



Corinna Kühn

Medialisierte Körper

Performances und Aktionen
der Neoavantgarden Ostmitteleuropas
in den 1970er Jahren



Das östliche Europa: Kunst- und Kulturgeschichte

Herausgegeben von
Robert Born, Michaela Marek †, Ada Raev
Band 11

Corinna Kühn

MEDIALISIERTE KÖRPER

Performances und Aktionen der Neoavantgarden
Ostmitteleuropas in den 1970er Jahren

BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN WEIMAR

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Geschwister Boehringer Ingelheim
Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein.
Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des Schroubek Fonds Östliches Europa.

Bei dem Buch handelt es sich um eine von der Philosophischen Fakultät
der Universität zu Köln angenommene Dissertation.

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

© 2020 by Böhlau Verlag GmbH & Cie. KG, Lindenstraße 14, D-50674 Köln

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf
der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung:

KwieKulik, *Pomnik bez paszportu (Denkmal ohne Reisepass)*, Aktion im Rahmen
der *Gesamtpolnischen Biennale Junger Künstler*, Sopot 1978.

© Kulik-KwieKulik Foundation

Korrektorat: Elena Mohr

Satz: büro mn, Bielefeld

Druck und Bindung: Hubert & Co. BuchPartner, Göttingen

Printed in the EU

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISBN 978-3-412-51423-5

Inhalt

I	EINLEITUNG	9
1.1	Einführung in das Thema und Motivation	9
1.2	Fragestellung und Ziel der Arbeit	10
1.3	Untersuchungsgegenstand und Begriffsdefinitionen	14
1.3.1	Performance- und Aktionskunst und ihre Medialisierung	14
1.3.2	Neoavantgarde	17
1.3.3	Medien und Netzwerke der Neoavantgarden	18
1.3.4	Praktiken als Untersuchungsgegenstand	19
1.4	Forschungsansatz und Methode	23
1.4.1	Zeitliche und räumliche Eingrenzung und die Konzeption Ostmitteleuropas	24
1.4.2	Historischer Vergleich und Verflechtungsgeschichte	29
1.5	Forschungsstand	34
1.5.1	Die (Wieder-)Entdeckung der Kunst Ostmitteleuropas in großen Überblicksausstellungen	35
1.5.2	Die (Re-)Konstruktion der Kunstgeschichte einzelner ostmitteleuropäischer Länder	36
1.5.3	Forschung zur Kunst Ostmitteleuropas aus transnationaler und/ oder vergleichender Perspektive	39
1.6	Materialauswahl: Ausstellungen, Künstlerarchive und Interviews	41
1.7	Der Vergleich in der Praxis: Aufbau der Arbeit und Thesen	44
2	EINE SITUATION ERÖFFNEN UND SICH TOTAL FREUEN. JIŘÍ KOVANDAS UND ENDRE TÓTS AKTIONEN UND INTERAKTIONEN IM ÖFFENTLICHEN RAUM	46
2.1	Prolog: „Nichts! Gar nichts!“	46
2.2	Methodische Fragen und Aufbau des Kapitels	47
2.2.1	Ebene 1: Der agierende Körper	47
2.2.2	Ebene 2: Der öffentliche Raum	48
2.2.3	Ebene 3: Interagierende Kameras	48
2.2.4	Ebene 4: Historischer Kontext	49
2.2.5	Kurzer Forschungsstand, Ziel des Vergleichs und Fragestellung	50
2.3	Performances und Aktionen von Endre Tót	53
2.3.1	Die totale Freude in den <i>TÓTalJOYS</i>	53
2.3.2	Die ersten Straßenaktionen, Gladness- und Zero- Demonstrationen im westlichen Ausland	66

2.3.3	Medialisierung der Straßenaktionen	70
2.4	Jiří Kovandas Interventionen im öffentlichen Raum	71
2.4.1	Die unterschiedliche Rolle von Passantinnen und Passanten und geladenem Publikum	71
2.4.2	Die Medialisierung der Aktionen durch Fotografie und Text	88
2.5	Unterschiedliche Formen von Engagement in einer Situation	98
2.5.1	In einer Situation mit Kovanda	99
2.5.2	Die imaginäre Ko-Präsenz von Performenden und Betrachtenden – oder das „sekundäre Publikum“ als das primäre Publikum	104
2.5.3	Raum	106
2.6	Historischer Kontext und die Netzwerke der Neoavantgarde	114
2.6.1	Der politische Kontext in der Tschechoslowakei	115
2.6.2	Kovanda in Warschau und seine Vernetzung innerhalb der Performance-Kunst-Szene in Prag	118
2.6.3	Ungarische Volksrepublik: Unterstützen, dulden, verbieten	124
2.6.4	Tót und das Netzwerk der Mail Art	125
2.6.5	Auf beiden Seiten des ‚Vorhangs‘	130
2.7	Zwischenfazit	131
3	PERFORMANCES FÜR DIE KAMERA – NATALIA LL UND ION GRIGORESCU IM VERGLEICH	132
3.1	Einführung	132
3.2	Person und Identität: Natalia LL und ihr Dialog mit der Kamera	137
3.2.1	<i>Konsum-Kunst</i> (1972)	138
3.3	Fotografische Performances von Ion Grigorescu	141
3.3.1	Improvisation und Experiment: Grigorescus fotografische Ausrüstung und Techniken	141
3.3.2	Die fotografischen Serien <i>Waschen</i> (1976) und <i>Pyjama</i> (1978)	143
3.4	Medialisierung der Performances durch Fotografie und Film	145
3.4.1	Begriffsklärungen und Thesen	145
3.4.2	Die Kamera als Spiegel in eine Richtung und als Mittel zur Identifikation	149
3.4.3	Auflösung der einseitigen Spiegelung hin zum Dialog	160
3.4.4	Funktion der Kamera in zwei Richtungen	162
3.4.5	Soziale Rolle und die Anderen	164
3.4.6	Definition und Re-Definition einer potentiellen sozialen Situation	166
3.4.7	Darstellung und Fassade, Face und Image, Rolle und Rollendistanz	167

3.4.8	Von der Hinterbühne zur Verantwortung	172
3.4.9	Die somatische Affizierung der Betrachtenden	176
3.4.10	Aktivität und Macht der Künstlerin oder des Künstlers	182
3.5	Vergleich der Arbeitsbedingungen unter Einbezug der spezifischen historischen Kontexte	185
3.5.1	Ausstellungsmöglichkeiten Natalia LLs in der Volksrepublik Polen	185
3.5.2	Galerie und Künstlergruppe PERMAFO	186
3.5.3	Natalia LL im Kontext der feministischen Kunst(-Geschichte)	187
3.5.4	Natalia LL zwischen Konsum und Produktion	195
3.5.5	Arbeits- und Ausstellungsbedingungen in der Volksrepublik Rumänien (ab 1948) und in der Sozialistischen Republik Rumänien (ab 1965)	201
3.5.6	Vernetzungsmöglichkeiten innerhalb und außerhalb der Sozialistischen Republik Rumänien	204
3.5.7	Agieren in privaten Räumen	207
3.6	Zwischenfazit	208
TAFELTEIL		209
4	DIE ERWEITERUNG DES WERKBEGRIFFS DURCH MEDIALISIERUNGSSTRATEGIEN UND KOLLEKTIVE PROZESSE IM WERK VON KWIEKULIK	
4.1	Einleitung, kurzer Forschungsstand, These und Aufbau des Kapitels: Das Künstler-Duo KwieKulik (1971–1987)	217
4.2	„Neue Rote Kunst“: Kollektive Aktionen um KwieKulik	220
4.2.1	<i>Offene Form – Spiel auf dem Gesicht einer Schauspielerin</i> (Frühjahr 1971)	221
4.2.2	<i>Spiel auf dem Morel-Hügel</i> (Winter 1971)	228
4.2.3	<i>Forma otwarta</i> : Das Spiel mit der „Offenen Form“	237
4.2.4	Die subversive Affirmation des Kollektivkörpers, die Farbe Rot und eine neue Kunst für eine neue Gesellschaft	242
4.3	Der Kontext als Katalysator: Konflikte mit staatlichen Institutionen sowie Überwachung durch den Staat	247
4.3.1	Finanzierung der künstlerischen Arbeit	247
4.3.2	Konflikte mit dem Ministerium für Kunst und Kultur	249
4.3.3	Überwachung durch den Sicherheitsdienst	250
4.4	Definitionen, Werkbegriff, mediale Strategien und politische Aktionen als Antwort auf staatliche Repressionen	252

4.4.1	(Selbst-)Definitionen und der erweiterte Kunst- und Werkbegriff bei KwieKulik	252
4.4.2	Mediale Strategien und Taktiken KwieKuliks	261
4.4.3	Künstlerisch-politische Protestaktionen	271
4.5	Zwischenfazit: Sichtbar-Werden in Zwischenräumen	282
5	SCHLUSSWORT UND AUSBLICK	284
5.1	Zusammenfassung und Thesen	284
5.2	Ergebnisse und Beantwortung der Hauptfragestellung	288
5.3	Ausblick: Aufgaben der zukünftigen Forschung	290
5.4	Übertragung des theoretischen Ansatzes auf andere Forschungsbereiche und Themenkomplexe	291
6	QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS	292
6.1	Interviewverzeichnis	292
6.2	Film- und Videoverzeichnis	292
6.3	Literaturverzeichnis	294
6.3.1	Ungedruckte Quellen (ohne Interviews)	294
6.3.2	Gedruckte Quellen	294
	BILDNACHWEIS	316
	DANK	317
	PERSONENREGISTER	320

I Einleitung

I.1 EINFÜHRUNG IN DAS THEMA UND MOTIVATION

Im Jahr 2019 haben überall in Europa, und besonders in Deutschland, Feierlichkeiten zum 30-jährigen Jubiläum des Falls der Berliner Mauer und des Kommunismus in Osteuropa sowie der damit verbundenen deutsch-deutschen Wiedervereinigung stattgefunden. Auf zahlreichen Tagungen, Symposien und in den Massenmedien ist die Frage diskutiert worden, was sich seit 1989 verändert habe. Doch wie kam es überhaupt zu dem Umbruch Ende der 1980er Jahre? Welche Ursachen und Gründe führten zu einem gesellschaftlichen Umdenken? Aufgrund der langjährigen einseitigen Geschichts- und Kunstgeschichtsschreibung auf beiden Seiten des Eisernen Vorhangs gibt es Nachholbedarf in der Forschung: Vor allem auf dem Gebiet der ostmitteleuropäischen Kunstgeschichte ab den 1960er Jahren bis 1989 sind inhaltliche Lücken zu schließen und grenzübergreifende Zusammenhänge herzustellen. Im Vergleich zur angloamerikanischen Forschung gibt es in Westeuropa immer noch relativ wenige Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler, die sich mit diesen Themen auseinandersetzen. Das unterstreicht die Forschungsrelevanz des Gegenstandes der vorliegenden Arbeit und stellt gleichzeitig eine besondere Herausforderung dar.

Im Fokus stehen nachfolgend eben jene Zeit vor der Wende und die künstlerischen Strategien und Praktiken der Neoavantgarden in Ostmitteleuropa. Untersucht werden alternative Kunstrichtungen, die sich während der 1960er und 1970er Jahre parallel oder entgegengesetzt zum offiziell akzeptierten Kunstsystem in den ostmitteleuropäischen Ländern entwickelten. Die Künstlerinnen und Künstler dieser alternativen Gruppierungen bezeichneten sich selbst als Neoavantgarde und wurden von der Kunstgeschichtsschreibung als solche definiert, da sie sich an Konzepten der sogenannten Avantgarde des beginnenden 20. Jahrhunderts in Mittel- und Osteuropa orientierten, sie teilweise wieder aufgriffen und transformierten. Obwohl die Neoavantgarde als ein Konglomerat aus heterogenen Kunstbewegungen betrachtet werden kann, waren diese durch ähnliche Ziele, Praktiken und durch Netzwerke verbunden.

Künstlerinnen und Künstler, die in den 1970er Jahren in verschiedenen ostmitteleuropäischen Ländern performativ oder aktionskünstlerisch arbeiteten, realisierten ihre Arbeiten zumeist im halböffentlichen oder im privaten Raum. Sie bewegten sich in internationalen Netzwerken aus alternativen Galerien und privaten Künstlerarchiven, die oftmals eine „zweite Öffentlichkeit“¹ formierten. Diese Kultur des

1 Als „zweite Öffentlichkeit“ betitelt zum Beispiel der von Hans Knoll herausgegebene Band neoavantgardistische Strömungen in Ungarn im 20. Jahrhundert: KNOLL 1999.

„Underground“² stand jedoch nicht zwingend im Gegensatz zur offiziellen oder Staatskultur. Beide Kulturen bedingten sich gegenseitig, reagierten aufeinander und waren ineinander integriert. Der Körper spielte in dieser gegenseitigen Abgrenzung und Selbstdefinition eine herausragende Rolle. Die medial inszenierten und (re-)produzierten Künstlerkörper in der Performance- und Aktionskunst legten zum einen ideologische Konstruktionen offizieller Körper- und Menschenbilder in den sozialistischen Gesellschaften offen, zum anderen griffen die agierenden Körper und ihre Repräsentationen bestimmte utopisch-revolutionäre Ideen auf und affirmierten sie subversiv. Da die Aktionen größtenteils im Verborgenen stattfanden und, wenn überhaupt, nur einem kleinen Publikum zugänglich waren, zielte die Medialisierung dieser flüchtigen Ereignisse mittels Fotografie und Film³ auf eine Archivierung und Distribution dieser Arbeiten, ermöglichte eine breitere Rezeption und machte die Werke sichtbar.

1.2 FRAGESTELLUNG UND ZIEL DER ARBEIT

Die vorliegende Arbeit untersucht Performances und Aktionen und ihre Medialisierung im Kontext der künstlerischen Neoavantgarden Ostmitteleuropas in der Zeit von 1960 bis 1989. Im Zentrum steht die Frage nach der Erweiterung des Kunstbegriffs durch bestimmte Praktiken und Medien. Dabei ist die zentrale These, dass der Kunstbegriff durch den Einsatz neuer Medien, den Einsatz des Körpers, durch kollaborative Praktiken und die Verbindung von Kunst und Leben, wie die Integration des Alltags in die Kunst und der Kunst in den Alltag, über den modernen, in Westeuropa und den USA entwickelten und definierten Kunstbegriff hinaus erweitert wurde. Da sich dieser Paradigmenwechsel jedoch global feststellen lässt, werden seine spezifische Auswirkung auf die Kunstsysteme in Ostmitteleuropa und damit verbundene Ausprägungen und Besonderheiten, insbesondere subversive Strategien in der Kunst wie etwa die Verwendung bestimmter Medien und der Aufbau von Archiven sowie das Agieren in Netzwerken, untersucht.

Eine Auswahl von fünf künstlerischen Positionen, die größtenteils in den 1970er Jahren und in dem geopolitisch begrenzten Raum Ostmitteleuropa entstanden, bildet den Kern der Untersuchung. Die Performances und Aktionen werden im Kontext ihrer sozialpolitischen und geistesgeschichtlichen Bedingungen analysiert. Gleichzeitig werden die

2 Lydia Goehr erörtert beispielsweise die Funktion von Kunst, die sich *underground* bewegt: GOEHR 2008.

3 Video wurde in Ostmitteleuropa in den 1970er Jahren zur Dokumentation kaum verwendet. Verbreitet waren 8mm- und 16mm-Filmkameras. Zur Verwendung von 8mm-Film in der ehemaligen DDR vgl. DANIELS/STOSCHEK 2007.

künstlerischen Positionen jedoch in einen breiteren, internationalen Kontext eingebettet. Dabei spielen Selbstwahrnehmungen, Ziele und Praktiken der Neoavantgarden und die Vernetzung ihrer Zentren sowohl innerhalb Ostmitteleuropas als auch über den damaligen Eisernen Vorhang hinaus eine wichtige Rolle. Die Untersuchung des gesellschaftlichen Kontextes fließt in die Analyse der einzelnen Werke ein.

Um die spezifischen Voraussetzungen, Bedingungen und Wirkungen der einzelnen Aktionen herauszuarbeiten, werden in Kapitel 2 und 3 jeweils zwei künstlerische Positionen gegenübergestellt, die Ähnlichkeiten, aber auch Kontraste verdeutlichen. In einigen Fällen werden die analysierten Arbeiten in Beziehung zu künstlerischen Aktionen und Performances gesetzt, die zeitgleich oder etwas früher in Westeuropa oder in den USA entstanden. Diese Bezugnahme verfolgt nicht den Zweck, die osteuropäischen Positionen zu rechtfertigen, zu legitimieren oder sie als bloße Folge des Einflusses von Kunstpraktiken aus den USA oder aus Westeuropa zu deklarieren und damit zu entwerten. Vielmehr sollen die Gemeinsamkeiten und Unterschiede herausgestellt und die Leserinnen und Leser für die jeweiligen soziohistorischen und politischen Kontexte sensibilisiert werden. Hat zum Beispiel eine künstlerische Geste im öffentlichen Raum die gleiche Bedeutung, wenn sie im New York der 1960er Jahre oder in der Tschechoslowakei der 1970er Jahre durchgeführt wird? Und welche Rolle spielen Publikum und Medialisierung in der jeweiligen Situation? Durch die Einbettung in den historischen Kontext und die Verortung im Bezug zu grenzüberschreitenden, transnationalen künstlerischen Konzepten wird die Rolle des Körpers in den spezifischen Kunstsystemen Ostmitteleuropas deutlich gemacht.

Der Einsatz des Körpers in Performance und Aktion erscheint in diesem Kontext ambivalent: Die Verwendung von Körpersprache, -symbolik oder -gesten des Systems, das offen oder verdeckt kritisiert wird, dessen Strategien aufgedeckt werden sollen und dem ein Spiegel vorgehalten werden soll, birgt eine gewisse Gefahr. Einerseits kann die Botschaft falsch oder gar nicht verstanden werden. Andererseits stellt sich die Frage nach der generellen Wirksamkeit subversiver Strategien, die die Philosophin Lydia Goehr folgendermaßen formuliert:

Wenn die Botschaft dadurch, dass sie versteckt ist, subversiver wird, wird sie eben deshalb vielleicht auch weniger effektiv, da die Konfrontation ja nur indirekt, „underground“, stattfindet. [...] Vielleicht kontrolliert eine repressive Gesellschaft ihre subversiven Elemente gerade dadurch, dass die Kunst „underground“ bleibt.⁴

In den Werkanalysen werden die folgenden künstlerischen Strategien und Praktiken der Neoavantgarde herausgearbeitet: a) der Einsatz des eigenen Körpers, b) die Verwendung alltäglicher Handlungen, c) Gesten der scheinbaren Nicht-Kommunikation,

4 GOEHR 2008, 694.

d) Interventionen im öffentlichen Raum, e) kollektive Prozesse und f) die subversive Affirmation sowohl avantgardistischer Strategien als auch normativer Körperbilder. Die genannten Praktiken verändern im Prozess der Medialisierung und Wiederaufführung im öffentlichen, halböffentlichen oder privaten Raum sowie durch die Verbreitung über alternative Netzwerke jeweils das Verhältnis Performende – Kamera – Betrachtende. Darüber hinaus wird erstens ein erweiterter Kunst- und Werkbegriff definiert und zweitens das Verhältnis von Künstlerinnen oder Künstlern und Gesellschaft neu bestimmt. Körper und alltägliche Handlung erweisen sich in den von mir untersuchten Kontexten Ostmitteleuropas als Schnittpunkte, an denen das Verhältnis von öffentlichem und privatem Raum vorgeführt und neu verhandelt wird.

Zudem wird die Notwendigkeit alternativer Formen der Kunstgeschichtsschreibung deutlich. Publikationen, die sich der Kunstgeschichte Osteuropas widmen, sind zum Beispiel mit *Zweistimmige Kunstgeschichte*⁵ oder *Art of Two Germanys*⁶ betitelt. Die Titel spielen auf die durch den Kalten Krieg zweigeteilte Weltsicht an, zu der auch zwei in Abgrenzung voneinander und gleichzeitig in starkem Bezug aufeinander entstandene große Narrative der Kunstgeschichte gehören, die durch die Praxis der Exklusion ihre jeweiligen Charakteristika erhielten und die jeweils (implizit oder explizit) bestimmte politische Zwecke verfolgten. Alternative Kunsthistoriografien hinterfragen heute die als west- oder ostzentriert entlarvten Blickweisen und nehmen die Peripherien in Augenschein. Theoretische Ansätze versuchen Formierungen wie die Neoavantgarde weniger als Strömung mit einem Anfang und einem Ende zu sehen, sondern vielmehr als Netzwerk und als (unvollendetes) Projekt.⁷ Konzepte, die mit dem Begriff „Einfluss“ arbeiten sind wenig hilfreich, um ein differenziertes Bild der Entwicklung bestimmter Kunstpraktiken zu zeichnen. Michael Baxandall hat in seiner Publikation *Patterns of Intention* (1985) in einem Unterkapitel mit dem Titel „Excursus against Influence“ Kritik am Begriff des Einflusses (*influence*) geäußert: Seiner Meinung nach ist nicht die passive Beeinflussung, sondern die aktive Rezeption ausschlaggebend.⁸ Ähnlich hat die Kulturwissenschaftlerin Mieke Bal in ihrer Publikation *Quoting Caravaggio* (1999)⁹ das Konzept des „umgekehrten Einflusses“ (*preposterous history*) dargelegt:

In dieselbe Richtung wie die Überlegungen Baxandalls über den differenzierteren Umgang mit Bezugnahmen und das „Neuschreiben“ der Kunstgeschichte weist der Ansatz der Kulturtheoretikerin Mieke Bal. Auch sie lehnte es ab, Beziehungen zwischen Künstlern lediglich in

5 ORIŠKOVÁ 2008.

6 AUSST. KAT. LOS ANGELES 2009.

7 FÄHNDEERS/VAN DEN BERG 2009, II–14.

8 BAXANDALL 1985, 58–62.

9 BAL 1999.

einer linearen Reihenfolge zu betrachten. Vielmehr „produzierte“ der spätere Künstler den früheren, da die Beschäftigung mit früherer Kunst stets eine Wertung impliziert. Diesen „umgekehrten Einfluss“ bezeichnete Bal als *preposterous history* (widersinnige Geschichte).¹⁰

Aus der wissenschaftlichen Beschäftigung mit der Kunst und Kunstgeschichte Ostmitteleuropas ergeben sich zwangsläufig Fragen nach der politischen Aussage einzelner Werke. Waren performative und aktionskünstlerische Arbeiten, die unter totalitären Bedingungen entstanden, subversiv? Waren die experimentellen Vorgehensweisen politisch motiviert? Wie sind die Selbstaussagen der Künstlerinnen und Künstler in diesem Zusammenhang zu werten?

In der vorliegenden Arbeit wird die These vertreten, dass das Sammeln von regimekritischer Kunst, das Aufbauen von Archiven, die Aussagen und Dokumente von Dissidentinnen und Dissidenten enthalten, und die (künstlerische) Beteiligung an internationalen Netzwerken subversive Praktiken darstellen. Doch wie lässt sich diese Subversivität bestimmen? Das Verhältnis von Kunst und Politik und die damit verbundene Frage nach der Subversion lassen sich nicht allein durch eine werkimmanente Analyse der künstlerischen Aktionen oder eine Befragung der Künstlerinnen und Künstler bestimmen. Ob eine Handlung subversiv wirksam wurde oder werden konnte, kann nur über eine sorgfältige Kontextualisierung der Arbeiten gezeigt werden. Um diesen Anspruch einzulösen, untersucht die vorliegende Studie ephemere Kunstformen, Künstlerarchive und Netzwerke wie Fluxus¹¹ und Mail Art¹². In meiner Arbeit stehen daher die Situation und die an ihr beteiligten Akteurinnen oder Akteure, Medien und Räume im Zentrum.

Da sich die Aktionen von damals fast immer durch Fotografie oder Film vermitteln, sind dies die Medien, die bei der Analyse performativer Kunst fokussiert werden. Seltener treten Textdokumente wie Partituren oder Manifeste hinzu. Es handelt sich bei den untersuchten Arbeiten sowohl um Aufführungen in einer Live-Situation als auch um Wiederaufführungen beispielsweise in Form von Filmvorführungen. Daraus ergeben sich folgende Fragen: Welche Rolle spielen Begriffe wie Authentizität, Präsenz, Performativität oder Ritual? Sind hierarchische Betrachtungsweisen der einzelnen Aggregatzustände der Werk-Konglomerate in diesem Zusammenhang überhaupt vertretbar? Eine Betrachtung der Performance als Kunstwerk im traditionellen Sinne, die dem materiellen Endresultat den höchsten Wert beimisst, erweist sich als problematisch. Daher wird ein erweiterter Kunstbegriff zugrunde gelegt, der die Produktion, Medialisierung, Archivierung und Distribution und Rezeption miteinschließt und jede dieser Komponenten zunächst gleichwertig behandelt.

10 MICHEL 2009, 13–14.

11 Zu Fluxus in Osteuropa vgl. AUSST. KAT. BERLIN 2007. Allgemein zum Thema Fluxus vgl. AUSST. KAT. WUPPERTAL 1981. – AUSST. KAT. STUTTGART 2012.

12 Zur Mail Art in Osteuropa vgl. RÖDER 2008.

1.3 UNTERSUCHUNGSGEGENSTAND UND BEGRIFFSDEFINITIONEN

1.3.1 Performance- und Aktionskunst und ihre Medialisierung

Die Performance- und Aktionskunst entwickelte sich Ende der 1950er Jahre in den USA und in Westeuropa. Die ersten Arbeiten entstanden in einem interdisziplinären Kontext in unterschiedlichen Konstellationen zwischen Musikerinnen und Musikern, Künstlerinnen und Künstlern, Tänzerinnen und Tänzern, die mit ihren Körpern zu experimentieren begannen. Der Fokus wurde dabei vom materiellen Werk auf den künstlerischen Prozess verlagert. Die Ereignisse waren ephemere und wurden auf verschiedene Art und Weise durch Schrift- und Tondokumente, Fotografie, Film und Video dokumentiert. Oftmals wurde ganz auf ein bleibendes Werk verzichtet. Sowohl dem anwesenden als auch dem zukünftigen Publikum kam mehr und mehr Bedeutung zu, und es wurde zunehmend in den Entstehungsprozess mit einbezogen.¹³ Die ersten aktionskünstlerischen Arbeiten in Ostmitteleuropa entstanden in den 1960er Jahren. In den 1970er Jahren gab es in allen Ländern des sogenannten Ostblocks Künstlerinnen und Künstler, die performativ arbeiteten oder künstlerische Aktionen durchführten. Die Künstlerinnen und Künstler waren untereinander vernetzt und pflegten Kontakte in den sogenannten Westen. Dennoch blieb die Geschichte der ostmitteleuropäischen Performance- und Aktionskunst aufgrund der politischen Situation bis in die 1990er Jahre ungeschrieben und wurde erst nach dem Fall des Eisernen Vorhangs geradezu wiederentdeckt.

In meiner Arbeit fasse ich unter Performance und Aktionskunst unterschiedliche Arten künstlerischen Handelns zusammen, die einzeln oder in einer Gruppe (kollektiv) erfolgen können. Dabei kann die Künstlerin oder der Künstler ihren eigenen Körper einsetzen, dies ist jedoch keine Bedingung. Oftmals handelte es sich bei den von mir untersuchten künstlerischen Praktiken um alltägliche Gesten. In den meisten Fällen war kein Live-Publikum anwesend. Manchmal gab es ein zufällig vorbeikommendes Publikum, das jedoch nicht über das Stattfinden der Performance oder Aktion unterrichtet wurde und diese vorwiegend nicht als solche erkannte. In fast allen Fällen wurde die Performance oder Aktion durch eine Fotokamera dokumentiert oder durch eine Filmkamera aufgezeichnet. Die in der vorliegenden Arbeit analysierten Performances und Aktionen waren meist von kurzer Dauer, es handelt sich nicht um Langzeitstudien. Die Räume, in denen die Performances oder Aktionen aufgeführt wurden, waren entweder

13 Zu Geschichte und Entstehung von Performance- und Aktionskunst vgl. WICK 1975; SCHILLING 1978; GOLDBERG 1979; SCHRÖDER 1990; DREHER 2001; JANECKE 2004/II; FISCHER-LICHTE 2004. Zur Body Art und Körper-Kunst vgl. ANGERER 1995; AUSST. KAT. LOS ANGELES 1998; JONES 1998; ANGERER 2000; JONES/WARR 2000; WARSTAT 2001. Feministische Ansätze werden unter anderem verhandelt in: AUSST. KAT. ROMA 2015.

öffentliche Räume, wie die Plätze und Straßen einer Stadt, oder private Räume, wie die Wohnung der Künstlerin oder des Künstlers. Seltener handelt es sich bei den Auführungsorten um Galerieräume oder Museen.

Sowohl die Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler als auch die Künstlerinnen und Künstler selbst problematisieren die häufig unreflektierte Verwendung der Bezeichnungen „Performance-Kunst“ und „Aktionskunst“. Das Künstlerduo KwieKulik¹⁴ zum Beispiel benennt seine Performances und Aktionen mit dem polnischen Begriff *działanie* (dt. Handeln, Tätigkeit, (Ein-)Wirkung; Plural: *działania*), um sich bewusst von anderen in US-Amerika und Westeuropa geläufigen Begriffen abzugrenzen und die Besonderheit ihrer Arbeiten innerhalb ihres eigenen Kontextes zu betonen.

Der Kunsthistorikerin Pavlína Morganová zufolge wird zur Bezeichnung performativer künstlerischer Praktiken in der angloamerikanischen kunsthistorischen Literatur verstärkt der Begriff *performance* verwendet, wohingegen in der mittel- und osteuropäischen kunsthistorischen Literatur der Begriff *action* überwiegt.¹⁵ Sie weist darauf hin, dass der Begriff *action* im Vergleich zu dem der *performance* eine leicht abweichende Konnotation besitzt. Während *action* schlicht eine Handlung bezeichnet, impliziert *performance* meist irgendeine Art von Präsentation. Eine Aktion kann in An- oder Abwesenheit von Zeugen durchgeführt werden. Bei der Performance ist oft ein Publikum zugegen. Trotz dieser Unterschiede überschneiden sich die Begriffe auf mehreren Bedeutungsebenen. Nach Morganová sind Zeit und Vergänglichkeit für beide Erscheinungsformen zentral – wobei die Vergänglichkeit relativ ist. Sie verweist hier auf die Künstlerin und Kunstkritikerin Laura Cottingham, die die Dauerhaftigkeit einer Erfahrung in diesem Kontext betont.¹⁶ Morganová führt weiter aus, dass der Sammelbegriff *action art* in Mittel- und Osteuropa ein breiteres Spektrum künstlerischer Praktiken umfasst. Performance-Kunst, Happenings, konzeptuelle Manifestationen, die auf physischen Aktionen basieren, Body Art und sogar Land Art werden unter diesem Begriff zusammengefasst. Der Begriff *performance art* bezieht sich nach Morganová hingegen überwiegend auf einen spezifischen Typ westlicher, konzeptuell ausgerichteter Kunst, der vornehmlich in den Publikationen der Kunsthistorikerin RoseLee Goldberg formuliert wurde.¹⁷ Die Kunsthistorikerin Ileana Pintilie verwendet in ihren Analysen die Begriffe *action* und *actionism* und vermeidet die Bezeichnungen *happening* und *performance*, da Letztere ihrer Meinung nach ein öffentliches Publikum als eine äußerst wichtige Komponente miteinschließen. Im

14 Das Künstlerduo KwieKulik bestand von 1971–1987 aus der Künstlerin Zofia Kulik und dem Künstler Przemysław Kwiek. Vgl. dazu Kapitel 4.

15 Im Tschechischen: *akční umění*, im Slowakischen: *umenie akcie*, im Deutschen: *Aktion* oder *Wiener Aktionismus*. Vgl. MORGANOVÁ 2014, 23.

16 Vgl. ebd.

17 Vgl. ebd.

Kontext der rumänischen Kunst während der kommunistischen Zeit waren solche öffentlichen Performances von Anfang an ausgeschlossen – oder aber das Publikum wurde aus einer Anzahl von Kunstliebhaberinnen und Kunstliebhabern zusammengestellt und war somit halböffentlich.¹⁸

Auch wenn, wie von Morganová und Pintilie aufgezeigt, die beiden Begriffe „Performance“ und „Aktion“ in der Anwendung auf künstlerische Phänomene in Ostmitteleuropa geringfügige Unterschiede in der Konnotation aufweisen, überwiegen die Gemeinsamkeiten und Überschneidungen der Phänomene, die sie bezeichnen. Nachfolgend werden die beiden Begriffe daher synonym verwendet. In den Fällen, in denen die Künstlerinnen oder Künstler eigene Begriffe entwickelt und angewandt haben, werden diese bevorzugt gebraucht.

Die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte hat 2004 mit ihrer *Ästhetik des Performativen*¹⁹ nicht nur eine ästhetische Bestimmung des Begriffs „Performativität“ vorgelegt, die bis heute wegweisend ist. Sie hat zudem die Geschichte der Begriffe „Performanz“ und „Performativität“, die der Performancekunst sowie eine Wissenschaftsgeschichte der Disziplinen, die sich mit Performance- und Aktionskunst befassen, geliefert. Bei der Herleitung des Begriffs „Performativität“ nimmt Fischer-Lichte Bezug auf die Konzepte des Sprachphilosophen John Langshaw Austin und der Philosophin Judith Butler, die in Kapitel 3 näher erläutert werden.²⁰ Weniger zentral für die vorliegende Arbeit ist jedoch der Forschungsstand zu Performance- und Aktionskunst allgemein, viel wichtiger sind die Publikationen, die sich dezidiert mit der Medialisierung von Performance- und Aktionskunst befassen. Hier ist vor allem der Kultur-, Theater- und Medienwissenschaftler Philip Auslander²¹ zu nennen, dessen Thesen ausführlich in Kapitel 3.4.1 behandelt werden. Die Kunstwissenschaftlerin und Kuratorin Barbara Engelbach hat in ihrer Dissertation (2001) anhand vielfältiger Beispiele grundlegende Erkenntnisse zur Medialisierung von Performances vorgestellt.²² Die Kunstkritikerin und Kunsttheoretikerin Rosalind Krauss hat sich bereits 1976 ausführlich mit den narzisstischen

18 PINTILIE 2002/II, 8. Es handelt sich dabei um eine erweiterte, englische Ausgabe von PINTILIE 2002/I.

19 FISCHER-LICHTE 2004. Vgl. hierzu außerdem die folgenden Schriften von Fischer-Lichte: FISCHER-LICHTE 1998; FISCHER-LICHTE/FLEIG 2000; FISCHER-LICHTE/WULF 2001; FISCHER-LICHTE 2003; FISCHER-LICHTE 2012.

20 AUSTIN 2002 [1962]; BUTLER 1991; BUTLER 1997. Zur Diskussion der Begriffe in Bezug auf Austin und Butler vgl. Kapitel 3.4.1 in dieser Arbeit. Eine Unterscheidung der Begriffe „Performanz“ und „Performativität“ hat auch die Kulturwissenschaftlerin Mieke Bal überzeugend dargelegt: BAL 2001. Vgl. hierzu Kapitel 3 der vorliegenden Arbeit. Weitere Annäherungen an die beiden Begriffe finden sich in einem von Uwe Wirth herausgegebenen Sammelband: WIRTH 2002.

21 AUSLANDER 2006.

22 ENGELBACH 2001. Einen überzeugenden Vorschlag zur Analyse medialisierter Performances machte auch Stefanie Stallschus: STALLSCHUS 2010. Im gleichen Jahr erschien folgender Sammelband, der ebenfalls modellhafte Analysebeispiele liefert: MEYER 2006.

Zügen des Mediums Video beschäftigt und mehrere Performances für die Videokamera analysiert.²³ Krauss' These lieferte impulsartige Anregungen zu den in Kapitel 3.4.3 dieser Arbeit ausgeführten Überlegungen zur Spiegelung, die bei Krauss jedoch unter anderen Prämissen stattfindet.²⁴ Zwei Ausstellungen in jüngerer Zeit beleuchteten im Besonderen die Beziehung zwischen Performance beziehungsweise Performenden und Kamera.²⁵ Für die vorliegende Arbeit wegweisend bei der Definition einer Aktion oder Performance als soziale Situation, in der neue Medien nicht nur fester Bestandteil sind, sondern zu deren Konstitution sie (innerhalb von Medienkulturen) maßgeblich beitragen, waren die Tagung sowie der daraus hervorgegangene Sammelband *Präsenzen 2.0* (2015).²⁶ Dies wird in Kapitel 1.3.4 weiter ausgeführt.

1.3.2 Neoavantgarde

Der Begriff „Neoavantgarde“ bezeichnet für den ostmitteleuropäischen Raum eine beziehungsweise mehrere künstlerische Strömungen ab dem Ende der 1960er Jahre, die sich alternativ zum offiziellen, das heißt dem vom Staat vorgegebenen, Kunstsystem entwickelten. Das offizielle System schrieb den Sozialistischen Realismus²⁷ vor und ließ den Künstlerinnen und Künstlern wenig bis gar keinen Spielraum für eine individuelle kreative Entfaltung außerhalb des staatlich vorgegebenen Rahmens. Die Kunstschaffenden der neoavantgardistischen Strömungen hielten sich meist nicht an die Vorgaben des Sozialistischen Realismus, sondern suchten nach eigenen künstlerischen Lösungen.

Der Literaturwissenschaftler Peter Bürger postulierte 1974 in seiner *Theorie der Avantgarde*²⁸ das Scheitern der Avantgarde, insbesondere der Neoavantgarde. Diese These wurde später unter anderem von Literatur- und Medienwissenschaftlern wie Martin Lüdke und Burkhardt Lindner angezweifelt.²⁹ Die Diskussion darum, was eine Avantgarde sein könne und ob sie gescheitert sei, verdeutlicht, zu welcher Problematik die Verwendung des Begriffs „Neoavantgarde“ führt: Wie auch die Avantgarde bezeichnet er eine sehr heterogene Kunstströmung, und es ist schwierig zu entscheiden, wer dazu gehörte und wer nicht. Zudem geschieht die Zuordnung oft nach politischen Kriterien. Doch da Künstlerinnen und Künstler von konformen zu nonkonformen Haltungen wechseln

23 KRAUSS 1976. Für eine kurze Zusammenfassung der Thesen vgl. Kapitel 3.4.3 in dieser Arbeit. Zur medialen Spezifik von Video vgl. weiterführend SPIELMANN 2005.

24 Vgl. hierzu Kapitel 3.4.3.

25 DIRKSEN/FRANZEN/JONAS/LOWACK 2015; und BAKER/MORAN 2016.

26 HAHN/STEMPFHUBER 2015/I.

27 Zur Geschichte des Sozialistischen Realismus in der Sowjetunion vgl. ELLIOT 1995/I und ELLIOT 1995/II.

28 BÜRGER 1974.

29 Vgl. hierzu LÜDKE 1976; LINDNER 1976; Bożenna Stokłosa versucht in ihrem Essay von 2007, die Avantgardetheorie Bürgers auf die polnische Avantgarde anzuwenden, siehe STOKŁOSA 2007.

konnten und umgekehrt³⁰, stellt diese Art der Zuordnung keine sichere Methode dar. Zusätzlich erschwert die Tatsache, dass auch die Vertreterinnen und Vertreter des Sozialistischen Realismus den Begriff „Avantgarde“ für sich beanspruchten, die Orientierung. Neuere Avantgardetheorien versuchen, die Avantgarde nicht mehr als eine Strömung mit bestimmten Merkmalen, sondern als Netzwerk und Projekt zu sehen.³¹ Der Kulturwissenschaftler Hubert van den Berg und der Germanist Walter Fähnders verweisen beispielsweise darauf, dass sie als Netzwerk gesehen werden könne. Es handele sich jedoch „gewiss nicht um ein klar strukturiertes Netzwerk, sondern vielmehr um einen rhizomartigen Zusammenhang“.³²

Aus der beschriebenen Problematik ergeben sich folgende Fragen: Ist der Begriff „Neoavantgarde“ geeignet, um die künstlerischen Bewegungen Ostmitteleuropas ab 1960 zu fassen? Wie sieht sein Verhältnis zu dem der Avantgarde aus? Inwiefern stützte sich die Neoavantgarde auf Konzepte der vorangegangenen Avantgarde des beginnenden 20. Jahrhunderts oder versuchte sich von diesen abzusetzen? Gibt es womöglich mehrere, nebeneinander existierende und sich vermischende Neoavantgarden? Welcher Natur waren Selbstverständnis, -wahrnehmung, Ansprüche und Ziele der Künstlerinnen und Künstler? Und in welchem Verhältnis stand die Neoavantgarde in Ostmitteleuropa zur staatlich unterstützten und propagierten Kultur? Die Künstlerinnen und Künstler, deren Arbeiten nachfolgend diskutiert werden, werden zwar häufig der sogenannten Neoavantgarde zugerechnet, in den Werkanalysen wird es jedoch vornehmlich darum gehen, die spezifischen Besonderheiten von Performances und Aktionskunst im ostmitteleuropäischen Kontext in Form eines Close-up genauer zu beleuchten.

1.3.3 Medien und Netzwerke der Neoavantgarden

Ein wichtiges Merkmal der Neoavantgarden ist die Verwendung neuer Medien wie Film und Fotografie und die Bildung von nationalen und internationalen Netzwerken. Es liegt in der Natur der ephemeren Kunstpraktiken, dass sie durch Notizen, Fotografie, Film oder Video dokumentiert und in Archiven gesammelt werden müssen, um für die Nachwelt erhalten zu bleiben. Da die offizielle Kunstgeschichtsschreibung und der Kunstmarkt der sozialistischen Regime hauptsächlich regimekonforme Kunst akzeptierten und unterstützten, mussten unangepasste und der Regierung wie der Kulturpolitik kritisch gegenüberstehende Künstlerinnen und Künstler sowie -gruppierungen ihre Ausstellungen eigenständig organisieren und ihre Kunst selbst dokumentieren und sammeln. Die Verwendung neuer Medien wie Film oder Fotografie ermöglichte den Künstlerinnen und

30 Vgl. hierzu RONDUDA 2009/II, 230–232 und 249–260.

31 FÄHNDERS/VAN DEN BERG 2009, II–14.

32 Ebd., II.

Künstlern, unabhängig von staatlich geförderten offiziellen Kulturinstitutionen zu agieren, um alternative soziale Räume für den künstlerischen Austausch zu schaffen. Sie gründeten unabhängige Galerien und begannen informelle Archive aufzubauen, die oft miteinander verbunden waren und Handlungsplattformen und Treffpunkte für Künstlerinnen und Künstler sowie andere Intellektuelle darstellten. Eine weitere Gelegenheit zum Austausch boten internationale Netzwerke wie Fluxus und Mail Art, durch die die Künstlerinnen und Künstler Ostmitteleuropas trotz des Eisernen Vorhangs vom Kunstschaffen Westeuropas und der USA nicht abgeschnitten waren. Sowohl das Fluxus-Netzwerk als auch das der Mail Art funktionierten vorrangig über den Postweg. Die Briefe ermöglichten den durch den Kalten Krieg isolierten Künstlerinnen und Künstlern in Ostmitteleuropa (aber auch in Lateinamerika) internationale Kontakte, insbesondere zum sogenannten Westen, und Anschluss an dortige künstlerische Theorien und Konzepte aufzubauen und zu halten.

1.3.4 Praktiken als Untersuchungsgegenstand

Um die medialisierten Performances und Aktionen in ihrer ganzen Komplexität darstellen und die Produktions- und Rezeptionsprozesse analysieren zu können, eignet sich eine praxeologische Herangehensweise. In kleinteiligen und detaillierten Analysen werden die einzelnen Arbeiten einander gegenübergestellt und miteinander verglichen; gleichzeitig wird dadurch jedoch die Heterogenität der Arbeiten und ihrer jeweiligen Kontexte betont.

Fragen, die sich aus der Analyse ergeben, können sein: Was tun die Künstlerinnen und Künstler, wenn sie etwas tun? Was sind das für Tätigkeiten? Was genau tun sie? Was wird durch diese Tätigkeit erzeugt? Wie sind diese Praktiken im Körper verankert? Wer ist dabei anwesend? Welche Formen von Präsenz werden erzeugt? Findet eine Interaktion statt? Und wenn ja, wie genau? Welche Formen von Engagement gibt es bei dieser Interaktion? Gibt es technische Geräte? Inwiefern beeinflussen diese die Tätigkeit? Bringen sie neue (künstlerische) Praktiken hervor?

Eine neuere Forschungsrichtung hat sich in den letzten Jahren unter dem Begriff „Praxeologie“ herausgebildet. Einige Forscherinnen und Forscher sprechen sogar von einem „practice turn“.³³ Die Soziologin Friederike Elias, die Historiker Albrecht Franz und Henning Murmann sowie der Germanist Ulrich Wilhelm Weiser versuchen in dem Tagungsband *Praxeologie* (2014), die interdisziplinäre Reichweite praxistheoretischer Ansätze in den Geistes- und Sozialwissenschaften herauszuarbeiten und die wichtigsten Forschungsansätze zusammenzufassen.³⁴ Im Fokus der Praxeologie stehen konkrete Akteurinnen und Akteure und deren Praktiken. Vertreterinnen und Vertreter dieser

³³ ELIAS/FRANZ u. a. 2014/II, 3.

³⁴ Ebd., 3–12.

Forschungsrichtung wenden sich von einem strukturalistischen, normativen Kulturverständnis ab und stellen stattdessen „die praktische Handhabung und Produktion von Kultur im Handeln der Akteure in den Vordergrund“. ³⁵ Ziel ist die Erfassung der performativen wie auch der materiellen Dimension der Produktion von Sinn, indem analysiert wird, wie Praktiken zur sozialen Konstruktion von Wirklichkeit beitragen. Wichtige Referenzen in diesem Zusammenhang sind erstens der Soziologe und Sozialphilosoph Pierre Bourdieu, der mit dem Begriff des Habitus auf die Reproduktion kultureller Ordnung durch implizit vollzogene, inkorporierte Praktiken verweist, zweitens die Akteur-Netzwerk-Theorie des Soziologen und Philosophen Bruno Latour sowie drittens Butlers Theorien des Performativen. Das praxeologische Forschungsprogramm beinhaltet ein erweitertes Akteursverständnis. Dieses geht davon aus, dass Praktiken grundsätzlich eine materielle Dimension besitzen: Sie beinhalten eine körperliche Performanz oder den Umgang mit Artefakten. Im Fokus der Untersuchung steht daher die Beziehung einer Praktik zum Körper oder zu Artefakten, da nicht allein die (menschlichen) Akteurinnen und Akteure Träger von Praktiken sind, sondern auch Artefakte und Körper „vorhanden sein müssen, damit eine Praktik entstehen konnte und damit sie vollzogen und reproduziert werden kann“. ³⁶ Die scheinbare Unvereinbarkeit der beiden Theorien von Bourdieu und Butler versucht der Soziologe und Kulturwissenschaftler Andreas Reckwitz in seinem Aufsatz von 2004 zu widerlegen, indem er die Frage nach der Stabilität und Repetitivität von Praktiken (Bourdieu) mit der Frage nach der Unberechenbarkeit und Widerständigkeit von Praktiken (Butler) verknüpft. ³⁷

Die Vertreterinnen und Vertreter der unterschiedlichen praxeologischen Forschungsrichtungen ³⁸ fordern eine Aufwertung der Akteurinnen und Akteure gegenüber den häufig abstrakten Diskursen. Dies passt gut zu dem hier betrachteten Gegenstand, da es sich vorwiegend um künstlerische Arbeiten handelt, die auf alltäglichen Gesten und Handlungen basieren. Dadurch wird vermieden, die Werke ausschließlich in bestehenden (Sinn-)Systemen und mit Hilfe von herkömmlichen Begriffen zu analysieren. Stattdessen stellt die praxeologische Herangehensweise den Versuch dar, die subversiven Konzepte gleichsam mithilfe einer subversiv agierenden Methode zu erforschen und ihnen damit besser gerecht zu werden. Die Methode berücksichtigt die Dynamik, Vieldeutigkeit und Veränderbarkeit der untersuchten kulturellen Phänomene.

35 Ebd., 3.

36 Andreas Reckwitz zit. nach: ELIAS/FRANZ u. a. 2014/II, 4.

37 RECKWITZ 2004.

38 Für eine grundlegende Einführung in die Praxeologie in der Geschichtswissenschaft vgl. REICHARDT 2007. – REICHARDT 2015. Zur Praxeologie in den Kulturwissenschaften vgl. HÖRNING/REUTER 2004. Zur Verbindung von Praxeologie und Performance (in einem erweiterten Sinne) vgl. GÖBEL/KLEIN 2017. Neuere Positionen zur Praxeologie im Bereich der Sozialwissenschaften vertreten HAHN/STEMPFHUBER 2015/I. – Hirschauer 2014. – KNORR CETINA 2009.

Die Analyse der prozesshaften und ephemeren Phänomene erfolgt in den Analysekapiteln über eine Rekonstruktion und Beschreibung der Produktions- und Rezeptionsprozesse. Ausgehend von alltäglichen Praktiken und Gesten, die den Künstlerkörper in Bewegung versetzen, werden die Konstellation Performende – Kamera – Betrachtende und ihr Verhältnis zum öffentlichen und privaten Raum erforscht. Die Herangehensweise an das historische Material ändert sich durch den praxeologischen Ansatz insofern, als sich aus dem Zusammendenken von Praktiken, Körpern und Medien ein erweiterter Kunst- und Werkbegriff ergibt. Für die Erforschung dieses hybriden Untersuchungsgegenstands bietet die Praxeologie Beschreibungs- und Analysemöglichkeiten, die die Relationen zwischen den einzelnen Einheiten einbezieht. In Ergänzung zu ikonografisch-ikonologisch orientierten Methoden, die als traditionell kunsthistorisch gelten und die sich besonders für die Analyse einer Geste als Bild eignen, ermöglicht die Anwendung praxistheoretisch orientierter Methoden in der Kunstgeschichte die Erforschung künstlerischer Praktiken auf mehreren Ebenen: als performative Tätigkeit, als (kollektiver) Prozess und als lokal verortete Praktik innerhalb transnationaler Künstlernetzwerke. Zudem wird in dieser Arbeit die These vertreten, dass eine praxistheoretisch inspirierte Lesart künstlerischer Phänomene zu einer Multiplizierung der Kunsthistoriografien Ostmitteleuropas beitragen und auf diese Weise eine einseitige Forschung in der europäischen Kunstgeschichte hinterfragen kann.

In den einzelnen Analysekapiteln werden zentrale Begriffe des Soziologen Erving Goffman sowie seine Definition einer „sozialen Situation“³⁹ vorgestellt, um sie anschließend auf Interaktionen in medialisierten Situationen zu übertragen. Es wird zunächst erklärt, welche Faktoren bei Goffman für die Entstehung, den Verlauf sowie das Ende einer Situation ausschlaggebend sind, um anschließend die verschiedenen Phasen der Medialisierung einer Performance genauer beschreiben zu können. Die untersuchten Formen der Performance für die beziehungsweise in Anwesenheit einer Kamera werden dabei drei verschiedenen Kategorien zugeordnet, die sich auch in Goffmans Begriffsrepertoire wiederfinden und die ein geeignetes Instrumentarium bilden, um in den Werkanalysen eine neue Perspektive aufzuzeigen und die komplexen Situationen und Interaktionen jeweils besser fassen zu können. Warum aber passt Goffmans Analyseinstrumentarium so gut zu den hier ausgewählten Arbeiten? Goffman interessiert sich „für die Bedingungen und Einschränkungen, unter denen Ziele verfolgt oder Handlungen ausgeführt werden, sowie für die damit verknüpften Anpassungsstrukturen“⁴⁰ und weniger für die „Wahl der Ziele oder die Art, in der diese Ziele in ein einziges Handlungssystem integriert werden“⁴¹.

39 GOFFMAN 2001 [1982], 55.

40 GOFFMAN 1974 [1971], II.

41 Ebd.

Es geht ihm um „die Normen und Praktiken, die von den einzelnen Teilnehmern bei ihren reziproken Handlungen angewendet werden“⁴².

Wie die Veranstalterinnen und Veranstalter einer Tagung in Zürich im November 2016 konstatierten, stellen die Strategien, die von Performance-Künstlerinnen und -Künstlern weltweit entwickelt wurden, ihre Orientierung hin zum Ereignis und der Fokus auf den Aspekt der Aktion (auf das *doing*) eine Herausforderung für die Kunstgeschichtsschreibung dar. Damit meinen sie die Kunstgeschichte, ihre Institutionen und ihre Konzepte. Osteuropa bietet ihrer Meinung nach ein hervorragendes Beispiel der Geschichte der Performance-Kunst, die sich selbst als *doing* versteht – und zwar nicht nur als einen performativen, sondern als einen künstlerischen Akt.⁴³ Das Kunstprojekt „East Art Map“ (1999–2006)⁴⁴ ist ein Beispiel für eine Strategie, die Künstlerinnen und Künstler entwickelt haben, um eine andere Geschichte der (Performance-)Kunst in Ostmitteleuropa zu schreiben. Es handelt sich bei diesen Strategien um Methoden der Dokumentation, der Sammlung, des Archivierens, des Schreibens, des Kartografierens (*mapping*), des Reenactment. Der Ankündigungstext der Tagung in Zürich formuliert die dazugehörigen Fragen: Wer sind die Akteurinnen und Akteure dieser Kunstgeschichte? Was sind ihre Konzepte? Wie wurde Performance-Kunst zu Zeiten des Eisernen Vorhangs dokumentiert, archiviert und gesammelt und wie werden diese Dokumente heute historisiert? Welche Theorien der Sammlung, des Archivierens, der Dokumentation können aus diesen künstlerischen und/oder wissenschaftlichen Prozessen hergeleitet werden?⁴⁵

Auf weitere Literatur zur Praxeologie wird in den einzelnen Kapiteln im konkreten Zusammenhang mit den Analysen verwiesen. Weitere Begriffe, die für die Analysen im Einzelnen wichtig sind, werden in den jeweiligen Kapiteln herangezogen und erläutert, so zum Beispiel „subversive Affirmation“⁴⁶, „Überidentifikation“⁴⁷, „Geste“⁴⁸, „Spiegelstadium“⁴⁹, das „Abjekte“⁵⁰, „posttotalitäres System“⁵¹.

42 Ebd.

43 Die Konferenz „Doing Performance Art History“ fand vom 3.–5. 11. 2016 im Cabaret Voltaire in Zürich statt. Siehe: <http://arthist.net/archive/13914> [Zugriff am 15. 5. 2020].

44 IRWIN 2006. Vgl. Unterkapitel 1.4.2.2 in dieser Arbeit.

45 Vgl. den Ankündigungstext der Konferenz: <https://arthist.net/archive/13914> [Zugriff am 15. 5. 2020].

46 ARNS/SASSE 2006. Vgl. hierzu Kapitel 2.3.1 in dieser Arbeit.

47 ŽIŽEK 1992, 49. Vgl. hierzu auch ARNS/SASSE 2006 und Kapitel 2.3.1 in dieser Arbeit.

48 FLUSSER 1991. Vgl. hierzu Kapitel 2.4.1.1 in dieser Arbeit.

49 LACAN 1973 [1949]. Vgl. hierzu Kapitel 3.4.2 in dieser Arbeit.

50 KRISTEVA 1982. Vgl. hierzu Kapitel 3.4.9 in dieser Arbeit.

51 HAVEL 1989. Vgl. hierzu Kapitel 3.5.4 in dieser Arbeit.

1.4 FORSCHUNGSANSATZ UND METHODE

Für eine fundierte Analyse der künstlerischen Positionen sind kunsthistorische Methoden wie Ikonologie und Ikonografie notwendig, die jedoch um medien-, kultur- und geschichtswissenschaftliche Ansätze und Methoden wie die Praxeologie, den historischen Vergleich, die Verflechtungsgeschichte und Oral Art History ergänzt und erweitert werden. Die Untersuchung der einzelnen Performances und Aktionen erfolgt vergleichend auf vier Ebenen⁵²: der agierende Körper, der öffentliche Raum, interagierende Kameras und historischer Kontext. Bei diesen Ebenen handelt es sich um abstrakte Differenzierungen, die in der Performance selbst miteinander interagieren und nur theoretisch voneinander geschieden werden können. Theoretische Konzepte fließen dabei direkt mit ein; Begriffsdefinitionen werden an den Stellen erläutert, an denen sie unmittelbar für das Verständnis der Interpretation benötigt werden.

Der Analyse der einzelnen Arbeiten wird ein erweiterter Werkbegriff zugrunde gelegt. Durch die Berücksichtigung von ephemeren Kunstformen wie Performance, Aktionskunst und Body Art, Konzeptkunst und Netzwerken wie Fluxus und Mail Art wird deutlich gemacht, auf welche Weise der Kunstbegriff im Kontext der neoavantgardistischen Bewegungen erweitert wurde, welche Medien eingesetzt wurden und inwiefern die Wahl des Mediums mit den historischen sozialpolitischen und geistesgeschichtlichen Hintergründen zusammenhing.

Kunstwerke existieren nicht als autonome Objekte, sondern bewegen sich in verschiedenen Diskursen, wie dem der offiziellen/staatlichen und alternativen/inoffiziellen Kunst, dem nationalen und globalen Kunstdiskurs. Ein kontextualistischer, komparatistischer und interdisziplinärer Forschungsansatz ist unabdingbar, um die Kunstwerke und Kommunikationstechniken der Neoavantgarden Ostmitteleuropas analysieren und rekonstruieren zu können. Außerdem bestimmen folgende Ansatzpunkte das wissenschaftliche Vorgehen: Zum einen soll die Ost-West-Dichotomie aufgebrochen und das Schema von Zentrum und Peripherie dekonstruiert werden. Dabei wird vermieden, vom Einfluss des sogenannten Westens auf den sogenannten Osten zu sprechen. Vielmehr soll hier im Anschluss an die Theorie des Kunsthistorikers Michael Baxandall⁵³ die aktive und bewusste Rezeption von als westlich verstandenen Ideen und Konzepten in der ostmitteleuropäischen Kunst hervorgehoben werden. Zum anderen wird versucht, über eine national begrenzte Kunsthistoriografie hinauszugehen.

52 Inspiration für dieses Vorgehen lieferte LANDWEHR 2009, 107–109. Landwehr schlägt für die Analyse ebenfalls vier Ebenen vor: 1. Situativer Kontext, 2. Medialer Kontext, 3. Institutioneller Kontext, 4. Historischer Kontext.

53 BAXANDALL 1985, 58–62.

1.4.1 Zeitliche und räumliche Eingrenzung und die Konzeption Ostmitteleuropas

Die Untersuchung konzentriert sich auf den Zeitraum der 1970er Jahre.⁵⁴ Während des Zweiten Weltkriegs war die künstlerische Vorkriegs-Avantgarde in Ostmitteleuropa zerschlagen oder vertrieben worden. Unmittelbar nach 1945 fand in der Kunst vor allem eine Verarbeitung der Kriegserlebnisse statt. Die Künstlerinnen und Künstler versuchten, ihre alten Netzwerke zu aktivieren oder neue Kontakte zu knüpfen.⁵⁵ Es folgte die Einführung des Sozialistischen Realismus und eine größtenteils erzwungene Anpassung der Künstlerinnen und Künstler an das neue politische System. Eine neue Künstlergeneration wuchs heran, die ab den 1960er Jahren verstärkt nach alternativen künstlerischen Lösungen zu suchen begann. Dazu wurde mit Neuen Medien (Fotografie, Film, seltener Video), der Vermischung von Medien (Intermedia) und dem eigenen Körper (Body Art, Aktionskunst) experimentiert, es wurde nun vermehrt kollaborativ und konzeptuell gearbeitet.

In den einzelnen Staaten in der sowjetischen Einflusszone gab es sogenannte Tauwetterphasen, das heißt Phasen der Liberalisierung und der Öffnung Richtung Westeuropa und USA, in denen sich Kunst und Kultur relativ frei entfalten konnten. Die wechselnden Phasen der Liberalisierung oder einer verschärften Freiheitseingrenzung waren von Land zu Land verschieden.⁵⁶ In seinem Aufsatz *On „Two Voices of Art History“*⁵⁷ weist der Kunsthistoriker Piotr Piotrowski sowohl auf die historisch-politischen Unterschiede als auch auf die Gemeinsamkeiten in den einzelnen Ländern Ostmitteleuropas hin. Im Jahr 1948 begann die Implementierung stalinistischer Kulturpolitik in ganz Osteuropa – außer im damaligen Jugoslawien, wo im selben Jahr eine kulturelle Liberalisierung einsetzte. 1956 begann in einigen Ländern Osteuropas, besonders in der Volksrepublik Polen und in der damaligen Sowjetunion, eine Zeit des Tauwetters. In den Volksrepubliken Bulgarien und Rumänien existierte diese Phase jedoch nicht. In den Jahren von 1968 bis 1970 setzte die sogenannte Normalisierung ein, die das Ende der liberalen Kulturpolitik und in einigen Ländern massive Unterdrückung einläutete, wie nach der Niederschlagung des sogenannten Prager Frühlings in der Tschechoslowakei. In der Volksrepublik Polen hingegen markierte das Jahr 1970 den Beginn limitierter künstlerischer Freiheiten. In den frühen 1980er Jahren stellt Piotrowski ähnliche Differenzen fest. In der Volksrepublik Polen herrschte zu dieser Zeit Kriegsrecht, während in der Volksrepublik Ungarn der sogenannte Gulaschkommunismus

54 In einzelnen Fällen, wie bei den Arbeiten von Endre Tót, werden Beispiele aus den 1980er Jahren berücksichtigt.

55 ROTTENBERG 1999, 201–203.

56 PIOTROWSKI 2009 [2005], 9.

57 PIOTROWSKI 2006, 55.

waltete, ein konsumorientiertes Modell des sozialistischen Staates, das sich durch eine Offenheit gegenüber dem Westen und eine signifikante Liberalisierung der Kulturpolitik auszeichnete. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass hier keinesfalls das Bild eines homogenen Ostmitteleuropa gezeichnet werden kann, sondern vielmehr von parallel stattfindenden und oft sehr unterschiedlichen Bewegungsrichtungen zwischen Liberalisierung und Unterdrückung gesprochen werden muss.

Die Jahre 1945 und 1989 markieren jedoch für ganz Ostmitteleuropa zwei Einschnitte. Mit 1945 sind das Kriegsende und der Beginn der sowjetischen Herrschaft in Ostmitteleuropa verbunden, was jeweils unterschiedliche spezifische Folgen in den einzelnen Ländern nach sich zog. Das Jahr 1989 und der Fall der Berliner Mauer führten ebenfalls in ganz Ostmitteleuropa zu Veränderungen, die wiederum von Land zu Land ganz unterschiedlich ausgefallen sind. Der gemeinsame Rahmen dieser lokalen Kulturen und ihrer Modi künstlerischer Produktion war das Machtsystem, das in unterschiedlichen Variationen einige gemeingültige Funktionen hatte und auf den folgenden Vorgaben basierte: keine Demokratie und die Kontrolle der kommunistischen Partei über den öffentlichen Raum.⁵⁸ Der Kunsthistoriker Łukasz Ronduda und der Kunstsoziologe Patryk Wasiak erklären überzeugend, dass in der Volksrepublik Polen mit der Einführung des Kriegsrechts 1981 eine neue Zeit angebrochen sei und daher mit diesem Jahr die Zeit der Neoavantgarde als abgeschlossen angesehen werden könne.⁵⁹ Mit der Wende von 1989 begann im gesamten sogenannten Ostblock eine neue Ära. Neben der zeitlichen Eingrenzung nehme ich in meiner Arbeit auch eine räumliche Eingrenzung auf Performances und Aktionen, die in Ostmitteleuropa entstanden, vor. Dass Ostmitteleuropa ein komplexes, nicht unbedingt trennscharfes Konstrukt ist und was genau ich darunter verstehe, werde ich im Folgenden erläutern.

Der Begriff „Ostmitteleuropa“⁶⁰ bezeichnet das Gebiet mit den heutigen Landesgrenzen Polens, der Tschechischen Republik, der Slowakei und Ungarns. Seltener werden auch Rumänien und die ehemalige DDR hinzugezählt. Das *Online-Lexikon zur Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa* der Universität Oldenburg zählt zum Raum Ostmitteleuropa im weitesten Sinne

die Regionen zwischen Ostsee, Adria und Schwarzem Meer [...], das heißt der Ländergürtel von Finnland und Estland im Norden bis Ungarn, Kroatien und Rumänien im Süden einerseits und von der Germania Slavica im Westen bis zu den „Kresy“ der polnisch-litauischen Adelsrepublik im Osten andererseits.⁶¹

58 PIOTROWSKI 2006, 55.

59 RONDUDA 2009/II, 375. – WASIAK 2010.

60 Vgl. dazu KARGER 1997, 146. – ŠUVAKOVIČ 2003, 90. Vgl. dazu auch HALECKI 1957/I. – HALECKI 1957/II.

61 HACKMANN 2015.