

Die Melancholie verbotener Kunst Schreibstrategien und performative Praktiken in der ungarischen Neoavantgarde

Melancholie ist eine Rebellion, die
niedergeworfen wurde.
Judith Butler¹

Ausgelöschte Spuren lesen

Einleitend in den Werkkatalog des Neoavantgardisten György Galántai erzählt der Schriftsteller Péter Esterházy ein Märchen.² Er berichtet von einigen Ungarn, die vor kurzer Zeit zu einer dramatischen Erkenntnis gelangt sind: Vergebens begehnen sie die ›ungarische Erde‹, die sie bewohnen, mit ihren Schritten vermögen sie keine Spuren zu hinterlassen. »Plötzlich überkam sie eine schreckliche Angst: es gäbe sie vielleicht gar nicht, möglicherweise wären sie nichts anderes als Schatten, vielleicht existierten sie gar nicht

* Mein besonderer Dank gilt den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Budapester Artpool Art Research Center, insbesondere György Galántai, Dóra Halasi und Júlia Klaniczay für ihre Unterstützung in der intensiven Archivarbeit. Die Anfertigung dieser Publikation wäre darüber hinaus ohne die finanzielle Unterstützung des Deutschen Akademischen Austauschdienstes, der mir vom April 2012 einen zwölfmonatigen Forschungsaufenthalt in Wien ermöglicht hat, nicht denkbar gewesen. Daher möchte ich mich an dieser Stelle sowohl beim DAAD als auch bei meinem Wiener Projektbetreuer Stefan Hulfeld bedanken. Für zahlreiche Anregungen und wertvolle Hinweise sowie für die Diskussion der vorliegenden Ausführungen danke ich Beatrix Kricsfalusi. Dank auszusprechen ist schließlich auch Felix Stenger, der durch sein gewissenhaftes Lektorat und Korrektorat wesentlich zur Realisierung dieses Aufsatzes beigetragen hat.

¹ Butler 2001, 177.

² Esterházy 1996, 34. Übers. vom Vf.

und wären lediglich von jemandem aus Freundlichkeit oder Boshaf-tigkeit geträumt, womöglich wäre auch das Land ein Nichts, nicht einmal dieses Land mit dem Namen Ungarn bestünde, nur Milch-beutel und Rost.« Ohne explizit benannt zu werden, figurieren als Protagonisten der Erzählung unmissverständlich die ungarischen Künstler der Gegenöffentlichkeit, die im weiteren Verlauf des Märchens auf raffinierte Art und Weise ihre Spuren zu legen suchen. Gibt es sie nun, die Spuren der neoavantgardistischen Subkultur und der ephemere verfassten Live Art der 70er Jahre? Inwieweit lassen sich diese Spuren sichern und dechiffrieren? In der Tat verdienen diese Fragen besondere Aufmerksamkeit: Die Schwierigkeit des Spurenlegens in der prekären ›Halbpräsenz‹ des ungarischen Untergrunds soll im Folgenden ins Auge gefasst werden, wenn auch dieses Unterfangen zweifellos stecken bleiben muss in jenen Sackgassen, in die jeder Leser dieser teils opaken, teils gänzlich ausgelöschten Spuren immer wieder gerät.

Seit den Nullerjahren wird Performances und ihrer ästhetischen Funktion im internationalen Kunstdiskurs ein Status zugewiesen, der von einer spannungsvollen Ambivalenz gefüllt ist: Theatrale und performative Ereignisse werden sowohl als singuläre und unwiederholbare Aktionen verstanden wie auch als Bezugsgrößen für die Wiederbelebung und Inblicknahme von Vergangenen. Es liegt auf der Hand, dass Kunstaktionen, die von einem expliziten Rekurs auf historische Geschehen leben, mit dem Begriff des Reenactments etikettiert und mithilfe besagter doppelter Fokussierung – auf Singularität und Wieder-Holung – in den Augenschein genommen werden.³ Auf diese Weise geraten vermehrt künstlerische Arbeiten in den Blick, die sich mit den kanonisierten oder sogar mythisierten Performances der Vergangenheit durch ihre Wiederholung auf medienreflexive Weise auseinandersetzen. Die Arbeiten prominenter Vertreter der Body-Art wie etwa Marina Abramović, Vito Acconci und Yves Klein oder der international bekannten Aktions- und Fluxus-Künstler wie Joseph Beuys, Yoko Ono und John Cage gewinnen nunmehr an kulturgeschichtlicher Relevanz, weil sie zum Gegenstand zeitgenössischer Auseinandersetzungen und Aktualisierungen avancieren.

³ Vgl. Schneider 2011.

Vor diesem Hintergrund scheint äußerst bemerkenswert, dass in der ungarischen Live Art kaum von Bezügen zu bzw. Auseinandersetzungen mit den künstlerischen Traditionen der Neoavantgarde gesprochen werden kann. Abgesehen von wenigen archivierten Quellenbeständen findet der Großteil der historischen Performances der 70er und 80er Jahre keine fortwährende Resonanz im kulturellen Gedächtnis oder in den Kunstaktionen der Gegenwart. Im Kontrast zu der westlichen Performancegeschichte tritt in Ungarn die Tatsache zutage, dass kein maßgebender ästhetisch-kreativer Umgang mit den künstlerischen Positionen der Vergangenheit virulent wird.⁴ Als Erklärung für diesen Traditionsbruch auf dem Terrain der performativen Künste ließe sich zweifelsohne das Argument der TheaterwissenschaftlerInnen Barbara Sušec Michieli und Helmar Schramm heranziehen, dem zufolge die ökonomisch und gesellschaftlich markante Umbruchsituation im Jahre 1989 in Mittel- und Osteuropa abseits der politisch-ideologischen Orientierungslosigkeit vor allem eine fundamentale Skepsis an der Tradierbarkeit von kulturellen Werten und historischem Wissen mit sich brachte. In diesem Zusammenhang ist es folgerichtig, von »Künsten des Zweifels«⁵ zu sprechen und hinsichtlich der vorherrschenden »Präsenz einer Philosophie der Negation« die melancholisch gestimmte künstlerische Recherche nach neuen Artikulationsformen »jenseits der blendenden Oberflächen einer allumfassenden Theatralität«⁶ als zunehmend zu diagnostizieren. Das letztlich seit zwei Dekaden andauernde Zaudern, ästhetische Positionen und politische Strategien der Neoavantgarde aus aktueller Sicht zu reflektieren und

⁴ Wohlgermerkt, ein Vergleich zwischen den westlichen und ungarischen Traditionen der Live Art bzw. ihren unterschiedlichen Überlieferungen bedarf aufgrund der grundverschiedenen historischen Kontexte einer differenzierten Auseinandersetzung. Hinsichtlich des Verbots neoavantgardistischer Kunstpraktiken im Ostblock war der Kreis der Rezipienten und die Anzahl der eigentlich über die Existenz einer zweiten Öffentlichkeit informierten Staatsbürger in Ungarn sehr begrenzt. Auf die historischen Aspekte des obigen Vergleichs wird im Folgenden näher eingegangen.

⁵ Vgl. Schramm/Sušec Michieli 2009, 280.

⁶ Ebd., 279, 290. Übers. vom Vf.

produktiv in die kritische Praxis der Kunst rückzubeziehen, hat über den Paradigmenwechsel nach dem Kalten Krieg hinaus auch andere gravierende Ursachen, von denen ich einer im Folgenden aus kunst- und theaterhistoriografischer Perspektive nachspüren möchte.

In der vorliegenden Untersuchung wird eine Lesart der ungarischen Live Art⁷ seit den 70er Jahren vertreten, die annimmt, dass ein wesentliches Spezifikum des künstlerischen Widerstands während der staatssozialistischen Ära in jener besonderen Qualität bestand, melancholisch verfasst zu sein. Ungeachtet der vorherrschenden, mitunter pauschalen Einschätzung, der zufolge die Aktions- bzw. Performancekunst im ›Ostblock‹ sich durch provokative und rebellische Taktiken des Protests auszeichnete,⁸ gilt nun in Betracht zu ziehen, dass erstaunlich viele Künstler auf eine subtile Weise Resistenz leisteten: Ohne die Grenzen der kulturpolitischen Zensur auf eine offensive Art auszutesten, bedienten sie sich einer paradoxen, melancholisch gestimmten Logik der Selbstartikulation bzw. -darstellung, indem sie die Praktiken des Rückzugs mit Momenten des Sich-Zeigens spannungsvoll zusammenführten. Sie exponierten sich im Akt der Selbstzurücknahme, ließen sie doch ihre Aktionen ›lediglich‹ in Form von textuell verfassten Handlungsanweisungen zirkulieren oder traten im physisch ohnmächtigen Zustand vor die Öffentlichkeit. Inwieweit diese ambivalenten Strategien der ›Selbstartikulation qua Zurückhaltung‹ und die damit einhergehende ›gespenstische Präsenz‹ der Aktionskünstler in Text und Performance als Verfahren der politischen Reibung an den reglementierenden Normen totalitärer Systeme begriffen werden können bzw. ob diese spektrale Verfasstheit der ungarischen Live Art für die Zäsur und Unterbrechung ihrer Wieder-Holbarkeit eine Erklärung abgeben vermag, wird im Fokus meiner Argumentation stehen.

⁷ Den Begriff der Live Art entlehne ich von RoseLee Goldberg, die in der angloamerikanischen Neoavantgarde eine intermediale Verquickung von Elementen aus der Theaterpraxis sowie der Foto-, Film- und bildenden Kunst konstatiert. Vgl. Goldberg 2004.

⁸ Vgl. u. a. die von Beáta Hock und Franciska Zólyom kuratierte Ausstellung *Agents and Provocateurs*, die 2009 im Institut für zeitgenössische Kunst Dunaújváros und 2010 im HMKV Dortmund zu sehen war (<http://www.agentsandprovocateurs.net>, letzter Abruf: 26.05.2012).

Die diskursive Verortung der ungarischen Live Art

Im Zuge der Etablierung des sozialistischen Realismus als dominanten Ideologems in den staatssozialistischen Ländern Europas gewannen zwei qualitativ unterschiedliche Arten subversiven Agierens innerhalb der performativen Künste Gestalt. Zum einen zeichnete sich an institutionalisierten Theaterhäusern eine Politik des ›Redens mit zwei Zungen‹ ab, eine diskursive Praxis also, die trotz des zensierten und stark reglementierten Stückrepertoires eine Spaltung von Sagen und Zeigen, ja von textueller Referenz und szenischer Bedeutung ermöglichte. Diese Darstellungstaktik, die mit der Genese des Regietheaters als schöpferischen Inszenierungsgenres Verbreitung fand, zählte zu den geduldeten Artikulationsformen der Kritik, insofern sie unter regelmäßiger Beobachtung und Kontrolle gehalten werden konnte.⁹ Zum anderen riefen bildende und darstellende Künstler jenseits der staatlich konditionierten Kommunikation einen direkten und konkreten Vollzugsmodus szenischen Zeigens auf den Plan und avancierten somit zu Akteuren einer inoffiziellen und verbotenen ›Zweiten Öffentlichkeit‹.¹⁰ Nirgends ließen sich die Interventionsversuche dieser Gegenöffentlichkeit in ihren widerständigen Qualitäten deutlicher aufspüren als im Bereich der bildenden Kunst. In der um Miklós Erdély organisierten Künstlerszene avancierte die Forderung nach Singularität und Ereignishaftigkeit zum primären Gestaltungsprinzip: Die Erschaffung künstlerischer Objekte war an den kreativen Suchprozess gekoppelt, neue mediale Darstellungsbedingungen und alternative, die artefaktische Verfasstheit von Kunst teils kommentierende, teils transzendierende Präsentationsmodalitäten zu erkunden. Auf improvisierende und interaktive Weise brachte eine junge Künstlergeneration ihre Werke hervor, um ihre Ausstellungen weniger als eine Ansammlung abgeschlossener und unveränderbarer Objekte, sondern vielmehr als Situationen der Begegnung und der kollaborativen Gestaltung zu definieren und nicht zuletzt auch deshalb, weil die gemeinsamen

⁹ Zu dieser Form kritischer Praxis, die im Folgenden nicht weiter verfolgt wird, vgl. Jákfalvi 2006, 186–226.

¹⁰ Vgl. Knoll 1999.

Kunstaktionen die Weichen stellten für eine Praxis des spontanen, nicht-zensierbaren Präsentierens.

Dass die anfangs in Kneipen und Wohnungen sich versammelnden Protagonisten des Untergrunds in den ausgehenden 60er Jahren vermehrt aus dem privaten Raum hervortraten und eine breitere Publizität in Form von öffentlichen Schauplätzen wie Klubs und Kulturhäusern beanspruchten, lässt sich in letzter Konsequenz als eine Tendenz bezeichnen, die die Herausbildung eines komplexen, mit vielerlei politischen Aspekten verbundenen Kommunikationsdispositivs stimulierte: In der Peripherie der Kulturszene erhoben die Kontrahenten des dominanten Kunstsystems Anspruch auf ihre Selbstbehauptung und Anerkennung und überdies auf einen dialogischen Austausch jenseits des hegemonialen Diskurses. Die zunächst sporadischen Auftritte und Interventionen mündeten in die Stabilisierung eines subkulturellen Netzwerks, sodass die Vermehrung von Happenings, Performances und anderen subversiven Aktionen eine zunehmende Aufmerksamkeit der kulturpolitischen Autoritäten auf sich zog. Hatten die Zensoren ein breit gefächertes Filtersystem für die Begutachtung von literarischen Werken, fehlte es im Bereich der bildenden Kunst an politischen Richtlinien, die für die Genehmigung, Duldung oder Prohibition ausschlaggebend gewesen wären.¹¹ Zwischen den verunsicherten Schiedsrichtern des Kunstmarktes und den wagemutigen, die kulturpolitischen Argumente stets überlistenden Avantgardisten entfachte sich ein immer gewaltsameres Ringen um Anerkennung und Geltung, ja wenn man so will, um eine ›(Neu-)Aufteilung des Sinnlichen‹, die uns näherhin zu Zeugen eines Legitimationskonflikts macht, den man auch als einen dialektischen Kampf um Ein- und Ausschließung subalternen Positionen bezeichnen könnte. Der durch die Marginalisierung der ungarischen Neoavantgarde greifbar werdende Status des ›autonomen‹ Künstlers ließe sich demnach mit einem gespenstischen, aus den konsolidierten Repräsentationsordnungen immerfort exkludierten und die Raster der Sicht- und Hörbarkeit folglich mit seiner prekären Präsenz ›lediglich‹ heimsuchenden Antagonisten in Verbindung bringen, und zwar nicht allein aufgrund seines subversiven ästhetischen Vokabulars, sondern vielmehr auch hinsichtlich einer

¹¹ Vgl. Sasvári 2003, 13–15.

mit seiner Kunst assoziierten widerständischen Existenz und der ihm unterstellten alternativen Lebensführung. Waren die Neoavantgardisten bemüht, ihre Positionen zu legitimieren, so tendierte ihr sozial anerkanntes Dasein dazu, an Evidenz zu verlieren. Inwieweit nämlich die Akteure der Zweiten Öffentlichkeit ihre melancholisch konditionierten, d. h. in permanenter Ausgrenzungsgefahr verankerten Selbstdefinitionen – aus der doppelten Perspektive als ›Autor‹ und zugleich als ›Person‹ – nicht selten zum Gegenstand ästhetischen Schaffens zu erheben suchten und ihre künstlerische und gesellschaftliche Exklusion geradezu offen zu legen bemüht waren, dafür ist György Galántais *Verpackte Ausstellung* (Mangelwerk) [Becsomagolt kiállitás (hiánymű)] (1973) von einschlägiger Relevanz (Abb. 1).¹² Dem kulturpolitischen Verbot Folge zu leisten und es gleichzeitig in sein Kunstwerk aufzunehmen, darin bestand Galántais ästhetisches Prinzip bei dieser Ausstellung. Ungeachtet der Stellungnahme der offiziellen Gutachterjury hat bekanntlich Éva Barta, die leitende Zensorin des Lektorats für bildende Kunst, zwei Dritteln des vorderhand genehmigten Ausstellungsmaterials die Zurschaustellung verwehrt. Den konzeptionellen Nonsens erkennend, den die drastische Reduktion der Sammlung nach sich gezogen hätte, entschied sich Galántai dafür, in den bis zur Vernissage verbliebenen vierundzwanzig Stunden die nicht zugelassenen Graphiken schlicht einzupacken und seiner ursprünglichen Hängungs-idee entsprechend mit auszustellen. Diese raffinierte Gestaltungsstrategie bezieht ihren theatralen Reiz aus dem Umstand, dass man es hier mit einem performativen Moment der Präsentation zu tun hat, welches aus der generativen Wirkung eines prohibitiven Gesetzes hervorgeht, ja in der Exekutive der Zensur erst entsteht. Die besondere Bedeutung der *Verpackten Ausstellung* spiegelt sich in jener Geste, mit der Galántai die Lücken der Zensur aufspürt, diese in der Ausstellung materiell manifest werden lässt und eine ›Präsenz der Absenz‹ als doppelte rhetorische Figur in Szene setzt: Denn vor Augen geführt wird sowohl das regelrecht verleugnete Bestehen von zensorischer Repression als auch der spektrale Charakter nicht systemkonformer Kunst. Was die verhüllten Bilder je-

¹² Zur Beschreibung und Dokumentation der *Verpackten Ausstellung* vgl. Galántai/Klanciczay 1996, 74–75.

doch darüber hinaus bezeugen, ist die Spur des Künstlers, der in den Werken als Kompositeur (Graphiker) und zugleich als Kommentator (Ausstellungsarrangeur) zweifach präsentisch ist. Anders gesagt: Trotz seines quasi mit der Werkausstellung einhergehenden personellen Verschwindens bietet Galántai seine Bilder nicht nur in ihrer artefaktischen Beschaffenheit für die Rezeption an, sondern führt sie sogar im partikularen historischen Kontext 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 übernimmt.

Will man das Problem zuspitzen, das in Galántais Ausstellung aufgeworfen wird, so gelangt man zu der Frage, inwieweit und auf welche Weise die melancholische, im Zeichen einer Ohnmacht stehende Künstlerposition der Gegenöffentlichkeit auszustellen und zu verkünden ist. Was sich in der Verpackten Ausstellung nämlich exemplarisch konkretisiert, ist eine Taktik, welche ›Kritik‹ nicht als Attacke oder Angriff an das System formuliert; im Gegenteil besteht das Widerständige und mithin die paradoxe ›Souveränität‹ künstlerischen Zeigens in jener ›Freiheit‹, die ›fast nichts ist, aber nicht ganz¹³, d. h. es liegt in der Entscheidung, dem Ausstellungsverbot entgegenzukommen, doch gerade in der Erfüllung der kulturpolitischen Richtlinien gleichzeitig auf einen Rest der Anpassung zu beharren, der in die symbolische Ordnung weder ein- noch von ihr ausgeschlossen ist, aber als Rest offen gezeigt und wahrgenommen werden kann.

¹³ Die Anspielung bezieht sich freilich auf Homi K. Bhabhas Definition der Mimikry. Vgl. Bhabha 2000, 14.

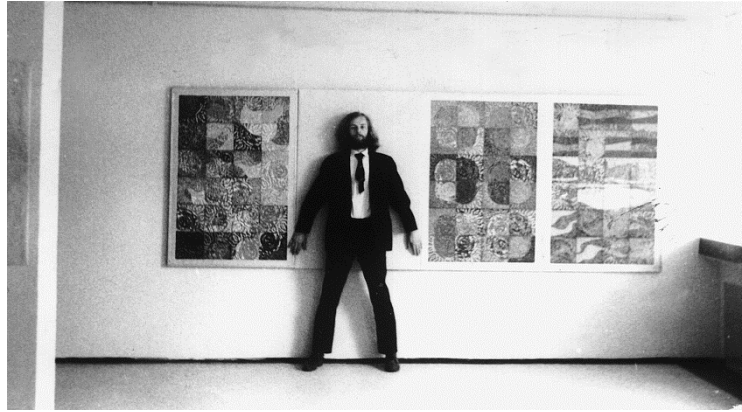


Abbildung 1

Zweifelloos war es György Galántai, der es mit seinen Ausstellungsprojekten in Balatonboglár (1970–1973) im Zeitalter der totalitär ausgerichteten Kulturpolitik vorerst auf sich nahm, eine Kontinuität künstlerischer Selbstartikulation und die Erschaffung eines Begegnungs- und Arbeitsraums für die Protagonisten des Untergrunds zu fördern. Die von ihm gemietete und renovierte Kapelle von Balatonboglár avancierte schlagartig zur Keimzelle zahlreicher performativer Kunstgattungen und näherhin zum prominenten Versammlungs- und Aufführungsort für Aktionen, Happenings, Konzerte, Theateraufführungen und nicht zuletzt zum Schauplatz der ersten öffentlichen Performances des avanciertesten ungarischen ›Body-Art-Künstlers‹ Tibor Hajas. Die Kapelle, die drei Jahre lang unter staatlicher Überwachung und Kontrolle stand, wurde letztlich am 27. August 1973 von der Polizei gewaltsam attackiert und gesperrt, um danach zur Bastion sozialistisch-realistischer Kunst verwandelt und in den Dienst der hegemonialen Kunstideologie gestellt zu werden. Nichtsdestoweniger aber kommt, und davon zeugen zahlreiche Künstleraussagen und Performancedokumente,¹⁴ den Kapellenausstellungen die einzigartige Reputation zu, Kunstschaffende generationsübergreifend zusammenzubringen, besser gesagt, Vertreter

¹⁴ Klaniczay/Sasvári 2003.

vollkommen disparater Schulen, Kunstrichtungen und zahlreicher osteuropäischer Länder, ja Menschen unterschiedlicher ideologischer Provenienz und stilistischer Sensibilität miteinander in Verbindung zu setzen. Ohne über die ästhetische Qualität der Balatonboglärer Ausstellungen und Aktionen an dieser Stelle zu urteilen, kann man sagen, dass sich die Zusammenarbeit von Schriftstellern, Musikern, bildenden Künstlern, Schauspielern und Performern von Anbeginn als eine von Außen auferlegte Kooperation erwies und weniger als ein per se von spezifischen ästhetischen Interessen motivierter Austausch charakterisiert werden kann. Denn im besonderen historischen Kontext der sozialistischen Diktatur wurde eine zentrifugale Homogenisierungskraft in der alternativen Szene spürbar, die sich von den Organisationsformen der westlichen Neoavantgarde deutlich abhob. Als Beweggründe, die die subalternen Künstler zu einer ›Schicksalsgemeinschaft‹ zusammenbrachten, ließen sich in Ungarn nämlich weniger die gemeinsamen ästhetischen Ambitionen oder ideologischen Abgrenzungsmechanismen als vielmehr biografische Fakten identifizieren: Ein politisches Auftreten in der Vergangenheit, die familiäre Abstammung oder nachweisbare Kontakte zu bestimmten, offiziell nicht unterstützten Ideologieströmungen stellten die Ursachen der Marginalisierung unabhängig von der Art und Weise der künstlerischen Handschriften dar.

Vor diesem Hintergrund liegt die Schlussfolgerung nahe, dass man in Ungarn nicht von Performancekunst als generischer Form sprechen kann. Wie man weiß, entstand die westliche Performance oder Body Art Mitte des 20. Jahrhunderts in radikaler Abgrenzung gegenüber der auf Tradierbarkeit und vermarktbar Objekte fixierten bildenden Kunst einerseits und gegenüber der auf Fiktionalisierung und Nachahmung abzielenden darstellenden Kunst andererseits. Die »Kampfansage an ein der Repräsentation verpflichtetes Kunstverständnis, an das traditionelle Ideal des Werkbegriffs, an eingeübte Rezeptionsmuster und das auf konservier- und vermarktbar Werke ausgerichtete Kunstsystem« sowie an die theatrale Mimesis ging in der amerikanischen Kunstszene mit einer doppelten Grenzziehung einher, die dem Diskurs der Performance Art einen Platz »zwischen den Stühlen«¹⁵ zuwies. Am Beispiel der Balatonbog-

¹⁵ Umatham 2011, 129–130.

lärer Kapellenausstellungen offenbart sich allerdings in Ungarn ein heterogenes Konglomerat von künstlerischen Positionen, die sich nicht durch Stilorientierungen oder -abgrenzungen definieren lassen, sondern angesichts einer heteronomen Auslöschungsfahr allererst zueinanderfinden.¹⁶ György Galántai und der im Folgenden ausführlicher zu behandelnde Tibor Hajas stellen in dieser Hinsicht nur zwei willkürlich gewählte Beispiele dar, deren *œuvres* transgressive Tendenzen in der künstlerischen Praxis exponieren und Malerei, Mail Art, Bildhauerei, Aktionskunst bei Galántai oder aber Dichtkunst, Fotografie, Film und Performance bei Hajas miteinander in ein produktives Austauschverhältnis bringen. Ein Weiteres kommt hinzu: Will man die Ausführungen der Theaterwissenschaftlerin Magdolna Jákfalvi zur ungarischen Theateravantgarde auf den Punkt bringen,¹⁷ so wird man feststellen können, dass die diskursiven Einflussnahmen zwischen bildender und darstellender Kunst im ungarischen Untergrund immer noch ungeklärt sind. Bis dato legten die TheaterwissenschaftlerInnen das analytische Augenmerk nämlich ausschließlich auf jene Phänomene der ungarischen Live Art, die bereits Eingang gefunden haben in die Formsprache alternativer Theatergruppen – wie etwa das Kassák bzw. Orfeo Stúdió – oder aber ins Inszenierungsvokabular des subversiveren Regietheaters (András Jeles, Erzsébet Gaál). Parallel zu dieser methodischen Blindheit der Theaterwissenschaft, die die weiterreichende Tradition ihres Forschungsgegenstands ausblendet, lässt sich zudem ein theoretisches Ressentiment der ungarischen Kunsthistoriker im Hinblick auf die Live Art konstatieren. Ein Ressentiment, das dazu führt, dass Performances und Kunstaktionen weniger in ihrer prozessualen Verfasstheit und im Bezug auf ihre Eingebundenheit in massiv sich verändernden Rezeptionsbedingungen in Betracht gezogen, sondern allem voran in der asymmetrisch gewichteten Relation zwischen Aktion und vor allem dem in dieser Aktion hervorgebrachten

¹⁶ Auf ebendiese Differenz zwischen der ›freiwilligen‹ Genese der westlichen und der vom tatkräftigen Strafrecht herbeigeführte Entwicklung der osteuropäischen Avantgarde weist u. a. auch Péter György hin. Vgl. György 1992, 7.

¹⁷ Vgl. Jákfalvi 2006; Lengyel 2011.

Kunstwerk bemessen werden.¹⁸ Es ist nicht zu schweigen von der fehlenden Inblicknahme jener literarischen Qualitäten, die in den Begleittexten, Handlungsanweisungen und Manifesten der Performancekünstler ins Auge fallen und aus den Perspektiven besagter Disziplinen gleichermaßen entrückt sind. Da die ungarische Live Art an der Schnittstelle der Diskurse zu verorten ist, fordert sie seit ihrer Entstehung vergebens eine ambitionierte methodische Auseinandersetzung, die gerade nicht einzelne, vorab festgelegte Analysegegenstände – wie etwa Kunstobjekte, Texte oder Aufführungen – zu klassifizieren und zu analysieren hilft, viel eher aber von medienübergreifenden Fragestellungen ausgeht bzw. die historischen Produktionsbedingungen in den Blick nimmt. Aus diesem Grund wird im Folgenden die neoavantgardistische Live Art auf eine Weise perspektiviert, die erlaubt, den politischen Status von textuell, bildlich oder körperlich kodierten Aktionen über disziplinäre Grenzen hinweg auszuloten. In den Beispielanalysen gilt somit das Augenmerk den performativen Dimensionen von Literatur, bildender Kunst und Körperinsatz. Dieser weit gefasste Performancebegriff erklärt sich, wie aus den jeweiligen Analysefällen ersichtlich wird, aus dem besagten historischen Kontext der gewaltig unterdrückten Live Aktionen, die teilweise erst durch die Verschiebung in ein unter der Hand vertriebenes, tradierbares Medium, d. h. in Samizdatzeitschriften veröffentlichten Handlungsanweisungen oder Fotodokumenten Ausdruck finden konnten.

Angesichts der massiven Auslöschungspolitik der staatlichen Zensur ist nicht zu übersehen, welche methodische Schwierigkeit die historiografische Ermittlung und diskursanalytische Rekonstruktion der Live Art in Mittel- und Osteuropa auszeichnet. Magdolna Jákfalvi¹⁹ insistiert, dass avantgardistische Aktionen seit ihrem Aufkommen konsequent aus den historiografischen Diskursen ausgegrenzt waren und nicht öffentlich dokumentiert worden sind. Insofern nicht allein die Kunstszene, sondern auch die damalige Praxis der Geschichtsschreibung und der Kunstkritik selbst einer rigorosen Zensur unterlagen, stehen uns lediglich mündlich tradierte Legenden, Briefwechsel, Interviews und subjektive Berichterstattungen

¹⁸ Vgl. Beke 1999; Hegyi 1999.

¹⁹ Jákfalvi 2006, 186.

zur Verfügung, die über die Qualität und Rezeption von Performances Aufschluss geben. In diesem Zusammenhang tritt die Tatsache zutage, dass die Performancekünstler selbst auf die Überlieferung ihrer Aktionen angewiesen waren und sich neben der künstlerischen Selbstbehauptung gleichzeitig um die Spurensicherung ihres Schaffens bemühen mussten – beide Intentionen standen allerdings im Zeichen einer Melancholie.

Tibor Hajas

Die repressiven Rede- und Ausstellungsverbote oder heftigen Retoriktionen der sozialistischen Kulturdiktatur trieb zahlreiche Avantgardisten in die Emigration oder – wie Gábor Bódy – in den Selbstmord. Tibor Hajas, der bereits mit 18 Jahren in einen Schauprozess involviert und u. a. aufgrund seiner unkritischen, in der Schulzeitung publizierten Reiseberichte aus London bzw. ähnlich konstruierten Beschuldigungen zu 14 Monaten Haft verurteilt wurde, blieb bis zu seinem frühen und tragischen Tod hauptsächlich in Budapest tätig, auch wenn er sein künstlerisches Interesse schon früh von Fragen der Aktualpolitik abwendete.²⁰ Es verwundert nicht, dass Hajas' ereignisreiche Biografie, seine legendären, gewaltsamen Selbstverletzungsperformances und nicht zuletzt der in den autobiografischen Schriften und Interviews obsessiv intonierte Hang zu transzendentalen Sinnzusammenhängen sowie seine intensive Suche nach quasi-metaphysischen Erklärungsmustern viele Interpreten dazu verleitet, Hajas' exzessive Schreib- und Körperkunst mit seinen subjektiven Aussagen zu überblenden, mehr noch: definitiv einzuschränken. Allenthalben wird in Rezensionen und theoretischen Abhandlungen der Versuch unternommen, Hajas' Gedichte und Erzählungen sowie seine Körperaktionen, Filme und Hörspiele vor dem Horizont einer autobiografischen Begebenheit zu lesen: Als Hajas bei der dauerhaften, mitunter schmerzvollen Fokussierung auf eine Glühlampe die plötzliche Spaltung von Licht und Glühwen-

²⁰ Vgl. Szalai 1992, 81. Zur aufwändig recherchierten Berichterstattung über Tibor Hajas' Schauprozess, der u. a. auch zur Verweigerung seiner angestrebten akademischen Karriere führte, vgl. Szónyei 2005.

del erblickte, sei ihm, so Hajas, die Unermittelbarkeit der Welt bewusst geworden. Hajas stilisiert in diesem Erfahrungsbericht seine Überzeugung davon, dass er aus einer weltimmanenten Perspektive heraus zu keiner Erkenntnis kommen könne und konsequenterweise von diesem grellen Licht als dem einzigen Orientierungspunkt heraus die Welt erkunden und neu ergründen müsse.²¹ Ungleich schwieriger als die existenzialistische Seinsfrage sind die ästhetischen Qualitäten und politischen Konsequenzen in Hajas' Kunst zu ermitteln. Im Folgenden werden daher die performativen Aspekte seiner Werke in Augenschein genommen, um diese vor der Folie eines totalitären Kulturverständnisses als eine politisch-kritische Position der subtileren Art zu konturieren.

Literatur als politische Performance

In formaler Hinsicht mag überzeugen, dass Hajas' literarische Texte und Körperaktionen trennscharf auseinanderdividiert und als zwei Phasen des Lebenswerkes betrachtet werden. Unter thematischen und rhetorischen Gesichtspunkten jedoch erweisen sich die intramedial orientierten Interpretationen als weniger sinnvoll. Zu allererst hat die Kunsthistorikerin Kriszta Dékei in ihrer ambitionierten Abhandlung *Die Texte von Tibor Hajas (1946–1980)*²² darauf hingewiesen, dass er im Anschluss an seine erste, klassisch-lyrische Frühphase die stark reglementierten Formen von Epigrammen und Sonetten konsequent aufkündigt und seine Körperperformances wie auch Gedichte und Kurzgeschichten in denselben Dienst stellt:

²¹ Vgl. Ungváry 1992. Auf die Problematik dieser Forschungsperspektive weist Ágnes Gagyí hin. Vgl. Gagyí 1999.

²² Dékei 1999. Die prominentesten Literaturzeitschriften Ungarns – u. a. die *ÉS* und die *Alföld* – veröffentlichten Hajas' Gedichte und Kurzprosa seit 1967, wenn auch eine beträchtliche Zahl seiner literarischen Schriften in Samizdatzeitschriften publiziert worden sind. Anfangs sprach Hajas aktualpolitische Probleme und seine ideologiekritischen Anschauungen offen an, doch die aus diesem Widerstand resultierenden Retorsionen verleiteten ihn nach und nach zu anderen Artikulationsformen der Kritik, denen wir im Folgenden nachgehen werden.

namentlich die ersehnte Arretierung singulärer Erfahrungsmomente. Bekanntermaßen plädiert der Medienwissenschaftler Philip Auslander dafür, dass die sich auf der Ebene des Textuellen, Fotografischen oder Filmischen entfaltenden Aspekte der Ereignishaftigkeit keineswegs von der Rede über künstlerische Performances suspendiert werden dürfen. Auslanders Behauptung steht zweifellos im Einklang mit dem Appellcharakter von Hajas' freiem Vers »Testbogen« (»Tesztlap«), einem lückenhaften und vom Rezipienten zu komplettierenden Text, der die Mängel des alltäglichen Lebens inventarisiert:

Meiner Meinung nach
fehlen im Alphabet folgende Buchstaben:
.....
[...]²³

Hinterlässt Hajas an den entscheidenden Stellen eklatante Lücken im Text und fordert den Adressaten dazu auf, Desiderate des Alphabets sowie der Geschichte, der menschlichen Anatomie, der Vererbungsgesetze und der Ordnung von Größen- bzw. Maßeinheiten zu benennen, dann konstruiert er Verluste genau in jenen willkürlich erschaffenen Abstraktionssystemen, die entweder lückenlos funktionieren oder undenkbar zu ändern sind. Mit welcher überlegtem Bedacht Hajas hier in der performativen Rhetorik des Gedichts verfährt, wird daran deutlich, dass er mittels eines dem Vers inhärenten imperativen Modus die konstatierende Funktion der Sprache deutlich überschreitet und den Pakt zwischen Dichter und Leser verabschiedet. Auf offenkundige und unverhüllte Weise wird der Adressat zum Lyrischen Ich transformiert bzw. gleichzeitig zum Co-Autor erhoben, und zwar auf der Ebene des Symbolischen. So bleibt sekundär, ob der Leser die fragmentarischen Zeilen komplettiert oder die Möglichkeit eines Eingriffs in das Textgefüge überhaupt in Erwägung zieht, der appellative Surplus des Verses entfaltet dennoch eine Performanz, die den Leser betrifft und ihn auch mangels einer (Inter-)Aktion immersiv einschließt sowie auf seine ästhetische Erfahrung maßgeblich einwirkt. Hajas konfiguriert auf der

²³ Hajas 2005, 107. Übers. vom Vf.

Ebene des Textes eine theatrale Szenerie, die jenen Handlungsanweisungen in der bildenden Kunst nicht unähnlich ist, welche dem Theaterwissenschaftler André Eiermann zufolge ihre performativen Potenziale bereits in der Lektüre evozieren: »Das eigentliche ästhetische Ereignis ist bereits das symbolische Sich-Einlassen des Betrachters, zu dem die Arrangements diesen schon vor der eventuellen Ausführung einer Aktion und unabhängig von einer solchen veranlassen.«²⁴ Was das Gedicht allerdings auf dieser performativen Ebene verhandelt, ist die kontinuierliche Mangel Erfahrung, die dem Leseakt eine melancholische Grundstimmung verleiht. Das Ringen um einen vermeintlich aus den gegebenen Denkkordnungen ausgeschlossenen Rest sowie das Scheitern an der Benennung des Mangels stellen Suchbewegungen dar, die ein Terrain der ironischen Reflexion eröffnen und die Quasi-Unveränderbarkeit von konsolidierten Normstrukturen wie Geschichte oder Diskurs ins Bewusstsein holen. Die im Text klaffenden Leerstellen pointieren somit auch die Unmöglichkeit der Flucht aus soziokulturellen Konstrukten und gesellschaftlichen Handlungsmöglichkeiten, sprich: das Gefangensein in den heteronomen Rastern von Zweck- und Gesetzmäßigkeit, Funktionalität und Effizienz.

In den durch Leerstellen unterbrochenen Satzkonstruktionen von »Tesztlap« wird nunmehr das manifest, was man mit André Lepecki als eine »phänomenologische Beschaffenheit der Melancholie«²⁵ bezeichnen und, Bezug nehmend auf Judith Butler, als etwas »sich dem Blick [Entziehendes]«²⁶ definieren könnte. Die offenen Wunden des Diskurses treten hier zutage, die bezeugen, dass die scheinbare Fülle der symbolischen Ordnung um einen Mangel herum organisiert ist und die »Unlesbarkeit der Welt« fortwährend zu kaschieren sucht. Im Vorgang des Lesens wird die spielerische Ironie des Gedichts von einem stummen Diskurs übertönt und als eine melancholische Redeweise, ja als die paradoxe Mitteilbarkeit eines melancholischen Schweigens entlarvt: »Wir wissen [...],« so Butler, »daß der Melancholiker [...] ›mitteilbar‹ ist, was vermuten läßt, daß seine Rede [...] unvermeidlich indirekt und

²⁴ Eiermann 2009, 280.

²⁵ Lepecki 2008, 159.

²⁶ Butler 2001, 173.

zirkulär ist. Was vom Melancholiker nicht erklärt werden kann, beherrscht dennoch die melancholische Rede – eine Unsagbarkeit, die das Feld des Sagbaren strukturiert.«²⁷

Bereits Aristoteles hat die unentwegte Verzweigung melancholischen Denkens und Redens erkannt und – Freuds These vorwegnehmend – auf einen nicht verifizierbaren Grund zurückgeführt. In der Diskursgeschichte der Schwermut sprach man jedoch dieser zur Einsamkeit führenden Mangelerfahrung bis hin zur Moderne transzendente Ursachen zu und leitete sie von ›naturbedingten‹ körperlichen Dysfunktionen, astronomischen Einflüssen oder der Prüfung göttlicher Versuchung ab. Im Zuge der Aufklärung sind dann die melancholischen Kennzeichen der Desubjektivierung, Unterdrücktheit und Ohnmacht durch und durch pathologisiert und mit sozialer Ausgrenzung in Verbindung gebracht worden.²⁸ Insofern der Melancholiker die Schattenseiten und Negativeffekte der Industrialisierung und Ökonomisierung personifizierte, wurde er regelrecht zum Störenfried der utopischen Gründungsidee rationaler Vergemeinschaftung.

Gelangt man wiederum mit Butler zu der Einsicht, dass sich Mangel, Verlust und Trauer geradezu als die fundamentalen Erfahrungen des Menschlichen auf prekäre Weise und als einzig mögliche Bindeglieder eines sozialen ›Wir‹ ins Feld führen lassen,²⁹ dann geriet Freuds berühmte Differenzierung zwischen der *Trauer*, deren Objekt identifiziert und in der Trauerarbeit freigesetzt werden kann, und der *Melancholie*, bei der der Gegenstand des Verlusts unauslotbar bleibt³⁰ zweifellos ins Wanken. Eine reine Form der Trauer anzunehmen, d. h. den nahtlosen Übergang von dem einen (verlorenen) Objekt zum nächsten zu unterstellen, würde bedeuten, dass man zu der beliebigen Substituierung von Objektbeziehungen fähig wäre und den Status eines modernistischen, autonomen Handlungssubjekts erreichen könnte. Geht man hingegen davon aus, dass jede Verlusterfahrung psychische Spuren hinterlässt und einen melan-

²⁷ Ebd.

²⁸ Vgl. Böhme 2006.

²⁹ Zu dieser zweifellos gewagten und hier aus Platzgründen nicht näher zu erläuternden Erkenntnis gelangt Judith Butler. Vgl. Butler 2005, 36–68.

³⁰ Vgl. Freud 2000.

chologischen Kern der unmöglichen Rationalisierung impliziert, dann sind wir alle dazu gezwungen, die Geschichten unserer Enteignungen andauernd mit uns zu tragen. So gesehen spiegelt die seit Nietzsche und Foucault in Rede stehende ›Spaltung des Subjekts‹ immer auch ein melancholisches Unbehagen den bestehenden gesellschaftlichen Strukturen gegenüber, mit denen in Konflikt zu geraten – vor allem zu totalitären Zeiten – der Selbstvernichtung gleicht. Entsprechend zeichnet sich die melancholische Attitüde durch die intrinsische Verlagerung jener Konfrontation aus, die das Subjekt in seinen externen Objektbeziehungen nicht auszutragen imstande ist. Konkret heißt das nichts anderes, als dass im melancholischen Seinsmodus ein kritischer Impetus entfaltet wird, der die Reflexion der subjektiven Position und deren prekären Bezug zu den gesellschaftlichen Zusammenhängen ermöglicht, selbst wenn die melancholische Erkenntnis weder offen artikuliert noch ans Licht gebracht werden kann. Wie paradox es auch klingen mag, haben Vertreter der postmodernen politischen Theorie wie Homi K. Bhabha³¹ oder Judith Butler³² eine subversive Potenzialität des melancholischen Subjekts konstatiert und darauf abgehoben, dass die Melancholie keine apolitische Disposition darstellt. In der Tat überrascht daher in der Gesamtschau historischer Diskurse nicht, was für eine Fülle von philosophischen, naturwissenschaftlichen und religiösen Diskussionen, ikonografischen Motivtraditionen und einzelbildlichen Manifestationen der Erkundung melancholischer Veranlagung seit der Antike zukam. Dieser Reichtum an Melancholiedeutungen akzentuiert nunmehr jene Aufmerksamkeit, die der gesellschaftliche Status des Melancholikers auf den einzelnen Feldern der Kultur verdiente. Die Ambiguität, dass der Melancholi-

³¹ »Let us call the melancholic revolt the ›projective disincorporation‹ by the marginal of the Master. This narrative speaks from the elision between the synchronous symbol of loss and its non-referential, fragmented, phantasmatic narratives. It says: All these bits and pieces in which my history is fragmented, my culture piecemeal, my identifications fantasmatic and displaced; these splittings of wounds of my body are also a form of revolt. And they speak a terrible truth. In their ellipses and silences they dismantle your authority [...].« Bhabha 1992, 65–66.

³² Vgl. Butler 2001, 177; Butler 2005, 39.

ker erst in seinem Rückzug ›auffällig‹ wird und zunächst in Momenten des Unterlassens zur Reflexion gelangt, spitzt sich bei Künstlern zu, die ihre Außenseiterposition und politischen Redeverbote auf eine subtile Weise wenden, ja einen stummen, unterschweligen Diskurs für ihre Gesellschaftskritik entwickeln. Zweifelsohne kann bei Hajas von ebendieser Zuspitzung der melancholischen Artikulationsweise gesprochen werden, von einer nicht selbst erwähnten, die ideologischen Signifikationsordnungen kontinuierlich unterlaufenden Redeweise also, welche die von Hartmut Böhme konstatierte ›Melancholie der Kunst‹ geradezu potenziert: »Mit [Charles Baudelaire]«, so Böhme, »setzt die Moderne der Kunst ein, deren oft elitäre oder aggressive, formstrenge oder augenblickshaft improvisierte Attitüden den melancholischen Grundton niemals mehr übertönen. Es gibt seitdem keine authentische Kunst mehr, die nicht dem Schmerz entstammt, die nicht die Wunde der Feindschaft zwischen Kunst und Gesellschaft in sich trägt.«³³

Vor dem Hintergrund dieses Argumentationszusammenhangs und der Frage nach dem subversiven Potenzial der melancholischen Einstellung verdient auch Hajas' Gedicht »›Sándor‹ ›Petőfi‹: ›Das Meer hat sich erhoben‹« (»›Petőfi‹ ›Sándor‹: ›Föltámadott a tenger‹«)³⁴ eine kurze Erwähnung: Hajas wiederholt im Wortlaut ein eklatantes Exempel aus der ungarischen Revolutionslyrik und setzt programmatisch jedes Lexem – vom Namen des Autors über die Verselemente bis hin zu den Orts- und Datenangaben der Entstehung – in Anführungszeichen. In seinem mit dem Auftakt »Das Meer hat sich erhoben, / Der Völker brausend Meer«³⁵ beginnenden Gedicht bezieht sich Petőfi auf den Ausbruch des Budapester Aufstands vom März 1848. Im ekstatischen Grundton von Petőfis Rhetorik hallen die Forderungen der Pressefreiheit und einer autonomen parlamentarischen Vertretung innerhalb der österreichisch-ungarischen Monarchie wider, doch der erneut mit stummen Schriftzeichen operierende und jeden Wortsinn systematisch in Frage stellende Hajas distanziert sich von dieser Emphase und

³³ Böhme 2006, 19.

³⁴ Hajas 2005, 103–104. Übers. von Vasfi [d. i. Moritz Eisler] / Benkó [d. i. Cároly Maria Kertbeny], vgl. Petőfi 1852, 137–138.

³⁵ Ebd., 137.

befördert eine elementare Skepsis an der Herbeiführung einer Umbruchssituation zutage. Die ›Revolution in Gänsefüßchen‹ schildert – nicht zuletzt vor dem Hintergrund des Ungarnaufstands 1956 – einen Zweifel am emanzipatorischen und gewalttätigen Aufstand zu seiner Zeit, einen Zweifel, der weder im Konjunktiv anklingt noch im Imperativ mündet, vielmehr zur Verunsicherung in der sprachlichen Denotation und Positionierung führt.

Wir haben gesehen, wie Hajas die melancholische Disposition der Mangelerfahrung in »Testbogen« auf der Ebene des Textuellen performativ inszeniert, d. h. konstatiert und gleichsam evoziert. Bei der Melancholie hat man es bekanntermaßen mit einem doppelten Verlust zu tun, weil sowohl das geliebte Objekt wie auch der Verlust dieses Objekts selbst abhanden gekommen sind. Wenn Hajas beide Verluste durch Textlücken ans Licht zu bringen sucht, konfiguriert er Spalten, Defizite und Reste der Signifikation. Auf eine offenkundige Weise wendet er diese negative Dialektik der Mangelproduktion in seinem ›Vierzeiler‹ »Auf dem Weg zum Kommunismus /I./« (»A kommunizmus felé /I./«) jedoch positiv und transformiert sie in eine Gabe:

Auf dem Weg zum Kommunismus /I./

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.³⁶

Auf dem Spiel steht erneut die Erkundung politischer Handlungsmacht qua Rückzug, diesmal jedoch in Form der buchstäblichen

³⁶ Hajas 2005, 108. Übers. vom Vf. (Hajas, Tibor: »A kommunizmus felé /I./«. »Bejelentem, hogy lemondok Tibor keresztnévem használati jogáról. / Tulajdon-fölöslegemet bárki használhatja, akinak szüksége van rá. / Ez a bejelentés hivatkozási alap minden esetleges tulajdonjogi vitában. / Mottó: Vedd számba, mire van szükséged, mire nincs!«)

Selbstzurücknahme: Der Name als vermeintliche Signatur des Individuellen und die Bedingung zwischenmenschlicher Interpellation wird hier aufgegeben und gleichsam dem Leser offeriert. In diesem Geben klingt wieder nichts anderes an als eine Infragestellung normativer – diesmal gesetzlicher – Bezugssysteme sowie die melancholische Weigerung des Sprechenden, sich konventionellen Referenzbeziehungen zu unterwerfen. Was Hajas in der performativen Bezugstiftung mit dem Leser vollzieht, ist ein Geben dessen, was im Akt des Gebens seine Referenz verliert und sich im Rekurs auf Jacques Derrida als eine Gabe auffassen lässt: Die Gabe existiert ausschließlich in dem Moment, in dem sie sich der Logik des Tausches und des Kalküls widersetzt und sich nicht in die Ökonomie des Wissens und Verstehens fügt. Die sich im Gedicht abzeichnende – und unmöglich bleibende – Übertragung eines Restes der Bedeutsamkeit konturiert das ontologische Paradox der Gabe: Eine Gabe kann man nur geben, wenn man sie nicht besitzt.³⁷ Als Beispiel für diese unmögliche Opferung führt Derrida explizit den Akt der Namensgebung an: »[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.«³⁸ Ohne etwas Sinnvolles, etwas in die Logik einer Ökonomie Integrierbares, etwas auf den Tausch Reduzierbares zu sein, exponiert die Gabe »eine gegebene Hand, zugleich geöffnet und geschlossen«³⁹. Obwohl die Gabe eines Namens, in die konsolidierte Rechtsordnung gegossen, für keinen Inhaber *de facto* greifbar werden könnte, figuriert sie dennoch einen Akt, der in die Sphäre des Politischen führt, überschreitet sie doch die Ordnung des Nützlichen, in der sich alles ›aus der Hand in die Hand‹ abspielt.⁴⁰

³⁷ »Im allgemeinen, meint man, kann man nur geben, was man hat oder besitzt; [...] Auch das Paradox des ›geben, was man nicht hat‹, von dem wir bereits sprachen, gilt und wirkt nur deshalb als ein Paradox, weil das Geben normalerweise mit dem Haben verbunden wird.« Derrida 1993, 68.

³⁸ Derrida 2000a, 11.

³⁹ Derrida 2004, 21. Kursivierung im Original.

⁴⁰ Vgl. Derrida 2000b, 274.



Abbildung 2

Vor diesem Hintergrund kommt die unverkennbare Pointe von *Auf dem Weg zum Kommunismus /I./* zum Tragen, insofern der Text etwas performativ vollzieht, was die kommunistische Ideologie mithilfe ihres romantizistischen und bis dato utopistisch gebliebenen Narrativs proklamiert hat, namentlich die Realisierung einer Gesellschaft ohne Privateigentum. Die Offerierung dessen, was eine kapitalistische Logik des Besitzes und der Reziprozität überschreitet, wird im Gedicht realisiert und zugleich als eine Unmöglichkeit entlarvt. Irritiert Hajas hier kraft seiner immateriellen Opfergabe die Konsistenz der symbolischen Ordnung, so führt er unweigerlich in Form einer *mise en abyme* darauf hin, dass seine Ausschließung aus der hegemonialen Praxis des Denkens und Sprechens ebenfalls einer irritierenden, ja gespenstischen Existenz gleicht und ihn lediglich als Störenfried des realsozialistischen Projekts sprechen lässt. Denn beide, die Gabe wie der Ausgegrenzte, verbreiten auf je unterschiedliche Weise eine »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 *Gespenstern* nämlich«⁴¹. Dass eine Gabe im Sinne des kommunistischen Prinzips prekärerweise in der

⁴¹ Etzold 2006, 38.

Halbpräsenz der Kunstdiskurse vollzogen wird, reflektiert nicht nur die Widersprüchlichkeiten eines Systems, sondern vor allem die Melancholie, die trotz der Unrealisierbarkeit eines utopischen Systems offiziell verdrängt und kurzerhand delegiert wird an die als Querulanten dieser Utopie geltenden Künstler.

Widerstand im Selbstverlust: Tibor Hajas' Körperaktionen

Nicht unähnlich den literarischen Kompositionen tritt in den Körperaktionen Hajas' ebenfalls eine politische ›Proklamation qua Entzug‹, eine paradoxe Selbstbehauptung durch Selbstverlust zutage, die den ästhetischen Ausdruck und die performative Wirkung der Performances gleichermaßen melancholisch stimmt. Die theatrale Konfigurierung des Melancholischen wird hier nicht durch eine tradierte, man könnte fast sagen, stereotype Rhetorik von Posen und mimischen Artikulationen erzielt, wie sich dies in den bekannten Figurationen der auf den Boden gerichteten Augen, eines schräg in die Hand geschützten Kopfes oder einer bewölkten Stirn konkretisieren lässt und in unserem kollektiven Bildgedächtnis fest verankert ist. Hajas' Körperinszenierungen beziehen ihre melancholische Verfasstheit vielmehr aus Expressionen des Impliziten und Unausdrücklichen; diese Melancholie dehnt sich mangels eines Objekts, an dem sich die Gefühle entladen könnten, in der ephemeren Raumzeit der Performance stimmungsartig und atmosphärisch aus. Will man die Koordinaten benennen, die eine Evokation des Melancholischen herbeiführen, dann ließe sich allem voran die im Genre des Solos akzentuierte Vereinsamung⁴² nennen, eine Isolationsabsicht also, die hauptsächlich in tiefschwarzer Dunkelheit exponiert und häufig nur für flüchtige Augenblicke – mithilfe von Kamerablitz, Magnesiumsexplosion oder dem Licht eines kurz auf-

⁴² Die Vereinsamung der Performancekünstlerin bzw. des Performancekünstlers benennt der ungarische Kunsthistoriker László Beke als ein Charakteristikum neoavantgardistischer Aktionskunst und konstatiert dessen tendenzielle Verbreitung im Laufe der 70er Jahre. Vgl. Beke 1980, 100.

flammenden Feuers – beleuchtet und wahrnehmbar wird. Die mit einem Tuch zugebundenen Augen, der mit Wäscheklammern zugestopfte Mund, die eingeschnürten Hände oder Füße und die in physischer Eingeschränktheit ausgestellte, nicht selten nackte Körperlichkeit werden zu den stets wiederkehrenden Motiven von Hajas' Inszenierungen des Entzugs (vgl. Abb. 2). So greift Hajas keine tradierten Melancholikersujets auf, vielmehr schöpft er seine eigenen Kompositionen, die er Performance für Performance in ihren modulierenden Wiederholungen festigt. Im Blick auf dieses motivische Spektrum wird ersichtlich, dass Hajas' Selbstdarbietung mit keinerlei Ansprüchen des sozialen Umfelds korrespondiert oder sich in einen dialektischen Kampf um Anerkennung einfügen lässt, sondern primär darauf zielt, »einen eigenständigen inneren Raum zu schaffen«⁴³ und »nicht durch Worte, sondern durch seine Existenz« laut zu verkünden, »daß der Mensch unfähig ist, über sich entsprechend zu berichten, sich anderen zu überlassen«⁴⁴. Anstatt der Artikulation eines offen verkündbaren Sinns vollzieht sich die ›Darstellung‹ in dessen Verborgenheit und verlangt dem Zuschauer eine ebenfalls melancholisch konditionierte Einstellung ab, ja eine erkundende, Zugang zur Bedeutung suchende Betrachtung.

Weiter zuspitzen lässt sich diese Interpretation von Hajas' Körperaktionen, wenn man die elementare, den Aktionen innewohnende Verletzungsgefahr in Betracht zieht, denn die Evokation von Schmerz konturiert generell jene Dimension des Szenischen, die die Darstellbarkeit konsequent verunmöglicht:⁴⁵ In *Hiroshima, mon amour* (1978) zündet Hajas eine beträchtliche Menge Magnesium in seinem nackten Schoß an und lässt die Flamme auf seine vorderhand ausgezogene Kleidung übergreifen. In *Chöd* (1979) wird Hajas mit einem gedehnten Expander in der Hand von seinem Assistenten ›gekreuzigt‹, sodass er für weite Teile der Performance in

⁴³ Földényi 2004, 335.

⁴⁴ Ebd., 351.

⁴⁵ Der Schmerz als solcher stellt eine nicht-darstellbare und lediglich in ihren Wirkungen kommunizierbare Instanz dar. Er ist ein Phänomen, das, wie der Tanzwissenschaftler Gerald Siegmund aufzeigt, nicht zuletzt aus der Ordnung theatraler Repräsentation immer wieder exkludiert wird. Vgl. Siegmund 2006, 212.

diesem spannungsvollen Körperzustand verharrt. In der lediglich Handlungsanweisung gebliebenen Performance *Zeitfluss (Időpaták)* ›fordert‹ Hajas wiederum einen Assistenten ›auf, ihm mit einer medizinischen Nadel am Arm Blut abzunehmen und das Blut so lange auf den Boden tropfen zu lassen, bis seine rhythmischen Klänge als Uhrschnitte wahrnehmbar werden. Ebenfalls unausgeführt blieb die Aktion *Außer Atem (Kifulladásig)*, in der Hajas einem fahrenden Wagen, an den er mit einem Seil gebunden ist, 5–20 Minuten lang hinterherrennt. In *Ohne Titel Nr. 9* (1980) erbricht er blaue Farbe, die er vor der Performance getrunken hat, in *Psyché* (1979) fügt er sich Verbrennungswunden zu, und seit seiner Aktion *Verhör (Kihallgatás)*, 1980) verwendet er bis zu seiner letzten Performance stets eine Quarzlampe, die auf sein Gesicht gerichtet ist und seine Haut schälen lässt. Nicht zu übersehen ist die Inszenierungsabsicht, die Grenzen der Planbarkeit zu überschreiten und sich den nur bedingt berechenbaren Gefahr- und Schmerzpotenzialen auszuliefern. In der Tat kam es bei Hajas – zumindest den Zeitzeugen zufolge – immer wieder zu riskanten Momenten: In *Verhör* haben die Zuschauer erst dann interveniert und Hajas entbunden, nachdem sich seine Gesichtshaut bereits abpellte;⁴⁶ in *Ohne Titel Nr. 7* explodierte der Magnesiumhaufen derart heftig, dass er Flammen freisetzte und der festgebundene Hajas um Hilfe rufen sowie das Publikum umgehend hinausgeschickt werden musste.⁴⁷ Letztlich war es notwendig, *Dark Flash* (1978) vorzeitig zu beenden, weil der an den Handgelenken gefesselte und mittels einer Seilrolle in die Höhe gezogene Hajas ohnmächtig geworden war.⁴⁸

Hajas' offenkundige Intention, das Scheitern externer Bezugsstiftung in einen inwendigen autoaggressiven Widerstreit zu verlagern, transferiert die Wendung des Melancholikers von der psychisch-mental auf die physisch-körperliche Ebene. Im Sinne der psychoanalytischen Logik nimmt der Melancholiker die Konflikte, die er innerhalb des gesellschaftlichen Gefüges nicht auszuhandeln vermag, in sich auf und verursacht somit eine intrinsische Spaltung des Subjekts, eine Spaltung zwischen dem Ich und einer kriti-

⁴⁶ Vgl. Beke 1980, 105.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Vgl. Ungváry 2005, 445.

schen, dieses Ich zum Objekt nehmenden Instanz. Dieser dramatische Moment des Sich-selbst-zum-Objekt-Nehmens radikalisiert sich in Verletzungsperformances in Form von Autoaggression. Dass den masochistischen Aspekten der Selbstverletzung eine lange Tradition innerhalb des Melancholiediskurses eignet, verwundert v.a. aus dem Grund nicht, weil hierbei »eine Art Todeszustand im Leben oder Lebenszustand im Tod«⁴⁹ in gesteigerter Form zum Ausdruck kommt. Die Herausforderung der Lebensgefahr bringt, wenn man so will, auf provokative Weise das existenzielle Gefühl eines klaustrophobischen, aus den symbolischen Strukturen der Anerkennung ausgeschlossenen Daseins zur Anschauung. Den gespenstischen Zustand, am Leben zu sein, aber keine Geltungsansprüche artikulieren zu können, hat Jacques Lacan als ein Sein ›zwischen zwei Toden‹ bezeichnet und damit die spektrale Präsenz zwischen dem symbolischen und dem realen Tod – am Beispiel von Sophokles' Antigone-Figur – als ein ungelebtes Leben gekennzeichnet, ein Leben also, das »nicht der Mühe wert [ist], gelebt zu werden«⁵⁰. Hajas suggeriert die Unmöglichkeit einer kritischen Bezugnahme auf seine aktuelle Gegenwart und unterlässt eine mimesisgeprägte Darstellungsweise seiner gesellschaftlichen Existenz, indem er zu erkennen scheint, dass ein Handeln in der Ordnung der Repräsentation sich der ›Sprache‹ des hegemonialen realpolitischen Systems nähern würde. Somit setzen Hajas' Verletzungsaktionen gewissermaßen die Suchbewegungen nach einem prekären Eigenraum bzw. eine Emanzipation von der Aktualpolitik in Szene.⁵¹ Dass diese Emanzipation ausschließlich in einer spektralen Daseinsform auf der Schwelle zum Nicht-Sein als möglich erscheint, akzentuierte Hajas' vorletzte Performance *Nachtwache (Virrasztás)* vom 18. Mai 1980 im Budapester Bercsényi Kollégium. Dabei handelte es sich um eine vierzigminütige Aktion, in der er zunächst eine Glühlampe in eine Wasserpfütze warf und durch die ausgelöste Explosion das Wasser unter Strom setzte. Sich der Pfütze nähernd suchte er im Wasserspiegel sein Ebenbild zu erblicken und die klassische narziss-

⁴⁹ Clair 2006, 436.

⁵⁰ Lacan 1996, 316.

⁵¹ Diese Deutung legt u. a. das Gespräch mit Rudolf Ungváry nahe: vgl. Ungváry 1992, 54.

tische Szenerie der Subjektwerdung in einen unerbittlichen Blicktausch mit dem Tod zu verziehen. Anschließend kam ein Assistent auf die Bühne und spritzte Hajas ein kurzzeitig wirkendes Schlafmittel in die Vene. Nachdem dieser in Ohnmacht fiel, ertönte seine Stimme vom Band:

Es ist nicht einfach, mit einem Selbstgespräch anzufangen, es ist nicht einfach, sich zu spalten, wenn man dabei ausschließlich auf sich zählen kann. Das Bewusstsein muss auf ein sicheres Terrain verlagert und evakuiert werden ... es kommen Zeiten, in denen ich nicht sprechen, aber zu hören sein werde ...⁵²

Hajas' motorische Ohnmacht und sein bewusstloser Seinszustand begegnen im ertönenden Redebeitrag einer pointierten Reflexion, insofern hierbei die Flucht jenseits des öffentlichen Raums auf den Plan gerufen und die Forderung nach einem Status außerhalb der Politik artikuliert wird. Denn auf den Plan gerufen und artikuliert wird dieses Sein in der Sphäre des Politischen, in der Widerständigkeit, der Inkommensurabilität, der Gabe. Eine melancholische Politik ist demnach keine Politik des reinen In-sich-Kehrens, ihr eignet eine Geste der Resistenz, die an und für sich steht: Sich zum Objekt zu machen, heißt zu intervenieren um den Preis des Selbstverlusts.

Schlussbetrachtung

Zurückblickend auf die eingangs aufgeworfene Fragestellung, der zufolge der neoavantgardistischen Live Art in Ungarn keine mit der westlichen Performancekunst vergleichbare Relevanz und Resonanz in den zeitgenössischen Kunsttraditionen zukommt, kann man sagen, dass es im Budapester Untergrund gleichsam um ein Mehr und ein Weniger ging als um jene Geltungsansprüche, die der westlichen Performance Art ihre Kontinuität sicher(te)n, namentlich um die Überwindung der fiktionalisierenden Darstellungsästhetik sowie die Revolutionierung der werk- und vermarktungsorientierten Kunst-

⁵² Beke 1980, 108.

szene. Denn konstitutiv waren für die Genese der ›Bühnen einer zweiten Öffentlichkeit‹ allem voran die beispiellosen Zensurmaßnahmen, Schreib-, Ausstellungs- sowie Auftrittsverbote und nicht zuletzt die alltäglichen, in die Privatsphäre hineindrängenden Retoriken, welche die avantgardistischen Künstler der 70er Jahre permanent vor dem Erfahrungshorizont von Restriktionen und Sanktionen leben und arbeiten ließen. Die Konsequenzen, mit denen diese Produktionsbedingungen die Ästhetik der ungarischen Neoavantgarde weitgehend durchwalteten, offenbarten auch die rhetorischen Taktiken und medialen Konditionen künstlerischen Arbeitens, die nicht so sehr ›frei gewählt‹, als vielmehr erst im spannungsvollen ›Dialog‹ mit den kulturpolitischen Repressalien aufgespürt werden mussten. Daher erklärt sich der mit dem 1989er ›Systemwechsel‹ in eins fallende Traditionsbruch in der ungarischen Live Art nicht nur durch die mangelhafte Dokumentiertheit ihrer Ereignisse, sondern zugleich auch durch die Verschließung jenes soziokulturellen und realpolitischen Hintergrunds, vor dem diese Kunstpraxis überhaupt erst Kontur und Bedeutung gewann. Dementsprechend verwundert es nicht, wenn der Neoavantgardist János Szirtes zwölf Jahre nach dem Zerfall des sozialistischen Regimes den Grund für den besagten kulturellen Umbruch wie folgt pointiert: »Die Zeit, in der es noch eine Tat war, sich kundzugeben, ist vorbei«⁵³.

Immerhin lässt sich im Zusammenhang mit den oben angestellten produktionsästhetischen und kulturhistorischen Untersuchungen die These in Anschlag bringen, dass die performativen Effekte der einzelnen Aktionen keineswegs von der jeweiligen Medialität ihrer Artikulationen abhängig waren. In diesem Sinne wäre es kontraintuitiv, die künstlerischen ›Performances‹ – ob vor einem Publikum ausgeführt oder lediglich in Form einer Handlungsanweisung verkündet, ob in literarischen oder in fotografischen Artefakten Gestalt gewinnend – nach medienspezifischen Kriterien zu bemessen. Klassifiziert man künstlerische Setzungen, die unter kulturdiktatorischer Überwachung entstehen, nach medienspezifischen Gesichtspunkten, so begeht man freilich kapitale methodische Fehler. Inwieweit ein subversives Sich-Zeigen jeweils in verhüllten Gemälden, in Gedichten oder aber in Figurationen körperlicher Ohnmacht

⁵³ Hock 2001, 9.

zur Geltung kommen kann, dafür stellen die einzelnen behandelten Künstler in einem vielfältigen Spektrum an Exempeln Beweise dar.

Was in diesen Akten des Sich-Zeigens zum Ausdruck kommt, ist eine prekäre Gratwanderung zwischen Selbstzurücknahme und Selbstbehauptung, Entzug und Selbstinszenierung, Schweigen und Stimmerhebung. Fraglos sind folglich die unterschiedlichen performativen Aktionen der Neoavantgarde in Text-, Bild- und Körperszenarien von einem melancholischen Grundton erfüllt, von einer Melancholie nämlich, welche nicht nur die *ästhetische* und *dramaturgische* Beschaffenheit, sondern immer auch die *politische* Qualität der Performances tangiert. Obwohl das analytische Augenmerk in den vorangegangenen Seiten auf Tibor Hajas, dem vorausweisenden Wegbereiter einer langen Reihe von Kunstaktionen verwandter Struktur und Ambition, lag, steht er mit seinem melancholisch durchwobenen Œuvre keineswegs vereinzelt. Zwei weiterführende Beispiele sollen daher an dieser Stelle kurz skizziert werden.

Die Praxis des Samizdat entfaltete in ihrer ebenfalls spektralen Verfasstheit und der Tatsache, dass sie einer breiteren Öffentlichkeit verschlossen blieb, einen melancholischen Artikulationsmodus, der durchgängig das Signum des Schweigens mit sich trug. Analog zur Mail Art, deren wirkungsästhetisches Potenzial weniger im verschickten Inhalt, sondern vielmehr in dem performativen Akt der Sendung bestand, kam auch der unaufhaltbaren Zirkulation der Samizdathefte eine besondere kunstpolitische Relevanz zu. Dass ihre ästhetische Qualität nicht auf das Abgedruckte reduziert werden darf, fällt auch in den verbotenen Publikationen der 1978 in Szolnok gegründeten Inconnu Gruppe ins Auge. Ungeachtet der Emphase, mit der einige Interpretatoren vom Samizdat berichten und diese unter dem Motto »Samizdat hieß Handeln«⁵⁴ sowohl als eine offene Kommunikationsplattform zwischen Ost und West charakterisieren als auch für die Zunahme von Zivilcourage und Kreativität als stimulierend erachten, muss in Betracht gezogen werden, dass die unter der Hand vertriebenen Kulturzeitschriften eine äußerst begrenzte Publizität bekamen und Meinungsfreiheit ausschließlich innerhalb eines Insiderkreises hervorkehren ließen. Auch der programmatische Leitsatz der Inconnu Gruppe »Konfrontiere

⁵⁴ Eichwede 2000, 17.

dich! Dokumentiere! Mach Öffentlich!« entpuppt ihre begrenzte diskursive (Ohn-)Macht in Anbetracht der wenigen, meistens nur in 49 Originalexemplaren verfertigten Samizdatheftchen. Bei dieser Gruppe tritt jedoch eine bemerkenswerte performative Qualität der Zeitschriften hervor: Da die Mitglieder ihre politisch direkten Live-Aktionen nach massiven Atrozitäten mit den Staatsbehörden einstellen mussten, wechselten sie ihre rhetorische Taktik und fingen an, Samizdat zu praktizieren. Somit eröffnete das Schreiben für sie einen Raum für Performances, die sie nicht mehr ›reak‹, dennoch aber auf der Textebene ›vollziehen‹ konnten.⁵⁵ Dieses »passive Handeln«, wie sie es bezeichneten, erhält seine performative Bedeutung allerdings erst durch eine an die Abkapselung gebundene und die kommunikative Reziprozität einbüßende Melancholie hindurch.

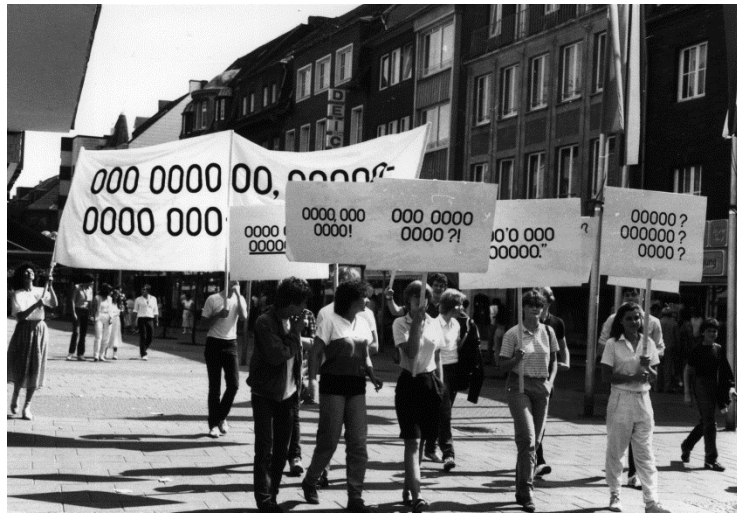


Abbildung 3

⁵⁵ Hierauf deuten zumindest jene Performanceberichte hin, deren ›Authentizität‹ im Hinblick auf ihre schlicht unrealisierbare Brutalität als äußerst fragwürdig erscheint.

Heranziehen lässt sich vor diesem Hintergrund schließlich auch der Maler und Aktionskünstler Endre Tót. Dass eine Diktatur mit der Unmöglichkeit der Kommunikation Hand in Hand geht, scheint auch in Tóts humorvollen Zero-Aktionen auf, unabhängig davon, ob er Briefe verfasst, die er erneut durch die Schreibmaschine zieht, um jedes Schriftzeichen systematisch mit Nullen zu überschreiben und in die Unlesbarkeit zu führen, oder ob er die Transparente seiner Zero-Demonstrationen mit einer Serie von Nullen beschriftet (Abb. 3). Selbst in der unverkennbaren Freude seiner Aufmärsche schwingt jene Dimension der unartikulierbaren Proteste mit, die im Sinne einer ›Ästhetik der Absenz‹ hervortritt und die einen in der Form von Spruchbändern bzw. Demonstrationen nicht auf den Punkt zu bringenden Inhalt birgt. Tóts Interventionen exponieren wiederum einen melancholischen Gestus, dessen semantische Kodierung verschlossen bleibt und selbst dann von einer Mangel-erfahrung übertönt wird, wenn er seine Zero-Demonstrationen im Westen reenactet: »[...] I would say these were the joys of loneliness, the delight of solitude. Something one can experience in suppression, but in the greatest freedom as well«⁵⁶.

Eine im Zeichen der Melancholie entstehende, d. h. sich unter Verbot artikulierende und dementsprechend in einer nur bedingt zugänglichen ›Halbpräsenz‹ zur Geltung kommende Kunst lässt sich nicht in die herkömmliche Dialektik von Erinnern und Vergessen bündeln. Sie verschließt sich vor jenen Prinzipien der Dokumentier- und ›größtmöglich exakten Wiederholbarkeit‹, die unter Rebecca Schneiders Motto »performing remains« proklamiert und für ein kulturelles Gedächtnis als konstitutiv erachtet wird. Schneider suggeriert, dass im Genre des Reenactments die Vergangenheit nicht nur imitiert, sondern auch ›berührt‹ und wiederbelebt werden kann. Diese Wieder-Holung führt, so Schneider, eine Kollision von Zeitachsen herbei, »where *then* and *now* punctuate each other«. Sie betont ferner, dass die Akteure dieser Wiederbelebung in der Lage sind, »to bring that time – that prior moment – to the very fingertips of the present«⁵⁷. Obgleich an dieser Stelle die Skepsis anklingt, die ungarische Neoavantgarde verschließe sich einer Schneider-

⁵⁶ Perneckzy 1995, 32.

⁵⁷ Schneider 2011, 2. Kursivierung im Original.

schen ›Berührbarkeit‹, so soll dieser Zweifel kurzerhand an eine Hoffnung, oder mehr noch, an eine Forderung gekoppelt werden: Die neoavantgardistische Vergangenheit nicht zu einem rekonstruierbaren Masterplan für künstlerische Traditionsbildung zu erheben, sondern die verbotenen Künstler in ihren Ambitionen heraufzubeschwören.

Literatur

- Beke, László: A performance és Hajas Tibor. In: *Mozgó Világ* 10 (1980), 98–112.
- Dulden, verbieten, unterstützen. Kunst zwischen 1970 und 1975. In: Knoll, Hans (Hg.): *Die zweite Öffentlichkeit. Kunst in Ungarn im 20. Jahrhundert*. Dresden 1999, 212–233.
- Bhabha, Homi K.: Postcolonial Authority and Postmodern Guilt. In: Lawrence Grossberg/Cary Nelson/Paula A. Treichler (Hg.): *Cultural Studies: A Reader*. New York 1992, 56–68.
- *Die Verortung der Kultur*. Tübingen 2000.
- Böhme, Hartmut: Kritik der Melancholie und Melancholie der Kritik. In: Margrit Frölich/Klaus Gronenborn/Karsten Visarius (Hg.): *Kunst der Schatten. Zur melancholischen Grundstimmung des Kinos*. Marburg 2006, 11–27.
- Butler, Judith: *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*. Frankfurt a.M. 2001.
- *Gefährdetes Leben. Politische Essays*. Frankfurt a.M. 2005.
- Clair, Jean: Die melancholische Unsterblichkeit. In: ders. (Hg.): *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*. Berlin 2006, 434–437.
- Dékei, Kriszta: Hajas Tibor (1946–1980) szövegei. In: *Művészettörténeti Értésítő* 1 (1999), 59–68.
- Derrida, Jacques: *Falschgeld. Zeit geben I*. München 1993.

- Pièere d'insérer. Zur gefälligen Beachtung. In: ders.: *Über den Namenen. Drei Essays*. Wien, 2000 (2000a), 11–13.
- *Politik der Freundschaft*. Frankfurt a.M., 2000 (2000b).
- Der ununterbrochene Dialog: zwischen zwei Unendlichkeiten, das Gedicht. In: ders./Gadamer, Hans-Georg: *Der ununterbrochene Dialog*. Frankfurt a.M. 2004, 7–50.
- Eichwede, Wolfgang: Archipel Samizdat. In: ders. (Hg.): *Samizdat. Alternative Kultur in Zentral- und Osteuropa: Die 60er bis 80er Jahre*. Bremen 2000, 8–19.
- Eiermann, André: *Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Auf-führung und die Entgrenzung der Künste*. Bielefeld 2009.
- Esterházy, Péter: Ósmagyaros és féltlépő. In: György Galántai/Júlia Klaniczay (Hg.): *Galántai. Lifeworks 1968–1993*. Budapest 1996, 34–37.
- Etzold, Jörn: Am Ende des Kommunismus. Zur Erzählbarkeit des Proletariats bei Marx. In: Arne Höcker/Jeanne Moser/Philippe Weber (Hg.): *Wissen. Erzählen. Narrative der Humanwissenschaften*. Bielefeld 2006, 29–40.
- Földényi F., László: *Melancholie*. München 2004.
- Freud, Sigmund: Trauer und Melancholie. In: ders.: *Studienausgabe. Bd. III. Psychologie des Unbewußten*. Frankfurt a.M. 2000, 193–212.
- Gagyi, Ágnes: Mi a művészet sorsa és feladata? In: *Præ irodalmi folyóirat* 1 (1999), 8–13.
- Goldberg, RoseLee: *Performance. Live Art since the 60s*. London 2004.
- György, Péter: *Az elsüllyedt sziget*. Budapest 1992.
- Hajas, Tibor: *Szövegek*. Budapest 2005.
- »Petőfi« »Sándor«: »Föltámadott« »a« »tenger«. In: ders. 2005, 103–104.
- A kommunizmus felé /l./l. In: ders. 2005, 108.

- Tesztlap. In: ders. 2005, 107.
- Hegyí, Lóránd: Neue Identität in der neuen Situation. Ungarische Kunst der achtziger Jahre. In: Hans Knoll (Hg.): *Die zweite Öffentlichkeit. Kunst in Ungarn im 20. Jahrhundert*. Dresden 1999, 256–289.
- Hock, Beáta: Szirtes János. In: *Balkon* 8 (2001), 7–9.
- Jákfalvi, Magdolna: *Avantgárd – színház – politika*. Budapest 2006.
- Knoll, Hans (Hg.): *Die zweite Öffentlichkeit. Kunst in Ungarn im 20. Jahrhundert*. Dresden 1999.
- Lacan, Jacques: *Das Seminar. Buch VII (1959–1960). Die Ethik der Psychoanalyse*. Weinheim/Berlin 1996.
- Lengyel, György (Hg.): *Színház és Diktatúra a 20. században*. Budapest 2011.
- Lepecki, André: Melancholischer Tanz der postkolonialen Geister. Vera Mantero beschwört Joesphine Baker. In: ders.: *Option Tanz. Performance und die Politik der Bewegung*. Berlin 2008, 156–179.
- Perneczky, Géza: Endre Tót and the Mental Monochromy. In: Tót, Endre: *nothing ain't nothing. retrospective 1965–1995*. Budapest 1995, 29–35.
- Petőfi, Sándor: Das Meer hat sich erhoben. In: Vasfi [d.i. Moritz Eisler]/Benkó [d.i. Cároly Maria Kertbeny] [Übers.]: *Nationallieder der Magyaren*. Braunschweig 1852, 137–138.
- Sasvári, Edit: A balatonboglári kápolnatárlatok kultúrpolitikai háttere. In: Dies./Júlia Klaniczay (Hg.): *Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonboglári kápolnaműterme 1970–1973*. Budapest 2003, 9–38.
- Schneider, Rebecca: *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. London 2011.
- Schramm, Helmar/Sušec Michieli, Barbara: Pathos and Melancholy: Rethinking ›Theatre‹ in Times of Doubt. In: *Theatre Research International* 3 (2009), 278–293.

- Siegmund, Gerald: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart*. Bielefeld 2006.
- Szalai, Miklós: »A semmi egében utak fehérén ...« Beke Lászlóval és Széphelyi F. Györggyel Hajas Tiborról beszélget Szalai Miklós. In: *Orpheus* 10 (1992), 75–88.
- Szónyei, Tamás: Kék fénytörésben. In: *Magyar Narancs* 11.08.2005, 28–30.
- Umathum, Sandra: *Kunst als Aufführungserfahrung. Zum Diskurs intersubjektiver Situationen in der zeitgenössischen Ausstellungskunst. Felix Gonzalez-Torres, Erwin Wurm und Tino Sehgal*. Bielefeld 2011.
- Ungváry, Rudolf: Leopárdok ültek a tigrisekhez. Beszélgetés Hajas Tiborral 1980-ban. In: *Orpheus* 10 (1992), 53–73.
- »Miközben én még azon tünődöm, hogy melyik választ várod ...?« Beszélgetés Hajas Tiborral 1980-ban. In: *Hajas* 2005, 440–459.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: György Galántai steht vor dem zensierten Exponat »Sommer« aus seiner vierteiligen Grafikserie »Négy évszak (The Four Seasons) (1971)« (»Verpackte Ausstellung« 24.04.–08.05.1973, Technische Universität Budapest). Foto und Copyright: György Galántai; freundlicherweise zur Verfügung gestellt von Artpool Art Research Center.

Abb. 2: Tibor Hajas' letzte Performance »Ohne Titel No. 11«, Esztergom, 05.07.1980; Foto und Copyright: János Vető.

Abb. 3: Endre Tót: »Zero-Demonstration«, Viersen. Foto und Copyright: Endre Tót.