

Adam Czirak

# MELANCHOLIE DER RESISTENZ

Performancekunst in den realsozialistischen Ländern Europas

Reimer

Diese Publikation wurde 2020 unter dem Titel *Melancholie der Resistenz. Geschichte(n) der Performancekunst in den realsozialistischen Ländern Europas* als Habilitationsschrift an der Freien Universität Berlin angenommen.

Die Drucklegung wurde durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – Projektnummer: 498466080 – und die Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien (MUK) großzügig gefördert.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Umschlaggestaltung: Alexander Burgold · Berlin

Coverabbildung: Lubomír Ďurček: *Ein Still-Leben, die Stille (Zátišie, tíšina)*, 1985. Detail.

Mit freundlicher Genehmigung von Lubomír Ďurček.

Satz: Dietrich Reimer Verlag GmbH · Berlin

Schrift: Adobe Garamond Pro, Proxima Nova

Papier: 115 g/m<sup>2</sup> G-Print

Druck und Verarbeitung: Hubert & Co. · Göttingen

© 2023 by Dietrich Reimer Verlag GmbH · Berlin

[www.reimer-verlag.de](http://www.reimer-verlag.de)

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Germany

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

ISBN 978-3-496-01671-7 (Print)

ISBN 978-3-496-03074-4 (E-PDF)

# Inhalt

1	Sozialismus mit melancholischem Antlitz.	
	Eine Einleitung.....	7
	Von den politischen Facetten des Melancholischen.....	12
	Methodische Herausforderungen.....	14
2	Zensieren.....	17
	Aktionen der (Selbst-)Zensur.....	20
	Produktive Dimensionen der Zensur.....	27
3	Schweigen.....	33
	Bedingungen des Sprechens im Realsozialismus.....	36
	Schweigen und die Ebenen seiner Repräsentation.....	37
	Schweigeakte: Das doppelte Aussetzen der Repräsentation.....	40
	Die stumme Rhetorik der osteuropäischen Performancekunst im transnationalen Überblick.....	44
4	Schlafen.....	51
	Faulenzen im Regime der Produktionseuphorie.....	51
	Schlaflose Wachsamkeit als melancholisches Signum.....	60
	Schlafperformances im Zeichen des Melancholischen.....	61
5	Anhalten.....	73
	Die politische Aktivität des Anhaltens.....	75
	Stehen bleiben. Osteuropäische (Prä-)Figurationen des <i>standing man</i> .....	76
	Zaudern. Im Anfänglichen verloren sein.....	86
	Die angehaltene Revolution.....	90
6	Sich verletzen.....	93
	Selbstverbrennung im Spannungsfeld von Aktivismus und Performancekunst.....	94
	Die melancholische Politik des Sich-zum-Objekt-Nehmens.....	98
	Selbstverletzung als Subjektkritik.....	103
	Verletzung des Selbst-Bildes.....	107
7	Spuken.....	111
	Dominante Frauenbilder und ihre Subversionen.....	111
	Frauenemanzipation im Ostblock.....	115
	Die Politik des Gespenstischen.....	118
	Das Kommende.....	125

8	De-maskulinisieren .....	133
	Szenen der narzisstischen Selbstbezogenheit .....	135
	Subjektivität auf Rückzug: Narzisstische Melancholie als kritische Praxis .....	141
	Szenen der schwindenden Souveränität. Fluide Männlichkeitsbilder aus der osteuropäischen Aktionskunst der 1980er Jahre .....	145
9	Flüchten .....	155
	Die Natur in der Natur ausstellen .....	158
	Die (Wieder-)Entdeckung der Natur in ‚West‘ und ‚Ost‘ .....	164
	Temporäre und interaktive Umformungen des Naturzustands .....	168
10	Utopisieren .....	181
	Utopien einer Welteinheit .....	184
	Die Utopie des Antigraven .....	186
	Die Utopie, nicht von dieser Erde zu sein .....	195
11	Schlussbetrachtung .....	199
	Anmerkungen .....	203
	Literaturverzeichnis .....	235
	Abbildungsverzeichnis .....	251
	Dank .....	257

# 1 Sozialismus mit melancholischem Antlitz. Eine Einleitung

Wir schreiben das Jahr 1975. In einer dunklen Unterführung des Budapester Stadtzentrums lassen sich zwei emblematische Künstler des Untergrunds auf einen Pakt ein: Der Performer Tibor Hajas überlässt seinen Namen und seine Persönlichkeit dem Theatermacher Péter Halász. Den Identitätswechsel halten sie vertraglich fest und lassen ihn von zwei Zeugen, den bildenden Künstlern Tamás Szentjóby und János Vető, authentifizieren. Daraufhin verabschiedet sich Halász und eilt zur Buchvorstellung von Hajas' neuer Anthologie, deren Exemplare er *in* und *mit* seinem neuen Namen signieren wird.<sup>1</sup> Aufgrund der spielerischen Dimensionen dieses Identitätswechsels und der damit verbundenen gesetzlichen Absurditäten scheint der Pakt nichts anderes als eine Anekdote zu sein, als wäre er ein rein ironischer Versuch der beliebigen Neuausrichtung des Selbst. Doch es geht um mehr: Der symbolische Akt der Selbstzurücknahme gilt als prominentes Motiv bei vielen Performeekünstler\*innen im Realsozialismus und hat besonders in Hajas' Œuvre einen zentralen Stellenwert; seine notorische Ambition, auf den Eigennamen zu verzichten, ihn aufzugeben und auf Andere zu übertragen ist vor allem aus dem Grund interessant, weil sie ein *mise en abyme* zum Ausdruck bringt, in dem der komplexe Status der neoavantgardistischen Künstler\*innenidentität in den realsozialistischen Ländern Mittel- und Osteuropas lesbar wird. Inwiefern die Delegation des Namens als eine eminente Strategie für die Inszenierung eines dissoziierten Selbst samt seinem spielerischen wie politischen Impetus auf subtilere Weisen des Rückzugs auch bei anderen Künstler\*innen ‚jenseits des Eisernen Vorhangs‘ zum Tragen kommt, wird der Gegenstand dieses Buches sein.

Was es heißt, die eigene Position innerhalb der Sprache aufzugeben und zu übertragen, d. h. den Eigennamen zu opfern und ihn gleichzeitig jemandem zu offerieren, wird in Hajas' Vierzeiler *Auf dem Weg zum Kommunismus I (A kommunizmus felé I.)* demonstrativ auf den Punkt gebracht:

Hiermit verkünde ich meinen Verzicht auf das Nutzungsrecht meines Vornamens Tibor.

Jeder, der meinen Eigentumsüberschuss benötigt, darf frei darüber verfügen.

Diese Verkündung gilt als Referenz in allen möglichen Diskussionen über mein Eigentum.

Motto: Berücksichtige, was du brauchst und was du nicht brauchst.<sup>2</sup>

Der freie Vers vollzieht einen radikalen Akt der Selbstzurücknahme, und zwar deshalb, weil es hier um keine Namensänderung geht, die einen sozialen Statuswechsel widerspiegeln soll, und noch weniger handelt es sich um einen Identitätswechsel durch Pseudonymisierung, von dem viele Künstler\*innen, die unfreiwillig ins Überwachungsnetzwerk der Staatssicherheit gerieten, Gebrauch machen mussten. Hajas' Absicht bestand in einem freiwilligen und buchstäblichen (Auf-)Geben dessen, was im sozialen Raum als vermeintliche Signatur des Individuellen fungiert, was menschliche Verhältnisse organisiert und nicht zuletzt die Bedingung zwischenmenschlicher Interpellation – das Sprechen und die Ansprechbarkeit – gewährleistet. In diesem Geben, das sich an den\*die Leser\*in richtet, steht nichts anderes auf dem Spiel als der Verzicht auf den ontologischen Status des Selbst, kündigt es doch die Position eines sprachlichen Wesens auf und stellt mithin die politische Handlungsmacht in einem mehr oder weniger diktatorisch geregelten Kommunikationssystem infrage. Das Gedicht artikuliert in diesem Sinne

einen melancholischen Rückzugsversuch aus konventionellen Referenzbedingungen bzw. das Ressentiment gegenüber sprachlichen wie normativ-gesetzlichen Bezugssystemen. Folglich versinnbildlicht dieser Vierzeiler jene Ambition, die nicht wenige (Performance-)Künstler\*innen des Realsozialismus geleitet hat, außerhalb der diskursiven Raster propagandistischer Ideologien zu kommunizieren und jenseits der staatlich vorgegebenen ästhetischen Prämissen zu arbeiten. In der Geste der Identitätsofferung kündigt sich aber auch der Preis dieser Emanzipationsbemühung an: das Unbekanntbleiben bzw. das Ausgewiesensein in die spektralen, vom Verschwinden bedrohten Kunstszene einer inoffiziellen ‚zweiten Öffentlichkeit‘. Denn im Zuge der Etablierung des sozialistischen Realismus als dominantes Ideologem galten bildende und darstellende Künstler\*innen, die in den Satellitenstaaten der Sowjetunion um die Autonomie ihrer Kunst rangen, zwangsläufig als Kontrahent\*innen des hegemonialen Kunstsystems und avancierten zu Akteur\*innen einer inoffiziellen oder verbotenen Gegenöffentlichkeit.

Die Selbstzurücknahme ist zentrales Thema des Gedichts und zugleich ein artikuliertes Ziel seiner performativen Dimension. Das jedoch, was Hajas in der Bezugstiftung mit dem\*der Leser\*in vollzieht, ist ein Geben, eine Opferung dessen, was im Akt des Gebens seine Referenz verliert. Eine Unmöglichkeit eben. Es war der russische Theologe Pawel A. Florenski, der den menschlichen Namen als „die erste Gabe“<sup>3</sup> bezeichnet hat, als ein Eigentum nämlich, das die Möglichkeitsbedingung sozialer Existenz darstellt, aber gleichzeitig der freien Verfügbarkeit widersteht. Mit Jacques Derrida ließe sich hinzufügen, dass es sich bei der Namensgebung um ein Phänomen handelt, das der Logik des Tausches und des Kalküls entzogen bleiben muss. Angesichts ihrer paradoxalen Ontologie kann man eine Gabe nur geben, wenn man sie nicht besitzt. „[W]as geschieht,“ fragt Derrida, „wenn man einen Namen gibt? Was gibt man dann? Man offeriert kein Ding (*chose*), man übergibt nichts und dennoch geschieht etwas (*quelque chose*), das darauf hinausläuft, von dem zu geben, was man nicht hat.“<sup>4</sup> Ohne etwas Substanzielles, etwas in die Logik einer Ökonomie Integrierbares zu sein, exponiert die Gabe „eine gegebene Hand, zugleich geöffnet und geschlossen“ und deutet beides an: die *Unmöglichkeit* und die dringende *Notwendigkeit* eines das Kalkül unterlaufenden Gebens und Teilens. Die Gabe eines Namens kann, in die konsolidierte Rechtsordnung gegossen, für keinen Inhaber *de facto* greifbar werden, sie leitet vielmehr einen Akt an, der in die Sphäre des Politischen führt, ist sie doch darauf gefasst, die Ordnung des Nützlichen zu überschreiten, in der alles ‚aus der Hand in die Hand‘ spielt.<sup>5</sup>

Vor diesem Hintergrund kommt die unverkennbare Pointe von *Auf dem Weg zum Kommunismus I* zum Ausdruck: Der Text, dessen Ereignischarakter nicht zu übersehen ist, vollzieht performativ etwas, was die kommunistische Ideologie mithilfe ihres romantizistischen und bis dato utopisch gebliebenen Narrativs verkündet hat, namentlich die Realisierung einer Gesellschaft ohne Privateigentum. Die sowjetisch beeinflusste ‚Verwirklichung‘ des kommunistischen Prinzips in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sollte mit der elementaren Neuordnung und Egalisierung von ökonomischen und privaten Besitzordnungen einhergehen, sodass die euphorischen Proklamationen von Glück, Gleichheit und Zufriedenheit im gesamten Feld des Sozialen eine rapide Verbreitung fanden. Die Ansprüche auf Vermögen und Konkurrenz wurden weitgehend von revolutionären Stimmen übertönt, die den Wunsch einer demokratischen Kollektivierung artikulierten. Die utopistischen Stimmen des gesellschaftlichen Umbruchs brachten allerdings auch ein Tabu hervor: den melancholischen Zweifel. Denn verboten und unterdrückt war jede Skepsis, die die Ungereimtheiten der totalisierenden Gesellschaftsordnung und die Schattenseiten der vermeintlich universellen Freiheit zur Sprache brachte. Und im realsozialistischen Melancholieverbot nistete somit ein eklatanter Widerspruch: Wenn ge-

sellschaftliche Utopien immer aus der Position der Leidenden, der Ohnmächtigen artikuliert werden müssen, um plausibel zu klingen, entlarvt sich die kommunistische Gesellschaftsvision bzw. ihre Proklamation als eine diskursive Verdrängungsmaschinerie, die etliche bestehende Zweifel an der Realisierung des stalinistischen Masterplans zu verschleiern sucht: „Die Utopisten“ – schreibt Hartmut Böhme – „verraten die Melancholie an die Ordnung, die jene unter Zensur stellt.“<sup>6</sup> Die Rede ist von einer notwendigen Verwobenheit von Hoffnung und Misstrauen in jedem utopischen Projekt, eine Verwobenheit von Glaube und Zweifel, die während der Diskurshegemonie des marxistisch geprägten gesellschaftlichen Produktionsprinzips verleugnet, beim Performancekünstler Tibor Hajas jedoch – sowohl in seinem Pakt mit Péter Halász wie auch im Rahmen seines Gedichts – ans Tageslicht gebracht wird: Sein Vertrag wie auch sein Vierzeiler realisieren die Offerierung dessen, was eine (kapitalistische) Logik des Besitzes und der Reziprozität überschreitet, und beide entlarven diese Überschreitung zugleich als eine Unmöglichkeit.

Hajas' Gabe steht zum kommunistischen Prinzip des Verzichts auf Privateigentum bis zur letzten Konsequenz, versinnbildlicht jedoch in erster Linie das melancholische Scheitern an der Aufgabe des Selbst, ja jene Skepsis, die am Horizont jeder Zukunftsvision und somit auch am Ausgang der kommunistischen Utopie steht. Das unmögliche Geben bezeugt bei Hajas nicht nur die Unauflösbarkeit des Selbst im Schreibakt (im Gedicht) oder die Illusion einer vertraglich aufkündbaren Identität (durch einen Vertragspakt), vielmehr deckt es jene Widersprüchlichkeiten des anvisierten Gesellschaftssystems auf, deren Benennung diskursiv unterlaufen wurde. Mit den Worten von Jörn Etzold: „Die Geschichte, so dachten [die Marx'schen Erben], wird uns irgendwann recht gegeben haben. [...] Mit diesem Narrativ [...] versucht Marx sich Mut zuzusprechen: Mut nämlich, weil er Angst hat. Angst vor der Unheimlichkeit einer Praxis, die sich auf keine transzendente Garantie verlassen kann, und Angst vor jenen Erscheinungen, die eine solche Praxis notwendig zeitigen muss, [...] Angst vor *Gespensstern* nämlich“<sup>7</sup>. Als Vertreter einer inoffiziellen Kunstszene enthüllt Hajas, dass Affekte wie Melancholie, Zweifel und Frustration, die hinsichtlich der Unmöglichkeit des Kommunismus aufkommen, in dieser Gesellschaft offiziell unterbunden werden und vor allem bei den vermeintlichen Querulanten dieser Utopie, namentlich bei den nicht linientreuen, in eine inoffizielle, ‚zweite Öffentlichkeit‘ gedrängten neoavantgardistischen Künstler\*innen zum Ausdruck kommen können. Skepsis und Kritik übertragen sich an bzw. offenbaren sich durch jene ‚Gespensstern‘ also, deren spektrale Präsenz im Kunstdiskurs zwischen An- und Abwesenheit, Legitimationssuche und Ausschluss schwebt. Sie gelten zwar als Störenfriede des realsozialistischen Projekts, sind sie doch aufgrund ihres abweichenden ästhetischen Vokabulars und nicht zuletzt im Hinblick auf die ihnen unterstellte alternative Lebensführung aus der hegemonialen Praxis des Denkens und Sprechens ausgeschlossen. Zurückblickend kann man jedoch sagen, dass die Akteur\*innen der Gegenöffentlichkeit trotz der beispiellosen Zensurmaßnahmen, Schreib-, Ausstellungs- sowie Auftrittsverbote imstande waren, kreative und mitunter subversive Praktiken politischer Kunst zu entwickeln. Dies zeigte sich vor allem in performativen Strategien, mit denen Künstler\*innen wie Tibor Hajas Affirmation und Subversion bündelten.<sup>8</sup>

Ungeachtet der vorherrschenden, mitunter pauschalen Einschätzung, die die Aktions- bzw. Performancekunst im so genannten ‚Ostblock‘<sup>9</sup> als provokative und rebellische Proteste etikettiert,<sup>10</sup> gilt es im Rahmen der vorliegenden Arbeit zu reflektieren, dass erstaunlich viele Künstler\*innen auf eine subtile Weise Resistenz leisteten: Ohne die Grenzen der kulturpolitischen Zensur auf eine offensive Art auszutesten, bedienten sie sich einer paradoxalen, melancholisch

gestimmten Logik der Selbstartikulation und führten die Praktiken der Selbstdisziplinierung und des Rückzugs spannungsvoll mit Momenten der Überschreitung und eines theatralen Sich-Zeigens zusammen. Inwieweit diese ambivalenten Rhetoriken des impliziten, in Gesten einer melancholischen Politik der Selbstartikulation durch Selbstzurücknahme manifest werdenden Widerstands als Verfahren der politischen Reibung an den reglementierenden Normen totalitärer Systeme begriffen werden können, wird im Fokus der folgenden Kapitel stehen.

Jene ideologische Ordnung, die für die Herausbildung von Parallelkulturen und deren oppositioneller Melancholie konstitutiv war, hat sich in den Ostblock-Staaten mit der Reglementierung des kulturellen Lebens ab 1948 verbreitet. Den Auftakt für die flächendeckende Ausweitung des sozialistischen Realismus als propagierten und anfangs noch einzig legitimierten Kunststil kann man in der stalinistischen Sowjetunion der 1930er Jahre lokalisieren.<sup>11</sup> Die Rede ist von einer ästhetischen Ideologie, die dort die heterogenen Kunstströmungen der russischen Avantgarde ablöste und zum Gradmesser der ästhetischen Theorie und Praxis avancierte. Als Kunstideologie forderte der sozialistische Realismus – ganz im Einklang mit der Verstaatlichung privater Güter – einen radikalen Bruch mit der Tradition und den bestehenden Verhältnissen. Dass in dieser Forderung eigentlich der *avantgardistische* Wunsch nach dem Verlassen des Museums und der Emanzipation von der ‚Kunstgeschichte‘ anklingt, ist eine Paradoxie, die die Beziehung der Avantgardist\*innen zu den ästhetischen Prinzipien der bolschewistischen Parteipropaganda in den 1930er Jahren mit vielerlei Ambiguitäten füllte.<sup>12</sup> Wohlgermerkt, schon allein der avantgardistische Impetus, ‚es gilt nicht die Welt zu *repräsentieren*, sondern sie zu *verändern*‘, kann man gleichzeitig als die zentrale Devise der stalinistischen Kunsttagitation erkennen. Trotz dieser Parallelitäten erfolgte in der Sowjetunion und ihren Satellitenstaaten eine klare Abgrenzung zwischen autonomer und ideologisch konformer, d. h. zwischen avantgardistischer und sozialistisch-realistischer Kunst. Letztere proklamierte eine antiformalistisch geprägte, mit den Parteirichtlinien synchronisierte Darstellungspolitik, die den Aufbau des Sozialismus und somit die performative Hervorbringung einer noch nicht existenten, aber im Werden begriffenen Realität propagierte. Die totalitär aufoktroierten künstlerischen Motive haben alle alternativen Stilrichtungen – unabhängig ihrer ästhetischen Vokabulare – wahllos aus dem Diskurs ausgeschlossen, und damit weniger einen Dualismus von sozialistischem Realismus vs. (Neo-)Avantgarde als vielmehr eine Opposition von *sozialistischem Realismus* und *Untergrundkunst* generiert. Denn die Kunstschaffenden, die sich nicht der Thematik des sozialistischen Alltags bedient haben, mussten die Flucht in eine ‚innere Emigration‘ ergreifen und sich als Vertreter\*innen grundverschiedener ästhetischer Programme zusammenschließen – unabhängig davon, ob sie konservative oder (spät-)modernistische, konzeptuelle bzw. progressive Strömungen befürworteten. Der ungarische Soundkünstler Endre Székárosi spricht in diesem Zusammenhang von einer ideologischen Abweichung vom offiziellen Kunstbereich, einer „Differenz, die soziologisch bedingt oder begründet ist [und] keine alternative, avantgardistische, sondern eine *Gegen- und Untergrundkultur* hervorbringt, die im ästhetischen Sinne keineswegs radikal sein muss, insofern es zahlreiche Beispiele für ihren Konservatismus gibt“<sup>13</sup>. Die Untergrundkünstler\*innen wendeten sich ab von der figurativen bzw. thematischen Malerei, von den didaktischen Narrativen in der Belletristik und nicht zuletzt von den mimesisgeprägten, eine automatisierte Rollenidentifizierung propagierenden Darstellungsmethoden Stanislawski’scher Provenienz und gerieten so in die Isolation bzw. – wie Boris Groys schreibt – „ins Gefängnis der Zeit“<sup>14</sup>. Die ontologische Konnotation von Groys’ bildhaft formuliertem ‚Gefängnis der Zeit‘ darf uns nicht verwirren: Die zweite Öffentlichkeit kann nicht als eine Gegebenheit von



topologischen Rastern oder festen Gemeinschaften missverstanden werden, denn sie bezeichnet vielmehr ein Geflecht menschlicher Relationen, die ihre Räume und Publika auf einfallsreiche Weise generiert und permanent neu erfunden haben.<sup>15</sup>

Bedenkt man, dass der sozialistische Realismus selbst nach Stalins Tod nur langsam an Dominanz verlor<sup>16</sup> und der einzig offiziell akzeptable Kunststil blieb, verwundert es nicht, dass der Großteil der osteuropäischen Konzept- und Performancekunst für eine breitere Öffentlichkeit nicht zugänglich war bzw. bis heute kaum bekannt ist. Die neoavantgardistischen Künstler\*innen sahen sich im ‚Ostblock‘ damit konfrontiert, fortwährend vor dem Erfahrungshorizont von Restriktionen zu arbeiten, sprich: Sie mussten kunstpolitische Säuberungen in Kauf nehmen, arbeiteten hauptsächlich für die Schublade, konnten ihre Kunst nur in privaten Räumen präsentieren oder mussten bei der Veröffentlichung von Texten, Ausstellungseinladungen und Performancedokumentationen auf Samizdat-Zeitschriften ausweichen. Trotz unterschiedlicher ideologischer Standpunkte und stilistischer Überzeugungen waren sie darauf angewiesen, miteinander in Verbindung zu treten und außerhalb der institutionellen Strukturen zu kooperieren. Ihre Netzbildung<sup>17</sup> resultierte vor allem aus einer dreifachen Isolation: dem Ausschluss aus den staatlich geförderten Kunstszenen, aus der Schwierigkeit, mit dem Untergrund anderer Satellitenstaaten zu kommunizieren, und aus der Herausforderung, mit westlichen Kolleg\*innen in Dialog zu treten.

Vor diesem Hintergrund liegt auch die Schlussfolgerung nahe, dass man jenseits des Eisernen Vorhangs nicht von Performancekunst als generischer Form sprechen kann. Bekanntlich entstand die westliche Performance oder Body Art Mitte des 20. Jahrhunderts in radikaler Abgrenzung gegenüber der auf tradierbare und vermarktbar Objekte fixierten bildenden Kunst einerseits und gegenüber der auf Fiktionalisierung und Nachahmung abzielenden darstellenden Kunst andererseits.<sup>18</sup> Dagegen offenbarte sich in Ost- und Mitteleuropa ein heterogenes Konglomerat von künstlerischen Positionen, die sich nicht durch Stilorientierungen oder -abgrenzungen definieren ließen, sondern zuallererst angesichts einer heteronomen Auslöschungsfahr zueinanderfanden.<sup>19</sup> Tibor Hajas, in dessen Œuvre Dichtkunst, Fotografie, Film, Konzept- und Performancekunst in ein produktives Austauschverhältnis treten und transgressive Tendenzen erkennen lassen, stellt in dieser Hinsicht keine Ausnahme dar. Denn eine derartige Entgrenzung von Kunstgenres ist keine Besonderheit der osteuropäischen Neoavantgarde und kann auf die spezifischen Produktionsbedingungen der Zeit zurückgeführt werden, die sich durch zwei markante Entwicklungstendenzen beschreiben lassen: Zum einen vermehrten sich bei Schriftsteller\*innen und bildenden Künstler\*innen Anfang der 1960er Jahre die performativen Momente des Schaffens und Präsentierens. Insofern sie die Zensur umgehen wollten, ‚führten‘ sie ihre Kunstwerke in Form von flüchtigen Lesungen, spontanen Interventionen oder im Rahmen kurzlebiger – häufig nur ein paar Stunden dauernder – Ausstellungen ‚auf‘; so konnten sie der Gefahr des Verbots ausweichen. Zum anderen können wir jedoch aus heutiger Sicht eine entgegengesetzte Tendenz beobachten, die den Liveness-Charakter künstlerischer Artikulationen unmittelbar in das Format der Performancedokumentation überführt, bedenkt man, dass Aktionskünstler wie Jiří Kovanda in der Tschechoslowakei, Mladen Stilinović in Jugoslawien oder der bereits erwähnte Tibor Hajas zahlreiche unangekündigte Performances ausschließlich vor ihrer Kamera realisierten und die Fotografien als Manifeste der umgangenen Kunstzensur zirkulieren ließen. In den Performancefotografien wurde der ontologische Fakt des ‚Aufgeführt-Habens‘ gleichzeitig zur Grundlage einer performativen Dissemination der Bilder, die eine Aktion zur gleichen Zeit beglaubigen und zum ersten Mal einer Zuschauerschaft zugänglich

machen konnte. Während Performancedokumentationen im Hinblick auf ihr performatives Potenzial im westlichen Kunstdiskurs erst in den Nullerjahren Anerkennung erlangten und lange Zeit als unwillentliche Reste der Live Art erachtet wurden<sup>20</sup>, kam die Performancefotografie als Medium und Manifestation vieler osteuropäischer Aktionen bereits in den 1970er Jahren zum Tragen. Vor diesem Hintergrund ist festzuhalten, dass die beiden Verbreitungstendenzen der Aktions- und Performancekunst – die Generierung ephemerer und schwer kontrollierbarer Aufführungssituationen auf der einen und die unumgehbare Übersetzung in unterschiedliche Medien der Performancedokumentation auf der anderen Seite – den *intermedialen* Charakter der Kunstaktionen zum Dreh- und Angelpunkt der Analyse erheben. Im Hinblick auf die Entstehungsbedingungen von Performances in Osteuropa tritt ein Unterschied zur westeuropäischen und US-amerikanischen Body-Art-Tradition zutage, der bereits aus den Eingangsbeispielen – einem unter acht Augen ausgeführten Pakt der Namensübertragung und einem Gedicht – ersichtlich wurde: Die performativen Effekte der einzelnen Aktionen lassen sich keineswegs aufgrund der jeweiligen medialen Verfasstheit ihrer Artikulationen bemessen, vielmehr müssen die künstlerischen Setzungen vor der Folie der vorherrschenden Produktionsbedingungen, d. h. des kulturpolitischen Klimas oder der soziologischen Bedingungen der Kommunikation, untersucht werden.

Richtet man das analytische Augenmerk auf die Kunstproduktion unter realsozialistischen Bedingungen, so stellt man ungeachtet der geopolitischen Differenzen bzw. vielfältigen Kunsttraditionen des ‚Ostblocks‘ Ähnlichkeiten und Analogien zwischen den einzelnen Szenen der parallelen Kulturen fest. Trotz der historischen Isolation der Satellitenstaaten kristallisiert sich bei erstaunlich vielen Performer\*innen eine gemeinsame politische Strategie heraus, die das Widerständige und Kritische aus der spannungsvollen Dialektik von An- und Abwesenheit zutage fördert. Es sind diverse Chiffren des Melancholischen, die in den einzelnen länderspezifischen Künstler\*innenszenen wiederkehren und kraft ihrer stetigen Modulationen bzw. stets anders ausfallenden Manifestationen mithilfe einer komparatistischen Analyse als leitende Motive der osteuropäischen Performancekunst herausgearbeitet werden können. Die Frage, worin die politischen Potenziale melancholisch verfasster Kunst bestehen, wird aus den nachfolgenden Kapiteln anhand einzelner Taktiken eines theatralisierten Rückzugs – wie der Selbstzensur, des Schweigens, des Schlafens, des motorischen Anhaltens, der Selbstverletzung, der Spektralisierung des Daseins, der narzisstischen Selbstbespiegelung, der Flucht in die Natur oder der Realisierung von mikroskopischen Utopien – differenziert hervortreten und soll auf den nächsten Seiten lediglich kurz skizziert werden.

## Von den politischen Facetten des Melancholischen

Wie häufig suggeriert, deutet die Melancholie eine Unterbrechung oder einen Endpunkt gemeinschaftlicher Existenz an.<sup>21</sup> Sie ist Zeichen eines raumzeitlichen Austretens aus gesellschaftlichen Kommunikationsgefügen, bringt sie doch das Widerfahrnis einer elementaren Unfähigkeit ans Licht bzw. offenbart den Rückzug ins Kontemplative.<sup>22</sup> Doch ist das wirklich der Fall? Sucht den\*die Melancholiker\*in tatsächlich die Aufhebung seines\*ihres Interesses an der Welt heim? Die nicht subventionierten oder geradezu verbotenen Künstler\*innen staatssozialistischer Regime und nicht zuletzt ihre subversiven Aktionen verkünden das Gegenteil: Sie führen vor Augen, dass die melancholische Erfahrung des Verlusts, der Distanznahme, des Ausgeschlossenseins ambivalent verfasst ist und dass die Melancholie *eine Abwendung* vollzieht, die *kein Ver-*

*schwinden ist*, d. h. sie markiert eine Abkapselung des Subjekts, welches gleichzeitig Lücken und Spuren hinterlässt, soziale Konsense stört, gesellschaftliche Funktionalität und Effizienz kritisch unterwandert. Die Protagonist\*innen zweiter Öffentlichkeiten verbindet daher die Erkenntnis, dass dem melancholischen Sein eine politische Dimension zukommt, insofern man die Ausgegengenen als Handelnde auffasst, die auf ungewöhnliche Weise produktiv und kommunikativ werden können. Sie stellen unter Beweis, dass der melancholische Rückzug keineswegs als apolitisch zu fassen ist; vielmehr vermag er ein Potenzial der subtilen Resistenz gegenüber den damals vorherrschenden sozialistisch-realistischen Imaginarien eines heroischen, produktionsfreudigen und konformistischen (Künstler\*innen-)Subjekts zu exponieren.

Wohl kaum ein anderer Begriff hat eine so wechselvolle Geschichte der diskursiven Wandlungen erfahren und sich der Systematisierungen dermaßen entzogen, wie jener der Melancholie. Bei einer genaueren Betrachtung ihrer Diskursgeschichte fällt auf, dass die Melancholie sich durch eine Phänomenologie des Gespenstischen auszeichnet, stets vom Uneindeutigen und Impliziten verfolgt ist. 400 v.u.Z., als der Begriff ‚melancholia‘ zum ersten Mal auftauchte, bezeichnete er eine biologische Substanz, die es anatomisch gesehen gar nicht gibt, der man aber physische und mentale Auswirkungen zuschrieb: die schwarze Galle. Es waren also die ‚naturbedingt‘-anatomischen, später auch astrologischen<sup>23</sup> oder meteorologischen<sup>24</sup> Erklärungen, die die Ursachen der Melancholie begründeten und ihre Plausibilität bis in die Neuzeit hinein aus transzendentalen, den phänomenologischen Zugang verwehrenden Ursachen bezogen. Selbst das spätmoderne, vor allem von psychoanalytischen und politischen Theorien geprägte Melancholieverständnis ging von der Annahme aus, dass die Schwermut auf den Verlust eines nicht-konkretisierbaren und unwiderruflich verschwundenen Objekts zurückgehe. Doch nicht nur die Auslöser der melancholischen Veranlagung widerstanden der menschlichen Verfügungsgewalt, häufig wurden auch die von der Schwermut befallenen Personen in eine ‚Halbpräsenz‘ gesellschaftlicher Anerkennung getrieben, erlangten sie doch einen Status der regelrecht Ausgeschlossenen.<sup>25</sup> Trotz der Idealisierung der Melancholie als Ausdruck der Genialität in der Renaissance oder später in der Romantik wurde der\*die Schwermütige gemeinhin negativ markiert, d. h. wegen einer Sündenhaftigkeit beschuldigt, krankheitsbedingt stigmatisiert, pathologisiert oder – seit Beginn der frühen Moderne – als Bedrohung der aufklärerischen Utopie oder der kapitalistischen Ökonomisierung gebrandmarkt. Insofern der\*die Melancholiker\*in die Schattenseiten und Negativeffekte der Industrialisierung personifizierte, wurde er\*sie zum Störenfried der utopischen Gründungsidee rationaler Vergemeinschaftung.<sup>26</sup>

In der Regel wurde bzw. wird der\*die Schwermütige aus den dominanten Narrativen exkludiert: Er\*sie fällt aus der – romantizistisch begriffenen – Gemeinschaft einer Nation heraus, ihm\*ihr wird die Zugehörigkeit zu religiösen Gemeinden verwehrt, seine\*ihre Existenz stört die Gebote des Verstehens, Planens und Regulierens. All diese Wertordnungen und Prinzipien sozialer Vergesellschaftung grenzen Depression bzw. Melancholie als verunsichernde, wenn nicht irritierende Begleiterscheinungen einer sozialen Utopie aus, denn dies ist der Preis ihrer Aufrechterhaltung. Nicht anders verhielt es sich mit den verbotenen Künstler\*innen des Realsozialismus, die gehindert wurden, gegen die Instrumentalisierung der Kunst im eigenen Land anzutreten. In ihren Aktionen schien dennoch eine Politisierungstendenz auf, die die melancholischen Dimensionen des Nicht-tun-Könnens in eine aktive Resistenz umschlagen ließ. Es ist, als suchten die in die Illegalität gedrängten Performer\*innen und Aktionist\*innen notorisch zu zeigen, dass die melancholische Außenseiter\*innenposition *keine externe* ist; durch die Ästhetisierung und Theatralisierung des Rückzugs verfügt sie über das dialektische Potenzial, in

„dominante Fiktionen“<sup>27</sup> einer Gesellschaft zu intervenieren, indem eine private oder lediglich vor wenigen Zuschauenden ausgeführte ‚Szene‘ mithilfe fotografischer Reproduktion, verbaler Berichterstattung oder Handlungsanweisungen in einen Schauplatz des Kritischen verwandelt wird. Insofern in den Verhaltensweisen der Selbstzurücknahme kein teleologisch verfasstes, in die Zukunft projizierbares Ziel der Politik aufscheint und lediglich die Einsicht ihrer unmöglichen Artikulation bekräftigt wird, stellen die Künstler\*innen der zweiten Öffentlichkeit die melancholische Ohnmacht als eine *indirekte Politik* heraus, die mittels einer zwischen Lesbarkeit und Unlesbarkeit changierenden Rhetorik operiert.

Performances, die im Schatten des Verbots entstanden, gewannen häufig erst in Form von Fotografien, Skizzen, Tagebucheinträgen oder Handlungsanweisungen Gestalt und stellten somit die Grenzen ihrer Sicht- und Realisierbarkeit schon zur Zeit ihrer Entstehung zur Disposition. Die doppelt melancholisch gestimmte Ästhetik der Aktionen, die zum einen in ihrer thematischen Motivik und zum anderen in der Mittelbarkeit ihrer medialen Artikulation zum Tragen kam, appelliert an methodische Analyseansätze, die – wie es im Folgenden zu skizzieren gilt – mit den etablierten Konzepten der Performance Studies nicht immer vereinbar sind.

## Methodische Herausforderungen

Fragt man nach dem Stellenwert und der Wirkung der Performancekunst angesichts ideologischer Repression, ist man mit komplexen methodischen Problemen konfrontiert, die sich aus den besonderen Produktionsbedingungen der Zeit ergeben. Auf den ersten Blick mag es verwundern, dass die vorangegangenen Überlegungen zur osteuropäischen Performancekunst mit einem Gedicht und dem Bericht eines nachträglich kaum verifizierbaren Namenstausches eingeleitet wurden. Diese Anfangsbeispiele und die anschließenden Analysen zeigen jedoch, dass die performativen Effekte der einzelnen Aktionen keineswegs eine körperliche Ko-Präsenz von Akteur\*in(nen) und Zuschauer\*innen voraussetzen. Sie bekräftigen vielmehr die These, dass das, was letztlich in Osteuropa als Performance bezeichnet wird, weit über konventionelle Vorstellungen hinausgeht. Es wäre sicherlich kontraintuitiv, die künstlerischen Aktionen im Ostblock – ob nun vor einem Publikum ausgeführt oder lediglich als Handlungsanweisung verkündet, in Form literarischer oder fotografischer Artefakte veröffentlicht – an (westlichen) Genrekriterien<sup>28</sup> zu messen, gleichwohl sie zweifellos als Performances betrachtet werden können. Klassifiziert man künstlerische Setzungen, die unter kulturdiktatorischer Überwachung entstanden, nach ‚fremden‘ theoretischen Prämissen, so begeht man kapitale methodische Fehler. Dass Körperinszenierungen in unterschiedlichen medialen Formationen als performative Ereignisse gelten können, zeigen die im Folgenden zu behandelnden Künstler\*innen, insofern sie gezwungen waren, für ihre jeweiligen Aktionen die am wenigsten zensierbaren Artikulationsformate auszusuchen – seien es verhüllte Gemälde, nachträglich bearbeitete Selbstporträts, Performancefotografien, Gedichte oder Bild-Figurationen körperlicher Erscheinung(ohn)macht.

Mit Blick auf die Methodik der vorliegenden Arbeit, die ein Konzept der osteuropäischen Performancekunst aus den hinterlassenen Dokumenten selbst zu entwickeln versucht, besteht die besondere Herausforderung darin, die kanonisierten Konzepte der (westeuropäischen und US-amerikanischen) Performance Art nicht eins zu eins zu applizieren, um ein bis dato weniger berücksichtigtes Terrain dieser Kunstrichtung auf diese Weise diskurskonform zu machen. Sowohl der Versuch eines ‚west-östlichen‘ Vergleichs als auch die direkte Übertragung westlich geprägter Terminologien der Kunsttheorie wären diskurspolitisch gesehen Fehlschlüsse. Beide

Ansätze mögen zwar – angesichts ästhetischer oder thematischer Ähnlichkeiten – logisch erscheinen; unter historischen und ideologischen Aspekten sind sie jedoch keineswegs gerechtfertigt. Die anschließenden Beispielanalysen zielen dementsprechend darauf, die bestehenden Diskurse der Performance Art zu erweitern und zu differenzieren, aber keineswegs um den Preis einer blinden Anpassung des Forschungsgegenstandes an die mittlerweile fest etablierten Kategorien der Performance Studies.

Dieses Unternehmen erweist sich mit Blick auf die avancierten Konzepte der Performance-theorie des ausgehenden 20. Jahrhunderts als besonders knifflig. Denn es fällt auf, wie wenig Wiederhall die Ästhetik der neoavantgardistischen Aktionen aus Mittel- und Osteuropa in der Geschichtsschreibung der Performancekunst findet. Wenn man sich den einschlägigen Forschungsstand vergegenwärtigt, ist kaum zu übersehen, dass die Existenz und Tradition einer in die zweite Öffentlichkeit gedrängten Kunstpraxis regelrecht ausgeblendet oder sogar als das jeweils Andere der (westlichen) Live Art konstruiert und exotisiert wird. In *Performance Art. From Futurism to the Present*<sup>29</sup> schenkt die US-amerikanische Performancetheoretikerin RoseLee Goldberg den über die 1930er Jahre hinausreichenden künstlerischen Entwicklungen Mittel- und Osteuropas keinerlei Aufmerksamkeit. Ihre umfangreiche und in ihrem Vorhaben keinerlei geografische oder ideologische Fokussierung akzentuierende Publikation *Live Art since the 60's*<sup>30</sup> enthält außer einem marginalen Hinweis<sup>31</sup> keine Spur von den Performances der osteuropäischen Gegenöffentlichkeiten. In seinem für postkoloniale Performances äußerst sensiblen Werk *Performance: A Critical Introduction*<sup>32</sup> verliert Marvin Carlson ebenfalls kein einziges Wort über die fraglose, wenn auch spektrale Existenz der in den Schatten der Zensur getriebenen Kunstszene Europas. Diese Aufzählung ließe sich problemlos fortsetzen mit Peggy Phelans *Unmarked*,<sup>33</sup> Amelia Jones' *Body Art, Performing the Subject*,<sup>34</sup> Lea Vergines *Body Art and Performance*<sup>35</sup> oder dem Katalog des Kölner Museums Ludwig *Twentieth Century Art*, dessen repräsentativer Anspruch, die 300 bedeutendsten Künstler\*innen des 20. Jahrhunderts vorzustellen, noch fragwürdiger wird, sobald man erfährt, dass alle drei angeführten Osteuropäer\*innen – Marina Abramović, Attila Kovács und László Lakner – vornehmlich in Westeuropa gearbeitet haben.<sup>36</sup> Nicht weniger problematisch erscheint Elisabeth Jappes ausgesprochen auf die Kunst Europas fokussierter Band *Performance, Ritual, Prozess*<sup>37</sup>, in dem sie ausschließlich jenen osteuropäischen Performer\*innen Aufmerksamkeit schenkt, die sich in westlichen Galerien etabliert haben und deren Schaffen sich an den kanonisierten ästhetischen Paradigmen messen lässt.<sup>38</sup> Es taucht die Frage auf, ob das um diesen Preis aufrechterhaltene diskursive ‚Gleichgewicht‘ schlussendlich nicht genau das Andere im Anderen zum Schweigen bringt.

Vor diesem Hintergrund stellt sich auf den osteuropäischen Schauplätzen der Performancekunst eine doppelte Valenz des melancholischen Schweigens heraus: Die Künstler\*innen der zweiten Öffentlichkeit mussten sich nicht nur einer durch und durch regierungspolitisch sanktionierten Kunstzensur im eigenen Land unterwerfen, sie waren (und sind) überdies auch aus dem westlich geprägten, aber global verstandenen Diskurs der Performancekunst ausgeschlossen, einem Diskurs nämlich, der ungeachtet der Schweigenden seine Geschichten schrieb (und schreibt). Aus diesem Grund wäre die Übertragung westlich geprägter Interpretationsmuster nichts anderes als eine Zementierung jener diskursiven Strategie, die Larry Wolff und Boris Groys als ein „psychologisches Angewiesensein des Westens“ auf einen „Anderen“, ein „Gegenüber“ bezeichnet haben.<sup>39</sup> Dementsprechend stellt sich im Folgenden die Aufgabe, einen Beitrag zur Performancegeschichte des Ostblocks mithilfe einer kulturellen Archäologie und einer länderübergreifenden Komparatistik zu schreiben, d. h. die diskursiven Elemente und materiellen

Dokumente der zu erforschenden Performanceszenen in eine produktive Austauschbeziehung zu bringen. Dabei wird weder eine detaillierte Chronologie von politischen und künstlerischen Ereignissen noch eine länderspezifische Trennung und Systematisierung bei der Geschichtsschreibung der ost- und mitteleuropäischen Performancekunst angestrebt. Vielmehr sollen von vorn herein ästhetische Korrespondenzen zwischen Aktions- und Performancekünstler\*innen bzw. zwischen den Motiven ihrer emblematischen Arbeiten in den Vordergrund gestellt werden, allerdings nie ohne eine Berücksichtigung der jeweiligen gesellschaftlichen und ideologischen Umstände ihrer Entstehung.

Entgegen einer homogenisierenden Perspektive, die der westlichen Geschichtsschreibung zugrunde liegt, gilt aufzuzeigen, dass eine im Zeichen der Melancholie entstandene, d. h. unter Verbot artikulierte und dementsprechend in einer nur bedingt zugänglichen ‚Halbpräsenz‘ zur Geltung gekommene Kunst sich nicht ohne Weiteres in eine lineare, aufgrund von Nachfolger\*innen und Folgen argumentierende Diskursgeschichte der Performancekunst integrieren lässt. Ihr eine Stimme oder ein Gehör zu verschaffen erfordert eine Weitung jenes methodischen Horizonts, vor welchem sie bis dato keine Anerkennung und keine Gestalt finden konnte.

## 2 Zensieren

Seit der Antike ist uns keine Gesellschaftsordnung, keine Regierung bekannt, in der die Unterscheidung zwischen distribuierbaren und vertraulichen Informationen, zwischen der Forcierung oder Tabuisierung von Nachrichten keine (machtpolitische) Rolle gespielt hat. Die Verbreitung zensorischer Praktiken hat vor allem drei, oft zusammenhängende Funktionen zu erfüllen: Zensur konnte bzw. kann eingesetzt werden, um (1) politische Macht zu maximieren, (2) ein theologisches Dogma aufrechtzuerhalten oder (3) ein dezidiertes Gesellschaftsbild zu stabilisieren. Etymologisch leitet sich der Begriff aus dem lateinischen Wort *censura* ab, das seit dem Jahr 443 v.u.Z. belegt ist und eine Praxis der Überwachung, der Aufsicht oder des Verbots von freien Meinungsäußerungen bezeichnet.<sup>40</sup> Von Sokrates über Galileo Galilei bis hin zu John Steinbeck oder zeitgenössischen Intellektuellen aus autokratischen Gesellschaften reicht das Spektrum der Opfer diskursiver Repression.

Während es im realsozialistischen Osteuropa berufliche Zensor\*innen gab, die über das Sagbare und Nicht-Sagbare entschieden, galten bzw. gelten die Alltagserfahrungen mit der Zensur in demokratischen Gesellschaften keineswegs als überwunden. Selbst wenn die Manipulation von Weltanschauungen durch die Presse eine weitgehend subtile Variante der Meinungsaffizierung darstellt, kam jedoch zur Zeit des Kalten Krieges im Westen vor allem den Massenmedien die tägliche Aufgabe zu, Informationen zugleich zu reglementieren und als neutral vorzutäuschen. Zwar war es in westlichen Demokratien ohne Weiteres möglich, Zeitschriften oder Radiosender zu gründen und somit ein breites Meinungsspektrum zu gewährleisten, doch die freie Kommunikation litt immer wieder unter der herrschenden kapitalistischen Ökonomie, in der stets die finanziell Stärkeren effektiv werden und dadurch eine plurale Stimmerhebung beeinträchtigen konnten.<sup>41</sup>

„Die kommunistischen Regime in Ost- und Ostmitteleuropa“ – so resümiert der Slawist Ivo Bock – „verfügten über mächtige, weit verzweigte Zensursysteme mit einer Vielzahl von Instanzen. Neben den eigens zu diesem Zweck geschaffenen Behörden zensierten auch andere staatliche [...] [O]rgane, Berufsverbände, die Staatssicherheit, das Militär und nicht zuletzt die Medien- und Kultureinrichtungen.“<sup>42</sup> Allem voran stellten feindliche Ideologien wie Imperialismus, Revisionismus und Antikommunismus die Zielscheiben jenes diskursiven Kampfes dar, den David Ost in Analogie zu klassischen Kriegsmechanismen interpretiert: „In the absence of war, enemies must be internal. Enemies are therefore invented (for example ‚kulaks‘, ‚wreckers‘, ‚anti-socialists‘).“<sup>43</sup> Um ihre politische Position zu stärken und keinen Zweifel an der Realisierbarkeit des sozialistischen Projekts aufkommen zu lassen, war es den Regierungsparteien Osteuropas darum zu tun, die Artikulation oppositioneller Meinungen – unabhängig ihres epistemischen Wahrheitswerts – zu unterbinden.<sup>44</sup>

Was die zensorischen Eingriffe zwangsläufig bezeugen, sind die Brüchigkeit und Angreifbarkeit des sozialistischen Systems. William Gass hat überzeugend dargelegt, inwiefern Zensur nichts anderes zeigt, als dass ein Regime instabil und seine Aufrechterhaltung auf Überwachung und Informationsfilterung angewiesen ist: „The censor cuts; the censor veils; the censor confines; the censor denies. All this is done for the sake of something higher: the stability, the good, of society... *There is always a position of power and privilege at risk when the censor snips.*“<sup>45</sup> Es besteht eine Paradoxie darin, dass die als autoritär anmutende Position des Zensierens eigentlich die

Fragilität und Ohnmacht dieser Position kaschieren soll. Ein kursorischer Blick in das *Schwarze Buch der Polnischen Zensur*, eine auf alle Themenbereiche des öffentlichen Lebens ausgeweitete, normative Regelsammlung, verdeutlicht jedoch exemplarisch, bis zu welchem explizitem Grad Anweisungen für Zensor\*innen ausbuchstabiert waren, um diskursiven Dissens aus dem Weg zu räumen: „Kein Material über die polnische *hippie*-Bewegung darf publiziert werden, wenn der Unterton eine anerkennende, tolerante Haltung zum Ausdruck bringt, oder diese Angelegenheit nicht ernst nimmt, und so weiter. Nur Materialien, die unzweideutig kritisch sind, dürfen publiziert werden. [...] Kein Material darf zur Publikation freigegeben werden, das die drei tragischen Todesfälle in der Röntgenklinik in Białystok thematisiert, die durch unreines Bariumsulfat im Zuge der Röntgenbestrahlung verursacht wurden. [...] Kein kritisches Material darf darüber erscheinen, dass Teile des Aninwaldes bei Warschau abgeholzt wurden. Eine Wiederaufforstung des Waldes steht aus. [...] Kein Material darf veröffentlicht werden, das über den aktuellen Grad der Umweltverschmutzung Aufschluss gibt, oder verdeutlicht, dass die zunehmende Verschmutzung der Gewässer, die aus der Tschechoslowakei nach Polen fließen, von den Industriebetrieben unseres Landes verursacht wird. Informationen über die Verschmutzung von Flüssen, die durch die tschechoslowakische Industrie verursacht wird, dürfen wiederum publiziert werden.“<sup>46</sup> Immerhin in diesem parteiinternen zirkulierenden Inventar der ‚Wahrheit‘ gewannen jene faktischen und teilweise so offensichtlichen Gegebenheiten des täglichen Lebens Gestalt, die aber als Fehlschläge der ökologischen und medizinischen Reformen oder der homogenisierenden Vergesellschaftungsideen sozialistischer Provenienz verschleiert werden sollten, um einen fingierten, verschönerten Alltag vorzutäuschen. Kein einziges Detail scheint es somit im Nachrichtenfluss gegeben zu haben, welches für die Zensurbehörden irrelevant gewesen wäre, sodass die Informationssteuerung sich als eine genauso unerlässliche Komponente der Machtausübung erwies wie die Regulierungspraktiken der Polizei oder der Staatsgewalt.

Im Kulturbereich kam der Zensur vor allem in der Literatur eine zentrale Rolle zu und trug hier zur Entstehung bzw. Zementierung eines ‚Regelkanons‘ sozialistisch-realistischen Ursprungs bei. Als primäres ideologisches Kriterium der Begutachtung literarischer Werke zeichnete sich vom Anfang der 1950er Jahre die Frage nach der Schilderung des ‚positiven sozialistischen Helden‘ ab: Als Ideal, welches auch in den darstellenden Künsten eine rapide Verbreitung fand, galt der rätige Arbeiter, der „loyal zur Politik der Partei seine Kraft erfolgreich für die Überwindung der beim Aufbau des Sozialismus auftretenden Schwierigkeiten einsetzt, der Vorbild und Identifikationsfigur ist“<sup>47</sup>. Zweifelte die Hauptfigur eines Romans oder Theaterstücks, bzw. tangierte sein Zweifel die gesellschaftlichen Strukturen des sozialistischen Systems, stand eine Drucklegung oder eine szenische Realisierung des Textes in Gefahr. Literarische Stoffe landeten aber auch dann auf der Schwarzen Liste, wenn eine\*r der Protagonist\*innen „innere Konflikte“ artikulierte, „die im Verlauf einer Erzählung oder eines Romans nicht gelöst werden konnten“<sup>48</sup>, oder wenn das Werk mit offenen Fragen endete.<sup>49</sup>

Hatten die Zensor\*innen ein breit gefächertes Filtersystem für die Beurteilung von literarischen Werken, fehlte es in allen realsozialistischen Ländern Europas im Bereich des experimentellen Theaters an klar festzuhaltenden Richtlinien, die für die Genehmigung, Duldung oder Prohibition ausschlaggebend gewesen wären.<sup>50</sup> Als Artikulationsform der Kritik haben sich in den darstellenden Künsten subtile, weniger textuell als performativ verankerte Anspielungen etabliert, wie etwa die Politik des ‚Redens mit zwei Zungen‘, die trotz des stark überwachten Stückrepertoires eine Spaltung von Sagen und Zeigen, ja textueller Referenz und szenischer Bedeutung ermöglichte. Diese Darstellungstaktik zählte zu den geduldeten Modalitäten der



Kritik, insofern sie unter regelmäßiger Beobachtung und Kontrolle gehalten werden konnte,<sup>51</sup> die Regisseur\*innen jedoch in die Lage versetzte, die Regeln des Leitdiskurses quasi zu unterlaufen, ohne die Zensur direkt herauszufordern.<sup>52</sup>

Am diffusesten fielen die zensorischen Kriterien im Bereich der bildenden und Performancekunst aus, riefen doch die Vertreter\*innen dieser Genres abseits der staatlich finanzierten Institutionen einen amimetischen und somit der symbolischen Dechiffrierung widerstehenden Präsentationsmodus auf den Plan. Da die Zensor\*innen bei der Begutachtung antifiktionaler Figurationen des (Sich-)Zeigens ratlos gegenüber standen,<sup>53</sup> gelangte nahezu jede performative Kunstaktion schon aufgrund ihrer Genrezugehörigkeit auf die Schwarze Liste, was Kristine Stiles – aus einer transkulturellen Perspektive – auf den Umstand zurückführt, dass dieses Genre nicht nur intakte Bedeutungszuschreibungen zu torpedieren, sondern auch das Register des Ästhetischen zu sprengen vermochte und in die Sphäre des Sozialen auszuwuchern drohte: „Performance recovered the social force of art, and became one of the last and most effective modes of resistance to multiple forms of domination, a claim supported by the fact that performance artists throughout the world, from the 1960s to the present, have been the most frequently arrested and incarcerated artists.“<sup>54</sup> Sicherlich liegt ein subversives Moment darin, dass Performances die Imperative des Realismus und der Fiktionalisierung ausspielen, im Zeichen der Selbstreferenzialität entstehen und in ihrem Ablauf unkontrollierbar werden können. Insofern Performancekünstler\*innen ihre Körper zum Gegenstand nehmen und nicht an der Herstellung von Artefakten interessiert sind, gerät weniger ein Werk, sondern ihre körperliche Existenz selbst in die Gefahr der Zensur und des Verbots.

Wohlgemerkt, ein Buch, ein Film, eine Theaterinszenierung waren ohne Weiteres zu zensieren bzw. zu verbieten, wohingegen eine künstlerische Aktion, die ein bis zwei Stunden vor ihrer Durchführung angekündigt wurde, kaum zu verhindern, höchstens zu unterbrechen war. Ein Paradebeispiel für das Ausweichen der zensorischen Kontrolle durch ephemere Darbietungsformate stellt die Etablierung der Budapester ‚mündlichen Zeitschrift‘ *Lélegzet (Atem)*<sup>55</sup> dar: Zwischen 1980 und 1985 ‚erschien‘ sie in insgesamt dreizehn Ausgaben, die streng genommen dreizehn Leseabenden entsprachen. Das ursprüngliche Anliegen der Begründer\*innen bestand darin, die Lesungen als Präsentationen der einzelnen, auf einer Stanzmaschine zu vervielfältigenden Samizdat-Hefte der Zeitschrift zu veranstalten, doch insofern die drucktechnische Produktion auf Schwierigkeiten stieß, beschlossen die Initiator\*innen, ein mündliches, lediglich aus Akten des Vorlesens bestehendes Periodikum zu gründen, ungeachtet dessen, dass sie unter diesen Umständen nur einen kleinen Leser\*innenkreis erreichen konnten. Die erste Ausgabe von *Lélegzet* wurde im Budapester Innerstädtischen Haus der Jugend (Belvárosi Ifjúsági Ház) vorgetragen, und zwar von Schriftstellern und Performancekünstlern wie Rudolf Ungváry oder Miklós Erdély, die aufgrund ihrer Beteiligung am Ungarnaufstand 1956 in der ersten Öffentlichkeit als *Persona non grata* gegolten haben. Gekennzeichnet von Spontaneität und spurlosem Verschwinden eröffneten die Lesungen die Chance, „geistige Autonomie [und] literarische Qualität [anzustreben, aber auch] Zivilcourage“<sup>56</sup> zu bekunden.

Anwendungen der Zensur oder sogar Auslöschung von kritischen avantgardistischen Stimmen durchwalten die Geschichte der osteuropäischen Performancekunst. Man könnte auch von einer doppelten Erscheinungsform der Zensur sprechen, wenn man bedenkt, dass nicht nur viele der als progressiv gebrandmarkten Aktionen, sondern auch die Berichterstattung über solcherart Kunstereignisse verboten war. Im Bereich der Performancekunst existierte daher kein offizieller Diskurs über die Aktionen; ihre Beschreibungen und äußerst ambitionierten Analysen

gewannen ausschließlich in Samizdat-Zeitschriften und in den Akten der Staatssicherheitsbehörden Gestalt.<sup>57</sup> Hinzu kam eine dritte Ebene der Zensur im Ostblock: Die Tatsache nämlich, dass das Bestehen zensorischer Repression durch und durch geleugnet, die Maßnahmen einer diskursiven Polizei selbst also verschwiegen wurden. Aufschlussreich erscheint vor diesem Hintergrund Kunstaktionen in den Blick zu nehmen, die repressive Dynamiken der Zensur auf kreative Weise aufgegriffen und ins Produktive gewendet haben, indem sie die Spuren selbst-zensorischer Einschränkung zu exponieren suchten.

## Aktionen der (Selbst-)Zensur

Zwar verlor der sozialistische Realismus im Ostblock Ende der 1950er Jahre langsam an hegemonialer Dominanz, seine frühere Verbreitung war in den einzelnen Ländern dennoch „folgeschwer“<sup>58</sup>, da seine gespenstische Präsenz sogar noch in den 60er und 70er Jahren eine Art Selbstzensur in Gang hielt und einen repressiven Einfluss auf künstlerische Kreativität ausübte. Kurzum: Schriftsteller\*innen und Künstler\*innen haben die zensorischen Kriterien verinnerlicht und ihnen lange Jahre Folge geleistet. Die damit in Rede stehende Selbstzensur manifestierte sich in der vorbeugenden Modifikation eines Manuskripts, eines künstlerischen Artefakts oder einer Theaterinszenierung *durch den\*die Autor\*in*, um die Aufführungs- bzw. Veröffentlichungschancen eines Werks zu verbessern. Zensur und Selbstzensur waren daher eng aufeinander bezogen: „Die Selbstzensur nahm vorhersehbare Zensureingriffe vorweg und war gleichzeitig Ausdruck der Verinnerlichung der Zensurgebote und -verbote.“<sup>59</sup>

Wie intensiv Zensur und Selbstzensur miteinander verflochten sein konnten, darüber gibt die Kunsthistorikerin Ileana Pintilie in ihrer Analyse der rumänischen Kulturpolitik Aufschluss: Zwar hat Nikolai Ceaușescu 1977 bemerkenswerterweise verkündet, dass die Zensur in allen Institutionen aufgelöst werde. Diese liberalisierende Tendenz stellte sich schließlich jedoch als eine Falle heraus, insofern die Künstler\*innen gezwungen waren, den zensorischen Blick von außen zu internalisieren. Mit Blick auf Literaturschaffende regte Ceaușescu eine gegenseitige Begutachtung an und löste damit einen Konkurrenzkampf innerhalb der Literaturszene aus, der – in Augen der Betroffenen – repressiver war als jene offizielle Zensur, gegen die die Schriftsteller\*innen hätten ein Bündnis eingehen können. Der Politologe George Schöpflin beschreibt, wie unter diesen Umständen in Rumänien eine unüberwindbare Zensur entstand: „Ceaușescu would not have decided on the formation of such reading groups, had he not known for certain that writers-become-censors are more ruthless with their colleagues’ manuscripts than the professional censors. [...] Ceaușescu was well informed: writers are continually at one another’s throats; they are envious and full of hatred, and they will even denounce one another to the secret police.“<sup>60</sup> Im Kreis der bildenden Künstler\*innen tauchten in Rumänien sogar anonyme Gestalten auf, die in der Nacht vor der Ausstellungseröffnung noch ein kritisches Auge auf die jeweilige Werkschau geworfen und ohne mit den Künstler\*innen Rücksprache zu halten das Ausstellungsmaterial umsortiert oder verändert haben. Statt offizieller Zensor\*innen verbreiteten sich geisterhafte Kontrollinstanzen, deren Identität unbekannt geblieben ist.

Solche Funktionsmechanismen der (Selbst-)Zensur wurden in der spontanen Aktion *Verpackte Ausstellung (Mangelwerk) (Becsomagolt kiállítás [Hiánymű], 1973)* des ungarischen bildenden Künstlers György Galántai auf luminöse Weise offengelegt (Abb. 2.1).<sup>61</sup> Dem kulturpolitischen Verbot Folge zu leisten und es gleichzeitig in das Kunstwerk aufzunehmen, darin bestand Galántais ästhetisches Prinzip. Was die Vorgeschichte der Ausstellung betrifft, so hat



Abb. 2.1 György Galántai steht vor seiner vierteiligen Bildserie *Vier Jahreszeiten (Négy évszak, 1971)* bei der Eröffnung seiner *Verpackten Ausstellung (Mangelwerk) (Becsomagolt kiállítás [Hiánymű], 1973)*

Éva Barta, die leitende ‚Zensorin‘ des Budapester Lektorats für bildende Kunst, ungeachtet der Stellungnahme der offiziellen Gutachterjury vom zunächst genehmigten Ausstellungsmaterial am Tag vor der Vernissage zwei Drittel der Schau ausgeschlossen. Den konzeptionellen Nonsens erkennend, den die drastische Reduktion der Sammlung nach sich gezogen hätte, entschied sich Galántai dafür, in den verbleibenden vierundzwanzig Stunden die nicht zugelassenen Grafiken schlicht einzupacken und seiner ursprünglichen Hängungsidee entsprechend mit auszustellen. Dieser Einfall bezieht seinen ästhetischen wie politischen Reiz daraus, dass man es hier mit einem performativen Moment der Präsentation zu tun hat, das paradoxerweise aus einem prohibitiven Gesetz hervorgeht und in der Exekutive der Zensur erst entsteht. Bemerkenswert ist Galántais Raffinesse, mit der er zwar der Zensur folgt, aber gleichsam ihre Existenz in der Ausstellung materiell manifest werden lässt. Somit setzt er eine ‚Präsenz der Absenz‘ gleich auf zwei Ebenen der Kritik in Szene: Denn vor Augen geführt wird zum einen das – von staatlicher Seite konsequent verleugnete – Bestehen zensorischer Repression und zum anderen der spektrale Charakter nicht systemkonformer Kunst. Was die verhüllten Bilder bezeugen, ist die performative Geste des Künstlers, die in den Werken als kompositorische Instanz (grafischer Gestalter) und als politischer Kommentator (Ausstellungsarrangeur) zweifach präsent ist. Anders gesagt: Trotz seines quasi mit der Werkausstellung einhergehenden personellen Verschwindens bietet Galántai seine Bilder nicht nur in ihrer artefaktischen Beschaffenheit zur Rezeption an, sondern führt sie im partikularen historischen Kontext zugleich performativ auf. In den zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit changierenden ‚Mangelbildern‘ scheint unverkennbar eine Inszenierungsgeste des Künstlers auf, die *hic et nunc* für das Gezeigte Rechenschaft ablegt.



Abb. 2.2–2.4 György Galántai und István Haraszty: Heute eröffnen Sie die Ausstellung selber (Ma Őn nyitja meg a kiállítást), 1972