektors und Ausstellungsorganisors der Galerie, Oleg Kulik, und der Kunstberaterin Ljudmila Bredikhina verbunden. Ein Schwerpunkt der Galerie in dieser Zeit lag offensichtlich auf nicht-kommerziellen Projekten zeitgenössischer Kunst, die für ihre Skandale bekannt wurden. Es handelte sich eher um künstlerische Aktionen als um Ausstellungen im herkömmlichen Sinne.¹¹⁰

Anfang 1994 verließ Oleg Kulik „Regina“ und die Galerie zog an einen neuen Standort innerhalb Moskaus um. Die Ehefrau des Gründers Regina Ovcharenko übernahm bei der Gelegenheit die Leitung und die Galerie änderte ihr Image von provokativ zu „seriös“, mit dem Ziel den Verkauf zu steigern. Dennoch blieb „Regina“ ihrer Mission treu, ein Kulturträger der neuesten Strömungen in der Kunst zu sein. Als eine der ersten in Moskau, begann die Galerie Werke von aufstrebenden Talenten der westlichen Kunst zu präsentieren. In dieser Periode wurden die Ausstellungen auch von eingeladenen Kuratoren realisiert. Unter ihnen waren Dan Cameron¹¹¹ und Anatoli Osmolovsky.¹¹²

Die von Kulik in seiner Zeit bei „Regina“ realisierten Ausstellungen waren sowohl in ihrer Bedeutung als auch in der Art der Präsentation der Werke radikal. Mit seiner couragierten Persönlichkeit und seinem innovativen Ansatz gelang es ihm, eine dynamische Atmosphäre zu schaffen, die weit über die Galeriegrenzen hinauswirkte. Sein Beitrag zur Kunstszene ging dabei über die traditionelle, kuratorische Tätigkeit hinaus. Er nutzte seine Freiheiten bei „Regina“, um nicht nur die Werke der Künstler:innen klassisch zu präsentieren, sondern auch, um die Grenzen des Konventionellen zu überschreiten. So stellte er die Kunstwerke aktionistisch vor. Statt einer starren Präsentation rückt die Inszenierung in den Vordergrund,

¹¹⁰ Vgl. *Regina. Galereja. Opisanie organizatsii*, letzter Zugriff am 15.02.2024, <https://russianartarchive.net/ru/catalogue/organization/OFCZ/>.

¹¹¹ Dan Cameron ist ein amerikanischer Kurator und Kunstkritiker, bekannt für seine Arbeit in der zeitgenössischen Kunst. Er war leitender Kurator am New Museum of Contemporary Art in New York und Gründer der Kunstbiennale Prospect New Orleans.

¹¹² Vgl. *Regina. Galereja. Opisanie organizatsii*, letzter Zugriff am 15.02.2024, <https://russianartarchive.net/ru/catalogue/organization/OFCZ/>.

bei der das Event der Vorführung wichtiger ist als das ausgestellte Kunstwerk selbst. In einem solchen Format wurden seine Ausstellungen zu aufregenden Veranstaltungen, die neben den Galeriebesucher:innen die gesamte Kunstwelt in Moskau in Aufregung versetzten.¹¹³

Kuliks aktionistische Aufführungen, die dank des Vermögens frühkapitalistischer „Neuer Russen“ in einer Epoche allgemeiner Not finanziert wurden, entwickelten sich zu einem gesellschaftlichen Phänomen und nahmen zunehmend radikalere Formen an.

Im Juni 1991 wählte Kulik eine ungewöhnliche Herangehensweise für die Bewirtung der Gäste bei einer Vernissage. Er präsentierte das übliche Buffet auf eine respektlose Weise, indem er es ohne Besteck servierte. Dies tat er vor den Werken eines bekannten sowjetischen Künstlers, der im Stil des Sozialistischen Realismus arbeitete.

Doch diese Aktion verblasste im Vergleich zu seinem weit skandalöseren Vorhaben im Jahr 1992. Im Zuge seines Ausstellungsprojekts „Festival Installjicii „Animalistischeskie proekty“ (Installationsfestival Animalistische Projekte) setzte Kulik auf Schockwirkung, in dem er ein Schwein schlachten ließ und das Fleisch anschließend in Plastiktüten verpackt an die Anwesenden verteilte. Diese Aktion übertraf bei weitem die Grenzen des Erwartbaren. Sie löste eine Welle von Kontroversen aus, die Kuliks Absichten mit radikalen künstlerischen Ansätzen zu provozieren, bestätigte.¹¹⁴

Bei dieser künstlerischen Umsetzung trat das traditionelle Kunstwerk hinter dem Ereignis zurück. Das Event übernahm vollständig die Rolle des Kunstwerks. Hierbei wird das Tier einem vorgefertigten Objekt, einem Readymade¹¹⁵ ähnlich. In dieser Aktion, die im Namen der Kunst vollzogen wird, wird das Tier getötet. Das Publikum erfährt ebenfalls eine Form von Gewalt, da es gezwungen ist, diesen Akt der Gewalt, der in einem Videoformat aus einem separaten Raum der Galerie gestreamt wird, zu beobachten und erleben. Ihr bloße Anwesenheit und das Entgegennehmen des Fleisches des geschlachteten Schweins bindet die Anwesenden an diese Tat und macht sie zu „Mittäter:innen“.¹¹⁶

¹¹³ Vgl. Drews-Sylla, Gesine: *Moskauer Aktionismus*. Wilhelm Fink Verlag: München 2005, S. 68.

¹¹⁴ Vgl. Ebd., S.70.

¹¹⁵ Der Begriff "Readymade" bezeichnet ein Kunstkonzept von Marcel Duchamp, bei dem alltägliche, industriell hergestellte Objekte ohne wesentliche Veränderungen als Kunstwerke präsentiert werden, um ihre Wahrnehmung und Bedeutung zu transformieren.

¹¹⁶ Vgl. Drews-Sylla, Gesine: *Moskauer Aktionismus*. Wilhelm Fink Verlag: 2005, S. 69.

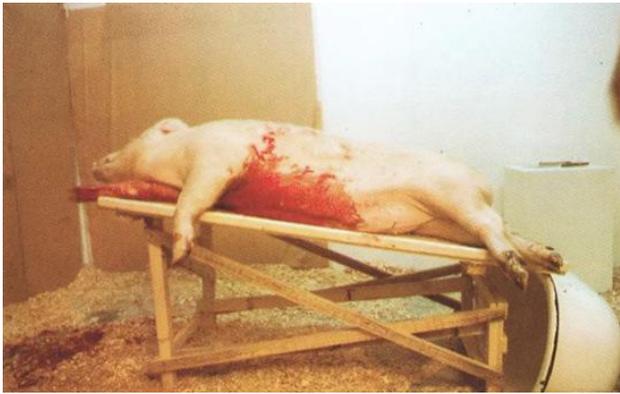


Abb. 35



Abb. 36



Abb. 37

Abb. 35-37 Kulik and the Nikolai group Piggly Wiggly Makes Presents. The Action is in progress.

Die Aktion „Piatachiok delaet podarki“ (Ferkel macht Geschenke) unterstreicht eine intensive und kontroverse Wechselwirkung zwischen Kunst, Gewalt und Leben. Dem Tier, dessen physische Existenz Kulik grundlegend in Frage stellt, weist er eine neue, wenn auch umstrittene Bedeutung innerhalb des Kunstkontextes zu. Das Event übernimmt die Funktion des Kunstwerks, was einen interessanten Perspektivenwechsel in der Betrachtung von Kunst darstellt.

Solche Kunstaktionen waren gut besucht. Dabei erschien nicht nur Kunstpublikum, sondern auch viele Menschen, die der zeitgenössischen Kunst sonst eher fern waren. Bereits zu diesem Zeitpunkt setzte eine Form von „Eventisierung“ und „Showcharakter“ der Körperaktionen des Moskauer Aktionismus ein. Diese außergewöhnlichen Erlebnis-Veranstaltungen, die als ein Charakteristikum aller Ausstellungsaktionen Kuliks gilt, stellt erstmals nicht nur die direkte Aktion des Künstlers in der Performance, sondern auch die

¹¹⁷Abb. 35-37, Kulik and the Nikolai group Piggly Wiggly Makes Presents. The Action is in progress. Letzter Zugriff am 20.02.2024, <https://www.artguide.com/posts/1405?page=22/>.

Körperlichkeit, also die tatsächliche Leiblichkeit der Kunstpräsentation in den Mittelpunkt. Die Leiblichkeit der aktionistischen Kunstpräsentation übernimmt bei Kulik von Anfang an eine wichtige Funktion, auch wenn sein Körper nicht wie in den späteren Hundeaktionen im Mittelpunkt der Inszenierung steht. Dieser Einsatz von Leiblichkeit zeigt bei Kulik schon ab den allerersten Aktionen. So wird in Kuliks Aktionen durch Grenzüberschreitung, Zusammenstöße mit geltenden Normen und intermedialen Brüchen der leibliche Körper als Medium erlebbar.¹¹⁸

In den zwei Aktionen thematisiert und problematisiert der Künstler die menschliche Reaktion auf verführerische Angebote wie zum Beispiel üppiges Essen. Für die Teilnehmenden ist es schwierig, das Fleisch des in der Galerie geschlachteten Schweins anzunehmen. Genauso ist es schwierig, ein üppiges Buffet ohne Besteck zu essen. Aber in beiden Fällen schafft es kaum jemand, das Angebot abzulehnen. Es wird umso schwieriger auf diese Verlockungen zu verzichten, wenn ihre Verfügbarkeit zu diesem Zeitpunkt aufgrund der allgemeinen ökonomischen Situation im Land keine Selbstverständlichkeit darstellt. Aus diesem Grund wird in beiden Fällen der Kunstkonsument gespalten zwischen seiner eigenen Animalität und der menschlichen Kultur, die eigentlich ein angemessenes und sozial verträgliches Verhalten verlangt.¹¹⁹

Oleg Kulik organisierte Ausstellungen, wie beispielsweise „Selbstständige Kunst“, bei der man die Gemälde von Oleg Golosiy¹²⁰ auf Rädern durch den Ausstellungsraum bewegte.

In der Ausstellung „Kunst aus erster Hand“ hielten Soldaten die Werke aus der Sammlung von Vladimir Ovcharenko in den Händen.¹²¹

¹¹⁸ Vgl. Drews-Sylla, Gesine: Moskauer Aktionismus. Wilhelm Fink Verlag: München 2005, S. 70.

¹¹⁹ Vgl. Ebd., S.70-72.

¹²⁰ Oleg Golosiy war ein ukrainischer Künstler, der zu den wichtigsten Vertretern innen des Neoexpressionismus gehörte; bekannt für seinen expressiven Stil und seinen Einfluss auf die zeitgenössische Kunst der Ukraine in den frühen 1990ern.

¹²¹ Vgl. Kulik, Oleg *Iskusstvo iz pervyh ruk ili Apologia zastenchivosti*, 27.06.1992, letzter Zugriff am 10.05.2024 <https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/V11576/>.



Abb. 38 Ausstellung „Kunst aus der ersten Hand“



Abb. 39 Ausstellung „Kunst aus der ersten Hand“

4.2. Oleg Kulik als eigenständiger Künstler

Nach seinem Weggang von der Galerie „Regina“ im Jahr 1994, etablierte sich Kulik mit selbst gestalteten Projekten und Aktionen.

In den folgenden Jahren schuf er die Fotoserien „Zoophrenia“ (1998), „Russisch“ (1999) und „Museum der Natur oder das neue Paradies“ (2001), in denen er Menschen und Tiere oder den Menschen als Tier darstellte.



Abb. 40 Oleg Kulik, *Roter Platz* aus der Serie „Russisches“, Moskau 1999, Digitaldruck

Anfang der 2000er-Jahre fokussierte sich der Künstler auf das Konzept der Transparenz. Er gestaltete seine Arbeiten unter Verwendung von Plexiglas. Im Jahr 2003 stellte er die Serie „Slogans“ vor. Er setzte Plexiglasscheiben als transparentes Element in der Landschafts-

¹²² Abb. 38-39, Kunst aus erster Hand, letzter Zugriff am 10.05.2024, <https://russianartarchive.net/ru/catalogue/person/PBFWJ/>.

¹²³ Abb. 40 Kulik Oleg, *Roter Platz* aus der Serie „Russisches“, Moskau 1999, Digitaldruck, letzter Zugriff am 26.06.2024, <https://www.art4.ru/museum/kulik-oleg/>.

fotografie ein. Dadurch veränderte er die Komposition des Fotos und ließ die Betrachter:innen in einen Raum zwischen bekannter Realität und Illusion eintauchen.



Abb. 41 Oleg Kulik, *Message №11* aus der Serie „Slogans“, 2003

In einem Artikel aus dem Jahr 2003 interpretierte Ekaterina Degot Kuliks' Bestreben mit der Fotoreihe „Slogans“ wie folgt: Diese Serie versucht darzustellen, wie das Unsichtbare durchbrochen wird – das Unsichtbare sind die Spiegelungen der Vorgänge, die sich im Rücken der Betrachter:innen ereignen. Auf den Fotografien sind Fenster zu sehen, die er in das Plexiglas schnitt. Durch diese Öffnungen waren Elemente der unverzerrten Realität, ohne überlagerte Spiegelungen, sichtbar. Bei genauerer Betrachtung stellte man fest, dass die Fenster auf einer Linie angeordnet waren, ähnlich wie Plakate an einer Werbewand. Der Blick durch einen „Slogan“ zeigte ein Bild von Transparenz und Authentizität. Außerhalb der „Slogans“ war die Realität durch Spiegelungen überlagert. Jedoch hatte die Realität außer ihrer trostlosen Wirklichkeit nichts Besonderes zu bieten und die „Durchbrüche zur Authentizität“ waren keine Verbesserung der Realität. Durch die Fenster hatte man denselben trostlosen Ausblick. Das Geschehen, welches sich immer hinter seinem Rücken abspielte - Autos und vorbeilaufende Menschen - war nur wegen der Spiegelungen sichtbar. Die Fotoserie Kuliks „Slogans“ veranschaulichte, dass die Aussichten sowohl mit als auch ohne Rückblicke wenig erfreulich waren.¹²⁵

¹²⁴ Abb. Oleg Kulik, *Message №11* aus der Serie „Slogans“, 2003, Farbfoto, letzter Zugriff am 15.03.2024, <https://vladey.net/ru/artwork/7870/>.

¹²⁵ Vgl. Degot, Ekaterina *Wie das Unsichtbare durchbrochen wird*, letzter Zugriff am 15.03.2024, <https://vladey.net/ru/artwork/7870/>.

Im Jahr 2002 präsentierte er zum ersten Mal im Zoologischen Museum seine berühmten lebensgroßen Puppen, die „Ausstopfungen“. Diese Figuren repräsentierten nach seiner Auffassung die Träume der Menschen in Russland zu dieser Zeit, die allerdings für die Mehrheit unrealistische Wunschfiguren blieben. Die Traumbilder, die Kulik gestaltete waren zum Beispiel eine Tennisspielerin, eine Schauspielerin und ein Kosmonaut.



Abb. 42, Tennisspielerin, Moskau 2002

Nach einer Reise in die Mongolei im Jahr 2003 entwickelte der Künstler Interesse am Buddhismus. Diese Begeisterung für spirituelle Praktiken kam in seinem kuratorischen Projekt „Ich glaube“ zum Ausdruck, bei dem unterschiedliche Künstler:innen ihre Sichtweisen auf das „Irrationale“, „Heilige“ und „Intuitive“ präsentierten.

Zehn Jahre später setzte Kulik dieses Thema in seinem eigenen künstlerischen Projekt „Rahmen“ fort. Dieses Kunstprojekt gestaltete er in der Galerie „Regina“ (seit 1998 in Galerie „OVCHARENKO“ umbenannt). Sein künstlerischer Weg hatte ihn damit an den Ort zurückgeführt, wo er einst als Kurator begann.

Ab 2015 arbeitete Oleg Kulik hauptsächlich mit Malerei und Bildhauerei. Eine der skandalträchtigsten Arbeiten in den letzten zehn Jahren war im Jahr 2018 die Skulptur „Große Mutter“. Der Künstler wollte nach seiner Aussage mit diesem Werk seine Beziehungen zwischen Mann und Frau thematisieren. Wegen der „Ähnlichkeit“ mit dem Kolossalmonument „Mutter-Heimat-Statue“ – eine überdimensionale Frauenfigur mit hoch

gehaltenem Schwert - in Wolgograd von Vuchetich, sah die Obrigkeit in seiner Arbeit eine Parodie des Gedenksymbols an den Großen Vaterländischen Krieg.¹²⁶



Abb. 43 Skulptur „Große Mutter“ Moskau 2018

Oleg Kulik kommentierte in einem Interview sein Kunstprojekt folgendermaßen:

„Die Skulptur "Große Mutter" wurde 2018 ausgestellt. Ich arbeitete fast drei Jahre lang an diesem Projekt und es war schmerzhaftes Aufarbeitung eines Traumas, das der Tod meiner geliebten Frau auslöste. Mein Leben verschwand, politische Kritik, Symboldeutung oder Fragen anderer Menschen existierte für mich nicht mehr.“¹²⁸

Nach seiner Aussage befand sich Kulik in einer energetischen Sackgasse und konnte nicht mehr künstlerisch kreativ arbeiten. Er erläuterte in dem Interview, dass er mit seinem Kunstwerk keine Parodien geplant hatte. Die Bedeutung des Werks und den dargestellten Elementen interpretierte er nach seinen Worten: *„Das Schwert, das in die Hände meiner*

¹²⁶ Vgl. Kulik, Oleg *Ich habe keine Parodie gemacht. Diese Skulptur ist mein Bekenntnis*, letzter Zugriff am 20.06.2024, <https://www.theartnewspaper.ru/posts/20220421-cihu/?ysclid=lxg79zg84m328372589>

¹²⁷ Abb. Tennisspielerin, Moskau 2002, letzter Zugriff am 20.06.2024, <https://Art4.ru/>.

¹²⁸ Kulik, Oleg *Ich habe keine Parodie gemacht. Diese Skulptur ist mein Bekenntnis*, letzter Zugriff am 20.06.2024, <https://www.theartnewspaper.ru/posts/20220421-cihu/?ysclid=lxg79zg84m328372589>.

Abb. Skulptur „Große Mutter“ Moskau 2018, letzter Zugriff am 20.06.2024, https://icdn.lenta.ru/images/2022/04/20/16/20220420161326086/square_1280_d48150450b81b4d8007e898e6b1ddfc8.jpg.

*Venus gelegt wurde, war einfach ein ausdrucksstarkes Symbol der Macht. Während der Arbeit hat es mehrere Transformationen durchlaufen: Zuerst war es eine Peitsche, dann entstand ein gebogener Yatagan-Dolch. Aber der brachte einen unerwarteten Verweis auf östliche Todesgöttinnen in das Kunstwerk. Ein gerades Schwert lieferte die notwendige Schärfe und Vollständigkeit der Komposition. Aber es verwies keinesfalls auf Delacroix' „Freiheit auf den Barrikaden“ oder Vuchetich's „Mutter-Heimat-Statue“.*¹²⁹

Seine Beweggründe für dieses Projekt schilderte er als sehr persönliche mentale Innenschau:

*„Meine Arbeit kann als politisch angesehen werden, nur wenn man die Geschlechterpolitik, das Aufeinandertreffen von männlichen und weiblichen Prinzipien, von aktiven und passiven Energien betrachtet. Aber auch in diesem Sinne ist sie äußerst subjektiv und konzentriert sich auf unsere gegenseitige Gnadenlosigkeit zueinander und das totale Fehlen von Empathie. In meinem Leben kannte ich viele starke Frauen, angefangen bei meiner Mutter, und wie alle Jungen hielt ich das unfreiwillig für normal, obwohl ich mich innerlich dagegen wehrte. Feminismus und die kämpferische „neue Ethik“ haben uns alle, Männer und Frauen, sehr direkt vor die schwierige Wahl gestellt, wie wir das Problem gegenseitiger Unzufriedenheit, Ambitionen und gegenseitiges Missverständnis lösen sollen.“*¹³⁰

Auch die Gestaltung der Skulptur erklärte er aus einer kunstgeschichtlichen Perspektive:

*„Die zweite Bedeutungsebene der Skulptur ist der üppige weibliche Körper als Symbol der Fruchtbarkeit, ein noch älteres Symbol. Von der Venus von Willendorf bis hin zu den Rubens-Frauen, den üppigen Damen von Fernando Botero und der "Schlafenden Sozialaufseherin" von Lucian Freud (1995) wird das Bild einer wohlgenährten Frau von Künstlern als Symbol für das Schaffen neuen Lebens und Überfluss wahrgenommen. Die Interpretation stellte Künstler:innen schon immer vor komplexe und interessante künstlerische Herausforderungen, die in verschiedenen Materialien umgesetzt werden müssen.“*¹³²

¹²⁹ Kulik, Oleg *Ich habe keine Parodie gemacht. Diese Skulptur ist mein Bekenntnis*, letzter Zugriff am 20.06.2024, <https://www.theartnewspaper.ru/posts/20220421-cihu/?ysclid=lxg79zg84m328372589>.

¹³⁰ Ebd.

¹³¹ Jewgeni Vuchetich (1908-1974) war ein prominenter sowjetischer Bildhauer und Künstler, bekannt für seine monumentalen Skulpturen im sozialistischen Realismus-Stil.

¹³² Kulik, Oleg *Ich habe keine Parodie gemacht. Diese Skulptur ist mein Bekenntnis*, letzter Zugriff am 20.06.2024, <https://www.theartnewspaper.ru/posts/20220421-cihu/?ysclid=lxg79zg84m328372589>.

4.3. Oleg Kulik und seine spektakulären Hunde-Aktionen

In den 90er-Jahren wurde das Thema Tier zum Hauptthema in Kuliks Kunst. Oleg Kulik wurde national und international durch die Figur des menschlichen Hundes, die er über einen Zeitraum von mehreren Jahren entwickelte, berühmt.

Seine künstlerische Herangehensweise war einfach: Er zog sich nackt aus, ging auf allen Vieren und stellte das Verhalten eines Hundes nach. Er verhielt sich zumeist wie ein aggressiver Hund, der kläffend, bellend und beißend an der Leine geführt werden musste. Seine erste Hunde-Performance, welche er "Mad Dog, or the Last Taboo Guarded by the Lonely Cerberus" nannte, spielte auf der Straße vor der Galerie in Moskau. Eine weitere Hunde-Performance unter den Namen „Artist-Dog“ fand ebenfalls in Moskau statt. Später fanden weitere Performances anlässlich von Vernissagen und internationalen Ausstellungen in Zürich und Stockholm statt.¹³³

In Zürich fand die Performance „Wachhund“ noch vor dem Ausstellungsgebäude statt. In Stockholm bereits innerhalb des Raums der Ausstellung und schließlich als Teil des institutionalisierten Kunstraumes in Rotterdam, Berlin und New York. Später entwickelte Kulik das Thema weiter, wobei er auch echte Hunde in seine Kunstprojekte integrierte.

Sein Körper, mit dem er die Haltung eines Hundes nachahmte, wirkte so mit anderen Formen des Mediums Kunst zusammen. In der russischen Literatur- und Kunstszene wurde das Thema Hund und das Zusammenwirken mit dem Menschen sehr oft und gerne thematisiert. Mit dieser russischen Affinität zum Thema Hund interagierte Kulik auf diese Art.

In Zürich verwandelte Kulik sich 1995 in einen „Reservoir Dog“, in Rotterdam ein Jahr später in einen Pawlowschen Hund. Diese beiden Kunstaktionen waren hervorragende Beispiele für die Herangehensweise Kuliks. Denn bei beiden setzte er verschiedene Hundegestalten für die Konfrontation mit gesellschaftlichen Themen ein. Ein Beispiel ist der Pawlowsche Hund. Kuliks Kritik mit dieser Performance richtete sich gegen ein reales sowjetisches Forschungsprojekt, das auf Basis der Erkenntnisse Pawlows aus Experimenten mit Hunden zur klassischen Konditionierung, einen „Neuen Menschen“, der leicht formbar ist, kreieren

¹³³ Vgl. Drews-Sylla, Gesine: *Moskauer Aktionismus*. Wilhelm Fink Verlag: München 2005, S. 167.

wollte.¹³⁴ Kuliks Aktion „Reservoir Dog“ verwies explizit auf Quentin Tarantinos Film „Reservoir Dogs“.¹³⁵

4.3.1 „Beshenyj pios, Ili poslednee tabu, ochraniaemoe odinokim Cerberom“ (Mad Dog oder das letzte Tabu, bewacht vom einsamen Zerberus)

Im Jahr 1994 stellte Oleg Kulik gemeinsam mit Alexander Brener eine seiner berühmtesten Performances „Beshenyj pios, Ili poslednee tabu, ochraniaemoe odinokim Cerberom“ oder „Mad Dog, or the Last Taboo Guarded by the Lonely Cerberus“ erstmals der Öffentlichkeit vor. Zum ersten Mal sprang ein nackter Kulik auf die Straße und bellte wie ein verrückter, kläffender Hund zufällig vorbeikommende Passanten vor der Tür der Marat Gelman-Galerie in Moskau an.¹³⁶

Die Aktion begann damit, dass der nackte Kulik an eine Kette gebunden, aus dem Galeriegebäude auf die Straße stürmte. Als „Hundeführer“ hielt der Künstler Alexander Brener, nur mit Boxershorts bekleidet, das Ende der Kette in der Hand. Bemerkenswert war, dass die Aktion im Oktober stattfand – eine Zeit, zu der in Moskau Mantel und Mütze erforderlich sind. Dass auch Brener nur in Boxershorts auftrat, stellte seine permanente Bereitschaft zum (Box-)Kampf dar. Die tiefen Temperaturen erkennt man an der Bekleidung der Zuschauer:innen im Bild.



Abb. 44 Aktion „Mad Dog“, Moskau 1994

¹³⁴ Vgl. Drews-Sylla, Gesine: *Moskauer Aktionismus*. Wilhelm Fink Verlag:München 2005, S. 168.

¹³⁵ Vgl. Ebd., S. 169.

¹³⁶ Vgl. Kulik, Oleg *Beshenyj pios, Ili poslednee tabu, ochraniaemoe odinokim Cerberom*, letzter Zugriff am 20.06.2024, <https://my.tretyakov.ru/app/masterpiece/20810/>.



Abb. 46 Aktion „Mad Dog“, Moskau 1994



Abb. 45 Aktion „Mad Dog“, Moskau 1994

Die Aktion dauerte etwa sieben Minuten, in denen sich der Hund Kulik auf vorbeifahrende Autos und Menschen stürzte. Während der gesamten Zeit hielt Brener den „Hund“ an der Kette. Seine Beteiligung war dabei wichtig, weil sie das gemeinschaftliche Agieren von Mensch und Hund widerspiegelte. Der Mensch als leitendes, kontrollierendes Element, das in diesem Fall dem Hund die Aggression gestattete. Dargestellt wurde daher die Übertragung der menschlichen Aggression auf das Tier. Im übertragenen Sinn repräsentierte der Mensch das politische System. Der Hund symbolisierte den Menschen der Sowjetunion, der ununterbrochen an der Kette geführt ist. Das aggressive Verhalten des Sowjetbürgers war jedoch akzeptiert. Die Aggression des Hundes richtete sich nicht gegen den Hundeführer, sondern immer gegen andere: die Zuschauer:innen, Passant:innen und vorbeifahrende Autos.¹³⁸

Die Botschaft dieser Aktion war klar und für Bürger:innen der Sowjetunion eindeutig verstanden: der russische Mensch war durch ein „tierisches“, mühsames Leben im sowjetischen System wild geworden und stürzte sich mit raubtierhafter Energie auf alles. Das symbolisierte Kulik in seiner Performance durch das Publikum, durch Passant:innen, durch Autos. Der tollwütige Hund stürzte sich auf sprichwörtlich „Alles“. Die Erinnerung der Menschen, die in dieser Zeit gelebt haben, beziehungsweise, auch die eigenen Erfahrungen der Verfasserin decken sich mit den Erinnerungen der Menschen, welche von Ereignissen wie regelmäßigem Morden und Banditen, die in die führenden politischen Positionen gelangten und die Korruption kontrollierten, geprägt ist. Zustände dieser Art bestimmten und beeinflussten auch das Leben der zivilisierten Bürger:innen. Dazu kam noch eine wilde

¹³⁷ Abb. 45- 46 Aktion „Mad Dog“, Moskau 1994, letzter Zugriff am 20.06.2024, <https://artriot.art/artist.html?id=OlegKulik&ch=performance&tid=2/>.

¹³⁸ Vgl. Kruglikov, Vadim *Podlinnaja Istorija Olega Kulika, kotoryj byl sobaka strashnaja*, 17.06.2011, letzter Zugriff am 20.06.2024, <https://adindex.ru/publication/gallery/2011/06/17/67740.phtml?ysclid=lstfr3ywwc215992616/>.

Unversöhnlichkeit mit der Politik und der Zusammenbruch der Versorgung, der Mangel und Armut allgegenwärtig sein ließ. Angesichts all dessen gab es genug Gründen, weshalb Russ:innen wild werden konnten.¹³⁹

4.3.2 „Artist-Dog“ 1995

Eine weitere Hunde-Performance, die Kulik in Moskau veranstaltete, war „Artist-Dog“ im Jahr 1995. Bei dieser Aktion lebte er als Hund namens „Kostya“ (Kurzform für Konstantin) in einem Käfig im Moskauer Haus der Künstler. In dieser Zeit verhielt er sich wie ein Hund, fraß aus einer Schüssel und zeigte menschenähnliche Verhaltensweisen. In dieser Aktion untersuchte der Künstler die Entfremdung und Isolation in der modernen Gesellschaft zu erfahren, darzustellen und zu thematisieren. Er warf damit die Frage auf, wie viel von unserer menschlichen Identität auf sozialen Konventionen und Rollen basierte. Er stellte mehr oder weniger die Frage: „Bin ich noch Mensch, wenn ich mich wie ein Tier (ein Hund) verhalte?“

140

4.3.3. „Reservoir Dog“. Kunsthaus Zürich 1995

Nach seiner zweiten Hunde-Aktionen in Moskau, setzte Kulik die Auftritte als Hund außerhalb Russlands fort. Als ein im Ausland unbekannter Künstler, blockierte Kulik vor dem Kunsthaus Zürich den Eingang zur Ausstellung „Zeichen und Wunder. Niko Pirosmanni und Kunst der Gegenwart“. Diese Ausstellung wurde von Bice Kuriger kuratiert und zeigte neben Pirosmannis Werken auch Werke von Jeff Koons, Cindy Sherman, Damien Hirst und anderen bedeutenden Künstlern der Welt.

Dieser „vierbeinige“ Auftritt endete in einem Skandal. Das Publikum konnte das Gebäude einige Zeit nicht betreten, weil der Eingang von ihm als nackten Mann auf allen Vieren „bewacht“ wurde.

¹³⁹ Vgl. Kruglikov, Vadim *Podlinnaja Istorija Olega Kulika, kotoryj byl sobaka strashnaja*, 17.06.2011, letzter Zugriff am 20.06.2024, <https://adindex.ru/publication/gallery/2011/06/17/67740.phtml?ysclid=lstfr3ywwc215992616/>.

¹⁴⁰ Vgl. Ebd.



Abb. 48 Oleg Kulik. Reservoir Dog. Kunsthaus, Zürich 1995.



Abb. 47 Oleg Kulik. Reservoir Dog. Kunsthaus, Zürich 1995.

Nur bekleidet mit einem Halsband, das seinen Namen „Kulik“ in lateinischen Buchstaben - für das Schweizer Publikum lesbar - aufgedruckt hatte und an dem eine längere Kette befestigt war, saß er angeleint an der Eingangstür des Kunsthaus Zürichs. Kulik versperrte als menschlicher Hund den Besucher:innen den Zugang zum Zürcher Kunsthaus.

Er sprang Gäste an, biss in ihre Kleidung und riss einen Mann nieder. Nachdem doch einige Besucher:innen in das Gebäude gelangten, wagte sich schließlich niemand mehr an dem bissigen „Hund“ vorbei. Kulik legte sich daraufhin ausgestreckt vor den Eingang des Gebäudes, leckte das Pflaster und kratzte seine Geschlechtsteile. Später hob er das Bein und pinkelte an den Eingang des Kunsthauses. Letztlich alarmierte das Kunsthaus die Polizei. Das Eintreffen der Einsatzkräfte löste unter den Zuschauer:innen der Aktion Gelächter aus. Nach einer Diskussion der Polizisten mit Museumsmitarbeiter:innen und den Zuschauer:innen griff ein Polizist nach dem Halsband Kuliks. Da Kulik nie aus seiner Rolle als Hund herausfiel, hielten die Zuschauer:innen die Aktion für einen Teil der Ausstellung. Das Publikum reagierte mit Buhrufen, als er von Polizisten abgeführt wurde. Der Künstler verbrachte eine Nacht in einer Züricher Arrestzelle. Da das Kunsthaus auf eine Anzeige verzichtete, blieb die Verhaftung für Kulik folgenlos. Die öffentliche Reaktion auf seine Aktion war minimal.¹⁴²

Einige Jahre danach erinnerte sich Oleg Kulik an kuriose Details zu seiner „Teilnahme“ an der Züricher Ausstellung:

¹⁴¹Abb. 47-48, Oleg Kulik. Reservoir Dog. Kunsthaus, Zürich. 30. März 1995. Foto: Archiv Oleg Kulik, letzter Zugriff am 21.06.2024, <https://lenta.ru/articles/2014/11/24/kulik/?ysclid=lu12x6ngsr226853405/>.

¹⁴² Vgl. Drews-Sylla, Gesine: *Moskauer Aktionismus*. Wilhelm Fink Verlag: München 2005, S. 168-170.

„Ich dachte, dass „Der tollwütige Hund, oder das letzte Tabu, bewacht von einem einsamen Zerberus“ meine erste und letzte Aktion dieser Art sein würde, als plötzlich ein Angebot kam, etwas Ähnliches in Zürich zu machen. Der Brief mit der Unterschrift der Kuratorin Bice Curiger war auf Briefpapier des Kunsthauses Zürich geschrieben und sah sehr seriös aus. Später erfuhr ich, dass die Einladung von Alexander Shumov gefälscht war. Die Museumsleitung wusste bis zum letzten Moment nicht, dass ich ihnen auf den Kopf fallen würde.

Ich beschloss, die Aktion zu verändern: ich wollte in einer Ecke im Museum sitzen und den stillen Schrecken aus Russland darstellen. Aber es stellte sich heraus, dass mich in Zürich niemand erwartete. Bice Curiger erklärte, dass ein Künstler namens Oleg Kulik für diese Ausstellung nicht vorgesehen war. Die Museumswächter setzten mich auf die Straße. In diesem Moment stand ich vor der Entscheidung - mich waschen, nach Hause fahren und die Kunst verlassen oder protestieren! Ich entschied, da ich laut Curiger nicht „existierte“, dass ich alles tun könnte, was ich will! Ich blockierte den Eingang zur Ausstellung, knurrte, biss und ließ niemanden ins Museum. Am Ende wurde ich verhaftet, es brach ein großer Skandal aus, an den sich Bice bis heute mit zarter Nostalgie erinnert.“¹⁴³

4.3.4. Dog House in Stockholm_Ausstellung INTERPOL

Das Ausstellungsprojekt „INTERPOL“ war als eine internationale Gruppenschau mit Künstler:innen aus West- und Osteuropa geplant und sollte jeweils in Stockholm und Moskau gezeigt werden. Die Idee war es die Kommunikation zwischen den Kunstwelten aus Ost- und Westeuropa zu fördern. Tatsächlich hatte die Ausstellung im Februar 1996 nur in Schweden stattgefunden.¹⁴⁴ Aus Russland waren unter anderen Osmolovsky, Brenner und Kulik eingeladen. Oleg Kulik war bereits zuvor mit seinen Tier-Performances aufgefallen. In Stockholm nahm er mit der Performance „Dog house“ teil.

¹⁴³ Kulik, Oleg in: Kravtsova Maria *Sobakiada Olega Kulika*, 10.11.2014, letzter Zugriff am 30.06.2024 <https://lenta.ru/articles/2014/11/24/kulik/?ysclid=ly0dspsyau367413651/>.

¹⁴⁴ Vgl. Hunya, Krisztina *Performatives Kuratieren in der ersten Hälfte der 1990er Jahre*.

Das Beispiel Interpol – A global network from Stockholm and Moscow. In: *Kunsttext.de/ostblick*, März 2013, S.2.



Abb. 50 Performance „Dog House“ Stockholm 1996



Abb. 49 Performance „Dog House“ Stockholm 1996

„Dangerous“ stand neben dem entblößten, als angeketteter Hund agierenden Künstler. Besucher:innen, die diese Warnung ignorierten, versuchte er zu beißen. Er bezog sich mit dieser Performance auf seine Aktion „Reservoir Dog in Zürich“.

Kulik bestand mehrfach auf seine Interpretation: „I won’t represent a dog, I will be a dog“, was auch die Gestaltung seiner Performance bei der Eröffnung der Ausstellung visualisierte.¹⁴⁶

In seiner bereits bekannten Rolle als wütender Hund griff er die Besucher der Vernissage an und biss sogar einen von ihnen. Der schwedische Kurator der Ausstellung trat ihn daraufhin mit Füßen. Empörte Ausstellungsteilnehmer:innen verfassten einen gemeinsamen Protestbrief an alle internationalen Kunstinstitutionen, in dem sie unter anderem die Aktion von Kulik verurteilten. Das Ergebnis war für die Ankläger:innen überraschend: Viele Institutionen erkannten die Legitimität der Aktionen des Künstlers an. Eine der wichtigen Zeitschriften für zeitgenössische Kunst, Flash Art, platzierte ein Foto von Kulik auf dem Cover.

¹⁴⁵ Abb.49-50 Performance „Dog House“, Fargfabriken, Stockholm 1996, letzter Zugriff am 16.06.2024, <https://www.mg-lj.si/en/exhibitions/2375/oleg-kulik/#/>.

¹⁴⁶ Vgl. Hunya, Krisztina *Performatives Kuratieren in der ersten Hälfte der 1990er Jahre*.

Das Beispiel Interpol – A global network from Stockholm and Moscow. In: *Kunsttext.de/ostblick*, März 2013, S.6.

Später gestanden viele, dass sie durch diesen wütenden gemeinsamen Brief und die darauffolgenden Veröffentlichungen erstmals von Kulik erfahren hatten.¹⁴⁷

Oleg Kulik erinnerte sich, dass er im letzten Moment nach Stockholm eingeladen wurde:

„Die Ausstellung war als Dialog zwischen Westen und Osten gedacht. Es wurden viele Künstler:innen eingeladen, von denen jede wiederum eine weitere kunstschaftende Person einlud. Doch als bis zur Eröffnung noch ein Monat übrig war, stellte sich heraus, dass der Dialog – sowohl zwischen Westen und Osten als auch zwischen Kuratierenden und Kunstproduzierenden sowie zwischen den Künstler:innen selbst – in eine Sackgasse geraten war. Es begannen Skandale und Streitigkeiten. Und irgendwann sagte der mit Tieren arbeitende schwedische Künstler Ernst Billgren den folgenden Satz: „Es ist leichter, sich mit Tieren zu einigen als mit Menschen.“ Woraufhin Viktor Misiano antwortete: „Und wir haben so ein Tier!“ So wurde ich in letzter Minute eingeladen, an der Ausstellung Interpol teilzunehmen, um den vielschichtigen Dialog zwischen Westen und Osten abzuschließen. Nun, was dann passierte, wissen alle – es gab Gebissene, Tränen und höchste Empörung.“¹⁴⁸

¹⁴⁷ Vgl. Kravtsova, Maria *Sobakiada Olega Kulika*, 10.11.2014, letzter Zugriff am 30.06.2024
<https://lenta.ru/articles/2014/11/24/kulik/?ysclid=ly0dspyau367413651/>.

¹⁴⁸ Kulik, Oleg in: Kravtsova, Maria *Sobakiada Olega Kulika*, 10.11.2014, letzter Zugriff am 30.06.2024
<https://lenta.ru/articles/2014/11/24/kulik/?ysclid=ly0dspyau367413651/>.

5. Fazit

Der Moskauer Aktionismus entstand in den 1990er-Jahren als Reaktion auf die tiefgreifenden gesellschaftlichen und politischen Umbrüche im post-sowjetischen Russland. Mehrere Faktoren führten zum Aufkommen dieser radikalen Kunstbewegung. Zum einen löste der Zusammenbruch der Sowjetunion eine Phase der Unsicherheit und Instabilität aus, die von wirtschaftlichen Schwierigkeiten, politischer Korruption und sozialer Ernüchterung geprägt war. Zum anderen ermöglichte die neugewonnene Freiheit, dass sich Künstler:innen sich offener und provokativer mit diesen Themen auseinandersetzen und diese ausdrücken konnten. Diese Kombination aus Krise und Freiheit schuf einen fruchtbaren Boden für radikale künstlerische Experimente.

Die Aktionen des Moskauer Aktionismus sind durch ihre extremen und oft schockierenden Ausdrucksformen gekennzeichnet. Künstler wie Anatoli Osmolovsky, Oleg Kulik, Alexander Brener, die Gruppe „Voina“ und Pussy Riot nutzten provokative Performances, um Aufmerksamkeit zu erregen und gesellschaftliche Missstände anzuprangern. Diese Ausdrucksformen reichten von körperlichen Extremaktionen, wie Kuliks berühmte Performance „Mad Dog, or the Last Taboo Guarded by the Lonely Cerberus“, bis hin zu politischen Interventionen im öffentlichen Raum, wie „Voinas“ provokative Aktionen gegen staatliche Institutionen. Diese Aktionen zeichneten sich durch ihre Direktheit, ihren Mut und die Bereitschaft Tabus zu brechen aus.

Durch ihre radikalen Aktionen trugen die Künstler:innen zur politischen und sozialen Diskussion im post-sowjetischen Russland bei. Sie machten auf Probleme wie staatliche Repression, Korruption und soziale Ungerechtigkeit aufmerksam und forderten die Öffentlichkeit heraus, sich mit diesen Themen auseinanderzusetzen. Ihre Aktionen regten Debatten an und beeinflussten das öffentliche Bewusstsein, indem sie die Grenzen des künstlerischen Ausdrucks erweiterten und neue Wege der politischen und sozialen Kritik aufzeigten. Der Moskauer Aktionismus hatte somit wesentliche soziale Auswirkungen.

Es ist jedoch wichtig zu erwähnen, dass der Moskauer Aktionismus allein nicht in der Lage war, die tief verwurzelten politische Probleme Russlands zu lösen. Katrin Nenasheva bemerkte treffend in einem Interview, dass dem Aktionismus oft die Rolle des Retters der

russischen Gesellschaft zugeschrieben wird, obwohl auch die radikalste Kunst Russlands nicht in der Lage wäre, die strukturellen politischen Probleme zu lösen.

Diese Einsicht verdeutlicht, dass Kunst zwar ein mächtiges Werkzeug für Bewusstseinsbildung und Diskussion ist, aber Kunst per se keine umfassenden gesellschaftlichen und politischen Veränderungen in Russland herbeiführen kann.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Moskauer Aktionismus ein bedeutendes Kapitel der post-sowjetischen Kunstgeschichte darstellt. Er zeigt eindrucksvoll, wie Kunst als Reaktion auf gesellschaftliche und politische Krisen entstehen kann und wie sie zur Reflexion und Veränderung beitragen kann. Die radikalen Ausdrucksformen und die tiefgreifenden Diskussionen, die diese Kunstbewegung anregte, haben nicht nur die Kunstszene, sondern auch das soziale Klima des post-sowjetischen Russlands nachhaltig beeinflusst und verdeutlichen welchen immensen Mut all dieser Künstler:innen hatten und haben. Es bleibt zu hoffen, dass die strukturellen politischen Probleme Russlands durch langfristige Reformen und das Engagement der Zivilgesellschaft sowie durch den fortwährenden Einfluss kritischer und radikaler Kunst gelöst werden können.

Quellenverzeichnis

Literatur

Groys, Boris; Heiden, Anne von der; Weibel, Peter (Hg.): Zurück aus der Zukunft: Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main 2005.

Drews-Sylla, Gesine: Moskauer Aktionismus. München: Wilhelm Fink Verlag: München 2005.

Degot, Ekaterina: Russische Kunst des 20. Jahrhunderts. Trilistnik Verlag: Moskau 2000.

Baskova, Svetlana: Die Neunziger aus erster Hand. Erster Band. Baza Verlag: Moskau 2015.

Webseiten und Online-Artikel

Vladislav Mamyshev Photoserie "Das Leben der bemerkenswerten Monroes", Moskau 1995, letzter Zugriff am 16.06.2024, <https://vmmf.org/series/view?id=1/>.

Igor Mukhin „Unsere Neunziger“, Moskau 1991, letzter Zugriff am 15.07.2024, <https://igormukhin.ru/90-e#/>.

Alexander Brener „Der erste Handschuh“ Moskau 1995, letzter Zugriff am 17.03.2024, https://russianartarchive.net/ru/search?page_number=9&query=brener%20&sort=date_from%2C-inv_int/.

Aktion „E.T.I.-Text“ auf dem Roten Platz, Moskau 1991, letzter Zugriff am 16.03.2024, http://osmopolis.ru/eti_text_hui/.

Boris Mikhailov „Case history“ Moskau 1998-1999, letzter Zugriff am 14.03.2024, https://vk.com/album-26953_167126638/.

Aktion „Schwanz im Gefangenelager des FSB, St. Peterburg 2010, Photo der Gruppe „Voina“, letzter Zugriff am 02.06.2024, <https://dzen.ru/a/Yc1hpEUS1CntBIPm/>.

Text aus dem Punk-Gebet Pussy Riot, letzter Zugriff am 12.06.2024, <https://pussy-riot.livejournal.com/12442.html/>.

Aktion „Putin hat sich eingeschissen“ von Pussy Riot, Moskau 2012, letzter Zugriff am 20.06.2024, <https://pussy-riot.livejournal.com/8459.html?page=21/>.

Putin entschuldigt sich für Protest von "Pussy Riot", *Die Welt*, 07.03.2012, letzter Zugriff am 12.06.2024, <https://www.welt.de/politik/ausland/article13909513/Putin-entschuldigt-sich-fuer-Protest-von-Pussy-Riot.html>

Russischer Preis für Pussy Riot“. Ostsee-Zeitung, letzter Zugriff am 12.06.2024, http://www.ostseezeitung.de/nachrichten/kultur/index_artikel_komplett.phtml#selection-365.0-362.8/.

Pussy Riot erhalten Lennon-Ono-Friedenspreis. Tages-Anzeiger, 21.09.2012, letzter Zugriff am 12.06. 2024, <https://www.tagesanzeiger.ch/pussy-riot-erhalten-lennon-ono-friedenspreis-385007895520/>.

Hannah Arendt-Preis an Pussy Riot verliehen.“ Der Standard, 05.12.2014, letzter Zugriff am 12.06.2024, <https://www.derstandard.at/story/2000009078328/hannah-arendt-preis-an-pussy-riot-verliehen/>.

Kravtsova, Maria „Pjotr Pawlenski Aktionskünstler.“, Artguid, 27.02.2024, letzter Zugriff am 23.06.2024, <https://artguide.com/people/793/>.

Nenasheva, Katrin in: „Fürchte dich nicht: Katrin Nenasheva über Performances, ihre Ausstellung und Frauen in russischen Gefängnissen.“ FURFUR, 23.09.2015, letzter Zugriff am 23.06.2024, <http://www.furfur.me/furfur/heros/heroes-furfur/215029-nenasheva/>.

Osmolovsky, Anatoli Happening Wörtliche Modenschau. Armageddon, letzter Zugriff am 17.07.2024, http://osmopolis.ru/vzriv_novoy_volni/.

Brief des Kulturattachés der französischen Botschaft M. Yelchaninov zur Unterstützung der Bewegung „E.T.I.“. Archivdokument, letzter Zugriff am 03.05.2024, <https://russianartarchive.net/ru/catalogue/event/EZQ/>.

Osmolovsky, Anatoli Akzia Pozor 7 oktiabrya, letzter Zugriff am 17.07.2024, http://osmopolis.ru/necezudik_1992-1994/.

Mitenko, Pavel 13 Aktionen, die den Moskauer Aktionismus prägten, letzter Zugriff am 16.06.2024, <https://syg.ma/>.

Kruglikov, Vadim Podlinnaja Istorija Olega Kulika, kotoryj byl sobaka strashnaja, 17.06.2011, letzter Zugriff am 20.06.2024, <https://adindex.ru/publication/gallery/2011/06/17/67740.phtml?ysclid=lstfr3ywwc215992616/>.

Regina. Galereja. Opisanie organizatsii, letzter Zugriff am 15.02.2024, <https://russianartarchive.net/ru/catalogue/organization/OFCZ/>.

Iskusstvo iz pervyh ruk s 1990 goda. Kurator Oleg Kulik, letzter Zugriff am 13.04.2024, <https://ovcharenko.art/ru/artists/olegkulik/>.

Degot, Ekaterina Wie das Unsichtbare durchbrochen wird, letzter Zugriff am 15.03.2024, <https://vladey.net/ru/artwork/7870/>.

Kulik Oleg, Roter Platz aus der Serie „Russisches“, Moskau 1999, Digitaldruck, letzter Zugriff am 26.06.2024, <https://www.art4.ru/museum/kulik-oleg/>.

Kulik, Oleg Iskusstvo iz pervyh ruk ili Apologia zastenchivosti, 27.06.1992, letzter Zugriff am 10.05.2024 <https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/V11576/>.

Mad Dog“, Moskau 1994, letzter Zugriff am 20.06.2024, <https://artriot.art/artist.html?id=OlegKulik&ch=performance&tid=2/>.

Kulik, Oleg, „Keine Parodie gemacht. Diese Skulptur ist mein Bekenntnis“, letzter Zugriff am 20.06.2024,
<https://www.theartnewspaper.ru/posts/20220421cihu/?ysclid=lxg79zg84m328372589>.

Kravtsova, Maria Sobakiada Olega Kulika,10.11.2014, letzter Zugriff am 30.06.2024
<https://lenta.ru/articles/2014/11/24/kulik/?ysclid=ly0dspyau367413651/>.

Kulik, Oleg Beshenyj pios, Ili poslednee tabu, ochraniaemoe odinokim Cerberom,letzter Zugriff am 20.06.2024, <https://my.tretyakov.ru/app/masterpiece/20810/>.

Oleg Kulik. Reservoir Dog. Kunsthaus, Zürich. 30. März 1995. Foto: Archiv Oleg Kulik, letzter Zugriff am 21.06.2024,
<https://lenta.ru/articles/2014/11/24/kulik/?ysclid=lu12x6ngsr226853405/>.

Hunya, Krisztina Performatives Kuratieren in der ersten Hälfte der 1990er Jahre. Das Beispiel Interpol – A global network from Stockholm and Moscow. In: Kunsttext.de/ostblick, März 2013.

Pylypchuk, Inga „Wie-das-Putin-Regime-die-Religion-missbraucht“, Die Welt, 30.03.2012, letzter Zugriff am 12.06.2024, <https://www.welt.de/kultur/musik/article106137965/Wie-das-Putin-Regime-die-Religion-missbraucht.htm/>.

Bildverzeichnis

Abb. 1-4: Vladislav Mamyshev, „Das Leben der bemerkenswerten Monroes“, Moskau 1995, letzter Zugriff am 16.06.2024, <https://vmmf.org/series/view?id=1>.

Abb. 5-7: ARCHIVDOKUMENTE „Leoparden stürmen den Tempel“, Galerie „Regina“, Moskau 1992, letzter Zugriff am 15.03.2024, <https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/F4541>.

Abb. 8: Igor Mukhin, „Unsere Neunziger“, Moskau 1991, letzter Zugriff am 15.07.2024, <https://igormukhin.ru/90-e#>.

Abb. 9-10: Boris Mikhailov, „Case History“, Moskau 1998-1999, letzter Zugriff am 14.03.2024, https://vk.com/album-26953_167126638.

Abb. 11: Aktion „E.T.I.-Text“ auf dem Roten Platz, Moskau 1991. Fotojournalist von MK, letzter Zugriff am 16.03.2024, http://osmopolis.ru/eti_text_hui.

Abb. 12-13: Aktion „E.T.I.-Text“ auf dem Roten Platz, Moskau 1991, letzter Zugriff am 16.03.2024, http://osmopolis.ru/eti_text_hui/.

Abb. 14: Aktion „Der erste Handschuh“, Moskau 1995, letzter Zugriff am 17.03.2024, https://russianartarchive.net/ru/search?page_number=9&query=brener&sort=date_from%2C-inv_int.

Abb. 15: Aktion „Barrikade auf der Bolschaja Nikitskaja“, Foto von Golovkov Dmitri, Moskau 1998, letzter Zugriff am 16.05.2024, http://osmopolis.ru/page128/pages/id_27.

Abb. 16: Aktion „Gegen alle“, Moskau 1999, letzter Zugriff am 16.07.2024, http://osmopolis.ru/1997_2000_protiv_vseh.

Abb. 17: Aktion „Ficke für den Erben des Bärenjungen“, Moskau 2008, letzter Zugriff am 02.06.2024 https://artistsprivatecollections.org/ru/people/149/own_works/359/.

Abb. 18: Aktion „Schwanz im Gefangenelager des FSB“, St. Petersburg 2010, „“, letzter Zugriff am 02.06.2024, <https://dzen.ru/a/Yc1hpEUS1CntBIPm/>.

Abb. 19: Aktion „Putin hat sich eingeschissen“, Moskau 2012, letzter Zugriff am 20.06.2024, <https://pussy-riot.livejournal.com/8459/>.

Abb. 20: Aktion „Jungfrau Maria vertreibe Putin!“, Moskau 2012, letzter Zugriff am 12.06.2024, <https://dzen.ru/a/YBv2ddSW0mcT8oyE>.

Abb. 21: Pussy Riot als Zeichentrickfiguren in „Die Simpsons“, letzter Zugriff am 12.06.2024, https://saltmag.ru/media/articles/snippets/2019/fb_tw/176/89546.jpg.

Abb. 22: Pjotr Pawlenski, „Die Naht“, Foto von Gleb Chaski, St. Petersburg 2012, letzter Zugriff am 14.06.2024, <https://artguide.com/people/793>.

Abb. 23: Aktion „Bedrohung“, Foto von Nigina Beroeva, Moskau 2015, letzter Zugriff am 23.06.2024, <https://syg.ma/>.

Abb. 24-25: Aktion „Fürchte dich nicht“, Foto von Novikov Viktor, Moskau 2015, letzter Zugriff am 23.06.2024, <http://www.furfur.me/furfur/heros/heroes-furfur/215029-nenasheva>.

Abb. 26: Aktion „Fürchte dich nicht“, Moskau 2015, letzter Zugriff am 23.06.2024, <http://www.furfur.me/furfur/heros/heroes-furfur/215029-nenasheva/>.

Abb. 27: Faksimile des Schreibens der französischen Botschaft in Moskau, 19.06.1991, letzter Zugriff am 03.05.2024, <https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/D887>.

Abb. 28-29: Happening „Wörtliche Modenschau. Armageddon“, Moskau 1990, letzter Zugriff am 17.07.2024, http://osmopolis.ru/vzriv_novoy_volni.

Abb. 30-31: Aktion „Preis 220“, Moskau 1990, letzter Zugriff am 17.07.2024, http://osmopolis.ru/akciya_cena_2_20.

Abb. 32-33: Aktion „Preis 220“, Moskau 1990, letzter Zugriff am 17.07.2024, http://osmopolis.ru/akciya_cena_2_20/.

Abb. 34: Zeitschrift „Radek“, Nr. 1., letzter Zugriff am 10.05.2024, <http://osmopolis.ru/modules/gallery/popup.php?a=70&i=616>

Abb. 35-36: Ausstellung „Kunst aus der ersten Hand“, letzter Zugriff am 10.05.2024, <https://russianartarchive.net/ru/catalogue/person/PBFWJ/>.

Abb. 37: Oleg Kulik, „Roter Platz“ aus der Serie „Russisches“, Moskau 1999, Digitaldruck, letzter Zugriff am 26.06.2024, <https://www.art4.ru/museum/kulik-oleg/>.

Abb. 38: Oleg Kulik, „Message №11“ aus der Serie „Slogans“, 2003, letzter Zugriff am 15.03.2024, <https://vladey.net/ru/artwork/7870/>.

Abb. 39: Tennisspielerin, Moskau 2002, letzter Zugriff am 20.06.2024, <https://Art4.ru/>.

Abb. 40: Skulptur „Große Mutter“, Moskau 2018, letzter Zugriff am 20.06.2024, https://icdn.lenta.ru/images/2022/04/20/16/20220420161326086/square_1280_d48150450b81b4d8007e898e6b1ddfc8.jpg

Abb. 41-42: Aktion „Mad Dog“, Moskau 1994, letzter Zugriff am 20.06.2024, <https://artriot.art/artist.html?id=OlegKulik&ch=performance&tid=2/>.

Abb. 43-44: Oleg Kulik, „Reservoir Dog“, Kunsthaus Zürich, 1995, letzter Zugriff am 21.06.2024, <https://lenta.ru/articles/2014/11/24/kulik>.

Abb. 45: Performance „Dog House“, Stockholm 1996, letzter Zugriff am 16.06.2024, <https://www.mg-lj.si/en/exhibitions/2375/oleg-kulik>.



CC BY-NC-ND 4.0 International
Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitung 4.0 International