

*Bereits bei der Aussprache des Titels werden die Besucher\_innen dieser Ausstellung auf einen besonderen Umgang mit Sprache eingestimmt: die drei Ps, die drei Plosive, erinnern aus heutiger Sicht ein wenig ans Beatboxen. Der Titel steht für das von Tomáš Glanc und Sabine Hänsgen realisierte Konzept, das als einzigartige Installation vom 15. September bis 28. Oktober 2018 in der Shedhalle Zürich zu sehen war.*

### **Der weisse Raum**

RCNSK, Filip Kosek und Jan Řičny aus Prag, den Ausstellungsarchitekten, ist es mit bescheidenen Mitteln gelungen, eine multimediale Ausstellungssituation zu schaffen. Der Raum ist ganz weiss gehalten; die Arbeiten selbst sind an den Wänden, in Vitrinen, in Audioduschen oder Videoboxen präsentiert. Somit kommt der spielerische Umgang der Künstler\_innen mit den unterschiedlichen Medien zur Geltung. Ein Highlight sind die sieben weissen, papierernen Kuben oder Boxen, in denen die Videoarbeiten projiziert werden. Die Boxen stellen ein „mise-en-abyme“-Verhältnis, also einen Ausstellungsraum im Ausstellungsraum her. Beim Begehen dieser Kuben taucht man regelrecht in die kinematographischen Arbeiten ein. Die Betrachterin ist in den begehbaren Boxen immer mit der Ausstellung verbunden, trotzdem bietet das Papier genug Abtrennung, um sich in die Videoarbeiten vertiefen zu können. Nach einem ähnlichen Prinzip arbeiten die Ausstellungsarchitekten mit dem Sound, welcher mittels Kartonröhren punktuell gut hörbar ist, ohne dass die Hintergrundgeräusche der Ausstellung gänzlich verschwinden. Das Papier assoziiert nicht nur die weisse Seite, sondern sorgt für Leichtigkeit und Fragilität.

### **Die auffächernde Perspektive der Ausstellung**

Über 50 Künstler\_innen von den 1960er-Jahren bis in die Gegenwart haben die Kurator\_innen Tomáš Glanc, Daniel Grůň und Sabine Hänsgen ausgewählt und so eine „osteuropäische Perspektive“ auf Poetry und Performance ermöglicht. Dieser sorgfältigen Werkauswahl liegt eine immense Forschungs- und Recherchearbeit der Kurator\_innen zugrunde. Die einzelnen Arbeiten sind sechs Bereichen zugeordnet: in Schreib- und Leseperformances, Audio-Gesten, Interventionen im öffentlichen Raum, kinematographische Poesie, Body Poetry und in Sprachspiele. Die einzelnen Bereiche stehen immer im Dialog, medial, durch einzelne Praktiken, aber auch regional.

So lassen sich auch gerade Unterschiede erkennen, denn die künstlerischen Bedingungen waren in den osteuropäischen realsozialistischen Staaten in Sachen

Verbot, Zensur, Produktionsbedingungen, Öffentlichkeit und Rezeption sehr unterschiedlich. Während sich beispielsweise die sowjetischen Künstler\_innen im privaten Rahmen organisierten, ihre Aktionen/Performances im Wald oder in Wohnungen stattfanden, hatten bspw. die tschechoslowakischen Phono-Künstler\_innen Kontakt und sogar Austausch mit deutschen und französischen Kolleg\_innen der experimentellen Szene. Gegenüber den sowjetischen Künstler\_innen zeichnen sich die Arbeiten jugoslawischer Künstler\_innen im Verhältnis – praktisch uneingeschränkt bezüglich Zensur – vor allem durch ihr Wirken im öffentlichen Raum aus.

Was die Ausstellung besonders sichtbar macht, sind ästhetische Ähnlichkeiten der künstlerischen Arbeiten, obwohl kaum Kontakt bzw. Austausch zwischen den Künstler\_innen der jeweiligen Länder und ihrer Szenen bestanden hatte. Ausserdem gehen sie v.a. in Bezug auf den „Rückzugsgrad“ stark auseinander. Während die sowjetischen Künstler\_innen buchstäblich im Untergrund hermetisch wirkten und sich organisierten, haben die jugoslawischen Künstler\_innen vor dem öffentlichen Raum nicht halt gemacht (Tomislav Gotovac bspw. spazierte nackt entlang der Zagreber Einkaufsmeile, Katalin Ladik war im staatlichen öffentlichen Fernsehen zu Gast).

### **Dem Privaten, Hermetischen entsprungen**

Eine der gezeigten Schreib- und Leseperformances ist diejenige des russischen Dichters Lev Rubinštejn unter dem Titel *Der Dichter und der Pöbel*. Die Video-Aufnahme der Performance wurde von Sabine Hänsgen 1985 in Rubinštejns Küche aufgenommen. Er liest seinen Text von Karteikarten vor, liest, blättert, liest. Einige seiner Karteikarten sind in der Ausstellung zu sehen.

Das Besondere an diesem Setting ist, dass Rubinštejn seine Texte einerseits auf Karteikarten, also einem Format der Verwaltung, schreibt. Auf der anderen Seite werden die Texte in einem privaten Rahmen aufgeführt. Hier lässt sich bereits ein besonderes Verhältnis zwischen dem Offiziellen und Bürokratischen, also dem politischen System, und der Stellung dieses Künstlers und seiner Arbeit erahnen. Dieses Verhältnis war bei den Moskauer Konzeptualisten zentral. Das Umgehen der Zensur wurde zum Konzept; bei Rubinštejn liegt es im Umgehen des Buchformats und im Ausweichen auf die Karteikarten.

Aus dem privaten Rahmen, in den die inoffizielle Moskauer Literaturszene abgedrängt war, ist auch der Samizdat, die Selbstherausgabe und Vervielfältigung in Form von Typoskripten, entstanden. Ihnen war der Zugang zu öffentlichen, also staatlichen Verlagen und Institutionen verwehrt. So hat ihr literarischer Austausch in Form von zirkulierenden Typoskripten und häuslichen Lesungen stattgefunden. Rubinštejns Karteikarten-Poesie ist genau vor diesem Hintergrund entstanden.

Rubinštejns „minimalistische Performance“ besteht aus dem Hervorholen, Ablesen und Zurücklegen der einzelnen Karten. Dabei kommt der Pause eine besondere Bedeutung zu: sie wird zur Substanz des Textes. Die Situation des Textes steht im Vordergrund und löst sich dabei von der Institution (institutionalisierten Buchform)

und unterwandert diese. Sabine Hänsgen und Georg Witte schreiben dazu: „Lew Rubinstein treibt dabei mit seinen ‚Kartotheken‘ eine frappierende Paradoxie hervor, indem ausgerechnet das sterile, autorlose Genre des Katalogs zum Medium einer poetischen Atmosphäre wird“ (Wonders, Hirt 2003: 20). Rubinstejns Karteikarten liegt also eine Ambivalenz zugrunde: Einerseits sind sie intime „Billetts“, andererseits kommen sie in ihrer Aufmachung und Beschaffenheit Verwaltungstexten gleich. Sie brechen das Korpus Buch auf und machen das Fragment taktil erfahrbar. Seine Texte sind Reflexe einer registrierten, klassifizierten, inventarisierten Ordnung der Welt. „Sie wiederholen diese Ordnung in einer ganz wörtlich verstandenen Mimesis“ und „reproduzieren sie im bürokratischen Medium selbst“ (Wonders, Hirt 2003:19).

### **Kollektive Aktion und Archiv**

Eine weitere Arbeit der Moskauer Konzeptualisten und Fragment dieser Zeit, welche durch eine Fotografie einer Losungsaktion in der Ausstellung angedeutet wird, ist diejenige der russischen Gruppe Kollektive Aktionen. Auf der ausgestellten Fotografie ist eine verschneite Landschaft zu sehen, auf einer Anhöhe zwischen zwei Bäumen ist ein rotes Transparent gezogen, auf dem in weißen Buchstaben Folgendes steht: „Ich beklage mich über nichts und mir gefällt alles, ungeachtet dessen, dass ich noch nie hier war und nichts über diese Gegend weiss.“ Es handelt sich beim Slogan um ein Zitat aus Andrej Monastyrskijs Buch *Nichts geschieht*. Für die Aktion ist die Gruppe an die Ränder Moskaus bzw. in die Peripherie gefahren. Zur losen Gruppe der „Kollektiven Aktionen“, deren Name programmatisch war, gehörten unterschiedliche Künstler\_innen und Schriftsteller\_innen, Musiker\_innen, Theoretiker\_innen und Kritiker\_innen.

Bei einer Reihe der Aktion war auch die Kuratorin Sabine Hänsgen selbst dabei. Angesichts des ephemeren Charakters der Aktionen geht Hänsgens Teilnahme über die Zeitzeugenschaft hinaus: Insbesondere bei der Ausstellungsführung fungiert ihre Zeugenschaft als eine Art „Archiv“. Das Archivarische dieser Arbeiten liegt somit in den Händen der Teilnehmer\_innen. Alle Teilnehmenden der Aktionen wurden als Autor\_innen aufgeführt, in der Regel jedoch wurde der/die Initiator\_in zuerst aufgeführt. Die in der Ausstellung gezeigte Fotografie, als Andeutung einer der Aktionen, unterschreibt Monastyrskij als Initiator. Diese Aktionen kommentieren die theatrale Atmosphäre der damaligen ideologisch und rituell geprägten Praxis, die in Paraden und Feierlichkeiten ihren Charakter des Massenspektakels aufzeigte.

Für die Durch- und Aufführung ihrer minimalen Aktionen machte sich die Gruppe an die Ränder, ins Moskauer Umland auf, im Kontrast und in Subversion zur bereits durch die ideologisch geprägten Massenanstöße markierten Stadt. Oft haben unberührte Schneefelder als Austragungsort gedient, als quasi ‚leeres Feld‘, und dazu eingeladen ‚beschrieben‘ zu werden. Der Gang an die Ränder der Stadt hatte grenzüberschreitenden Charakter, ja denjenigen eines Initiationsrituals. „Die ‚Kollektiven Aktionen‘ übersetzen das Muster eines archaischen Initiations- bzw. Übergangsritus, das in der ritualisierten sowjetischen Kultur immer wieder zur

Bestätigung einer kollektiven Identität aktualisiert wird, in die Dimension der ästhetischen Erfahrung“, so Hänsgen. Der körperliche und zeitliche Aufwand seitens der Teilnehmer\_innen und Initiator\_innen hinter den Aktionen stand in einem Missverhältnis zu dem Ästhetischen, dem Materiellen bei den Aktionen selbst – vor allem aber im Gegensatz zu den mächtigen und prunkvollen Reden bei offiziellen Anlässen in der Stadt.

### **Ein kurzer Moment von zentraler Bedeutung: Phono-Kunst am Rande der Tschechoslowakei**

Auch die „Phono-Gesten“ führen an die Ränder der Tschechoslowakei: nach Liberec, eine Stadt in Oberböhmen, in der es im Juni 1969 zu einem besonderen Ereignis unter dem Titel „Semester des experimentellen Schaffens“ kam. Dabei spielte Liberec’ „Randstellung“ eine wichtige Rolle für die Entstehung einer experimentellen Poesie in der Tschechoslowakei. Die ‚Normalisierung‘, die Wiederherstellung des status quo ante des Prager Frühlings, der sich 1968 ereignete, war bereits im Gange, als das „Semester des experimentellen Schaffens“ im Juni 1969 stattfand. Durch Liberec’ Randstellung wurde das dortige Aufnahmestudio erst mit Verzögerung von den Repressalien der ‚Normalisierung‘ erfasst. Die Produktionen, die in der Ausstellung zu hören sind, sind quasi im letzten Moment entstanden.

In der Tschechoslowakei der 1960er-Jahre waren die Produktionsmöglichkeiten für die Phono-Künstler\_innen sehr beschränkt. Der Zugang zu einem professionellen Aufnahmestudio und damit der Grundlage für auditive experimentelle Poesie, war den radikalen Sprachkünstler\_innen wie Ladislav Novák, Bohumila Grögerová, Josef Hiršal oder Václav Havel, dem späteren Präsidenten Tschechiens, kaum gegeben. Es gab zwar in der Tschechoslowakei der 1960er-Jahre experimentelle Poesie, sie ist jedoch halb-offiziell und abseits des registrierten Rundfunkbetriebs entstanden.

Dadurch, dass das Studio in Liberec abseits des zentralisierten Rundfunkbetriebs lag, gab es keine Einträge über die Aufnahmefrequenz. So entstand dort vieles halboffiziell und es herrschte – nach Zeitzeugenberichten – eine bohemienhafte, lockere Atmosphäre. Im Vergleich mit dem Prager Rundfunkbetrieb sei das Liberecer-Studio eine wahre Oase gewesen. „Paradoxe Weise entstand gerade in dem Liberecer Studio – in einem am Stadtrand liegenden neuromantischen Schlösschen in der Alšova – die meisten jener Werke, die heute als zentral für die tschechische auditive Poesie der 60er-Jahre anzusehen sind.“ (Novotný 2016: 141). Das Studio gibt es längst nicht mehr und auch kein Archiv. Bei den Produktionen, die in der Ausstellung zu hören sind, handelt es sich um Kopien, die über private Wege erhalten wurden.

Im Liberecer Studio ist es zu einem wichtigen Zusammentreffen tschechischer Phono-Poeten und einer Grösse der experimentellen deutschsprachigen Poesie, Gerhard Rühm, gekommen. Geplant waren eigentlich mehrere Gäste aus dem „Westen“, geklappt hat es letztlich nur mit Rühm als ausländischem Gast. „Das Zusammentreffen wurde mit der klaren Absicht veranstaltet, den Autoren endlich

ein professionelles Studio zur Verfügung zu stellen.“ (Novotný 2016: 142). Die dabei entstandenen Kompositionen zählen heute zum Kanon der europäischen Neoavantgarde. Alle Originalaufnahmen sind der „Normalisierung“ zum Opfer gefallen. Die tschechische experimentelle Szene wurde durch die „Normalisierung“ erbarmungslos abgeschafft bzw. in den Untergrund getrieben. Von der „Normalisierung“ war vor allem die auditive Poesie betroffen, denn es gab von da an keine Produktionsmöglichkeiten mehr, da der Zugang zu einem Aufnahmestudio nicht mehr gegeben war. Ausserdem wurden die kreativen internationalen Kontakte vor allem zu deutsch- und französischsprachigen Autoren gekappt, zu denen bis 1970 reger Kontakt und Austausch bestanden hatte. Ab 1970 wurde das Studio zur „Zentrale für die Erziehung der Rundfunkkader“ umfunktioniert, ganz im Dienste der „Normalisierung“.

Zwei der politisch-kritischen Liberecer Aufnahmen, die in der Ausstellung zu hören sind, sind Václav Havels *Čechy krásné Čechy mé* (Wundervolles Böhmen, mein Böhmen) und Gerhard Rühms *Zensurierte Rede*. Sie nehmen beide direkten Bezug auf die damalige politische Situation: Havels Arbeit enthält auch eine Reaktion auf die sowjetische Okkupation. Rühms *Zensurierte Rede*, bei der aus jedem einzelnen Wort alle Laute bis auf Anlaut und Auslaut herausgeschnitten wurden, thematisiert ganz grundsätzlich Zensurmechanismen in der materiellen Dimension der Sprache.

### **Katalin Ladiks künstlerischer Umgang mit Transkulturalität**

Es fällt auf, dass mehrere Werke der Ausnahmekünstlerin Katalin Ladik, die auf der letzten Documenta vertreten war, ausgestellt sind: eine Phono-Arbeit, „Phonopoetica“ von 1976; darüber hinaus sind Body-Poetry-Bilder von ihr zu sehen, als Teil des Künstlerkollektivs Bosch + Bosch, sowie Fotos ihrer Performance *Ufo-Party*. Auch Katalin Ladiks künstlerische Ausgangssituation führt an die Ränder Jugoslawiens bzw. des heutigen Serbiens nahe der ungarischen Grenze. Das Arbeiten an der Grenze hatte jedoch einen anderen Grund. Sie wurde nicht an den Rand gedrängt, ihr Schaffen war nicht von staatlicher Repression bzw. Zensur betroffen, sie wollte vielmehr eine grenzüberschreitende Poesie schaffen, die sowohl mit dem Körper als auch mit den Sprachen arbeitet. Sie fühlte sich weder der jugoslawischen noch der ungarischen Szene ganz zugehörig. Deshalb hat Ladik aus dieser Position heraus etwas Drittes erschaffen: mittels Klangpoesie werden die Sprachen überwunden, vermischt und nebeneinander gestellt, gesungen und geschrien.

Zudem äussert und inszeniert sich in Ladiks Arbeiten in der jugoslawischen Öffentlichkeit erstmalig eine weibliche Performerin, die mit der Inszenierung ihrer Stimme und ihres Körpers kritisch und ironisch sozialistische und künstlerische Geschlechtsidentitäten hinterfragt. Aber auch in der ungarischen Neo-Avantgarde war Ladiks „weibliche Position“ anfangs der 1970er Jahre ein Novum, sie wurde als „Yoko Ono of the Balkans“ betitelt.

## **Die Ausstellung als Basis für wissenschaftliche Erkenntnisse**

Die Loslösung von der bis dahin konventionellen Poesieform und ihrer vertrauten Präsentationsform Buch sowie die politischen (repressiven) Umstände, welche die meisten Künstler an den Rand, den Untergrund oder ins Halboffizielle drängten, bilden die grosse Klammer der gezeigten Arbeiten. Analog dazu ist auch die Ausstellung selbst zu fassen: der Ausstellungsraum ersetzt vorerst eine Buchpublikation, die all diese Künstler\_innen zwischen zwei Buchdeckel bannen würde und unter Umständen die Situation, das momentan Erfahrbare, was die Ausstellung bietet, schmälern würde. Die Entscheidung der Kuratoren für den (Ausstellungs-)Raum, die Simultaneität und das Ephemere, würdigt die Arbeiten ganz besonders, denn die Ausstellungssituation lässt Möglichkeiten der Gleichzeitigkeit zu, der sinnlichen Erfahrbarkeit, welche die Buchform schlicht nicht bieten kann. Die künstlerischen Arbeiten werden durch die Räumlichkeit der Ausstellung erfahr-, begehbar. Die Ausstellung bietet eine Art Basis für neue Erkenntnisse. Genau die auffächernde Perspektive stellt gleichzeitig ein Laboratorium für neue Fragestellungen dar und lässt Thesen zu, denen es sich lohnt, weiter nachzugehen.

Die Kuratorin Sabine Hänsgen meinte im Interview mit dem schweizerischen online-Portal „Republik“, dass mit den drei Ps im Titel, ‚Poetry & Performance‘ sowie ‚Perspektive‘ auf die besondere Beziehung zwischen Poesie und Performance in Osteuropa aufmerksam gemacht werden sollte:

„Während die Performance in Westeuropa und Nordamerika als Reaktion auf die spätkapitalistische Warenkultur mit einem Überfluss an materiellen Dingen verstanden werden kann, bedeutet die Performance in den osteuropäischen Kulturen vor allem eine Auseinandersetzung mit der politisch-ideologischen Kultur als einer Kultur der Texte, Manifeste, Instruktionen und Losungen.“

### *Ausstellungsorte:*

Nach Žilina und Belgrad war Zürich bereits die dritte Station der Ausstellung, weitere werden folgen: Ab 11. April 2019 ist die Ausstellung in Dresden (Motorenhalle Projektzentrum für Zeitgenössische Kunst) zu sehen; ferner sind Liberec und Budapest in Planung. [Hier](#) finden Sie weitere Informationen zu geplanten Standorten.

von Jelica Popović

Kürti, Emese: *Screaming Hole. Poetry, Sound and Action as Intermedia Practice in the Work of Katalin Ladik*. Budapest 2017.

Novotný, Pavel: „Semester des experimentellen Schaffens“. Zur tschechischen auditiven Poesie der 1960er-Jahre im internationalen Kontext. In: Schenk, Klaus, Hultsch, Anne, Stašková, Alice (Hg.), *Experimentelle Poesie in Mitteleuropa. Texte – Kontexte – Material – Raum*. Göttingen 2016.



Wonders, Sascha, Hirt, Günter (Hg.): Lew Rubinstein. Programm der gemeinsamen Erlebnisse. Kartothek. Münster 2003.

### **Weiterführende Links**

Hänsgen, Sabine: [Event and Documentation in the Aesthetics of Moscow Conceptualism.](#)

Sylvia Sasse im Gespräch mit Tomáš Glanc und Sabine Hänsgen: [Wenn Buchstaben ihre Muskeln zeigen.](#) 2018.

["Poetry & Performance"](#) auf der Website des Projekt "Performance Art in Eastern Europe" an der Universität Zürich.