Jerzy Bereś, *Altar des Gesichts* (Oltarz Twarzy), 1974. Muzeum Narodowe, Wroclaw, Polen

sam gezwungen habe, die Menschen darüber hinaus in einer ausweglosen Zwickmühle steckten (die aus einem ausgeprägten Nationalismus gepaart mit ökonomischem Mangel bestand), die es ihnen unmöglich machte, sich anders wahrzunehmen als »vollkommen abhängig von einer Regierung, die sie nicht kritisieren konnten, ohne als unpatriotisch gebrandmarkt zu werden«.[185] Diese paradoxe Zwangslage verstärkte den von Verdery als »symbolisch-ideologisch« bezeichneten Diskurs in Rumänien, ein Diskurs, der sich »die Nation...als zentrales *Symbol*« zunutze macht, und der die rumänische Kunst durchdringt, in welcher der Körper und seine Aktionen als Subjekt und Feind zugleich identifiziert werden.[186]

Kurzum, die Rumänen fühlten sich innerlich zerissen, paradox, verdoppelt und verseucht. Diese Verdopplung und Spaltung läßt sich in allen Photographien und Filmen, die Grigorescu von sich selbst gemacht hat, erkennen. In *Männlich/Weiblich* (1976) verkörpert er beide Geschlechter. In *Boxen* (1977) boxt er mit sich selbst. In *Âme-am* (1977) schlägt er sich mit seiner Seele herum. In *Dialog mit Nicolae Ceauçescu* (1978), einem sechsminütigen Schwarzweißfilm, übernimmt der Künstler beide Rollen, die des Diktators und seine eigene. Grigorescus Darstellungen und Selbstdarstellungen – in all ihrer Selbstanklage, ihrem Schuldgefühl, ihrer Wut, Sinnlosigkeit und mit ihrem gespaltenen Gefühl sozialer Erfahrung – zeugen auch von jenem Phänomen, das Alexandra Cornilescu, Linguistin an der Universität von Bukarest, als rumänische Überlebensstrategie beschreibt: die Fähigkeit, »eine Vielzahl von Leben voneinander abzugrenzen, zu kultivieren und zu führen, etwas anderes zu sagen, als man denkt, in mehrschichtigen Codes zu sprechen, die für Denunzianten nicht zu durchschauen sind (und häufig selbst für die eigenen Freunde nicht), Blicke und Gesten wie Worte zu gebrauchen«.[187] Oder, wie der rumänisch-amerikanische Dichter Andrei Codrescu schrieb: »Ich lüge, um die Wahrheit vor den Idioten zu verbergen.«[188]

Tadeusz Kantor hatte einen nicht zu unterschätzenden Einfluß auf die Avantgarde-Kunst in ganz Osteuropa. Der 1915 geborene gelernte Maler überlebte den Krieg in Krakau und inszenierte Bühnenstücke in einer Zeit, in der jegliche künstlerische Aktivität von den Deutschen bei Todesstrafe verboten war. Direkt nach dem Krieg organisierte er zusammen mit Kollegen die erste Ausstellung für Moderne Kunst in Krakau (1948). Diese Aktivitäten müssen im Kontext der massiven Zerstörung des ganzen Landes gesehen werden. Sechs Millionen Polen waren gestorben. Jede größere Stadt außer Krakau war von deutschen Bomben in Schutt und Asche gelegt worden. Der Analphabetismus breitete sich aus und die »reiche Vielfalt des Landes war verschwunden: ein Großteil der Juden war tot, die Deutschen waren vertrieben, die Ukrainer und Belorussen von der Sowjetunion geschluckt«.[189] Bis 1956 blieb Polen unter stalinistischer Herrschaft.

In der Galeria Krzysztofory (einer der beiden Avantgarde-Galerien in Polen) gründete Kantor 1955 sein experimentelles Theater ›Cricot II‹. Cricot II war ein »Theater der konkreten Realität, nicht der szenischen Illusion« und zugleich Ausdruck von Kantors Interesse an der Realität zerstörter, beschädigter und untauglicher Materialien, die in den ersten Nachkriegsjahren so viele Künstler faszinierten. Noch im selben Jahr reiste Kantor nach Paris, entdeckte dort Wols, Mathieu und Pollock; 1957 begann er, im Informel-Stil zu malen und seine im Rahmen der Produktionen von Cricot II verwendete Technik, Menschen und Objekte als Pakete zu verpacken (eine Vorgangsweise, die den bulgarischen Künstler Christo beeinflußt haben könnte) mit dem französischen Wort *emballer* (ver-, einpacken) zu bezeichnen. 1963 organisierte er in Krakau die »Anti-Ausstellung« und schrieb »Das Null-Theater«, ein Manifest über die Bedeutung der Beziehung zwischen Kunst und Realität. 1965 reiste er in die Vereinigten Staaten, wo er Allan Kaprow kennenlernte; nach diesem Aufenthalt definierte er seine Arbeitsweise, »Realität durch Realität darzustellen«, als Happening. Zwischen 1965 und 1969 organisierte er acht Happenings.[190] In *Meerespanorama-Happening* (1967) setzte der Künstler Gerüchte in Umlauf, um den geheimnisvollen Inhalt eines großen Koffers noch geheimnisvoller zu machen; das Publikum bekam den Inhalt

185 Katherine Verdery, *National Ideology Under Socialism: Identity and Cultural Politics in Ceauçescu's Romania*, Berkeley, S. 101.

186 Ibid., S. 122.

187 Alexandra Cornilescu, »Transitional Patterns: Symptoms of the Erosion of Fear in Romanian Political Discourse«, unveröffentlichtes Gespräch vom Jahrestreffen der Modern Language Association, New York 1992. Alle weiteren Zitate von Cornilescu stammen aus diesem Artikel.

188 Andrei Codrescu, *Monsieur Teste in America and Other Instances of Realism*, Minneapolis 1987, S. 14.

189 Tina Rosenberg, *The Haunted Land: Facing Europe's Ghosts after Communism*, New York 1995, S. 145.

190 Michal Kobialka, »The Quest for the Self/Other: A Critical Study of Tadeusz Kantor's Theatre«, in: Michal Kobialka (Hrsg.), *A Journey Through Other Spaces: Essays and Manifestos, 1944–1990, Tadeusz Kantor*, Berkeley 1993, S. 293.