

Agatha Frischmuth / Therese Hoy /
Christina Färber (Hrsg.)

Erinnerungsraum Osteuropa

**Zur Poetik der Migration, Erinnerung
und Geschichte in der slavischen Literatur
des 20. und 21. Jahrhunderts**



PETER LANG

St. Petersburg als Palimpsest: subversive Geschichtskonstruktionen als Gegendiskurs in der Performance- und Aktionskunst des *Laboratoriums für poetischen Aktionismus*

Abstract: This article explores the interventionist urban art projects of the St. Petersburg based art collective 'Laboratory for Poetic Actionism'. Drawing on selected performances, I show how the artists offer a palimpsestic reading of St. Petersburg's past in order to produce a critical counter discourse to the city's official memory politics.

Keywords: Laboratory of Poetic Actionism, performance art, palimpsest, site of memory, politics of remembrance

1 Die ‚Karte poetischer Aktionen‘: Kunst und Aktivismus im urbanen Raum

Für das öffentliche Programm der *Manifesta 10* von 2014 entwarf das russische Künstlerkollektiv *Laboratorija poëtičeskogo akcionizma* (Laboratorium für poetischen Aktionismus)¹ einen alternativen Stadtplan St. Petersburgs. Die *Karta poëtičeskich dejstvij* (Karte poetischer Aktionen) zitiert *The Naked City* (1957), eine psychogeographische Collage des Pariser Stadtplans von Guy Debord, die hier für St. Petersburg aktualisiert wird.² Wie der Begleittext auf der Homepage des Künstlerkollektivs erklärt, geht die Bedeutung des Stadtplans – wie auch bei Debord – über die Funktion des bloßen Kartographierens oder ‚Mappings‘ hinaus: „Основная идея – научиться смотреть на город так же, как хакеры смотрят на код. Первый шаг – это определение систем и структур, которые

¹ Wenn nicht anders angegeben, stammen diese und die folgenden Übersetzungen von der Verfasserin. Für die Transkription russischsprachiger Namen und Begriffe wurde das wissenschaftliche Transliterationssystem verwendet.

² Eine Abbildung der *Karta poëtičeskich dejstvija* (2014b) ist unter folgendem Link verfügbar: <<http://tr-lit.livejournal.com/200533.html>> (Zugriff am 17.04.2017). Ausführlicher zu Guy Debords *The Naked City* (1957) vgl. McDonough 2004: 241–264.

могут быть взломаны, второй – интервенция, изменение привычного положения вещей.“³ (Karta poëtičeskich dejstvij 2014a)

Das *Laboratorium für poetischen Aktionismus* entstand im Jahre 2010 aus der Zusammenarbeit der Lyriker und Performancekünstler Pavel Arsenëv und Roman Osminkin mit der Autorin und Medienkünstlerin Dina Gatina. Bekanntheit erlangten die KünstlerInnen bisher vor allem mit ihrer Lyrik und ihrer Kurzprosa, die in internationalen Anthologien und renommierten Zeitschriften wie *n+1* erschienen und u.a. ins Englische, Französische, Ukrainische und Niederländische übersetzt wurden.⁴ Das geeignetste Medium für Literatur, so argumentiert Roman Osminkin in einem Kurzessay mit dem Titel *Vvedenie v ponjatie „Poëtičeskij Akcionizm“* (Einführung in den Begriff ‚Poetischer Aktionismus‘) von 2012, sei jedoch nicht das Papier, sondern die Aktion (vgl. 2012a: 6f.). Nur in der Aktion könne der Schriftsteller eine direkte „ответственность за свой голос“⁵ übernehmen, indem er das geschriebene Wort in Performances, Textinstallationen oder Graffiti-Kunst für den Rezipienten zum Leben erwecke (6): „Именно здесь, в теле акта как живого художественного слова и акта как социального поступка, поэзия и акция ситуативно находят друг друга“ (7).⁶ Wie aus Osminkins bisweilen etwas kryptisch formulierten Ausführungen hervorgeht, vertritt das *Laboratorium für poetischen Aktionismus* keine eindeutige Definition des Begriffes ‚Aktion‘. Dies zeigt auch ein genauerer Blick auf die *Karta poëtičeskich dejstvij*: Die auf Video dokumentierten Aktionen des Künstlerkollektivs auf der *Manifesta* reichen von Lyrikrezitationen und Videopoesie bis hin zu Textinstallationen und sogenannten ‚stichov-stikerov‘

3 „Die grundlegende Idee ist es, zu lernen, die Stadt so anzuschauen, wie Hacker einen Kode anschauen. Der erste Schritt ist die Bestimmung der Systeme und Strukturen, die gehackt werden können, der zweite ist die Intervention, die Veränderung der gewohnten Lage der Dinge.“

4 In der 26. Ausgabe von *n+1* (2016) erschienen vier ins Englische übersetzte Gedichte von Roman Osminkin mit dem Titel *Four Poems. Think about your soul!*. Ebenfalls 2016 gab der New Yorker Verlag Cicada Press Osminkins Buch *Not A Word About Politics!* heraus. Ausgewählte Gedichte von Pavel Arsenëv und Roman Osminkin wurden in die niederländische Lyrikanthologie *Nieuwe poëzie uit Rusland: de Russische underground* (*Neue Lyrik aus Russland: der russische Underground*) (2014) aufgenommen. Für ihre Kurzprosa erhielt Dina Gatina 2002 den renommierten Debütpreis für neue russische Literatur, während Pavel Arsenëv 2012 mit dem Andrej-Bely-Preis ausgezeichnet wurde.

5 „Verantwortung für die eigene Stimme“.

6 „Insbesondere hier, im Körper der Tat als lebendiges, künstlerisches Wort und der Tat als soziale Handlung, finden Poesie und Aktion situationsbedingt zueinander“.

изменение привычного (14a)

ntstand im Jahre 2010 aus
nekünstler Pavel Arsen'ev
enkünstlerin Dina Gatina.
allem mit ihrer Lyrik und
n und renommierten Zeit-
Französische, Ukrainische
etste Medium für Literatur,
ay mit dem Titel *Vvedenie v*
egrieff „Poetischer Aktionis-
die Aktion (vgl. 2012a: 6f.).
rekte „ответственность за
ene Wort in Performances,
ipienten zum Leben erwe-
художественного слова и
ситуативно находят друг
ryptisch formulierten Aus-
für poetischen Aktionismus
es zeigt auch ein genauerer
leo dokumentierten Aktio-
von Lyrikrezitationen und
enannten „stichov-stikerov“

nzuschauen, wie Hacker einen
er Systeme und Strukturen, die
die Veränderung der gewohn-

Englische übersetzte Gedichte
about your soul!. Ebenfalls 2016
uch *Not A Word About Politics!*
Roman Osminkin wurden in
t *Rusland: de Russische under-*
ground) (2014) aufgenommen.
nmierten Debütpreis für neue
dem Andrej-Bely-Preis ausge-

künstlerisches Wort und der Tat
onsbedingt zueinander“.

(„Lyrikaufklebern“).⁷ Ihre Interventionen in der Stadt vergleichen die KünstlerInnen dabei mit „Hacktivismus“; ähnlich wie Hacker in digitale Systeme eindringen und diese verändern, strebt das Künstlerkollektiv mit seinen Aktionen eine „переписывании“⁸ des urbanen Raums an (Karta poëtičeskich dejstvij 2014a).

In die öffentliche Aufmerksamkeit geriet das *Laboratorium* erstmals während der Massenproteste nach den russischen Parlamentswahlen im Jahre 2011 (vgl. Place 2012). An den Demonstrationen beteiligte sich Pavel Arsen'ev mit einem roten Transparent mit der Aufschrift „Вы нас даже не представляете“;⁹ einem Wortspiel auf das russische Verb „predstavljat“, das sowohl „vorstellen“ als auch „repräsentieren“ bedeuten kann. Der mehrdeutige Slogan, der von anderen Protestierenden übernommen und variiert wurde, verbreitete sich rasch im digitalen Netz und erlangte auf diese Weise einen geradezu ikonischen Status (vgl. ebd.).¹⁰ Die Aktion zeigt exemplarisch, wie sich das *Laboratorium* zwischen Kunst und Aktivismus im urbanen Raum bewegt – eine Kunstform, die Lilo Schmitz in Anlehnung an den Künstler und Kunsttheoretiker Peter Weibel als „Artivismus“ bezeichnet (vgl. Schmitz 2015: 9f.). Das politisch links orientierte Petersburger Künstlerkollektiv ist als Teil einer internationalen Tendenz in der Gegenwartskunst zu betrachten, sich den öffentlichen städtischen Raum mithilfe von künstlerischen oder sozialen Aktionen anzueignen (10). Der Konnex zwischen Kunst und Politik findet insbesondere seit den weltweiten Occupy-Bewegungen und, bezogen auf Russland, seit den Massendemonstrationen und dem Gerichtsprozess gegen Pussy Riot 2011/12 verstärkte Aufmerksamkeit in Forschung und Medien, der Fokus liegt allerdings häufig relativ einseitig auf nordamerikanischen und westeuropäischen Ausprägungen politisierter Kunstformen. Obwohl die russischsprachige Protestkultur mit Schlüsselpublikationen von u.a. Marijeta Bozovic (2015), Lena Jonson (2015) und Birgit Beumers u.a. (2018) im angelsächsischen Raum zunehmend an Bekanntheit gewinnt, werden die Petersburger Aktionen des *Laboratoriums* in Deutschland bisher kaum rezipiert. Anliegen dieses Aufsatzes ist es, anhand von zwei Beispielen zu zeigen, wie das Künstlerkollektiv die Geschichte und die Materialität prominenter

7 Die Videodokumentation der *Karta poëtičeskich dejstvij* (2014c) ist unter folgendem Link verfügbar: <<https://vimeo.com/108755408>> (Zugriff am 17.04.2017).

8 „Überschreibung“.

9 „Ihr könnt euch uns nicht mal vorstellen/repräsentieren“.

10 Der Slogan wurde u.a. als Titel einer Ausstellung im Moskauer *Artplay* gewählt, die über 250 Plakate und Objekte präsentierte, die in den Demonstrationen nach den Parlamentswahlen von 2011 verwendet wurden: <<http://www.artplay.ru/events/otkrytie-vystavki-vy-nas-dazhe-ne-predstavlyae.html>> (Zugriff am 17.04.2017).

städtischer Erinnerungsorte in Performance- und Aktionskunst neu interpretiert,¹¹ um einen subversiven Gegendiskurs zur institutionalisierten Gedächtnispolitik St. Petersburgs zu konstituieren. Damit verfolgen die KünstlerInnen gleichzeitig eine gezielte Selbstinszenierungsstrategie; mit ihrer produktiven Rezeption von Protestpraktiken der historischen Avantgarden werten sie den Topos des oppositionellen Künstlers auf – eine Strategie, die Marijeta Bozovic zufolge zu einer öffentlichen Selbstdarstellung als ‚postsowjetischen Avantgarde‘ führt (vgl. 2015).

2 St. Petersburg als Palimpsest: materielle Stadtkultur und poetischer Aktionismus

„Наше требование к языку – это предельная конкретность знака в конкретном месте. Означить и переозначить пространство – акт не менее политический, чем поэтический.“ (Osminkin 2012b: 5)¹² Anhand dieses Zitats, das Roman Osminkins Kurzessay „S kem vy, mastera kul'tury?“ (Mit wem seid ihr, Meister der Kultur?) von 2012 entnommen ist, lässt sich zu zwei theoretischen Schlüsselbegriffen für die Analyse der Performance- und Aktionskunst des *Laboratoriums* überleiten: der Palimpsest-Metapher und des Erinnerungsortes. Mit dem Bestreben, den urbanen Raum mit neuen Bedeutungen aufzuladen, schreibt sich das Künstlerkollektiv in die Tradition der sog. ‚Petersburg-Literatur‘ oder des ‚Petersburger Textes‘ ein.¹³ Der „Raum St. Petersburgs“, so führt Irene Lamberz aus, „ist zum vielseitig zitierbaren Archivbestand der russischen Kultur und Literatur geworden“, der von den frühen Petersburg-Erzählungen Nikolaj Gogol's bis hin zu den postmodernen Romanen Viktor Pelevins stets erneut zitiert und semantisiert wird (2010: 44). Urbaner Raum und materielle Stadtkultur werden jedoch nicht nur in literarische Narrative eingebunden, sondern

11 Auf den Unterschied zwischen ‚Performance‘ und ‚Aktion‘ wird im Abschnitt 3 näher eingegangen.

12 „Unsere Forderung an die Sprache ist die maximale Konkretheit des Zeichens an einem konkreten Ort. Den Raum zu markieren und umzumarkieren, ist ein genauso politischer wie auch ästhetischer Akt.“

13 Der russische Kultursemiotiker Vladimir Toporov führte den Begriff des ‚Petersburger Textes‘ als Bezeichnung für literarische Texte ein, die den Raum St. Petersburgs thematisieren und semantisieren (vgl. dazu Lachmann 2012: 112). Wie Renate Lachmann ausführt, trägt der ‚Petersburger Text‘ Merkmale einer Gattung: „Der Stadttexttyp verfügt über eine feste Topik, eine beschreibbare Syntax, eine Prädikatenkombinatorik, eine stabile Semantik und lässt sich über die Vielzahl seiner Varianten etablieren.“ (2000: 233)

und Aktionskunst neu interpretiert und institutionalisierten Gedächtnisstrategien verfolgen die KünstlerInnen die Avantgarde; mit ihrer produktiven Strategie, die Marijeta Bozovic 'postsowjetischen Avantgarde'

Die Stadtkultur und

ная конкретность знака в пространстве – акт не менее (2012b: 5)¹² Anhand dieses „mastera kul'tury?“ (Mit wem ist, lässt sich zu zwei theore-

formance- und Aktionskunst

grapher und des Erinnerungsor-

uen Bedeutungen aufzuladen,

der sog. ‚Petersburg-Literatur‘

St. Petersburgs“, so führt Irene

bestand der russischen Kul-

‚Petersburg-Erzählungen Niko-

n Viktor Pelevins stets erneut

Raum und materielle Stadt-

rrative eingebunden, sondern

ktion‘ wird im Abschnitt 3 näher

onkretheit des Zeichens an einem

markieren, ist ein genauso politi-

hrte den Begriff des ‚Petersburger

den Raum St. Petersburgs the-

012: 112). Wie Renate Lachmann

er Gattung: „Der Stadttexttyp ver-

x, eine Prädikatenkombinatorik,

ahl seiner Varianten etablieren.“

ebenfalls mit komplexen gesellschaftspolitischen Bedeutungsstrukturen aufgeladen (vgl. Binder 2015: 12). Als einer der führenden Interpreten St. Petersburgs prägte insbesondere Jurij M. Lotman das kultursemiotische Verständnis der Stadt als heterogenem, stets neu überschriebenem Text. In *Die Symbolik Petersburgs* ist vor allem der von ihm beobachtete Zusammenhang zwischen ‚Materialität‘, ‚Text‘ und ‚Erinnerung‘ für die vorliegende Analyse interessant:

Die Stadt als komplexer semiotischer Mechanismus und Generator von Kultur kann ihre entsprechende Funktion nur erfüllen, weil sie ein Schmelztiegel von unterschiedlich aufgebauten, heterogenen Texten und Codes ist, die verschiedenen Sprachen und Ebenen angehören. Es ist gerade die prinzipielle semiotische Vielsprachigkeit der Stadt, die sie zum Schauplatz vielfacher, unter anderen Umständen nicht möglicher semiotischer Kollisionen macht. [...] Semiotische Kollisionen entstehen in der Stadt nicht nur durch das synchrone Nebeneinander heterogener semiotischer Gebilde, sondern auch aus der Diachronie: Architektur, städtische Rituale und Zeremonien, die Anlage der Stadt, Straßennamen und tausend andere Relikte vergangener Epochen funktionieren wie Codeprogramme, die fortwährend neue Texte der historischen Vergangenheit generieren. Die Stadt ist ein Mechanismus, der andauernd seine eigene Vergangenheit gebiert und sie quasi synchron neben die Gegenwart stellt. (Lotman 2010: 276)

Ohne dass der Begriff explizit fällt, legt Lotman eine Interpretation städtischer Kultur als ‚Palimpsest‘ nahe. In der Handschriftenkunde bezeichnet das Palimpsest ein neu beschriebenes Pergament, auf dessen Oberfläche die Spuren älterer Texte als ‚Fragmente‘ sichtbar bleiben (vgl. Winkgens 2013: 582f.). Im weitergefassten Sinne steht die Palimpsest-Metapher für eine komplexe „Interrelation zweier historisch differenter, asymmetrisch sich zueinander verhaltender Texte [...]“ (582), die in ihrer Dynamik ein „komplexes, unendliches Wechsel- und Widerspiel von Bedeutung“ erzeugen können (Osthues 2017: 259). Produktive Anwendung findet die metaphorische Bedeutung des Palimpsests nicht nur innerhalb der Intertextualitätsforschung, sondern insbesondere auch in solchen literatur- und kulturwissenschaftlichen Theorien, die abstrakte Konzepte wie Geschichte, Gedächtnis oder Kultur als ‚Text‘ zu konkretisieren und interpretieren suchen (vgl. ebd.). Bei Lotman fungiert das Bild von heterogenen, sich überlagernden Schichten als Denkfigur für urbane Kultur. Wie Julia Binder argumentiert, hat das Palimpsest als Metapher für die Stadt eine zweifache Bedeutung, da es sich sowohl auf die materielle Anordnung des urbanen Raums als auch auf Erinnerungsprozesse beziehen kann, die in eine wechselseitige Beziehung treten können (vgl. 2015: 13). Auch Lotman geht von einem Wechselspiel zwischen Materialität und Gedächtnis aus, wenn er semiotische Gebilde wie Architektur oder Straßennamen als „Relikte“ früherer Zeiten bezeichnet, die ständig neue Narrative über die historische Vergangenheit generieren

(2010: 276). „Vergangenheit“, so schließt Binder, wirkt „über Materialitäten essentiell in die Gegenwart hinein“ (2015: 22), weshalb Orte „lokale Fixpunkte für Erinnerungen“ darstellen (64). Im Gegensatz zu Lotman konzentriert sie sich ausschließlich auf materielle Orte innerhalb der Stadt,¹⁴ die ihrer Argumentation zufolge eine doppelte Funktion haben: Als Bedeutungsträger und Bedeutungsgeber stützen und lenken sie sowohl individuelle als auch kollektive Erinnerungen und üben auf diese Weise einen entscheidenden Einfluss auf die Identitätsbildung sozialer Gruppen aus (12, 54).

Die Aktionen und Performances des *Laboratoriums für poetischen Aktivismus* finden häufig an Orten in St. Petersburg statt, die zu Sowjetzeiten mit stark ideologischen Werten aufgeladen waren, deren gesellschaftliche Funktion und institutionelles Narrativ sich während der Transformationsphase in den 1990er Jahren jedoch entscheidend geändert haben. So fand die Performance *Время говорить!/Time to Speak!* von Juni 2009 in der ehemaligen Leningrader Textilfabrik ‚Krasnoe Znamja‘ (Rotes Banner) statt, während das Künstlerkollektiv im Mai 2008 eine provozierende Aktion mit dem Titel *Религия – это стоматология* (Religion ist Stomatologie) auf den Treppen der St. Petersburger ‚Kazanskij Sobor‘ (Kasaner Kathedrale) durchführte. Beide Orte lassen sich in Anlehnung an den französischen Historiker Pierre Nora als ‚lieux de mémoire‘ oder ‚Erinnerungsorte‘ beschreiben. Ein ‚lieu de mémoire‘ definiert sich als ein materieller oder immaterieller „Kristallisationspunkt kollektiver Erinnerung und Identität, der durch einen Überschuss an symbolischer und emotionaler Dimension gekennzeichnet, in gesellschaftliche, kulturelle und politische Üblichkeiten eingebunden ist und sich in dem Maße verändert, in dem sich die Weise seiner Wahrnehmung, Aneignung, Anwendung und Übertragung ändert“ (zit. nach François 2005: 9).¹⁵ Als „Berührungspunkte zwischen Vergangenheit und Zukunft“ sind ‚lieux de mémoire‘ demnach keine statischen Repräsentationsräume (Berger/Seiffert 2014: 22, 31; Binder 2015: 60); ihre Bedeutung wird

14 Binder definiert ‚Orte‘ in Anlehnung an Thomas Gieryn anhand von drei Merkmalen: Orte sind topographische Entitäten, die sich erstens durch ihre „geographische Lage im urbanen Kontext“ auszeichnen. Sie verfügen zweitens über „eine spezifisch materielle Form“ und haben drittens eine „Doppelfunktion als Bedeutungsträger und Bedeutungsgeber“ (2015: 12).

15 Binder kritisiert an Noras Konzept des Erinnerungsortes das Fehlen einer theoretischen Unterscheidung zwischen dem Raum- und dem Ortsbegriff, da Erinnerungsorte für Nora sowohl materieller als auch immaterieller Art sein können (vgl. Binder 2015: 21). Ähnlich wie Binder beziehe ich mich in meinen Ausführungen ausschließlich auf materielle, lokalisierbare Orte innerhalb der Stadt.

; wirkt „über Materialitäten
 shalb Orte „lokale Fixpunkte
 Lotman konzentriert sie sich
 dt,¹⁴ die ihrer Argumentation
 ngsträger und Bedeutungsge-
 auch kollektive Erinnerungen
 Einfluss auf die Identitätsbil-

oriums für poetischen Aktio-
 statt, die zu Sowjetzeiten mit
 en gesellschaftliche Funktion
 Transformationsphase in den
 en. So fand die Performance
 in der ehemaligen Leningra-
 statt, während das Künstler-
 mit dem Titel *Религия – это*
 Treppen der St. Petersburger
 rte. Beide Orte lassen sich in
 e Nora als ‚lieux de mémoire‘
 ‚mémoire‘ definiert sich als
 nspunkt kollektiver Erinne-
 n symbolischer und emotio-
 che, kulturelle und politische
 ße verändert, in dem sich die
 ung und Übertragung ändert“
 akte zwischen Vergangenheit
 keine statischen Repräsenta-
 (2015: 60); ihre Bedeutung wird

eryn anhand von drei Merkma-
 stens durch ihre „geographische
 n zweitens über „eine spezifisch
 nktion als Bedeutungsträger und

sortes das Fehlen einer theoreti-
 em Ortsbegriff, da Erinnerungs-
 aller Art sein können (vgl. Binder
 einen Ausführungen ausschließ-
 Stadt.

insbesondere in politischen Umbruchszeiten neu ausgehandelt. Aufgrund ihres emotional aufgeladenen Symbolcharakters sind Erinnerungsorte in kulturelle und gesellschaftspolitische Machtkonstellationen eingebunden, die (bewusst oder unbewusst) eine bestimmte Identitäts- und Gedächtnispolitik verfolgen (vgl. Berger/Seiffert 2014: 18, 31). Die Umdeutung solcher Orte und die Konstruktion eines Gegendiskurses zur institutionalisierten Gedächtnispolitik in Kunst und Literatur ist folglich nicht nur ein ästhetischer, sondern auch ein politischer Akt, um die anfangs zitierten Worte Roman Osminkins an dieser Stelle wieder aufzugreifen. In Anlehnung an Julian Osthues unterziehe ich die Performance *Время говорить!/Time to Speak!* und die Aktion *Религия – это стоматология* im Folgenden einer „Palimpsest-Lektüre“ (Osthues 2017: 92). Eine solche Lektüre, so führt Osthues aus, rückt das „Widersprüchliche und Mehrstimmige“ in der Beziehung zwischen Texten und Bedeutungen in den Blick (259), wobei kontrapunktisch das Wissen lesbar gemacht wird, welches im Prozess der Überschreibung verdrängt wurde (92). Aufbauend auf Osthues' Argumentation untersuche ich, welche ‚überschriebenen Stimmen‘ aus der Geschichte St. Petersburgs das *Laboratorium* in seiner Performance- und Aktionskunst an die Oberfläche holt, um einen Gegendiskurs zur institutionalisierten städtischen Gedächtnispolitik zu konstituieren.

3 *Время говорить!/Time to Speak!*: Intervention in der Textilfabrik ‚Krasnoe Znamja‘

Am Eröffnungstag einer Ausstellung russischer Gegenwartskunst, die vom 30. Juni bis zum 15. Juli 2009 in der vom deutschen Architekten Erich Mendelsohn entworfenen Textilfabrik ‚Krasnoe Znamja‘ (Rotes Banner) zu sehen war, führte das *Laboratorium* eine Performance mit dem Titel *Время говорить!/Time to Speak!* in der Fabrikhalle durch. Die ehemalige Textilfabrik wurde im Jahre 1855 als kleine Strumpfhosenmanufaktur gegründet. Nachdem die ‚Fabrika Kerstena‘ (Kersten-Fabrik) im Jahre 1919 verstaatlicht worden war, erhielt sie am 7. November 1922 zu Ehren des fünften Jahrestages der Oktoberrevolution die Auszeichnung mit dem Orden des Roten Banners der Arbeit und ihr Name wurde in „Трикотажная фабрика ‚Красное Знамя‘“ (Strickwarenfabrik Rotes Banner) geändert. Erich Mendelsohn, der sich mit dem Bau einer Hutfabrik in Luckenwalde als Architekt einen Namen gemacht hatte, bekam im Jahre 1925 den Auftrag, das bestehende Gebäude der Textilfabrik umzubauen und um einige neue Komplexe zu erweitern (vgl. Grigorieva 2005: 39). Aufgrund zunehmender Konflikte zwischen Mendelsohn und einem Kreis von Leningrader Architekten und Ingenieuren, die in der Presse kein Hehl aus ihrer

feindlichen **Gesinnung** gegenüber dem deutschen Architekten machten, zog sich Mendelsohn 1927 aus dem Projekt zurück, woraufhin die Baukommission die Fertigstellung der Fabrik übernahm (82). Der seit 1993 privatisierte Gebäudekomplex steht heute teilweise unter Denkmalschutz und wird als Raum für Kulturveranstaltungen und Kunstausstellungen verwendet. Am Eröffnungstag einer Ausstellung mit dem Titel *Prostranstvo tišiny* (Raum der Stille) führte das *Laboratorium* zusammen mit circa zwanzig AktivistInnen der St. Petersburger ‚Uličnyj Universitet‘ (Straßenuniversität) eine Performance¹⁶ in der Fabrikhalle durch, die der Autor und Chto-Delat-Künstler Dmitrij Vilenskij mit einem siebenminütigen Video dokumentierte.¹⁷ Begründet wurde die ‚Intervention‘ mit einem Manifest, in dem das Künstlerkollektiv scharfe Kritik an der in der Fabrik ausgestellten russischen Gegenwartskunst übt; diese würde sich primär als „сакральный акт творчества“¹⁸ verstehen und ihren sozialkritischen Charakter zugunsten einer Unterwürfigkeit (cholujstva) an der Institution Kunst vernachlässigen (*Laboratorium poëtičeskogo akcionizma* 2009). Die Ausstellung *Prostranstvo tišiny*, die ihrer Kuratorin Anastasija Šavlochova zufolge eine Suche nach der „внутренней тишины“ und dem „трансцендентного начала“ in der russischen Gegenwartskunst darstelle (2009), zeichne sich in den Worten der AktivistInnen durch ein реакционный пафос“ aus,¹⁹ das im Widerspruch zur Geschichte der Fabrik als Raum der Arbeit und des Lärms stehe (*Laboratorium poëtičeskogo akcionizma* 2009):

Но для начала, чтобы быть услышанными, мы решили прорвать пространство тишины шумом самой истории этого места, наполнить завод подходящим

16 Für die Unterscheidung zwischen ‚Performance‘ und ‚Aktion‘ lehne ich mich an die kritische Begriffsgeschichte von Gesine Drews-Sylla an, in der eine für den russischsprachigen Kontext recht allgemeine Differenzierung zwischen ‚Aktion‘ und ‚Performance‘ vorgeschlagen wird: Erstere sei mehr auf das Erreichen eines konkreten Zieles ausgerichtet, während die Performance „stark künstlerbezogen [arbeite]“ und in der Regel mit „sekundären Bedeutungsebenen und Subtexten“ aufgeladen sei (Drews-Sylla 2011: 34). Obwohl *Время говорить! / Time to Speak!* als Aktion oder – in den Worten der KünstlerInnen – als ‚Intervention‘ intendiert war, hat sie m. E. den Charakter einer Performance, da es sich in erster Linie um eine Selbstinszenierung des *Laboratoriums* handelt, die auf besonders kunstvolle Weise ausgeführt und dokumentiert wird. Bei *Религия – это стоматология* stand hingegen der normative Aspekt sehr viel stärker im Vordergrund, weshalb hier von einer ‚Aktion‘ gesprochen wird.

17 Die Videodokumentation der Performance ist unter folgendem Link verfügbar: <<https://vimeo.com/album/134625/video/5448129>> (Zugriff am 17.04.2017).

18 „Sakralen schöpferischen Akt“.

19 „Innerlichen Stille“; „transzendentalen Anfang“; „reaktionäres Pathos“.

Architekten machten, zog daraufhin die Baukommission seit 1993 privatisierte Gebäudenutz und wird als Raum für verwendet. Am Eröffnungstag (Raum der Stille) führte das stInnen der St. Petersburger rmance¹⁶ in der Fabrikhalle trij Vilenskij mit einem sie wurde die ‚Intervention‘ mit fe Kritik an der in der Fab diese würde sich primär als en sozialkritischen Charak der Institution Kunst verma 2009). Die Ausstellung vlochova zufolge eine Suche endentного начала“ in der ne sich in den Worten der ,¹⁹ das im Widerspruch zur Lärms stehe (Laboratorium

и прорвать пространство нить завод подобающим

Aktion‘ lehne ich mich an die t, in der eine für den russisch- zwischen ‚Aktion‘ und ‚Perforreichen eines konkreten Zieles bezogen [arbeite]“ und in der n“ aufgeladen sei (Drews-Sylla Aktion oder – in den Worten t sie m. E. den Charakter einer szenierung des *Laboratoriums* t und dokumentiert wird. Bei native Aspekt sehr viel stärker ochen wird. er folgendem Link verfügt > (Zugriff am 17.04.2017).

ionäres Pathos“.

ему лязгом и звоном, дать голос стенам фабрики, которые сталкиваются с ,пространством тишины‘ современного искусства в момент своего окончательного уничтожения.²⁰ (Ebd.)

Auf die materielle Geschichte der Textilfabrik **bezugnehmend** versuchten die AktivistInnen den Ausstellungsraum während ihrer Performance mit Flöten- und Gitarrenspiel, Geklatsche und empörten Aufschreien – wiederholt zu hören ist „Позор! Позор! Позор!“²¹ (Время говорить! 2009 # 01:17–01:20) – zu füllen. Der Ablauf des Protests wird im Video mehrmals von Kommentaren in Texttafeln unterbrochen, die an Stummfilme erinnern:

Вы, молодые, неужели вам настолько нечего сказать, что вы решили вступить в гостеприимное пространство тишины? Знаете ли вы, самоуглубленные, что на заводах обычно приходится кричать? [...] В эпоху авангарда создавалась культура, избавленная как от серости отчужденной повседневности, так и от обносков клерикализма, перепавших искусству. Именно тогда творчество было возможно не вопреки, а благодаря труду. Упразднялось отделение труда от творчества.²² (Ebd. # 00:38–02:14)

Als Soundtrack für das Video verwendete Dmitrij Vilenskij Fragmente aus Dziga Vertovs Avantgardefilm *Энтузиазм: Симфония Донбасса* (Enthusiasmus: die Donbass-Symphonie) von 1930. Vertovs revolutionärer Film, in dem Symphoniemusik und Industrie Geräusche aus der ukrainischen Donbass-Region eine musikalische Symbiose eingehen, stellt den zentralen (akustischen) Bezugspunkt für die Aktion dar, auf den die KünstlerInnen mit ihrem Geklatsche und ihrem Gitarrenspiel verweisen. Mit vielfachen Bezugnahmen auf die Kunst der historischen Avantgarden konstruiert das *Laboratorium in Время говорить!/ Time to Speak!* ein idealisiertes Narrativ über die Anfangsphase der sowjetischen

20 „Aber zuerst, um gehört zu werden, haben wir entschieden, den Raum der Stille mit dem Lärm der Geschichte dieses Ortes zu durchbrechen, die Fabrik mit ihrem charakteristischen Rasseln und ihren Lauten zu füllen, den Wänden der Fabrik eine Stimme zu geben, die ‚den Raum der Stille‘ der Gegenwartskunst im Moment ihrer endgültigen Vernichtung konfrontieren.“

21 „Schande! Schande! Schande!“

22 „Habt ihr junge Menschen so wenig zu sagen, dass ihr entschieden habt, den gastfreundlichen Raum der Stille zu betreten? Wisst ihr, während ihr in euch selbst vertieft seid, dass man in Fabriken normalerweise schreien muss? [...] In der Epoche der Avantgarden entstand eine Kultur, die sowohl von der Farblosigkeit der entfremdeten Alltäglichkeit befreit war, als auch vom abgetragenen Klerikalismus, von dem die Kunst befallen war. Zu dieser Zeit war das Schaffen nicht trotz, sondern dank der Arbeit möglich. Die Trennung zwischen Arbeit und künstlerischem Schaffen wurde aufgehoben.“

Industrialisierung. Sowohl das Manifest als auch die Kommentare im Video sind rhetorisch eine bewusste Anlehnung an die berühmten Auflehnungsge-
sten sozial **engagierter AvantgardistInnen wie Vladimir Majakovskij**, der die bolschewistische Revolution und den **technologischen Fortschritt** in Lyrik und Manifesten anfänglich lautstark feierte (vgl. Zelinsky 2002: 36). Der Wunsch einiger insbesondere vom Futurismus inspirierter AvantgardekünstlerInnen, Kunst in den Alltag zu integrieren, um so eine Ästhetisierung der Lebenspraxis vorzunehmen (vgl. Haupt 2006: 183), **interpretiert** das *Laboratorium* nicht nur als ‚revolutionär‘, sondern auch als ‚proletarisch‘. Die Kontrastfolie dazu bildet im Manifest des Künstlerkollektivs die russische Gegenwartskunst, die als von der Gesellschaft ‚entfremdet‘ bezeichnet wird.²³ Gesellschaftlich engagierte AvantgardekünstlerInnen wie Majakovskij stellen wichtige Bezugsfiguren für die performative Selbstinszenierung des *Laboratoriums* dar, das mithilfe der Bezugnahme auf Vertovs *Donbass-Symphonie* und die Rhetorik futuristischer Manifeste den Topos des oppositionellen Künstlers aufzuwerten sucht. Die Anfangsphase der sowjetischen Industrialisierung wird in der Performance als Zeit des gesellschaftlichen Umbruchs und des technologischen Fortschritts idealisiert. Eine solche Deutung der frühen sowjetischen Geschichte mag auf heutige BetrachterInnen als historisch falsch oder recht naiv wirken. *Время говорить!/Time to Speak!* ist jedoch vor dem Hintergrund eines postsowjetischen Diskurses ernst zu nehmen, der den Sozialismus als „незавершенный проект“²⁴ betrachtet. In einem Text mit dem Titel „Почему нас интересует советское?“ (Warum interessiert uns das Sowjetische?) von 2016 interpretiert der Kurator und Kunsttheoretiker Georgij Mamedov das gegenwärtig verstärkte Interesse für die Geschichte

23 Mit dem Begriff „отчужденность“ oder ‚Entfremdung‘ recurriert das Künstlerkollektiv auf einen sowjetischen Diskurs über das ‚Objekt als Kamerad‘ sowie auf den Topos des Künstlers als Ingenieur. Ekaterina Dëgot’ beschreibt diesen Diskurs in einem Aufsatz über Rodčenkos Briefe aus Paris. Im kapitalistischen Gesellschaftssystem habe der Maler eine Entfremdung des Subjekts von seiner Arbeit („труд“) beobachtet, die das Objekt zur Ware („товар“) mache. Dëgot’ schreibt dazu: „Капитализм отчуждает труд в пустых знаках-товарах, которыми пролетарий не владеет, но при социализме труд должен остаться неотчужденным, сохранить свой творческий потенциал. Именно поэтому советские вещи [...] противятся эстетике ‚товарного вида‘ и переходят прямоком к сути дела [...]“. („Der Kapitalismus entfremdet die Arbeit mit leeren Schein-Waren, die das Proletariat nicht besitzt, aber im Sozialismus soll die Arbeit nicht länger entfremdet sein und sein schöpferisches Potenzial behalten. Gerade deshalb sträuben sich sowjetische Dinge [...] gegen eine Ästhetik der ‚Ware‘ und gehen direkt zum Wesen der Sache über [...].“) (Dëgot’ 2005: 203)

24 „Unvollendetes Projekt“.

die Kommentare im Video berühmten Auflehnungsge-
adimir Majakovskij, der die
hen Fortschritt in Lyrik und
sky 2002: 36). Der Wunsch
r AvantgardekünstlerInnen,
thetisierung der Lebenspra-
iert das *Laboratorium* nicht
f. Die Kontrastfolie dazu bil-
he Gegenwartskunst, die als
Gesellschaftlich engagierte
ichtige Bezugsfiguren für die
dar, das mithilfe der Bezug-
torik futuristischer Manifeste
en sucht. Die Anfangsphase
formance als Zeit des gesell-
Fortschritts idealisiert. Eine
te mag auf heutige Betrach-
n. *Время говорить!/Time to*
owjetischen Diskurses ernst
ный проект“²⁴ betrachtet. In
sovetskoe?“ (Warum interes-
er Kurator und Kunsttheore-
Interesse für die Geschichte

rekurriert das Künstlerkollektiv
merad‘ sowie auf den Topos des
diesen Diskurs in einem Aufsatz
n Gesellschaftssystem habe der
beit (‘trud’) beobachtet, die das
„Капитализм отчуждает труд
е владеет, но при социализме
свой творческий потенциал.
я эстетике ‚товарного вида‘ и
italismus entfremdet die Arbeit
esitzt, aber im Sozialismus soll
öfperisches Potenzial behalten.
gegen eine Ästhetik der ‚Ware‘
Dégot‘ 2005: 203)

der Sowjetunion als Reaktion auf die ökonomische und soziale Krise, in der sich viele ost- und westeuropäische Gesellschaften seit 2007 befinden. Das Interesse gilt in diesem Fall nicht der realgeschichtlichen Entwicklung der Sowjetunion, sondern der Geschichte davon, ‚was nicht getan wurde‘:

История реального социализма по отношению к коммунистическому горизонту – это не история того, что было сделано, это история того, что не было сделано. Это незавершенная история. [...] Интерес к советскому – очень яркий и показательный симптом кризиса, экономического и социального, который мы переживаем. В советском запрашивается возможная альтернатива, иной сценарий развития общества. В этой перспективе советское выступает одновременно и как архив, и как незавершенный проект.²⁵ (Mamedov 2016)

Die Performance *Время говорить!/Time to Speak!* gilt als Versuch zur Wiederaneignung der Textilfabrik ‚Krasnoe Znamja‘, die in der Sichtweise des *Laboratoriums* als Erinnerungsort die ‚revolutionäre‘ und ‚proletarische‘ Anfangsphase der sowjetischen Industrialisierung *par excellence* verkörpert. Einst ein „флагман пролетарской архитектуры“, so argumentieren die KünstlerInnen im Video, stellt das Gebäude gegenwärtig ein ‚Schmankerl‘ („лакомым куском“) für Bauunternehmen dar (*Время говорить!* 2009 # 02:35),²⁶ welche die Geschichte und die kulturelle Symbolik der Fabrik vernachlässigen würden: „Ваше сакральное безмолвие – прекрасный фон для перестройки всей городской среды, где уже не останется живого пространства для ваших и других голосов.“²⁷ (# 03:31–03:35) Die Performance in der Fabrikhalle hat deswegen einen unmittelbar subversiven Anspruch: „Нет – вечности и тишины!“, so schließt das Künstlerkollektiv, „Есть шум истории! Пора попробовать голос!“²⁸ (# 04:50–05:04)

25 „Die reale Geschichte des Sozialismus in ihrem Verhältnis zum kommunistischen Horizont ist nicht die Geschichte davon, was getan wurde, es ist die Geschichte davon, was nicht getan wurde. Es ist eine unvollendete Geschichte. [...] Das Interesse für das Sowjetische ist ein besonders klares und vielsagendes Symptom der Krise, wirtschaftlich und sozial, die wir im Moment erleben. Im Sowjetischen wird nach einer möglichen Alternative gesucht, nach einem Entwicklungsszenario für die Gesellschaft. In dieser Perspektive tritt das Sowjetische gleichzeitig als Archiv und als unvollendetes Projekt auf.“

26 „Paradestück proletarischer Architektur“, „schmackhaftes Häppchen“.

27 „Euer sakrales Schweigen ist ein wunderbarer Hintergrund für die Umstrukturierung des ganzen städtischen Raums, wo kein lebendiger Platz für eure und andere Stimmen sein wird.“

28 „Es gibt keine Ewigkeit und Stille! Es gibt den Lärm der Geschichte! Es ist Zeit, die Stimme zu erheben!“

4 Religion ist Stomatologie: Aktion auf den Treppen der ‚Kazanskij Sobor‘

Im Mai 2008 inszenierte Pavel Arsenëv sein satirisches Gedicht *Религия – это стоматология* (Religion ist Stomatologie) auf den Treppen der St. Petersburger Kathedrale ‚Kazanskij sobor‘. Der Text erschien im zweiten Gedichtband *Bescvetnye zelënye idei jarostno spjat* (Farblose grüne Ideen schlafen zornig) des Autors, den er 2011 in der Translit-Reihe **kraft* veröffentlichte. Es sei zunächst in den Inhalt des Gedichtes eingeführt:

Вначале слово было только у немногих,
И поэтому речь шла о них же.
Большинству просто не давали открыть рот,
И поэтому они и не знали никаких других слов.²⁹ (Arsenëv 2011: 9)

In der ersten Strophe ändert Arsenëv den ersten Satz des Johannes-Evangeliums „В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог“ auf ironische Weise um in „Вначале слово было только у немногих/И поэтому речь шла о них же.“³⁰ Wie die zweite Strophe erklärt, lernte jedoch bald auch die Masse sprechen, weshalb das Wort nicht länger von einer kleinen Schicht zu kontrollieren war. Das Gedicht nimmt eine Wendung ins Absurde, indem es die Entstehung von Religion als Strategie zur Kontrolle aller Mänder interpretiert, die mit ‚Stomatologie‘ oder Zahnheilkunde zu vergleichen ist³¹ – die vierte Strophe spricht sogar von einem „deus ex бop-machina“.³² Die Bändigung des gesprochenen Wortes erfolgt somit durch eine direkte Überwachung der Sprachorgane:

Но поскольку заткнуть рот им
уже все равно не удалось бы,
Пришлось создать институт контроля за ртами.
Итак: Религия – это Стоматология.

29 „Im Anfang war das Wort **lediglich** bei wenigen./Und deshalb ging es eben um sie./ Der Mehrheit war es einfach **nicht** erlaubt, den Mund zu öffnen./Und deshalb kannten sie auch keine anderen Wörter.“

30 „Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort“; „Im Anfang war das Wort lediglich bei wenigen./Und deshalb ging es eben um sie.“

31 Zusammengesetzt aus den griechischen Wörtern ‚στόμα‘ (‚Mund‘) und ‚λόγος‘ (‚Wort‘/‚Vernunft‘) verbildlicht der Begriff ‚Stomatologie‘ den Zusammenhang zwischen ‚Mund‘, ‚Sprechen‘ und ‚Vernunft‘. Der direkte Vergleich von Religion mit ‚Stomatologie‘ im Gedicht pathologisiert das von der Kirche überwachte ‚Sprechen‘ und kritisiert auf diese Weise die unterdrückte Vernunft.

32 „Deus ex Zahnbohrer“.

den Treppen der

sches Gedicht *Религия – это*
 en Treppen der St. Petersburg-
 en im zweiten Gedichtband
 ne Ideen schlafen zornig) des
 ertöffentlichte. Es sei zunächst

т,
 слов.²⁹ (Arsen'ev 2011: 9)

tz des Johannes-Evangeliums
 слово было Бог“ auf ironische
 ногах/И поэтому речь шла
 e jedoch bald auch die Masse
 r kleinen Schicht zu kontrol-
 s Absurde, indem es die Ent-
 ller Münder interpretiert, die
 chen ist³¹ – die vierte Strophe
² Die Bändigung des gespro-
 erwachung der Sprachorgane:

гами.

nd deshalb ging es eben um sie./
 zu öffnen./Und deshalb kannten

tt, und Gott war das Wort“; „Im
 shalb ging es eben um sie.“
 ,στόμα‘ (‚Mund‘) und ,λόγος‘
 logie‘ den Zusammenhang zwi-
 Vergleich von Religion mit ‚Sto-
 rche überwachte ‚Sprechen‘ und

Она настаивает на ежедневном отправлении культа –
 утром после еды и вечером перед сном.³³ (Ebd.)

Wie der Erzähler gegen Ende des Gedichtes erklärt, hinterfragte die Masse der Gläubigen den Kult der Zähne bald nicht mehr, weshalb ihnen die Welt außerhalb der Mundhöhle bloß als Illusion vorkommt:

И вы действительно начинаете чувствовать,
 что все окружающее есть лишь суета сует,
 что мир, расположенный за границами полости рта,
 иллюзорен, что его как бы нет.³⁴ (Ebd.)

Im Mai 2008 rezitierte Pavel Arsen'ev *Религия – это стоматология* auf den Treppen der ‚Kazanskij Sobor‘. Nach Aussage des Künstlers richtete sich die auf Video dokumentierte Aktion gegen die zunehmenden kulturellen und politischen Machtansprüche der Russisch-Orthodoxen Kirche.³⁵ Die im Gedicht thematisierte Opposition zwischen der Welt innerhalb und außerhalb der Mundhöhle wird in der Aktion erfolgreich inszeniert, indem unablässig Gläubige und BesucherInnen zu sehen sind, die in dem dunklen Eingang oder ‚Mund‘ der Kirche verschwinden. Bezugnehmend auf die sowjetische Funktion der Kathedrale als Museum für die Geschichte der Religion und des Atheismus von 1932 bis 1990, verstärken AktivistInnen der Petersburger Straßenuniversität den satirischen Inhalt der Rezitation, indem sie auf den Kirchentreppen Kopfstände machen und Seifenblasen produzieren. Das *Laboratorium* nutzt dabei den heutigen Symbolcharakter der Kathedrale als geweihten Ort in der Aktion, um das Publikum erfolgreich zu schockieren – Arsen'evs Auftritt wurde bereits nach wenigen Minuten vom Kirchenpersonal abgebrochen.

5 Fazit: Erinnerungsorte als Palimpsest

Sowohl die Textilfabrik ‚Krasnoe Znamja‘ als auch die Kathedrale ‚Kazanskij Sobor‘ erfuhr als Erinnerungsort einen entscheidenden Bedeutungswandel

33 „Aber ihnen irgendwie den Mund zuzustopfen/war schon nicht mehr möglich./Es musste ein Institut für die Kontrolle der Münder gegründet werden.//Daher: Religion ist Stomatologie./Sie besteht auf dem täglichen Vollzug des Kultus –/morgens nach dem Essen und abends vor dem Schlafengehen.“

34 „Und ihr fangt wirklich an zu fühlen,/dass all das euch Umgebende ganz eitel ist,/dass die Welt, die sich außerhalb der Mundhöhle befindet,/eine Illusion ist, als würde es sie nicht geben.“

35 Die Videodokumentation der Aktion ist unter folgendem Link verfügbar: <<https://www.youtube.com/watch?v=XkFyo66pw68>> (Zugriff am 17.04.2017).

im postsowjetischen St. Petersburg. Einst ein architektonisches Symbol für die frühe sowjetische Industrialisierung fungiert die heute unter Denkmalschutz stehende Textilfabrik ‚Krasnoe Znamja‘ als Raum für Kunst- und Kulturveranstaltungen, während die sowjetische Funktion der ‚Kazanskij Sobor‘ als Museum für die Geschichte der Religion und des Atheismus auf der Homepage der Kathedrale im negativen Sinne als Periode einer „темная сила“³⁶ charakterisiert wird (Pavel Krasnocvetov o.D.). Stattdessen schreibt der Kirchenvorsteher Pavel Krasnocvetov das Gebäude in einen russisch-orthodoxen und nationalistischen Diskurs ein, indem er an die vorsowjetische Geschichte der Kathedrale anzuknüpfen sucht (ebd.). Die in der gegenwärtigen Gedächtnispolitik St. Petersburgs ‚überschriebenen‘ sowjetischen Stimmen holt das *Laboratorium für poetischen Aktionismus* in der Performance *Время говорить!/Time to Speak!* sowie in der Aktion *Религия – это стоматология* zurück an die Oberfläche. Erinnerungsorte funktionieren, so hat die Analyse dargelegt, dabei als Palimpsest; die Performance- und Aktionskunst des Künstlerkollektivs zeigt erstens, dass die Bedeutung von Erinnerungsorten in einem nie vollendeten Prozess konkurrierender Sinnzuschreibungen stets neu definiert wird.³⁷ Die subversiven Geschichtskonstruktionen des *Laboratoriums*, die auf der *Karte poetischer Aktionen* als ‚Mikrowiderstand‘ (mikrosoprotivlenie) (Karta poëtičeskich dejstvij 2014a) bezeichnet werden, dienen zweitens der performativen Selbstinszenierung des Künstlerkollektivs, das – so habe ich in Anlehnung an Marijeta Bozovic argumentiert – mit vielfachen Bezugnahmen auf die Kunstphilosophie und die Protestpraktiken der historischen Avantgarden den Topos des oppositionellen Künstlers aufwertet.³⁸

Literaturverzeichnis

Arsenëv, Pavel: Bescvetnye zelënye idei jarostno spjat. St. Petersburg: Translit 2011.

Berger, Stefan/Seiffert, Joana: Erinnerungsorte – ein Erfolgskonzept auf dem Prüfstand. In: Erinnerungsorte: Chancen, Grenzen und Perspektiven eines

36 „Dunklen Gewalt“.

37 Zur Charakterisierung von Erinnerungsorten als ‚Palimpsest‘ vgl. Berger/Seiffert 2014: 33.

38 Ausführlich zur Avantgarderezeption in politisch links orientierter russischer Gegenwartsliteratur am Beispiel von Kirill Medvedev sowie zum Begriff ‚postsowjetische Avantgarde‘ vgl. Bozovic 2015.

itektonisches Symbol für die
heute unter Denkmalschutz
für Kunst- und Kulturver-
n der ‚Kazanskij Sobor‘ als
Atheismus auf der Homepage
r „темная сила“³⁶ charakteri-
schreibt der Kirchenvorsteher
ch-orthodoxen und nationa-
sche Geschichte der Kathed-
artigen Gedächtnispolitik St.
en holt das *Laboratorium für*
я говорить! / Time to Speak!
ia zurück an die Oberfläche.
e dargelegt, dabei als Palim-
nstlerkollektivs zeigt erstens,
em nie vollendeten Prozess
niert wird.³⁷ Die subversiven
auf der Karte poetischer Aktio-
(Karta poëtičeskich dejstvij
erformativen Selbstinszenie-
lehnung an Marijeta Bozovic
ie Kunstphilosophie und die
n Topos des oppositionellen

at. St.

n Erfolgskonzept auf dem
en und Perspektiven eines

Palimpsest‘ vgl. Berger/Seiffert

s orientierter russischer Gegen-
ie zum Begriff ‚postsowjetische

Erfolgskonzeptes in den Kulturwissenschaften. Hg. von Stefan Berger/Joana Seiffert. Essen: Klartext 2014. S. 11–36.

Beumers, Birgit u.a. (Hg.): *Cultural Forms of Protest in Russia*. London/ New York: Routledge 2018.

Binder, Julia: *Stadt als Palimpsest. Zur Wechselwirkung von Materialität und Gedächtnis*. Berlin: Neofelis 2015.

Bozovic, Marijeta: *Poetry on the Front Line: Kirill Medvedev and the New Russian Poetic Avant-garde*. Arcade. Literature, Humanities, & the World. 11.08.2015 <<http://arcade.stanford.edu/content/poetry-front-line-kirill-medvedev-and-new-russian-poetic-avant-garde>> (Zugriff am 17.04.2017).

Dëgot', Ekaterina: *Ot tovara k tovarišču. K èstetike nerynočnogo predmeta*. In: *Logos* 5(50), 2005, S. 201–210.

Drews-Sylla, Gesine: *Moskauer Aktionismus. Provokation der Transformationsgesellschaft*. München: Fink 2011.

François, Etienne: *Pierre Nora und die „Lieux de mémoire“*. In: *Erinnerungsorte*. Hg. von Pierre Nora. München: C.H. Beck 2005, S. 7–14.

Grigorieva, Irina: *Erich Mendelsohns Wirken als Architekt in der Sowjetunion*. Open Access LMU. 13.04.2005 <<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:19-epub-421-2>> (Zugriff am 17.04.2017).

Haupt, Sabine: *Jettatori und Medusen. Von bösen Blicken, tödlichen Pinseln und gefräßigen Kameras. Eine intermediale Motivgeschichte*. In: *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*. Hg. von Urs Meyer/Roberto Simanowski/Christoph Zeller. Göttingen: Wallstein 2006, S. 152–184.

Jonson, Lena: *Art and Protest in Putin's Russia*. London/ New York: Routledge 2015.

Karta poëtičeskich dejstvij. Wordpress. 17.09.2014a <<https://poetryactionism.wordpress.com/2014/09/17/карта-поэтических-действий/>> (Zugriff am 15.04.2017).

Karta poëtičeskich dejstvij. Livejournal. 22.09.2014b <<http://tr-lit.livejournal.com/200533.html>> (Zugriff am 17.04.2017).

Karta poëtičeskich dejstvij. Vimeo. 2014c <<https://vimeo.com/108755408>> (Zugriff am 17.04.2017).

Krasnocvetov, Pavel: *Slovo nastojatelja*. Kazansky-spb.ru. <<http://kazansky-spb.ru/texts/slovo>> (Zugriff am 17.04.2017).

- Laboratorija poëtičeskogo akcionizma: 'Vremja govorit'. Akcija protesta protiv organizatorov vystavki 'Prostranstvo Tišiny'. Livejournal. 04.07.2009 <<http://newstreetuniver.livejournal.com/41702.html>> (Zugriff am 17.04.2017).
- Lachmann, Renate: Stadt als Phantasma. Gogols Petersburg- und Rommentwürfe. In: Die Stadt in der europäischen Romantik. Hg. von Gerhart von Graevenitz. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 227–250.
- Lachmann, Renate: Jurij Lotman: Die vorexplorative Phase. In: Explosion und Peripherie. Jurij Lotmans Semiotik der kulturellen Dynamik revisited. Hg. von Susi K. Frank/Cornelia Ruhe/Alexander Schmitz. Bielefeld: transcript 2012, S. 97–118.
- Lamberz, Irene: Raum und Subversion. Die Semantisierung des Raums als Gegen- und Interdiskurs in russischen Erzähltexten des 20. Jahrhunderts (Charms, Bulgakov, Trifonov, Pelevin). München: Herbert Utz 2010.
- Lotman, Jurij M.: Die Symbolik Petersburgs. In: Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur. Berlin: Suhrkamp 2010, S. 269–288.
- Mamedov, Georgij: Počemu nas interesuet sovetskoe? Otkrytaja levaja. 26.02.2016 <<http://openleft.ru/?p=7926>> (Zugriff am 17.04.2017).
- McDonough, Tom: Situationist Space. In: Guy Debord and the Situationist International. Texts and Documents. Hg. von Tom McDonough. Cambridge, Mass./London: The MIT Press 2004, S. 241–264.
- Osminkin, Roman: Vvedenie v ponjatie 'Poëtičeskij Akcionizm'. In: Ders.: *Tovarišč-Slovo*. St. Petersburg: Translit 2012a, S. 6–7.
- Osminkin, Roman: S kem vy, mastera kul'tury? In: Ders.: *Tovarišč-Slovo*. St. Petersburg: Translit 2012b, S. 4–5.
- Osminkin, Roman: Four Poems. Think about your soul! In: *Dirty Work: n+1* 26, 2016. <<https://nplusonemag.com/issue-26/new-russian-political-poets/four-poems-2/>> (Zugriff am 15.02.2017).
- Osminkin, Roman: Not A Word About Politics! New York: Cicada Press 2016.
- Osthues, Julian: Literatur als Palimpsest. Postkoloniale Ästhetik im deutschsprachigen Roman der Gegenwart. Bielefeld: transcript 2017.
- Otkrytie vystavki VY NAS DAŽE NE PREDSTAVLJAETE. Artplay. <<http://www.artplay.ru/events/otkrytie-vystavki-vy-nas-dazhe-ne-predstavlyaete.html>> (Zugriff am 17.04.2017).
- Place, Vanessa: Conceptualist ostranenie: A Dialogue between Derek Beaulieu (Canada) and Natalia Fëdorova (Russia). Jacket2. 10.08.2012 <<https://jacket2.org/commentary/conceptualist-ostranenie-dialogue-between-derek-beaulieu-canada-and-natalia-fedorova-russ>> (Zugriff am 17.04.2017).

rit'. Akcija protesta protiv
Journal. 04.07.2009 <<http://>
Zugriff am 17.04.2017).

ersburg- und
Romantik. Hg. von Gerhart
mann 2000, S. 227–250.

Phase. In: Explosion und
Dynamik revisited. Hg.
nitz. Bielefeld: transcript

sierung des Raums als
en des 20. Jahrhunderts
Herbert Utz 2010.

Innenwelt des Denkens.
kamp 2010, S. 269–288.

? Otkrytaja levaja.
am 17.04.2017).

rd and the Situationist
n McDonough. Cambridge,

Aktionizm.
2012a, S. 6–7.

Ders.: Tovarišč-Slovo. St.

oul! In: *Dirty Work: n+1*
w-russian-political-poets/

York: Cicada Press 2016.

ale Ästhetik im
eld: transcript 2017.

AETE. Artplay. <<http://>
lazhe-ne-predstavlyaete.

e between Derek Beaulieu
10.08.2012 <<https://>
e-dialogue-between-derek-
griff am 17.04.2017).

Religija – èto stomatologija. Youtube. 11.05.2008 <<https://www.youtube.com/watch?v=XkFyo66pw68>> (Zugriff am 17.04.2017).

Rutten, Ellen (u.a.): *Nieuwe poëzie uit Rusland: de Russische underground*. Amsterdam: Perdu 2014.

Šavlochova, Anastasija: *Prostranstvo tišiny*. Afiša. 29.06.2009 <<http://www.gif.ru/afisha/nepokorennnye-17/>> (Zugriff am 17.04.2017).

Schmitz, Lilo: Einleitung. In: *Artivismus. Kunst und Aktion im Alltag der Stadt*. Hg. von Lilo Schmitz. Bielefeld: transcript 2015, S. 9–16.

Vremja govorit'!/Time to Speak! Vimeo. 2009 <<https://vimeo.com/5448129>> (Zugriff am 17.04.2017).

Winkgens, Meinhard: Palimpsest. In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Hg. von Ansgar Nünning. Stuttgart/Weimar: Metzler 2013, S. 581–582.

Zelinsky, Bodo: *Die russische Lyrik*. In: *Die russische Lyrik*. Hg. von Bodo Zelinsky. Köln: Böhlau 2002, S. 1–44.