

# Formen künstlerischer Kritik *jenseits* des Eisernen Vorhangs

## Eine Einleitung

---

*Adam Czirak*

»Künstler, die seit den 1960er Jahren weltweit am häufigsten verfolgt und inhaftiert worden sind, waren Vertreter der Performancekunst«<sup>1</sup> – konstatiert die Kunsthistorikerin Kristine Stiles, die diesem Kunstgenre wirkungsvolle Dimensionen des Widerstands gegen jegliche Formen der Dominanz zuspricht. Ihre Feststellung mag darin begründet sein, dass Performancekünstler\_innen ihre Körper zum ästhetischen Gegenstand erhoben haben und weniger ein Werk, vielmehr aber ihre körperliche Existenz selbst in die Gefahr von Kritik, Zensur oder Verbot gelangen ließen. Nimmt man die Geschichte der Performance- und Aktionskunst im ehemaligen europäischen ›Ostblock«, d.h. in den so genannten realsozialistischen Gesellschaften Europas vor 1989 in Augenschein, so lag ein Moment des Protesthaften und des Politischen in der allenthalben zu den stark überwachten oder sogar verbotenen Kunstgattungen gezählten Performancekunst zweifellos darin, dass sie die Imperative des (sozialistischen) Realismus bzw. des ästhetischen Konformismus ignoriert und stattdessen künstlerische Gesten der Transgression, des Entzugs oder der Unentscheidbarkeit favorisiert hat. Stand den Zensor\_innen ein breit gefächertes Filtersystem für die Begutachtung von literarischen Werken zur Verfügung, fehlte es im Bereich der neoavantgardistischen bildenden Kunst bzw. der Performancekunst an repräsentationspolitischen Richtlinien, die für die Genehmigung, Duldung

---

1 Kristine Stiles: *States of Mind: Dan & Lia Perjovschi*, Durham 2007, S. 51.

oder Prohibition ausschlaggebend gewesen wären.<sup>2</sup> Zwischen den verunsicherten Schiedsrichter\_innen im Kunstbereich und den Avantgardist\_innen entfachte sich somit ein spannungsvolles Ringen um Anerkennung und Geltung, das man auch als einen dialektischen Kampf um Ein- und Ausschließung subalternen Positionen bezeichnen könnte.

Es überrascht daher nicht, dass die Vertreter\_innen autonomer Kunst in den osteuropäischen Ländern vornehmlich außerhalb einer offiziellen Öffentlichkeit agiert haben. In privaten Apartments, Ateliers oder verlassenen Naturlandschaften eröffneten sich Szenen einer so genannten ›zweiten Öffentlichkeit‹, die sich von den dominanten Kunstdoktrinen distanziert haben. Geprägt von experimentellen oder subversiven Ansprüchen standen die Performancekünstler\_innen nicht nur den tradierten Kunstgattungen kritisch gegenüber, sie problematisierten auch dezidiert gesellschaftliche Automatismen, parteipolitisch idealisierte Menschenbilder oder die modernistischen Ideologien eines global verbreiteten, kompetitiven Fortschritts-glaubens. Das Spektrum ihrer kritischen Praxis war breit gefächert, reichten ihre widerständigen Artikulationen doch von der Theatralisierung ihrer Selbstzurücknahme über spontane Interventionen im öffentlichen Raum bis hin zu konstruktiven Reformvorschlägen für einen besseren Sozialismus. Doch wie und mit welchem Effekt konstituierten sich die kritischen Positionen gegenüber der Gesellschaft und der vorherrschenden Kunstprogrammatik in bzw. mit den Aktionskünsten des ehemaligen Ostblocks? Inwiefern lässt sich die kritische Praxis der Performancekünstler\_innen auf Begriffe bringen, sortieren und kontextualisieren?

Der vorliegende Sammelband widmet sich Episoden aus der Aktions- und Performancekunst *jenseits* des Eisernen Vorhangs. Das Attribut ›jenseits‹ bezieht sich in diesem Zusammenhang allerdings nicht nur auf eine konkrete geopolitische Region und eine Epoche der europäischen Kunst zur Zeit des Kalten Krieges, sondern es impliziert gleichzeitig ein programmatisches Vorhaben, das die Masternarrative der Performancegeschichte infrage stellt. Denn die Bezeichnung ›jenseits des Eisernen Vorhangs‹ verabschiedet die Unterstellung einer strikten Zweiteilung Europas vor 1989 und die damit einhergehende Festschreibung von ost- und westspezifischen Ideologien

---

2 Vgl. Edit Sasvári: »A balatonboglári kápolnatárlatok kultúrpolitikai háttere«, in: Júlia Klaniczay; Edit Sasvári (Hg.): *Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonboglári kápolnaműterme 1970-1973*, Budapest 2003, S. 9-38, insbesondere: S. 13-15.

oder künstlerischen Praktiken. Wie aus den anschließenden Fallstudien ersichtlich wird, verliefen – trotz der ideologischen und geografischen Spaltung Europas vor 1989 – quer durch Kontinente und Landesgrenzen kartografische Linien in der Tradition der Aktionskünste, die uns zurückblickend ähnliche ästhetische und politische Anliegen zu erkennen helfen. Die Studien dieses Buches verbindet der Anspruch, die Kunstszenen des ›Ostblocks‹ nie isoliert zu betrachten, sondern diese in die globale (Kunst-)Geschichte des Kalten Krieges einzubetten, und sie sind darum bemüht, den Wiederhall ähnlicher repräsentationspolitischer Anliegen – sei es in der Kritik von starren ästhetischen Normen oder in der Problematisierung von gesellschaftlichen Themen wie das Wettrüsten oder der Kampf für Frauenrechte – aufzuzeigen. Im Folgenden soll also immer auch die Frage in den Blick genommen werden, wie künstlerische Interessen bzw. politische Solidarität über die konkurrierenden Blöcke hinweg miteinander verlinkt werden können, um eine allzu starre Grenzziehung zwischen ›Ost‹ und ›West‹ in der Kunstgeschichtsschreibung der Neoavantgarde zu verabschieden.

Die einzelnen Beiträge umkreisen kritische Stellungnahmen ost- und südosteuropäischer Provenienz und perspektivieren diese in ihrer jeweiligen politischen Programmatik. Trotz der Diversität ästhetischer und gesellschaftskritischer Praktiken in Polen, Ungarn, Jugoslawien, der ehemaligen Tschechoslowakei und der DDR lassen sich motivische und strukturelle Analogien in der Art und Weise der Artikulation von Kritik feststellen, die in – mindestens – drei unterschiedlichen Strategien manifest geworden sind: Versucht man diese Strategien zu kartographieren und miteinander in Verbindung zu bringen, so fällt eine hohe Anzahl an (1) Inszenierungen der Selbstzurücknahme, (2) Interventionen im öffentlichen Raum und (3) einer dezidiert sozialistischen Kritik der bestehenden Gesellschaften ins Auge. Den ersten beiden Taktiken der Renitenz eignet vor allem eine Unterbrechung konsolidierter Ordnungen der Sichtbarkeit und der Funktionalität. Die dritte Strategie erhebt hingegen den Anspruch, eine Wandlung und Erneuerung des Kritisierten in die Wege zu leiten.

## 1 Selbstzurücknahme als kritische Praxis

Der symbolische Akt der Selbstzurücknahme gilt als prominentes Motiv bei vielen Performancekünstler\_innen im Realsozialismus: Die Auslieferung des Körpers an eine physische Ohnmacht, das Spiel mit Momenten der Blendung und Betäubung, die Theatralisierung des Schweigens oder Schlafens und die explizite Selbst-Einsperrung sind Beispiele für die öffentliche Exponierung eines dissoziierten Selbst. Diese Performances artikulieren einen Rückzugsversuch aus konventionellen Referenzbedingungen bzw. das Resentiment gegenüber sprachlichen wie normativ-gesetzlichen Bezugssystemen. Manifest ist in solcherart Szenen der schwindenden Souveränität die kritische Ambition, außerhalb der diskursiven Raster propagandistischer Ideologien zu kommunizieren und jenseits der staatlich vorgegebenen ästhetischen Prämissen zu arbeiten.

Ohne die Grenzen der kulturpolitischen Zensur auf eine offensive Art auszutesten, bedienten sich zahlreiche Performancekünstler\_innen einer paradoxalen Darstellungslogik: Sie führten Praktiken der Selbstdisziplinierung und des Rückzugs spannungsvoll mit Momenten der Überschreitung und eines theatralen Sich-Zeigens zusammen. Inwieweit diese Gesten einer Selbstartikulation durch Selbstzurücknahme als Verfahren der politischen Reibung an den reglementierenden Normen totalitärer Systeme begriffen werden können, steht im Fokus der Beiträge von Barbara Gronau, Astrid Hackel und Adam Czirak.

In ihrem Vergleich zwischen west- und ostdeutschen Traditionslinien der performativen Künste führt Barbara Gronau das Argument ins Feld, dass Aktionskünstler\_innen – entgegen ihrem aktivistischen Selbstverständnis – eine Vielzahl von Techniken der Zurückhaltung entwickelt haben. Nicht nur bei Joseph Beuys, sondern auch bei den Dresdner Autoperforationsartisten lassen sich Formen des Rückzugs erkennen, die eine Politik des Unterlassens oder eine ästhetische Reduktion der Darstellungsmittel ebenso zum Ausdruck bringen wie den Wunsch, die psychische Selbstzurücknahme des Körpers in einer Aufführungssituation, d.h. vor einem Kollektiv, in Szene zu setzen. Gronau weist darauf hin, dass die komparatistische Analyse zwar Analogien zu zeichnen erlaubt, insofern es Beuys und den Dresdner Studierenden ebenfalls um die kritische Reflexion von Zurückhaltung, Verwundbarkeit und Isolation als Insignien des Kalten Krieges ging. Dennoch waren diese ästhetischen Absichten – vor dem Hintergrund der jeweiligen

gesellschaftlichen Milieus in Ost- und Westdeutschland – in anderen politischen Referenzrahmen zu verorten. In ihrer Parallelektüre geht Barbara Gronau in diesem Sinne den historischen Inkommensurabilitäten nach, die ›hinter‹ den ästhetischen Analogien stehen.

Wie Astrid Hackel feststellt, tauchten mentale und körperliche Ohnmachtsgefühle u.a. in Gabriele Stötzers literarischem und bildnerischem Werk als zentrale Themen auf. Dass die kritische Wendung der Selbstzurücknahme bei der Erfurter Künstlerin als eine bewusst gewählte Strategie zu betrachten ist, verdeutlicht auch ihr Plädoyer für eine »Revolution im Stillen«<sup>3</sup>: »Nach dem Knast hatte sich für mich der Sozialismus oder [...] die Verbesserung des Sozialismus erledigt. Ich wusste, dass ich ein eigenes System, mein System aufbauen müsste.«<sup>4</sup> Stötzers Verweigerung, in der Logik der offiziellen Diskurse zu agieren, konkretisierte sich in Taktiken der Selbstzurücknahme aus den Regimen »des sozialistischen Zusammenlebens«<sup>5</sup> und denen der Sichtbarkeit. Mittels Bandagierung oder Einschnürung des Körpers kommt bei Gabriele Stötzer wie auch bei Cornelia Schleime eine Kritik zum Tragen, die Hackel durch komparatistische Analysen aufspürt. Die Betonung der Repression, der eingeschränkten Mobilität und Kommunikation gehe weit über die metaphorische Wiederholung von patriarchalen oder realsozialistischen Unterdrückungsmechanismen hinaus, bezeugt doch die sukzessive Aneinanderreihung solcher Standbilder einen selbstbewussten Einsatz des Körpers, gespenstische Choreografien also, die die Ordnungen der Unterwerfung mit einer unheimlichen Vitalität heimsuchen.

Der Anspruch auf Selbstzurücknahme spitzt sich in ›Schlafaktionen‹ zu, deren weite Verbreitung im ›Ostblock‹ von Adam Czirak kartografiert wird. Um das Faulenzen und den Schlaf vor dem Hintergrund der kapitalistischen oder sozialistischen Ideologien der Produktion zu nobilitieren, stellten sich Performancekünstler\_innen zur Aufgabe, willentlich in den Schlaf zu fallen, und führten diese Experimente vor der Kamera oder sogar in der Öffentlichkeit auf. Sie werteten dabei nicht nur die schöpferische Dimension des Nichtstuns bzw. der Ruhepause auf, sondern erhofften auch vom Schlaf den Rückzug aus dem Regime der Arbeitseuphorie bzw. aus der als

---

3 Gabriele Stötzer zitiert nach Yvonne Fiedler: *Kunst im Korridor. Private Galerien in der DDR zwischen Autonomie und Illegalität*, Berlin 2013, S. 116.

4 Ebd.

5 Ebd., S. 51.

repressiv empfundenen gesellschaftlichen Realität. Was die einzelnen Aktionen jedoch auch zeigten, war die Einsicht, dass die Abkapselung durch den Schlaf, die Schutz verspricht, willentlich nicht herbeizuführen ist. Der Schlaf ist kein intentionaler Akt, er markiert die Grenze menschlicher Planung und individueller Bestimmbarkeit. Vor diesem Hintergrund verbindet Performer\_innen, die Schlafen gehen, die Erkenntnis, dass dem Zustand der *Insomnia* eine politische Dimension eignet, insofern man in ihr die Forcierung und gleichzeitig die Unmöglichkeit gesellschaftlichen Rückzugs kommunizieren kann.

## 2 Kritik durch die Unterbrechung öffentlicher Normstrukturen

Erfolgte die künstlerische Kritik sozialistischer Gesellschaften in Form eines öffentlichen Auftritts, wie dies sich beispielsweise in Tomislav Gotovac's nacktem Spaziergang in Zagreb exemplarisch konkretisierte, so war der polizeiliche Eingriff sowie der Abbruch einer Aktion genauso vorprogrammiert wie die anschließenden Retorsionen. Was in diesen automatischen Gegenmaßnahmen von öffentlich aufgeführten Performances zutage tritt, ist zum einen die Omnipräsenz der antrainierten und eingespielten Normen, die den sozialistischen Alltag in eine ›Sphäre des Nicht-auffallen-Dürfens‹ transformiert haben, und zum anderen die Macht der polizeilichen Kontrolle und der Überwachung des urbanen Raums. Auffällige Abweichungen von den konsolidierten Verhaltensnormen haben Passant\_innen in der Regel als Störung und die Ordnungsinstanzen als nichts anderes als ›Erregung öffentlichen Ärgernisses‹ betrachtet.

Die Attraktivität spontaner Interventionen bestand offensichtlich darin, dass sie nicht von vorn herein zensiert werden konnten. Ein Buch, ein Film oder eine Theaterinszenierung war ohne Weiteres zu verbieten, wohingegen eine künstlerische Aktion, die 1 bis 2 Stunden vor ihrer Durchführung angekündigt wurde, kaum verhindert, höchstens unterbrochen und nachträglich sanktioniert werden konnte. Einer der wichtigsten Vertreter\_innen friedlicher Straßenperformances war der Fluxuskünstler Milan Knížák, der Kunst und Alltagsleben miteinander zu kollidieren suchte. Knížák, der über 300 Male verhaftet wurde und teils für einige Stunden, teils für mehrere Monate ins Gefängnis kam, ging es um die Realisierung offener und egalitärer Kommunikationsstrukturen im öffentlichen Raum, wenn man so will, um

eine kommunistische Utopie des Teilens und der Freiheit. Doch insofern seine Versuche mit den parteipolitischen Vorstellungen des Kommunismus als unvereinbar galten, war er mit der permanenten Kriminalisierung seiner Persona konfrontiert. Für sein Ziel, eine kommunistische Revolution im Alltag zu bewerkstelligen, zeigte sich Knížák sogar bereit, tagtägliche Attacken auf seine Freiheit in Kauf zu nehmen.

In die Tradition von Knížáks Straßenaktionen lässt sich auch die von Andrea Bátorová untersuchte Intervention Jan Budajs während der *Woche des Straßentheaters* einordnen. Mit einem kleinen Kreis von Eingeweihten legte sich Budaj auf die Treppen einer engen, aber frequentierten Gasse Bratislavas. Das Herumliegen, das den Gehweg verbarrikadierte, wurde von den Autoritäten nicht nur als offensive Provokation, sondern vor allem sofort als systemkritische Haltung interpretiert. Andrea Bátorová zeigt an dieser und einer Reihe weiterer slowakischer Performances, dass sie keine konkreten inhaltlichen Stellungnahmen aufwiesen, die man als explizit systemkritisch hätte etikettieren können. Vielmehr war es Budaj, aber auch Ľubomír Ďurček, darum zu tun, durch performative Störungen des Alltags die ästhetische Grenze zwischen Kunst und Leben zu verwischen und alle Anwesenden an einer kritischen Praxis teilhaben zu lassen, die vornehmlich in der Erkundung abweichender, noch-nicht-erprobter Bewegungsmuster und Sichtweisen bestand.

Das wohl bekannteste Beispiel für die Attacke der Konformität im sozialistischen Alltag stellt sicherlich Tomislav Gotovacs Aktion *Zagreb, ich liebe Dich!* dar. Wie diese Performance jenseits des nackten Auftritts Gotovacs auf der Straße auch in Gerichtssälen, Polizei- und Psychiatrieberichten fortgesetzt wurde, legt Andrej Mirčev in seinem facettenreichen diskursanalytischen Beitrag dar. Betrachtet man das lange Nachleben der Performance, so wird Mirčev zufolge offensichtlich, dass hier der Anspruch der Autoritäten in einer Abrechnung mit der Autonomie der Kunst bestand, um den nackten Spaziergang als ästhetische Intervention kurzerhand in politische, pathologische und rechtliche Rahmungen zu verschieben und dadurch zu eliminieren. Den nackten Körper interpretiert Mirčev somit als ein Bild der Rebellion und als eine Figur der Kritik, die gegen die Allianz von Polizei, Moral und Bürgertum gerichtet ist. Dass solcherart diskurspolitische Verschiebungen, die eine ›Neuaufteilung des Sinnlichen‹ (Rancière) zu erwirken suchen, nicht nur in sozialistischen Ländern, sondern auch auf der westlichen Seite des Eisernen Vorhangs stattgefunden haben, erlaubt – im abschließenden Teil

des Beitrags – eine transnationale Perspektivierung der Kritik an der Unanständigkeit urbaner Verhaltensnormen.

### 3 Eine sozialistische Kritik osteuropäischer Gesellschaften in der Performance

Waren die politischen Eliten staatssozialistischer Regime bestens gewappnet gegenüber rechtskonservativen, reaktionären und kapitalistischen Argumenten, gerieten sie schnell in Erklärungsnot, wenn Volksaufstände (Ungarn 1956, Tschechoslowakei 1968), Streiks und Boykotts (Polen 1970, 1980), aber auch neoavantgardistische Kunstprojekte von einer linken und demokratischen Warte aus Forderungen und Reformvorschläge vorbrachten. In der kurzen Geschichte realsozialistischer Gesellschaftsexperimente während des Kalten Krieges trat die »sozialistische Kritik der osteuropäischen Gesellschaften«<sup>6</sup> immer wieder auch im künstlerischen Feld hervor und kam aus einer konsequent linken – sei es marxistischen, leninistischen oder maoistischen – Perspektive zum Tragen. Kritisch waren diese Positionen nicht nur, weil die staatliche Realisierung des Sozialismus sich immer weiter von dessen basalsten Ideen der Egalität, Demokratie und Solidarität entfernt hatte, sondern auch aufgrund des Umstands, dass die führende Elite ausgerechnet in ihren linken Kritiker\_innen die Störenfriede des realsozialistischen Masterplans erkannt hat.

Einen differenzierteren Blick wirft Łukasz Ronduda auf die vorherrschende These, dass künstlerische Interventionen im ehemaligen osteuropäischen Untergrund vor allem widerständig und protesthaft waren. Er rekonstruiert schlecht überlieferte Performances des polnischen Künstler\_innenkollektivs ProAgit, das zum Teil im Ministerium für Kunst und Kultur in der Anwesenheit einflussreicher Politiker\_innen Aktionen ausgeführt hat, um Reformvorschläge für einen gerechteren Sozialismus zu unterbreiten. In ihrer Multimedia-Performance regten die Mitglieder des Kollektivs eine

---

6 Ferenc Fehér: »Diktatur über die Bedürfnisse«, in: Ferenc Fehér; Agnes Heller: *Diktatur über die Bedürfnisse*, Hamburg 1979, S. 25-41, hier: S. 25. Kursivierung im Original. Vgl. auch Judit Bodor; Adam Czirak; Astrid Hackel; Beata Hock; Andrej Mircev; Angelika Richter (Hg.): *Left Performance Histories. Recollecting Artistic Practices of (South-)East Europe*, Berlin: neue Gesellschaft für bildende Kunst 2018.

Diskussion der staatlich verordneten Werte an und richteten direkte und unbequeme Fragen an die ›sozialistischen Autoritäten‹. Ronduda zeigt, wie sehr diese Art der politischen Mitbestimmung, die eine konstruktive Kritik in Gang zu setzen suchte, an der Gründung einer neuen, in den ›Idealen des Sozialismus‹ verankerten Avantgarde interessiert war. Nicht zuletzt war ProAgit imstande, eine sozial engagierte Kunst anzuregen, die sich von den Formeln des sozialistischen Realismus distanzierte.

Aus globaler Sicht können wir von einer Kontinente übergreifenden Landschaft linker Bewegungen sprechen, die von den jeweiligen Regierungen als ›anarchisch‹, ›chaotisch‹ und gefährlich gebrandmarkt wurden, unabhängig davon, ob sie in Warschau, Paris, Belgrad, Rom, Tokyo, Mexiko City oder Chicago aktiv waren. Die globalen Erneuerungsversuche eines ›Sozialismus mit menschlichem Antlitz‹, die Bündnisse über den Eisernen Vorhang hinweg etablierten, einte die Opposition gegen Rassismus, gesellschaftliche Privilegien, Nationalismus und Imperialismus. Wie sensibel Performances seit den 1960er Jahren sichtlich auf die internationalen Herausforderungen der Zeit reagierten und etwa die Blockstaatenbildung, das Wettrüsten, die Emanzipations- und Bürgerrechtsbewegungen, die Formierung und die Niederlage der Neuen Linken kritisch hinterfragt haben, wird aus dem Beitrag von Kata Krasznahorkai deutlich. Sie zeigt die kritische Doppelbödigkeit von Tamás Szentjóbys Budapester Performance *Freiheit für Angela Davis!* (1971), die insofern als eine raffinierte Solidaritätsaktion zu betrachten ist, dass der Künstler sowohl gegen US-amerikanische wie auch gegen osteuropäische Repressalien protestierte. Als wie brisant diese Aktion galt, spürt Krasznahorkai aus zahlreichen Akten der Geheimpolizei auf.

Auch Katalin Cseh-Vargas zentrales Beispiel – László Lakners Fotoperformance *Károly* – lässt sich nicht einfach als eine kritische Bildinszenierung werten, die gegen den Sozialismus gerichtet war. Der mit linken Positionen, vor allem mit dem Maoismus, sympathisierende Lakner griff in seiner Bildserie sozialistische Sujets und Motive auf und engagierte für seine Performance das seinerzeit meist beschäftigte Modell sozialistisch-realistischer Künstler\_innen. Lakner war darum bemüht, die Spannung zwischen heroisierenden, ideologisch aufgeladenen Arbeiter\_innen-Inszenierungen und deren realitätsfremder Verfasstheit ins Bild zu setzen. Die Subtilität dieses Beispiels zeugt von einem Engagement für den Klassenkampf des Sozialismus ebenso wie von der Kritik an der ›visuellen Kultur‹ der Staatspropaganda. Möglich wird diese Kritik erst, so Cseh-Varga, im Medium der Fotoper-

formance, einem Genre, das jenseits der Ebene der figuralen Darstellung vor allem die Produktionsbedingungen und Inszenierungsstrategien politischer Bildgenerierung sichtbar zu machen vermag.

Abschließend geben Jasmina Tumbas' Analysen Aufschluss darüber, dass sich Künstler\_innen wie Neša Paripović, Vlasta Delimar oder Sven Stilinović unter realsozialistischen Bedingungen keineswegs existenziell unterdrückt gefühlt und ihre Kunst spielerischen Experimenten, etwa mit der Transgression von Geschlechtergrenzen, gewidmet haben. Gegen die pauschale Annahme, politische Kunst in (Süd)Osteuropa hätte ihre Aussagekraft aus einer gegen das sozialistische Projekt gerichteten Logik bezogen bzw. neoavantgardistische Künstler\_innen hätten deswegen im Zeichen permanenter Verfolgung gestanden, führt Tumbas Performancebeispiele aus dem verhältnismäßig liberalen Klima Jugoslawiens ins Feld. Dass viele Performances vor dem Hintergrund linker philosophischer Positionen als kritische Aktionen interpretierbar werden, sieht Tumbas darin begründet, dass zahlreiche Künstler\_innen das Private, ja den eigenen politisierten und nicht-ganz-angepassten Körper, plötzlich in den Rahmen staatsideologischer Diskurse und somit in einen patriarchalen Wertezusammenhang rückten, um dort einen ambivalent-kritischen Diskurs zu entfalten. Tumbas unterstreicht dabei die mutige und prekäre Entscheidung dieser Künstler\_innen, mithilfe der Performancekunst den eigenen – unter repressiven Bedingungen staatlich überwachten – Körper in abweichenden, repräsentationskritischen Figurationen zu exponieren.

Der vorliegende Sammelband geht aus einer dreijährigen Zusammenarbeit im Rahmen des DFG-Netzwerkprojekts *Aktionskunst jenseits des Eisernen Vorhangs* hervor, einer Kooperation von Theater-, Kunst- und Kulturwissenschaftler\_innen, namentlich Katalin Cseh-Varga, Adam Czirak, Andrea Bátorová, Barbara Gronau, Astrid Hackel, Beáta Hock, Andrej Mirčev, Angelika Richter und Berenika Szymanski-Düll. Sie haben sich zum Ziel gesetzt, die Performancegeschichte in den ehemaligen Satellitenstaaten der Sowjetunion archivarisches zu erforschen und diskursiv aufzuarbeiten. Ein Großteil der hier versammelten Beiträge wurde auf dem 13. Kongress der Gesellschaft für Theaterwissenschaft in Gießen und Frankfurt präsentiert, andere liegen als Ergebnisse der dreijährigen Feldforschung hier zum ersten Mal vor. Unser Dank gilt in erster Linie der Deutschen Forschungsgemeinschaft für die finanzielle Unterstützung unserer Archiv- und Workshopreisen. Herz-

lich danken wir auch allen, die uns bei den Recherchen Zugang zu Performancedokumenten und Informationen geboten haben bzw. zu Gesprächen bereit waren. Für ihre gewissenhafte und professionelle Korrektur der Texte gilt unser herzlicher Dank Sara Ehentraut und Astrid Hackel.