



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

El Kazovszkijs "Dzsan-Panoptikum" (1977-2001) - Ein queeres
Archiv der Idole

verfasst von | submitted by

Nora Mészáros BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2024

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von | Supervisor:

Dr. Magdalena Nieslony M.A.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
1.1. Das Gesamtwerk: 1977 bis 2001	4
1.2. Das Drehbuch	7
2. Die frühen Panoptiken der 1970-er Jahre	9
2.1. Ein Spiel über die Verdinglichung.....	11
2.2. Feministische Kritik?	13
2.3. Idolisierung zwischen Religiosität und Popkultur.....	16
3. Die Träume des Arkesilaos in den Panoptiken ab 1983.....	18
3.1. <i>Dzsán-Panoptikum XX, oder Der Traum des Arkesilaos V</i> (1986)	19
3.2. Das Machtsystem des <i>Dzsán-Panoptikums</i>	29
4. Ein performatives Archiv.....	31
4.1. <i>Queerness</i> und das Archiv: Ein Spannungsfeld.....	35
4.1.1. Die problematische Rolle der Biographie	38
4.1.2. Trans*individualität	40
4.1.3. Que(e)rverweise in Kunst und Aktivismus	42
4.2. Ein trans* Schau*spiel	50
4.2.1. Trans*formation I: Spaltung, Doppelung, Vervielfältigung.....	53
4.2.2. Trans*gender Drag.....	57
4.2.3. Trans*temporalität	61
4.2.4. Trans*kulturalität	63
4.2.5. Trans*formation II: Verkehren, Vertauschen	65
4.2.6. Trans*medialität.....	67
4.3. Trans*individuelle Mythologien	69
5. Kontextverortungen	72
5.1. Von der Neo- zur Post-Avantgarde.....	73
5.2. Neue Sensibilität.....	75
5.3. Non-konforme Genderperformance in der Zweiten Öffentlichkeit.....	77
6. Conclusio – Körpergeschichten.....	80
7. Literaturverzeichnis	84
8. Film- und Videomaterial.....	97
9. Abbildungsverzeichnis	97

10. Abbildungen	100
Abstract.....	123

1. Einleitung

*Wenn es unendlich viele Leben gäbe,
dann könnten Geschlechterrollen Abenteuer
sein. Aber so sind sie nur Käfige.¹*

- El Kazovszkij

El Kazovszkij's² Werk ist überladen. Es ist übervoll mit Zitaten und doch bildet das Oeuvre eine in sich geschlossene Struktur. Diesem Netz an Verweisen nähere ich mich in der Performance-Reihe *Dzsán-Panoptikum*, die Kazovszkij zwischen 1977 und 2001 realisierte. Die Performances sind theatralisch, sie spielen sich in einem vom Künstler gestalteten Bühnenraum mit mehreren Teilnehmenden in unterschiedlichen Rollen und Kostümen ab und werden von Musik und vorgelesenen Texten begleitet (Abb. 1). Ein nachvollziehbares Narrativ ist kaum auszumachen, es findet lediglich eine Verwandlung ausgewählter Teilnehmenden in Idole statt. Das heißt, sie werden zunächst von Kazovszkij ent- und sogleich wieder eingekleidet. Sie werden von Stoffbahnen und Schnüren umwickelt, bis sie wie leblose, steife Skulpturen erscheinen. Abgesehen von dieser Handlung erscheint die Performance mit Figuren, Bühnenelementen, Musik und Texte wie eine multimediale Collage. Diese Ansammlung ist wie ein Netz aus Zitaten aus der westlichen Kultur. Ich versuche nicht, dieses Netz zu entwirren, sondern einzelne Stränge zu verfolgen und Knotenpunkte ausfindig zu machen. Ich frage danach, welche Rollen erkennbar sind, wie sie gestaltet sind und wie sie sich zu allen anderen Elementen der Performance (Bühnenbild, Musik, Text) verhalten.

Die Vielzahl an Verweisen auf antike Vorbilder, Musik und Literatur des 19. Jahrhunderts sowie die Miteinbeziehung zeitgenössischer Punk-Ästhetik und nonkonformer Genderpräsentation veranlasst mich dazu, die Performances als ein Archiv zu lesen. Es gilt die Quellen dieser eklektizistischen Mischung nachzuverfolgen, aber auch die Art ihrer Rezeption zu analysieren. Die zunächst arbiträr wirkende Auswahl an Referenzen bilden mehrere sich überschneidende Assoziationsketten – ein Assoziationsnetz im Gesamten. Eine dieser Verbindungen zwischen den rezipierten Quellen ist der Blick auf nicht-normative Geschlechterbilder und Sexualitäten, die Kazovszkij mittels seiner Teilnehmer_innen abhandelt.

¹ Falls nicht anders ausgewiesen, handelt es sich bei den Übersetzungen um meine eigenen. Orig. ung.: „Ha végtelenül sok élet lenne, akkor a nemi szerepek kalandok lehetnének. De így csak ketrecek.“ Kazovszkij/Kalmár/Ungváry 2012, S. 70.

² Im ungarischen gibt es keine gegenderten Personalpronomen, weshalb Personen in der ungarischen Sprache neutral erscheinen. Auf Russisch sprach Kazovszkij jedoch aus einer männlich markierten Position, weshalb ich im Deutschen er/ihm Pronomen verwende. Kazovszkij/Kalmár/Ungváry 2012, S. 49-50.

Hierbei spielen die mit Kazovszkij geführten Interviews, in denen er auf seine liebsten Filme, Texte und Künstler_innen verweist, eine wichtige Rolle. Diese Beispiele setze ich in Analogie zu den Arbeiten anderer queerer Künstler_innen, die zeigen, dass Kazovszkij's Auswahl keinesfalls rein subjektiv ist, sondern sich mit den behandelten Thematiken und Darstellungen in der queeren Kunst deckt.

Das oben angeführte Zitat Kazovszkij's nimmt die explizite Thematisierung von Sexualität und Geschlecht in zahlreichen Interviews vorweg. Wenn ich diese auch punktuell für die Analyse heranziehe, wie oben erwähnt, so konzentriere ich mich darauf, das Werk an sich zu betrachten. In manchen Momenten rückt dabei das widersprüchliche Verhältnis zwischen der Werkbetrachtung und Kazovszkij's eigenen Erklärungen in den Blick. Der in der bisherigen Forschung starke Fokus auf diese Quellentexte veranlasst mich dazu, die Sekundärliteratur ebenfalls genau unter die Lupe zu nehmen. Diese methodologische Frage war der Ausgangspunkt meiner Beschäftigung mit El Kazovszkij's Kunst vor drei Jahren und bildet die Basis für diese Arbeit. Auch der Umgang mit Kazovszkij's geschlechtlicher Identität und Sexualität in der Forschung war mein Untersuchungsgegenstand,³ der mich zu folgender Herangehensweise geführt hat: Wenngleich seine künstlerischen Entscheidungen von seinen eigenen Erfahrungen als schwuler trans* Mann beeinflusst waren, determiniert nicht seine Identität die Lesart seiner Werke.⁴ Als queer lassen sie sich auch ohne nähere Kenntnis über den Künstler selbst lesen. So oder so hat die Forschung zu Kazovszkij auch politische Relevanz: In Ungarn werden die Rechte von LGBTQIA+ Personen seit Jahren massiv eingeschränkt. Und wie *Queerness* in der Gesellschaft, wird auch ihre Erforschung marginalisiert, sodass das Studium der Gender Studies, deren Geschichte in Ungarn erst nach der Wende einsetzt, seit 2018 nicht mehr anerkannt wird und sie als Studienfach nicht mehr existent sind in Ungarn.⁵ Die dadurch große Lücke in der Forschungslandschaft macht den Rückgriff auf theoretische Texte der Queer Theory und Trans Studies aus dem deutsch- und englischsprachigen Raum notwendig, wobei die kontextuellen Unterschiede zwischen dem sozialistischen Zentral-Osteuropa und kapitalistischen Westens immer mitbedacht werden müssen.

Das Ziel dieser Arbeit ist nicht Kazovszkij's als queere Ikone zu positionieren, sondern die Ambivalenzen in seiner Performancearbeit wahrzunehmen. Wie Kadji Amin sich den problematischen Stellen in Jean Genets Werk, einer ikonisch gewordenen Figur in den Queer Studies und der *queer community*, nähert,⁶ möchte ich auch bei Kazovszkij die schwierigen

³ Vgl. Mészáros 2022.

⁴ Ich orientiere mich in methodologischer Hinsicht an David Getsy's Schreiben über Tim Burton, dessen Arbeit nicht von seiner queeren Identität handelt, aber mit seinen Lebenserfahrungen als schwuler Mann in den USA verstrickt ist. Getsy 2022, S. 5.

⁵ Zeit-Online-Redaktion 2018, o.S

⁶ Amin 2017.

Stellen nicht ausblenden. Das *Dzsán-Panoptikum* ist kein auf Emanzipation von restriktiven Normen abzielendes Werk, doch es ist eines, das diese Normierungen aufzeigt. Dazu gehören geschlechtlich markierte Hierarchien sowie sadomasochistische und päderastische Verhältnisse zwischen Menschen. Diese aus heutiger Sicht teils herausfordernden Aspekte sollen nicht zugunsten einem auf Positivität und Befreiung beschränkten Verständnis von *Queerness* vernachlässigt werden. Wie Heather K. Love in Bezug auf literarische Beispiele des vergangenen 19. Jahrhunderts schreibt, ist die Geschichte queeren Lebens auch von negativen Aspekten, von Melancholie über Scham bis hin zu Verzweiflung, geprägt, die aus den Queer Studies häufig verdrängt werden.⁷ Sie nennt ihr Vorgehensweise „feeling backward“⁸ und dies lässt sich auch auf Kazovszkij's künstlerische Arbeitsweise übertragen: Er bezieht sich auf vergangene Beispiele queeren Lebens, wie die antike Päderastie, und eignet sie sich in der Gegenwart für ein melancholisches Schauspiel an. Kazovszkij's Sammlung dieser Bezüge bildet ein „archive of feeling“ im Sinne Anne Cvetkovichs, die damit eine alternative, affektive Form des Archivs definiert.⁹ Ich behandle daher nicht nur die Inhalte, sondern auch das Konzept des Archivs an sich, das bei Kazovszkij gequeert wird.

Um dieses Archiv in seinen Einzelteilen zu analysieren, werde ich zunächst die Grundlagen der Performance-Reihe darlegen (Kapitel 1). Dies soll die Ausgangsbasis für einen Vergleich einzelner Performances nebeneinander bieten. Was die meisten Kunsthistoriker_innen bislang umgangen sind, ist die Analyse mehrerer Performances im Vergleich. Oftmals wird auf eine Performance fokussiert, deren Beschreibung stellvertretend für das Gesamtwerk der *Dzsán-Panoptiken* dient.¹⁰ Darum beschreibe ich zwei Performances, die erste von 1977 und eine spätere von 1986, um gewisse Tendenzen im Laufe der Entwicklung darzustellen. Hierbei werden auch Kazovszkij's zentralen Begrifflichkeiten, die Verdinglichung und die Idolisierung, sowie ihr im Verlauf der Performance-Reihe verändertes Verständnis in den Blick genommen (Kapitel 2 und 3). Den Kern meiner Arbeit bildet die Übertragung des Archiv-Konzeptes auf das *Dzsán-Panoptikum* und dessen Ausdifferenzierung: Dabei gilt es einerseits das Verhältnis zwischen dem ephemeren Medium der Performance und dem Archiv als bewahrende Institution auszuloten, sowie das Archiv aus einer queeren Perspektive zu hinterfragen. Übergreifend spielt die Beziehung zwischen dem Individuum und Formen von Kollektivität eine wichtige Rolle, die die vermeintliche Objektivität des Archivs in Frage stellt. Dies wird nicht nur aus dem zweiteiligen Titel, *Dzsán-Panoptikum*, sondern auch mittels des zeitgenössischen Phänomens der „Individuellen Mythologie“ (nach Harald Szeemann), das auf Kazovszkij häufig angewendet

⁷ Love 2009, S. 1-5.

⁸ Love 2009, S. 4.

⁹ Cvetkovich 2003.

¹⁰ Vgl. Rényi 2008, S. 48.

wird, herausgelesen. Methodologisch stelle ich eine Verbindung zur queeren Perspektive von Anne Cvetkovich auf das Archiv und ihren alternativen Ausformungen her. Außerdem wird in diesem Kapitel die Zitierweise der verschiedenen Quellen in Kazovszkij's Performance, die ich mit dem Begriff trans* in seinen Variationen Trans*formation, Trans*gender, Trans*temporalität und Trans*medialität zu rahmen versuche, genauer betrachtet. Hierfür greife ich auf die ausführlichen Werbeschreibungen aus Kapitel 2 und 3 zurück und ergänze sie um einzelne Beispiele aus weiteren Performances. Ich beschreibe diese transgressiven Momente in der Performance unter anderem unter Rückgriff auf die Lektüre von Jack Halberstam, Renate Lorenz und Judith Butler (Kapitel 4). Da Kazovszkij selten in Bezug zu anderen Künstler_innen und deren Werken gesetzt wird, schließe ich mit einer Kontextverortung, in der ich Anknüpfungspunkte für seine Arbeiten darlege und sein Archiv damit auch lokal verorte (Kapitel 5).

1.1. Das Gesamtwerk: 1977 bis 2001

Über die 24 Jahre, die Kazovszkij sein Dzsán-Panoptikum regelmäßig aufgeführt hat, lassen sich heute 23 einzelne Performances anhand von Quellen (Photographien, Videos, Einladungen) eindeutig festmachen.¹¹ Diese gleichen einander in gewisser Hinsicht, in ihrem Ablauf, in den zugewiesenen Rollen, in Bühnenbild und Kostüm. Doch sie verändern sich ebenso über die Jahre: die Teilnehmer_innen (zwischen 4 und 22)¹² nehmen unterschiedliche Rollen ein, Bühne und Kostüme werden unterschiedlich gestaltet und die mythologischen Bezüge nehmen mit Verlauf der Jahre genauso zu wie die homoerotischen Anspielungen. Die Analyse der einzelnen Performances hängt von der Dokumentationslage ab, die mit fortlaufenden Jahren genauer wird: von den ersten Panoptiken gibt es nur Photographien und ein paar schriftliche Quellen wie Interviews und Zeitungsberichte. Die früheste Video-Aufnahme, auf die ich Zugriff hatte,¹³ stammt aus 1986¹⁴ und eine umfassende Beschreibung über das Panoptikum am 5. Februar 1988 in der Budapester Kunsthalle (Mücsarnok) liefert László F. Földényi.¹⁵ Danach folgen die Video-Aufnahmen von Attila Raum, der die Panoptiken von 1992 im Merlin Theater und 1995 ebenfalls in der Kunsthalle festgehalten hat.¹⁶ Schließlich wurde die letzte Performance 2001 im Rahmen

¹¹ Der von der Kazovszkij Foundation verwaltete Künstlernachlass war während meines Recherche- und Schreibprozesses aufgrund eines Rechtsstreits nicht zugänglich, weshalb ich mich auf bereits publiziertes Material beziehe. Einzig im Artpool-Archiv in Budapest konnte ich Einblick in ein paar Dokumente und eine Video-Aufnahme erhalten.

¹² Urai 2017, S. 68.

¹³ Laut Dorottya Urai existieren im Nachlass des Künstlers Videos von den Panoptiken aus den Jahren 1983, 1986, 1988, 1990 und 1991. Urai 2017, S. 86.

¹⁴ Artpool, Video-Archiv, 604. Események, FMK, 25.04.1986.

¹⁵ Földényi 1991.

¹⁶ Mein Dank gilt Attila Raum, der mir das Video-Material zur Verfügung gestellt hat. Raum 1992/1995. Eine geschnittene Fassung ist auf der DVD zur Publikation von Gabriella Uhl einsehbar. Uhl 2008.

einer dreiteiligen Fernsehsendung über den Künstler vom Regisseur András Éry-Kovács im Merlin Theater aufgenommen.¹⁷

Die Gleichzeitigkeit von Ähnlichkeit und Unterschieden zwischen den verschiedenen Varianten ein und derselben Performance macht es möglich das Gesamtwerk zu analysieren, aber auch notwendig die feinen Unterschiede der einzelnen Panoptiken nicht außer Acht zu lassen. Ersteres ist die bisherige Herangehensweise in der Forschung gewesen, während die detailliertere Befassung mit einzelnen Performances vernachlässigt wurde. Oder aber die Beschreibung einer einzelnen Performance steht stellvertretend für die gesamte Performancereihe ein, wie auch bei András Rényi.¹⁸ Daraus entstand eine verallgemeinerte Lesart des *Dzsán-Panoptikums* als solches, die in Anbetracht der unterschiedlichen Ausführungen nicht gänzlich haltbar ist. Mir scheint, es wurde versucht, anhand von Ähnlichkeiten die Performance-Reihe zu konsolidieren. In der näheren Betrachtung kam ich jedoch nicht umhin, die Unterschiede wahrzunehmen. Ich nehme in der Betrachtung eine Unterteilung in eine frühe und späte Phase der Panoptiken vor, um gewisse Tendenzen zu beleuchten. Die erste umfasst die zehn Performances zwischen 1977 und 1980, nach einer Pause von 3 Jahren folgen die weiteren 13 zwischen 1983 und 2001.¹⁹ Diese schematische Unterteilung soll eine Verschiedenheit markieren zwischen den ersten Performance-Versuchen und der sich später klarer herauskristallisierenden Form, die bis zum Schluss beibehalten wird. Die Trennung macht sich auch in Kazovszkijs Benennung erkenntlich, der ab 1983 den Untertitel „Der Traum des Arkesilaos“ ergänzt. Diese Trennung ist dennoch keinesfalls eine klare und scharfe Abgrenzung. Sie ist nicht ohne Übergang, sodass einerseits Elemente der späteren Panoptiken schon hie und da in den früheren erprobt werden, andererseits gewisse Elemente durchgängig zu finden sind. Auch die spätere Phase ist nicht homogen und es lassen sich gewisse Differenzierung zwischen den 80-er und 90-er bzw. 2000-er Jahren ausmachen. Ab den 1990-er Jahren nimmt die Regelmäßigkeit der Vorführungen außerdem deutlich ab, sodass nach 1992 im Abstand mehrerer Jahre nur mehr zwei Performances, 1995 und 2001, stattfinden.

Obgleich viel Material existiert, sind noch nicht alle Performances bzw. Dokumente eindeutig identifizierbar und zeitlich einordbar. In vielen Fällen finden sich Hinweise auf dieselbe Performance mit unterschiedlichen Nummern. So wird in einer Video-Aufnahme von 1986, die sich im Artpool Archiv in Budapest befindet, vom 20. Dzsán-Panoptikum gesprochen, Photographien dieser Performance werden jedoch zunächst von Éva Forgács als 23. Panoptikum

¹⁷ Die Aufnahme ist auf der Begleit-DVD zur Publikation von Gabriella Uhl vorhanden. Uhl 2008.

¹⁸ Rényi 2008, S. 48.

¹⁹ Ich orientiere mich hierbei an der aktuellen Liste im Ausstellungskatalog von 2017. Urai 2017, S. 88. In einem Ausstellungskatalog über den Photographen György Makk konnte ich Photographien einer weiteren Performance ausfindig machen, die zuvor nicht publiziert wurden und seither in der Forschung noch nicht thematisiert wurden. Kat. Ausst. Mission Art Galéria 2020, S. 14-15, 47-48.

im Jahr 1988 betitelt,²⁰ bei Gabriella Uhl wird das Jahr auf 1986 geändert die Nummer jedoch auf 16 und für die große retrospektive Ausstellung 2015 auf 25.²¹ Die verschiedenen Versuche der Datierung und Nummerierung basieren zum Einen auf einer Liste, in der Kazovszkij nachträglich versucht hat seine Panoptiken aufzulisten.²² Diese Bestandsaufnahme deckt sich jedoch nicht mit anderen Quellen, etwa den Datierungen der Videos und anderen Dokumenten, wie Einladungen. Kazovszkij selbst hat daher keine akribische Dokumentation seiner Performances geführt, und die Liste, die nach seinem Tod zu präzisieren versucht wurde, weist immer noch beträchtliche Lücken auf. Diese Lücken werden, meines Erachtens, nie vollständig zu füllen und die quellenbezogenen Inkongruenzen nicht aufzulösen sein. Es ist nicht das Material, das noch unentdeckt geblieben ist, sondern die Ungenauigkeit, mit der Kazovszkij seine Performancereihe fortführte, die hier wichtig zu betrachten ist. Auch Dorottya Urai bemerkt zu ihrer Forschungstätigkeit im Künstlernachlass, dass keine vollständige Sammlung der zum Panoptikum gehörenden Materialien und folglich keine genaue Dokumentation bestehen.²³ Auffällig an Kazovszkij's Liste ist, dass sie nicht fortlaufend nummeriert ist, sondern von eins bis sechs verläuft, gefolgt von acht bis neun, elf bis 13 und wird erst wieder mit 19 fortgesetzt, sodass mehrere Nummern vollkommen fehlen.²⁴ Das Archiv ist damit ein bewusst fragmentarisches und lückenhaftes.

Im Gegensatz zur mangelnden Folgerichtigkeit in der Durchführung der Performance-Reihe sind gewisse Bestandteile des Panoptikums konsequent beibehalten. Für die musikalische Untermalung rotiert Kazovszkij dieselben Stücke von Gustav Mahler (3. Symphonie), Robert Schumann (Hymnus der Geister Ariman's aus dem 2. Akt von *Manfred*) oder Franz Schubert (B-Dur Sonate, D 960).²⁵ Es finden sich die immergleichen Textpassagen aus Diogenes Laertius' *Über Leben und Lehren berühmter Philosophen* und ein Dialog aus Paul Claudels Stück *Der seidene Schuh*.²⁶ Rollenzuteilungen, Kostüme und Bühnenelemente kehren ebenfalls in ähnlicher Form in den einzelnen Performances immer wieder. All diese Elemente werden lediglich ausgetauscht sowie neu arrangiert und bieten eine Flexibilität, die jeder Performance Singularität verleiht. Die Veränderungen beschränken sich meist auf Details, deren genauere Betrachtung noch entscheidend sein wird. Doch grundsätzlich hält Kazovszkij am

²⁰ Forgács 1996, S. 19.

²¹ Urai 2017, S. 88.

²² Aus dem Nachlass von El Kazovszkij, dankenswerterweise zur Verfügung gestellt durch Gabriella Uhl.

²³ Urai 2017, S. 72, 81, 84.

²⁴ Gabriella Uhl merkt an, dass die Liste nur Performances an (semi-)öffentlichen Orten beinhalte, Vorführungen in privaten Wohnungen jedoch ausgespart wurden. Ob, wo und wann diese privaten Performances stattgefunden hätten, bleibt völlig unklar, und niemand anderes konnte dies bisher bestätigen. Uhl 2008, S. 83; Urai 2017, S. 81.

²⁵ Urai 2017, S. 79. Des Weiteren konnte ich Mahlers 5. Symphonie und Hector Berlioz' *Lacrimose* aus *Requiem* in den Video-Aufnahmen identifizieren.

²⁶ Urai 2017, S. 79.

ursprünglichen Drehbuch und deren Thematik durchgehend fest, was die Betrachtung der Performance-Reihe im Gesamten nicht ausschließt.

1.2. Das Drehbuch

„Im Verhältnis eines Menschen zu einem anderen Menschen ist die *Vergegenständlichung* [...] unvermeidbar“²⁷, schreibt Kazovszkij selbst als Einleitung zu seinem Text *Ein paar Motive zum Spiel*,²⁸ in dem er 1978 seine bisher fünf aufgeführten Versionen des *Dzsán-Panoptikums* zusammenfassend beschreibt und deren zugrundeliegende Thematik erklärt. Sein Beitrag umfasst eine Aufzählung der neun wichtigsten Motive seiner Performance, ein „Inventar“ der auftretenden Personen sowie die Darstellung des Ablaufs der Performance in vier Schritten und ähnelt damit einem Drehbuch, wie es Dorottya Urai beschreibt.²⁹ Photographien begleiten als Illustration die einzelnen Schritte der Handlungsabfolge. Die Performance beginnt (1.) mit dem Aufbau und der Schmückung der sogenannten Idole und wird gefolgt (2.) von einem 2–3-minütigen Standbild, „das eigentliche Panoptikum“³⁰. Danach wird (3.) versucht eine Beziehung zum Objekt aufzubauen, was zum Scheitern verurteilt ist, woraufhin (4.) die Inventarisierung erfolgt und der Aufbau erneut beginnen kann.³¹ Die endlose Wiederholbarkeit zeigt sich in den regelmäßig abgehaltenen Performances über fast drei Jahrzehnte.

Kazovszkij beschreibt die Vergegenständlichung eines Menschen in der Subjekt-Objekt-Beziehung als den zentralen Aspekt, den er im *Dzsán-Panoptikum oder das Spiel über die Vergegenständlichung* – wie es in der längeren Ausführung heißt – auf die Bühne bringt. Das Verhältnis orientiert sich stark an jenem des binären Geschlechtermodells (weiblich und männlich) und wie es in der westlichen Kultur und Gesellschaft ausgeprägt ist, schreibt der Künstler.³² Kazovszkij hat dabei nicht die spezifische Geschlechtersituation des sozialistischen Ungarns, die in der Theorie eine Gleichstellung propagierte, im Blick. In Realität herrschten in den sozialistischen Staaten ähnliche Hierarchien, was die Geschlechterordnung betraf, wie im Westen.³³ In seiner Rezeption eines hierarchisch gegliederten Geschlechterverhältnisses bezieht er sich explizit auf kulturelle Produkte des Westens, bzw. solche die vor der Zeit des Kalten Krieges entstanden sind. So finden sich in seinem Inventar an Darsteller_innen für die Performance Rollenzuweisungen wie Dornröschen aus dem Märchen,³⁴ Galathea, die Skulptur

²⁷ Orig. ung. „Embernek emberhez való viszonyulásában az *eltárgyasítás* [...] elkerülhetetlen.“ Kazovszkij 1978, S. 34.

²⁸ Orig. ung. „Néhány motívum a játékhoz“, Kazovszkij 1978.

²⁹ Urai 2017, S. 72.

³⁰ Kazovszkij 1978, S. 35.

³¹ Kazovszkij 1978, S. 35.

³² Kazovszkij 1978, S. 34.

³³ Tóth 2010, S. 9.

³⁴ Seal/White 2016, S. 318-319.

und später Geliebte Pygmalions in einer von Ovids Metamorphosen-Erzählungen,³⁵ und Coppélia, die tanzende Puppe aus dem gleichnamigen Ballett³⁶ basierend auf der Erzählung *Der Sandmann* von E.T.A Hoffmann.³⁷

Die Personen in diesen Rollen treten als aus den „Frauenidealen der europäischen Kultur“³⁸ ausgewählte „Objekt‘-Darsteller_innen“³⁹ auf. Die Auswahl der einzelnen Verweise wird durch den Objektstatus als gemeinsamen Nenner vereint. So sind Dornröschen, Galathea und Coppélia allesamt Figuren, die zwischen Objekthaftigkeit und Lebendigkeit oszillieren. Dornröschen fällt in einen komatösen Zustand, der sie leblos erscheinen lässt und sowohl Galathea als auch Coppélia beginnen ihr Dasein als lebloses Material – die eine als steinerne Skulptur, die andere als mechanische Puppe. Während Galathea tatsächlich zum Leben erweckt wird, weshalb Kazovszkij die Geschichte als den „optimistischsten Mythos“⁴⁰ bezeichnet, handelt es sich bei Coppélias scheinbarer Lebendigkeit um einen Schwindel (im Ballett) bzw. eine Täuschung (in der Erzählung), die beide aufliegen. Außerdem sind alle drei Figuren von der Angewiesenheit auf einen Mann – als Schöpfer oder Retter – gezeichnet. Daneben gibt es drei weniger spezifische Rollen im Inventar: die Muse, das Denkmal und die Odaliske. Sowohl die Muse als auch die Odaliske stehen für einen Typus ein; die Muse als Modell und Inspirationsquelle des männlichen Künstlers und die Odaliske als exotisierende Vorstellung von Frauen im Harem.⁴¹ Allen zweien ist der Objektstatus im Auge des männlichen Künstlers gemein. Bis auf die Odaliske, mit ihrem stereotypisch exotisierenden Gewand, sind die Muse und das Denkmal nicht eindeutig identifizierbare Charaktere im Panoptikum. Das Denkmal, als nicht näher beschriebenes Objekt ist außerdem nicht geschlechtlich markiert; Denkmäler werden sogar vermehrt Männern gebaut. Im Verlauf der weiteren Analyse werden noch einige Beispiele dieser uneindeutigen Rollenzuteilungen in den einzelnen Panoptikum-Aufführungen erkenntlich werden. Das Denkmal spielt, statt als bestimmter Darsteller, viel eher im konzeptuellen Sinne eine ausgewiesene Rolle im Panoptikum, die im Material ab den 1980-er Jahren erkenntlich wird.

³⁵ Ovid 2017, S. 506-511. Den Namen Galathea erhält die Skulptur erst in der späteren Rezeption, etwa in Jean Jacques Rousseaus Adaption der Geschichte als Melodrama mit Musik. Stoichita 2011, S. 126-131.

³⁶ Lawrence 1950, S. 119-126.

³⁷ Hoffmann 2006.

³⁸ Orig. ung.: „tárgy‘-szereplő (rövid válogatás az európai kultúra nőideáljaiból)“, Kazovszkij 1978, S. 35.

³⁹ Im ungarischen werden Nomina nicht gegendert, sondern sind wie im englischen – vermeintlich – geschlechtsneutral. Um das Geschlecht zu betonen, und dies ist vermehrt der Fall, um die Sichtbarkeit von Frauen und queeren Personen zu verstärken, wird wie im Englischen das passende Adjektiv, z.B. *male* oder *female*, vor das Nomen gesetzt, z.B. *female artist* - nőművész. Die Geschlechtsneutralität des Ungarischen übersetzte ich mit der gleichzeitigen Schreibweise der männlichen und weiblichen Form mit Unterstrich ins Deutsche.

⁴⁰ Orig. ung.: „a legoptimistább mítosz“, Kazovszkij 1978, S. 35.

⁴¹ Förschler 2010, S. 128.

Kazovszkij selbst tritt in jedem *Dzsán-Panoptikum* auf, das Werk ist so stark an seine Präsenz gebunden, dass die Performance ohne ihn gar nicht existieren kann. Er gilt als einer von zwei „Menschendarsteller[n]“⁴², denen der Objektstatus nicht zugewiesen wird. Sie sind die einzigen frei agierenden Figuren und bilden ein zweigeteiltes Subjekt. Einer ist für das Sprechen und Reflektieren, der andere für das Handeln zuständig. Kazovszkij ist das handelnde „Ich“, das die Objekte auf der Bühne anordnet, einkleidet und wieder zerstört. Im Gegensatz zum reflektierenden „Ich“ – seinem *alter ego* – spricht er während der Performance nicht zum Publikum. Er redet manches Mal mit den Teilnehmenden und scheint ihnen Anweisungen zu geben, doch ist dies für das Publikum nicht hörbar. Der sprechende Part wird von unterschiedlichen Personen aus Kazovszkij's Bekanntenkreis übernommen.⁴³ Dieser rahmt die Performance mit Erklärungen, stellt die aufgestellten Figuren oder liest bestimmte Texte vor. Wie dies genau ausgesehen hat, kann nur anhand der Video-Aufnahmen und Beschreibungen festgemacht werden, die auf eine Uneinheitlichkeit innerhalb der Performance-Reihe hindeuten. So sind manche Performances umfangreich moderiert, während in anderen das sprechende *alter ego* gar nicht auftritt. In wieder anderen Fällen wird eine Aufnahme eines gesprochenen Textes von Kazovszkij während der Performance von einer Kassette als Stellvertreter des zweiten Menschendarstellers abgespielt. Dies ist ein Aspekt im Spannungsverhältnis zwischen der festgelegten Struktur und seinen vielfältigen Variationen, dem ich chronologisch nachgehe.

2. Die frühen Panoptiken der 1970-er Jahre

Die Photographien des ersten *Dzsán-Panoptikums* aus dem Jahr 1977 zeigen eine halbkreisförmige Aufreihung mehrerer unterschiedlich angezogener Personen (Abb. 2). Sie sind neun an der Zahl und haben jeweils ein großes Kärtchen mit einer Nummer zwischen 1 und 9 vor sich auf der Bühne stehen. Aussehen und Haltung der Personen sind unterschiedlich, sodass eine gewisse Vielfalt an äußerlichen Erscheinungsformen auf der Bühne präsentiert wird. Die Figuren mit den Nummern „9“ und „1“ vor sich stehend sind vergleichsweise leger gekleidet. Sie tragen beide Schlaghosen, Nummer „9“ ein helles Hemd und dunkles Sakko und Nummer „1“ ein Oberteil mit langen Ärmeln und eine Brille mit dickem Rahmen. Rechts daneben zeigen sich zwei Figuren wesentlich extravaganter, Nummer „3“ in einem Tüllkleid, Ballettschuhen und einer Blumenkrone auf dem Kopf und Nummer „5“ auf einem Hocker erhöht stehend in einem eleganten langen Kleid, mit diversem Schmuck an Armen, Ohren und auf dem Kopf. Auf einer weiteren Photographie (Abb. 3) ist diese Person mit der Markierung der Nummer „5“ neben dem

⁴² Orig. ung.: „emberszereplő“, Kazovszkij 1978, S. 35.

⁴³ Darunter z.B. László F. Földényi oder Boldizsár Nagy in den ersten Performances und später József Tóth. Urai 2017, S. 72.

Hocker mit ihren Händen in die Hüfte gestützt wartend zu sehen. Auch das leger gekleidete Paar wirkt in deren Haltung noch unsicher, die Person links fasst sich ans Ohr, während die Person rechts den Blick vom Geschehen rechts von ihr abwendet. Aufgrund der noch unfertigen Positionierung dieser Figuren kann darauf geschlossen werden, dass sie in diesem Moment noch auf ihre Verwandlung durch Kazovszkij warten. Dieser ist am rechten Bühnenrand damit beschäftigt Figur Nummer „8“ zu schmücken: Auf einem Stuhl stehend hält er ein Stück Stoff in den Händen, dass er auf die auf einem Tisch platzierte Person, die bereits von einigen Stoffen umhüllt ist, drapieren und befestigen wird. Der die Balletttänzer_in Coppélia aus dem Drehbuch – auf diesem Photo noch nicht zu sehen – wird zwischen „1“ und „5“ platziert (Nummer „3“; Abb. 2).

Zwar gibt es keine Videoaufnahme dieser Performance, die Handlungsschritte lassen sich jedoch mit Rekurs auf das Drehbuch sowie die Videoaufnahmen späterer Performances erahnen. Wenngleich diese erste Performance laut László F. Földényi noch nicht ausgereift war und Kazovszkij zu diesem Zeitpunkt noch keine Serie daraus geplant hatte,⁴⁴ werden Elemente aus diesem ersten Versuch später wiederzufinden sein. Es findet eine Aufstellung unterschiedlicher als Objekte behandelter Personen, die gewisse (Geschlechter-)Bilder darstellen, statt. Ausgewählte Figuren werden im Laufe der Performance auf Podeste erhoben und geschmückt, sodass sie besonders herausstechen, wie die Figuren „5“ und „8“ (Abb. 2), die den Kontrast zur in schwarzen Samtstoff gehüllten Figur, ebenfalls auf einem Podest am linken Ende des Halbkreises stehend, bilden (Abb. 4). Bei manchen der Figuren ist durch die wenigen Photos unklar, ob bzw. wie sie von Kazovszkij verwandelt und positioniert werden. Figur Nummer „4“ zum Beispiel ist in eine schwarze transparente Seidenstrumpfhose gehüllt, deren Bund sie bis über die Brüste gezogen hat. Mit nichts außer einem schwarzen Hut am Kopf und roten Handschuhen sitzt sie locker auf einem Stuhl. Ebenso liegt die im Drehbuch genannte Odaliske in der rechten Ecke etwas versteckt auf orientalisch anmutenden Tüchern, Decken und Polstern. Sie hat rote Tücher um ihre Brust und ihre Hüfte gewickelt sowie eines über die Nase am Hinterkopf zusammengebunden, sodass die untere Hälfte des Gesichts verdeckt ist (Abb. 5). Auf einem weiteren Photo ist sie zusätzlich mit Ketten geschmückt, dass auf eine kleine Intervention seitens Kazovszkij schließen lässt, die damit auch bei den weiteren Nebenrollen nicht auszuschließen ist.

Viele dieser Figuren finden sich in den folgenden Performances der 1970-er Jahre wieder. Coppélia ist fixer Bestandteil der frühen Panoptikum-Performances und auch die Odaliske ist immer wieder zu sehen, sogar im letzten Panoptikum 2001 – 24 Jahre später. Zuletzt, und das ist in jeder Performance bis zur letzten im Jahr 2001, unerlässlich, werden ein bis zwei der Figuren

⁴⁴ Urai 2017, S. 71.

ausgewählt und in Idole transformiert. Als Idole zeichnet sie aus, dass sie von Kazovszkij mit großen Stoffbahnen umhüllt werden, die dann mit Sicherheitsnadeln und Schnüren befestigt werden. Meist werden schwarze oder weiße Stoffe gewählt, bei zwei oder mehr Idolen wird damit ein starker Kontrast geschaffen. Als Idole werden sie auf ein Podest gestellt, das improvisatorisch aus Stühlen oder Tischen besteht. Die Stoffe hängen oft über dieses Podest, sodass die darauf stehende Figur mit ihm zu einer durchgängigen Silhouette verschmilzt, wie eine als Mensch geformte Skulptur auf einem Sockel.

Die Figur, die zum Idol wird, kann vor ihrer Transformation unterschiedlich aussehen und auch das Geschlecht spielt bei der Auswahl zunächst keine Rolle; es handelt sich jedoch grundlegend um eine unscheinbare Person, der keine klare Rollenzuteilung anzusehen ist und die zunächst in Alltagskleidung auftritt. Als Idol für das *Dzsán-Panoptikum IV* 1978 wird eine Person, deren Körper als männlich gelesen werden kann und die zuvor in Jeans und Hemd gekleidet weniger auffällt als z.B. Coppélia neben ihr (Abb. 6) auserwählt. Auch im *Dzsán-Panoptikum VII* 1979 wird eine leger in Jeans und Pullover gekleidete – diesmal weiblich gelesene – Person gewählt (Abb. 7). Sie durchläuft sogar mehrere Transformationsschritte: Auf einer Photographie sitzt sie auf demselben Platz wie zuvor, hat jedoch Brille, Jeans und Hemd abgelegt und trägt nur mehr einen BH und eine Strumpfhose, außerdem hat sie um ihren Kopf ein Tuch gebunden, dass ihre Haare von ihrem Gesicht fernhält. In einem weiteren Schritt trägt sie ein Kleid und ein anderes Tuch um ihren Kopf gebunden und Kazovszkij reicht ihr ein weiteres Tuch (Abb. 8), dass an irgendeiner Stelle an ihrem Körper zusätzlich festgebunden wird. Die Erschaffung eines Idols ist das durchgängigste Motiv der Panoptikum-Reihe, dass sich auf vielen Photographien in gleicher Weise festmachen lässt, sodass selbst 2001 das letzte von Kazovszkij geschaffene Idol auf gleiche Weise auftritt, zunächst leger gekleidet und später als von Stoffen umhüllte, starre Skulptur.

2.1. Ein Spiel über die Verdinglichung

Die Transformation der Figur zum Idol ist eine invertierte Form des Pygmalion-Mythos.⁴⁵ Dass die auserwählte Person die Rolle der Galathea einnimmt, wird nicht durch bestimmte Attribute ersichtlich, sondern durch den Prozess der Verwandlung. Wie von Ovid beschrieben, handelt es sich bei Pygmalion um einen Bildhauer. Dieser erschafft eine Skulptur in Form eines Frauenkörpers nach seinen Vorstellungen und verliebt sich in seine Kreation. Venus erhört Pygmalions Gebet zu den Göttern, erfüllt seinen Wunsch und erweckt die Skulptur zum Leben;⁴⁶ ein optimistischer Mythos, wie Kazovszkij schreibt.⁴⁷ In seiner Uminterpretation wird auch der

⁴⁵ Rényi 2008, S. 53.

⁴⁶ Ovid 2017, S. 506-511.

⁴⁷ Kazovszkij 1978, S. 35.

Optimismus in Pessimismus umgewandelt. Im *Dzsán-Panoptikum* beginnt Galathea ihr Dasein als lebender Mensch und wird dann von Kazovszkij in ein Objekt verwandelt und erstarrt zu einer Skulptur. Die Annäherung eines Subjekts an ein Objekt ist nicht von Erfolg gekrönt, die Aneignung des Objekts ist nicht möglich und das Idol stürzt von seinem Sockel. Dieser Sturz wirkt in manchen Fällen besonders schmerzhaft, wenn sich der_ die Darsteller_in tatsächlich zu Boden fallen lässt. In anderen Fällen ist dieser Fall wie in Zeitlupe zu sehen und die Darsteller_innen krümmen sich langsam Richtung Boden, gehen auf die Knie und lassen Schritt für Schritt ihre Körperteile mit dem Boden in Kontakt kommen oder werden von Kazovszkij aufgefangen und langsam zu Boden gesenkt.

Die Personen, die Kazovszkij im Panoptikum gegenüberstehen, werden entpersonalisiert und in den ersten zwei Panoptikum-Aufführungen sogar mit Nummern auf der Bühne für die Zuschauenden katalogisiert – ab der dritten Performance findet dies nicht mehr statt. Die Menschen nehmen die von Kazovszkij definierten Rollen ein und werden von ihm, wie er es selbst öfters beschrieben hat, wie Material behandelt und geformt, und entsprechen damit Spielfiguren auf einem Spielfeld.⁴⁸ Nicht zufällig listet er sie in seinem Drehbuch als „Objekt“-Darsteller_innen“ im „Inventar“ auf. Diese Objektifizierung brachte Kazovszkij die Zuschreibung des „grausamen Körpertheaters“ – als Anlehnung an Antonin Artauds grausames Theater – in der Forschung ein.⁴⁹ Ihre Transformation findet in diesem *Spiel über die Verdinglichung* nur äußerlich statt, indem sie von Kazovszkij mit unterschiedlichen Stoffen und Bändern umwickelt und eventuell mit anderen Requisiten, wie Hüten, Netzen und Ketten, geschmückt und auf ein Podest erhoben werden. Beim Betrachten der Videos kam ich nicht umhin mich zu fragen, was mit diesen Personen innerlich passiert, während sie auf dieser Bühne lediglich als Körper für die Performance genutzt werden. Im Gesichtsausdruck bleiben die beteiligten Personen meist neutral, fast etwas dissoziativ. In gewissen Momenten wirken sie hingegen selbstbewusst und stolz. In diesen feinen Unterschieden scheint doch ein Teil der Persönlichkeit durch, oder sie spielen eine bestimmte Rolle. Eine Trennung zwischen Theatralik und persönlichem Empfinden lässt sich als Betrachtende_r nicht ermitteln. Doch im Betrachten können wir das Unwohlseins oder aber das Selbstbewusstsein wahrnehmen, egal ob es tatsächlich empfunden oder nur gespielt wurde. Aus Interviews gehen sehr unterschiedliche Erfahrungen der Teilnehmenden hervor. Manche empfanden den gesamten Prozess samt Vorbereitung und Feier danach als positiv, während andere es unangenehm fanden, wie Objekte ausgestellt zu werden.⁵⁰

⁴⁸ Kazovszkij/Palugyai 2012, S. 19; Urai 2017, S. 79.

⁴⁹ Orig. ung. „kegyetlen testszínház“. So lautet der Titel von Gabriella Uhls Sammelband und des darin vorliegenden Textes von András Rényi. Uhl 2008; Rényi 2008.

⁵⁰ Urai 2017, S. 79; Kazovszkij/Rényi 2012, S. 208.

Das Ausstellen menschlicher Körper hängt mit dem zweiten Teil des Titels zusammen. Panoptikum war der Name für Wachsfigurenkabinette, die nach menschlichen Vorbildern geformte Wachsmodele ausstellten.⁵¹ Diese wurden nach historischen Persönlichkeiten, bekannten Kunstwerken, Randfiguren der Gesellschaft oder als anatomische Modelle geformt. Die aus Wachs geformten Menschenmodelle oszillieren zwischen lebensähnlicher Wirkung und starrer Objekthaftigkeit.⁵² Die Aufstellung der Figuren in Kazovszkij's Performance, ihre Verkörperung bestimmter Rollen sowie ihre Objekthaftigkeit erinnern an ein Wachsfigurenkabinett. Die Personen auf der Bühne stellt Kazovszkij immer mit größerem Abstand voneinander auf, sodass alle möglichst gut sichtbar sind für das Publikum. Sie werden wie Ausstellungsstücke im Raum platziert. Das Umschnüren spielt ein zweites Mal, in der Bewahrung der gestürzten Idole, eine Rolle und bildet den abschließenden Teil der Performance: das Archivieren.⁵³ Dabei wird das Idol am Boden erneut mit Stoffen und Bändern eingepackt, wie eine Mumie (Abb. 9). Dorottya Urai bemerkt, dass das Performance-Ende wie eine Bestattung erscheint.⁵⁴ Vergänglichkeit im Sinne einer „Vanitas-Motivik“⁵⁵ wird außerdem durch den Einsatz von Kerzen an den Kostümen und dem Rauchen von Zigaretten durch die Teilnehmenden sowie den Sensen, aufgespießten Hundefiguren oder einem Hundeskelett als Teil des Bühnenbilds suggeriert. Damit ist ein weiterer Anknüpfungspunkt zur Tradition von Wachsfiguren als Funeraleffegies und danach als selbstständige Ausstellungsstücke als Erinnerung an die verstorbene Person gegeben.⁵⁶

2.2. Feministische Kritik?

Obwohl das Geschlecht der zum Idol auserwählten Person in den 1970-er Jahren keine Rolle zu spielen scheint, ist tendenziell eine größere Zahl weiblich gelesener Personen an den Performances beteiligt (eine Tendenz, die sich in den 1980-er Jahren umkehrt). Ich identifiziere zwei Darstellungsweisen in den frühen Performances, die den weiblich lesbaren Körper objektifiziert zur Schau stellen, jedoch ab der zehnten Performance 1983 nicht mehr auftreten. Einer davon, der mit Strumpfhosen bis über die Brust überzogene weiblich lesbare Körper, ist bereits im ersten Panoptikum 1977 zu sehen. In manchen Performances ist diese Figur zusätzlich mit einer Masche um den Hals oder Kopf gebunden zu sehen. Auf manchen Photographien ist der ganze Oberkörper mit Bändern umschnürt, sodass die Arme an den Körper gepresst und festgeschnürt sind und die Person bewegungsunfähig oder zumindest in ihrer Bewegung sehr

⁵¹ Farkas/u.a. 1976, S. 84.

⁵² Vgl. Faber/Nierhaus/Richter 2022; Vogel 2016; Kornmeier 2002.

⁵³ Kazovszkij 1978, S. 35.

⁵⁴ Urai 2017, S. 72.

⁵⁵ Czihak 2023, S. 153

⁵⁶ Kornmeier 2002, S. 206-209.

eingeschränkt erscheint (Abb. 10). Forgács betont das Paradox des Einschnürens, das einerseits bewegungsunfähig macht, andererseits aber spielerisch und dekorativ wirkt, da die Schnüre oft bunt sind und sie zu Maschen zusammengebunden werden.⁵⁷

Neben den in Strumpfhosen gekleideten Teilnehmenden gibt es einen weiteren mehrmals zu erkennenden Darstellungsmodus: Eine weiblich gelesene Figur in einem Kleid, das auf Farbphotographien rot erscheint, steht hinter einem mitten im Bühnenraum aufgehängten Bilderrahmen, wie ein *tableau vivant* (Abb. 11). Es entsteht jedoch nicht die Illusion eines lebenden Bildes, da einerseits der Raum um den Bilderrahmen herum sichtbar bleibt, und andererseits die Betrachter_innenpositionen zu stark variieren. Es handelt sich auch nicht um eine Referenz auf ein bestimmtes Gemälde, das hier nachgestellt wird.⁵⁸ Eher scheint die Thematik der „Frau“ als Bild, als ein Objekt in der Kunst, im Zentrum zu stehen. Für diese Rolle wählt Kazovszkij nur weiblich lesbare Personen, mit langen Haaren, gekleidet in ein Kleid und Stöckelschuhen. Am Fuß ist diese Figur im Panoptikum mit einem Seil an die Bühne angekettet und mit einem Stück Stoff – vielleicht einem Teil des Kleides – ist sie an den Bilderrahmen gebunden. Sie ist metaphorisch gesprochen im Bild gefangen, vom Rahmen eingeschlossen, aber auch an ihren Platz auf der Bühne und hinter dem Bilderrahmen tatsächlich gekettet.

Dies kann aus einer feministischen Perspektive als Kritik an der Objektifizierung von Frauen(-körpern) gelesen werden. Dieser Lesart hat Kazovszkij stets widersprochen und sich darüber geärgert, dass diese Interpretation nur stattfindet, weil er als Frau wahrgenommen wurde und die Betrachter_innen dies auf seine Werke projizierten. Dieses irrtümliche Vorgehen nennt Kazovszkij eine „Blickfalle“⁵⁹. Er kritisiert damit die biographische Lesart von Werken, die unweigerlich die Vorstellungen und Vorannahmen der interpretierenden Person miteinfließen lassen und zu Trugschlüssen führen können. Ich stelle mir dennoch die Frage, ob das *Dzsán-Panoptikum* auch ein Archiv mit feministischem Anspruch darstellt, da Feminismus nicht nur von Frauen ausgeht und nicht nur sie betrifft. Kazovszkij hat die hierarchischen Geschlechterverhältnisse und restriktive Geschlechternormen durchaus reflektiert. Jedoch ist nicht eindeutig herauszulesen, inwiefern er diese auch kritisiert. Präsent ist bei ihm ein Bewusstsein für die gesellschaftliche Prägung von Geschlechterrollen, die nicht biologisch determiniert sind. Gleichzeitig erkennt er die kulturelle Gebundenheit der Rolle von Frauen an ihr Aussehen – ihre Schönheit – an. Einerseits beschreibt er die Konstruiertheit solcher Kategorien: „Die Schönheit ist ein aus der Kultur heraus entstandenes künstliches, subjektives

⁵⁷ Forgács 1996, S. 26.

⁵⁸ Vgl. Jooss 2011, S. 14-17.

⁵⁹ Orig. ung. „látáscsapda“; Kazovszkij/Kalmár/Ungváry 2012, S. 75.

Kriterium“. Andererseits verfällt er in Essentialismus, wenn er schreibt, deren Träger_in sei „von Natur aus passiv“⁶⁰.

Die Reflexion von Geschlechterrollen ist auch in zeitgleichen Arbeiten feministischer Künstlerinnen in Ungarn zu beobachten. Wie Galathea im *VII. Dzsán-Panoptikum* 1979 positioniert sich im gleichen Jahr die Künstlerin Judit Kele selbst in einen von Kordeln abgesperrten Bereich im Museum für bildende Kunst (Szépművészeti Múzeum) in Budapest (Abb. 12). Vor einer leeren Wand, da das Gemälde zu der Zeit wegen einer Leihgabe abwesend war, ersetzt Kele das gemalte Werk und nennt ihre Performance *I am a Work of Art*. Wie ein echtes Museumsobjekt, wurde sie von der Museumsaufsicht bewacht und von Besucher_innen betrachtet.⁶¹ Hierbei handelt es sich jedoch um eine selbstbestimmte Solo-Performance, die Kele weiterführt, indem sie sich bei der Pariser Biennale 1980 wie ein Kunstwerk im Rahmen einer Auktion versteigern lässt.⁶² Kazovszkij hingegen verwendete für das Abhandeln der Geschlechterverhältnisse stets die Körper anderer, zu denen er sich lediglich in ein – hierarchisches – Verhältnis setzt. Damit reflektiert er die vorherrschenden gesellschaftlichen Verhältnisse zwar, scheint sich aber nicht von ihnen zu lösen.

Emblematisch dafür stehen die eingeschnürten, gefesselten Körper, die auch in Kazovszkij's Malerei auftreten und die er selbst immer als Stilleben bezeichnete, wodurch erneut der Objektcharakter betont wird. Im Gegensatz zu vielen Betrachter_innen identifizierte er sich nicht mit den dargestellten Körpern, sondern sie waren Objekte der Betrachtung, wie Früchte in einem Stilleben. Um dies deutlicher zu machen, führt Kazovszkij sich selbst oder die hundeähnliche Figur als Stellvertreter des Subjekts in das Bild ein, die den Idolen als Betrachter gegenübersteht.⁶³ Er verbildlicht die Rolle, die er im Panoptikum selbst einnimmt. Ob es sich hier mit Blick auf die Idole auch um sexuelle Ermächtigung in einem BDSM-Verständnis handelt, ist etwas schwieriger zu beantworten, da Kazovszkij's Perspektive in den Vordergrund gestellt wird und die Teilnehmende im Panoptikum seinen Anweisungen folgen.⁶⁴ Sie werden zu Fetischobjekten⁶⁵ in einem sadomasochistischen Spiel, das ein ästhetisches Begehren befriedigt, wodurch eine von vielen Ambivalenzen in der Betrachtung des *Dzsán-Panoptikums* entsteht. Nicht nur die Teilnehmenden des *Dzsán-Panoptikums* durchlaufen diese Darstellung, sondern

⁶⁰ Kazovszkij 1978, S. 34.

⁶¹ Hock 2013, S. 193-194.

⁶² Damit gingen auch Themen wie Eheschließung und Grenzen überschreitende Mobilität einher, wie Beate Hock analysiert. Hock 2014, S. 36-38.

⁶³ Kazovszkij/Sinkovits 2012, S. 150, 154.

⁶⁴ Dorottya Urai sprach mit ehemaligen Teilnehmenden über den Vorbereitungsprozess, der nicht aus gemeinsamen Proben bestand. El Kazovszkij gab den einzelnen Teilnehmenden vorab konkrete Instruktionen für Bewegungen, teilte ihnen die Texte zu oder besprach die stattzufindenden Interaktionen. Somit entstand der Objektifizierungseffekt bereits vor der eigentlichen Performance. Urai 2017, S. 79.

⁶⁵ Manches Mal verwendet Kazovszkij statt Idol auch den Begriff des Fetisches, jedoch dominiert ersterer Begriff. Siehe z.B. Kazovszkij 1978, S. 35.

auch Kazovszkij's skulpturalen Objekte, photographischen Collagen sowie Zeichnungen und Gemälde von menschlichen Körpern oder körperähnlichen Gebilden (Näheres in Kapitel 4.2.6.). Je nach Medium haben die gefesselten Körper eine unterschiedliche Wirkung. Ihnen gemein ist die Einbettung in einen theaterartigen Bühnenraum. Die Theatralik des Bühnenraums, die sowohl in den Gemälden als auch Objekten zum Tragen kommt, markiert laut Zoltán Csehy die Rolle der Betrachter_innen nochmals verstärkt als Zuschauende, und der Akt des Schauens selbst tritt in den Fokus. Gleichzeitig bleiben damit die Zuschauer_innen immer auf Distanz, sie sind nicht Teil des Geschehens, sondern außerhalb des Bildes oder im von der Performance abgegrenzten Publikumsbereich positioniert. Dieselbe Unerreichbarkeit stellt Kazovszkij dar, wenn er versucht sich sein Objekt der Begierde einzuverleiben, dieses aber stürzt.⁶⁶

2.3. Idolisierung zwischen Religiosität und Popkultur

Da das Idol ein zentraler Begriff in Kazovszkij's Verständnis des *Dzsán-Panoptikums* ist und dieser Begriff auch in der Forschung rezipiert wird, gilt es die Begriffsdefinition zu erweitern.⁶⁷ Kazovszkij unterscheidet das Idol vom Subjekt und bildet damit ein Gegensatzpaar, bei dem das Idol – wie das Stilleben – nicht als Identifikationspunkt, sondern als dem Subjekt gegenüberstehendes Objekt dient. Das Idol sei ein „durch Menschen gemachtes Zeichen göttlicher Kräfte“⁶⁸. Kazovszkij's Verständnis scheint ein nahes Verhältnis zum griechischen Wortursprung zu behalten: Der Wortstamm εἶδος (eidos) bezieht sich auf die sichtbare Erscheinung, und bezeichnet Form und Figur eines Objekts, Menschen oder Tieres, und das auch im Sinne von Schönheit.⁶⁹ Im religiösen Kontext bezeichnet Idol das skulpturale Abbild einer menschen- oder tierähnlichen Figur, die als Gött_in angebetet wird.⁷⁰ Dies kann auch in abwertender Form verwendet werden, wenn etwa die Anbetung der Gött_innen anderer Religionen gemeint ist, die eine bestimmte Glaubensrichtung als heidnisch erachtet; z.B. die Ablehnung polytheistischer Glaubenssysteme durch monotheistische.⁷¹ Wie viele Begriffe bei Kazovszkij ist auch diesem mehr als eine Bedeutung zuzuschreiben. In seinem Ursprung im griechischen eidolon (εἰδωλον) trägt das Idol auch die Bedeutung von Trug- oder Scheinbild, Fantasma oder Simulacrum in sich.⁷² Das Simulacrum ist wiederum eine Brücke zurück zu

⁶⁶ Csehy 2015, S. 87-88.

⁶⁷ Ich berücksichtige bei der Begriffsdefinition sowohl jene des ungarischen Begriffs „bálvány“, als auch die deutsche Übersetzung, Idol, die ich verwende und die in der englischen Literatur mit „idol“ übersetzt wird. In der Literatur wird sich bei der Definition des Begriffs vermehrt auf die Erklärungen von El Kazovszkij berufen. Vgl. Cserjés 2013, S. 70-71. Der bisher differenzierteste Beitrag zum Verständnis des Idols, jedoch im Kontext von Kazovszkij's Malerei, das mir als Grundlage dient, ist bei Fruzsina Nagy zu finden. Nagy 2015.

⁶⁸ Kazovszkij/Sinkovits 2012, S. 155.

⁶⁹ Montanari 2015, S. 597.

⁷⁰ o.A. 1992, S. 401-402.

⁷¹ Reckermann 2017, o.S; Belting 1990, S. 17-18.

⁷² Montanari 2015, S. 599.

Pygmalion,⁷³ dessen erschaffene Skulptur, die er anhimmelt, zum Leben erweckt wird und dennoch nur eine Phantasie darstellt.

Diese Anbetung, und hier löse ich mich von Kazovszkijs Darstellungen, kann im breiteren Sinne auf alles und jeden übertragen werden, sodass im popkulturellen Kontext etwa bekannte Persönlichkeiten als Idole (auch im Sinne eines Vorbilds) gelten können. Die Idole Kazovszkijs, wie er in zahlreichen Interviews schildert, sind etwa David Bowie⁷⁴ oder seine liebsten Regisseure Luchino Visconti und Pier Paolo Pasolini.⁷⁵ Diese Begeisterung für bestimmte Persönlichkeiten und Objekte ist Teil der Sensibilität, die Susan Sontag als *camp* bezeichnet.⁷⁶ Kazovszkij kannte Sontags Text,⁷⁷ in dem sie *camp* als eine Liebe für das Unnatürliche und Übertriebene sowie als eine apolitische Ästhetik definiert.⁷⁸ Viele der von ihr genannten Beispiele für *camp*, wie Jean Genets Literatur, Viscontis Filme oder die Malerei Caravaggios und Georges de La Tours, zählte Kazovszkij zu seinen Lieblingen.⁷⁹ Auch andere Künstler_innen machten die Begeisterung für bestimmte Personen oder Werke zum Inhalt ihrer Kunst. Jack Smiths Faszination für die Schauspielerin Maria Montez beschreibt Dominic Johnson etwa als „counterintuitive, juvenile, excessive, indulgent, pyrrhic, sometimes violent, yet potentially critical practice of love and investment.”⁸⁰ Kazovszkijs ebenso intensive Begeisterung für bestimmte Persönlichkeiten und Werke der Kunst bildet die Basis seiner Sammelleidenschaft, die im *Dzsán-Panoptikum* ihren Ausdruck findet.

Einerseits verkörpern verschiedene Teilnehmende das verehrte Schönheitsideal Kazovszkijs. Andererseits sehen wir den Prozess der Verwandlung einer Figur in ein Idol, in Form einer performativen Praxis, bei der eine lebende Person eingewickelt und bewegungsunfähig gemacht wird wie eine Skulptur. Kazovszkijs Verständnis des Idols rekurriert daher sowohl auf die Idolatrie im antiken Sinne als auch auf moderne Idole der Pop- und Subkultur, sowohl auf die Erscheinung des Idols als auch die Praxis der Anbetung. Diese Spannung zweier unterschiedlicher Kontexte, die kulturell und historisch auseinanderklaffen, wird im Kapitel „4.2. Ein trans* Schau*spiel“ mithilfe der Konzepte der Trans*temporalität und Trans*kulturalität weiter erörtert und auf verschiedene Beispiele aus Kazovszkijs Werk angewandt. Um das Spektrum von Kazovszkijs Referenzen zu erweitern bzw. diese als Teile der Performance nachvollziehen zu können, folgt die Betrachtung der späteren Performances und die Beschreibung einer einzelnen Aufführung.

⁷³ Stoichita 2011, S. 10-11.

⁷⁴ Erdő 2017, S. 104.

⁷⁵ Kazovszkij/Lajta 2012, S. 113-115.

⁷⁶ Sontag 2022, S. 65.

⁷⁷ Benedek 2022, S. 153.

⁷⁸ Sontag 2022, S. 53-56.

⁷⁹ Sontag 2022, S. 55, 57, 62; Kazovszkij/Lajta 2012, S. 113-115.

⁸⁰ Johnson 2019, S. 82.

3. Die Träume des Arkesilaos in den Panoptiken ab 1983

Mit Fortlaufen der Performance-Reihe machen sich einige Änderungen bemerkbar, die mit dem ergänzenden Untertitel einhergehen. Ab den 1980-er Jahren verändert sich das binär gelesene Geschlechterverhältnis auf der Bühne. Die Zahl der männlich lesbaren Personen auf der Bühne nimmt zu, die objektifizierten Frauenkörper sind im Verschwinden Begriffen. Die weiblich lesbaren Teilnehmer_innen werden ab den 1980-ern in assistierende Rollen mit mythologischem Hintergrund gerückt. Sie treten etwa als Parzen oder als Verkörperung der Venus auf, die Kazovszkij beim Verwandlungsprozess seiner Idole zur Seite stehen. Auch Kinder sind hie und da in denselben Rollen zu sehen, manches Mal auch gemeinsam mit erwachsenen Teilnehmer_innen. Auch die Figur des Amors bzw. der Psyche wird in das Inventar der Darsteller_innen aufgenommen und von Kindern unterschiedlichen Alters verkörpert. Es handelt sich bei ihnen um Kinder aus Kazovszkij's Bekanntschaft, die ab 1983 die Möglichkeit bekamen, ebenfalls mitzumachen.⁸¹ Durch die Kinder kommt auf eine andere Art und Weise die Frage nach geschlechtlicher Lesbarkeit auf, da diese oft noch schwieriger kategorisierbar sind und damit die Eindeutigkeit geschlechtlicher Kategorien in Frage stellen.

Für die Rolle des Idols werden nunmehr – mit wenigen Ausnahmen – männlich lesbare Personen ausgewählt, was die Homoerotik des Spiels stärker in den Vordergrund rücken lässt. Sein verehrtes Schönheitsideal beschränkt sich nun auf das als feminin bezeichnete Männlichkeitsbild, das Sontag als *camp* und Kazovszkij bereits in *Motive zum Spiel* definiert.⁸² Gleichzeitig nehmen die antiken mythologischen und philosophischen Verweise in der Performance zu. Der neue Zusatztitel „Der Traum des Arkesilaos“ ist dafür entscheidend, da Arkesilaos nicht nur der Schüler, sondern auch Liebhaber seines Lehrers Krantor war und diese eine päderastisches Verhältnis unterhielten, wie es im von Kazovszkij häufig zitierten Werk von Diogenes Laertius geschrieben steht. Und auch Arkesilaos selbst hatte nach Krantors Tod junge Liebhaber.⁸³ Solche expliziten Passagen zitiert Kazovszkij in der Performance nicht aus Laertius Text. Dieses Wissen stand dem Publikum daher nicht direkt zur Verfügung.

Ohne dieses Zusatzinformation hängt die Wahrnehmung der Homoerotik von den Zuschauenden und von Kazovszkij's jeweiligen Erscheinungsbild ab. Der Künstler kommunizierte vor 1989 noch nicht weitläufig seine geschlechtliche Identität, sodass das Wissen im Publikum von Person zu Person variiert haben dürfte. Auch präsentiert er sich in jeder Performance etwas anders: Charakteristisch sind zwar schwarz-weiße Kleidung, meist ein weites Hemd und/oder ein Sakko, ergänzt durch bestimmte männlich konnotierte Kleidungsstücke, wie

⁸¹ Urai 2017, S. 76.

⁸² Sontag 2022, S. 56; Kazovszkij 1978, S. 34.

⁸³ Laertius 2008b, S. 204 (IV 6, 29-30), 209 (IV 6, 41).

eine Fliege oder Krawatte. Wie das Erscheinungsbild vieler Objekt-Darsteller_innen ist jedoch auch jenes von Kazovszkij meist androgyn und entzieht sich einer klar binären Einordnung. Somit kann das Verhältnis von Kazovszkij und den weiblich lesbaren Idolen genauso als ein lesbisches oder heterosexuelles wahrgenommen werden, wie jenes zwischen ihm und den männlich lesbaren Idolen als heterosexuelles oder schwules.

Die Voreingenommenheit des Publikums spielt eine entscheidende Rolle, wie Jack Halberstam im Falle des Kinos schreibt: „gendered spectators have already consented to limited and finite gender roles before entering the cinema“⁸⁴. Kazovszkij selbst erzählte, dass die Menschen aus ihm häufig nur Sinn machen konnten, indem sie ihn als lesbisch wahrnahmen, nichts ahnend von weiteren Identifikationsmöglichkeiten.⁸⁵ Mit den wechselnden Teilnehmer_innen und der androgynen Präsentation schafft Kazovszkij jedoch zum Teil eine andere Narrative und eine andere Bandbreite vergeschlechtlichter Körper. Mit deren Hilfe kann er eine Unsicherheit in der Lesbarkeit von Geschlechterbildern und -verhältnissen in den Zuschauer_innen auslösen. Interessant erscheint hierbei Kazovszkij's *double* oder *alter ego*, das stets in einem schwarzen Anzug mit weißem Hemd und einer schwarzen Krawatte auftritt. Durch die ähnliche Kleidung scheint er eine Art Spiegel Kazovszkij's zu sein, auch wenn sie sich nicht vollständig in ihrer Gleichheit decken. Auch dieses un/gleiche Paar zeigt die Konstruiertheit von Geschlechterbildern, durch Kleidung, Haare, (fehlendes) Make-up aber auch die Stimme – Kazovszkij spricht nie in der Performance.

Die mythologischen Bezüge nehmen in den Panoptiken stark zu, dies bedeutet jedoch nicht, dass die Teilnehmenden ikonographisch klar zu identifizieren wären. Die Vielzahl von Musik, Text und Rollen ist überfordernd und erschwert das Verständnis der Performance. Es sind jedoch die Feinheiten im Einsatz der vielen Elemente, die das *Dzsan-Panoptikum* auszeichnen, und die ich in den Fokus nehme, wofür zunächst beispielhaft eine Performance nachvollzogen werden muss.

3.1. *Dzsan-Panoptikum XX, oder Der Traum des Arkesilaos V* (1986)⁸⁶

Im Klub junger Künstler_innen drängt sich das Publikum um die Bühne, die mit Hilfe von um die Marmorsäulen des Saals gebunden Bänder abgegrenzt wird. Auf der linken Seite sitzt eine Person am Klavier, jedoch ist zunächst nur eine Aufnahme eines Klavierstücks aus Lautsprechern zu hören. Es handelt sich um repetitive Musik mit wenig Variation, ähnlich einer

⁸⁴ Halberstam 2005, S. 84.

⁸⁵ Kazovszkij/Fehér/Halász 1995, S. 36.

⁸⁶ Der Titel wurde aus dem sich im Artpool-Archiv befindlichen Video übernommen. Dieselbe Performance ist im Ausstellungskatalog als *Dzsan-Panoptikum XXV, oder Der Traum des Arkesilaos VI* nummeriert. Kat. Ausst. Ungarische Nationalgalerie, S. 88.

Ballettmusik zum Üben bestimmter Schritte,⁸⁷ die die gesamte Performance im Loop begleitet. Eine Person in weißem Hemd und schwarzem Anzug, der reflektierende Menschendarsteller, gespielt vom Schauspieler József Tóth,⁸⁸ begrüßt die Anwesenden:

*Zutiefst geehrtes Publikum, es folgt eine späte Gute-Nacht Geschichte. Wir präsentieren Ihnen eine in diesem Moment mögliche Version des Spiels über die Denkmalwerdung und Verdinglichung mit dem Titel Dzsán-Panoptikum XX, oder Der Traum des Arkhesilaos V.*⁸⁹

Das Geschehen wird anmoderiert, doch wirft diese Einleitung eher Fragen auf als Klarheit zu bringen. Der Zusatz, dass es sich um eine „späte“ Gute-Nacht Geschichte handelt, lässt vermuten, dass sie den Erwartungen an Geschichten zum Einschlafen für Kinder wohl nicht entsprechen wird. Dennoch ist von einer Geschichte die Rede, was eine nachvollziehbare Narrative zu erwarten lässt, das ebenso wenig der Fall ist. Die „in diesem Moment mögliche Version“ weist auf die bereits stattgefundenen Versionen hin und verspricht viele weitere Version, die möglicherweise in Zukunft stattfinden werden. Es stellt sich die Frage, was möglich ist und worin die Möglichkeiten begrenzt sein könnten. Sind sie von strukturellen Gegebenheiten abhängig, etwa der sozialistischen Kulturpolitik, die Performances wenig bis kaum Raum bot? Handelt es sich hier um die Einschränkung durch die Verfügbarkeit der Darsteller_innen, Requisiten und Bühnenbilder, die die Ästhetik und den Verlauf der Aufführung bedingen? Die „in diesem Moment mögliche Version“ verweist auch auf die zeitliche Gebundenheit der Performance, die ephemere ist und nur eine Momentaufnahme bietet, und die Möglichkeiten eines wiederum anderen Momentes. Dennoch ist von Denkmalwerdung die Rede, das Denkmal fungiert als etwas Verewigendes, die Zeit überdauerndes, und dennoch verweist es gleichzeitig auf das Vergängliche, wie Forgács schreibt.⁹⁰ Eine komplizierte Wechselbeziehung zwischen dem Vergänglichen und Erhaltenden wird präsentiert.

Die Vorstellung der teilnehmenden Objekt-Darsteller_innen, die danach folgt, fällt ebenso wenig eindeutig und didaktisch aus. Vorne am Bühnenrand, auf einem Podest stehend und an eine Marmorsäule gelehnt, sei der „Gute Hirte“ platziert. Er ist – wie im Panoptikum üblich – mit Stoffen umwickelt, die zusätzlich mit Bändern festgehalten werden und seinen Körper eng umschnüren, sodass eine schlanke Silhouette entsteht. Um den Kopf hat er ein Haarband mit

⁸⁷ Urai 2017, S. 79.

⁸⁸ Urai 2017, S. 72.

⁸⁹ Bei den folgenden Zitaten handelt es sich um eigens angefertigte Transkriptionen aus der Video-Aufnahme, die ich ins Deutsche übersetzt habe. Orig. ung. „Mélyen tisztelt közönség, egy késő esti mese következik. Bemutatjuk Önöknek az emlékművesítésről avagy az eltárgyasításról szóló játék egyik e pillanatban lehetséges változatát, amelynek címe *Dzsán-Panoptikum XX, avagy Arkheszilaos álma V*“, 00:05-00:030.

⁹⁰ Forgács 1996, S. 29.

Schmuck gebunden und um seine linke Schulter hängt ein Netz mit einem künstlichen Fisch darin, ebenfalls ein christliches Symbol, dass jedoch in Konnex mit dem Guten Hirten unerwartet erscheint. In einer anderen Performance kam ein lebender Fisch zum Einsatz,⁹¹ in den meisten Fällen dienen jedoch besonders künstliche Fischattrappen als Ersatz (Abb. 13). Unter dem Guten Hirten steht ein Kind in einem langen, beigen Kleid mit vielen Rüschen und Volants, mit Ketten um den Hals hängend und einer Tiermaske über dem Gesicht, das als „Psyche“ vorgestellt wird (Abb. 14). Weiter hinten, um die nächste Marmorsäule herum stehen die sogenannten drei Parzen, die ebenfalls von Kindern verkörpert werden. Sie tragen einen Verband um den Kopf, der ihre Haare nur büschelweise herausblicken lässt, und halten sich zu Beginn der Vorstellung noch mit Umhängen bedeckt. Ebenso mit Umhängen verdeckt ist die Erscheinung der „Galathea-Reihe“, eine Aufreihung von fünf Personen auf einem Podest, das aus aneinandergereihten Tischen besteht, an der Hinterseite der Bühne. Aus diesen, erklärt der Narrator, wird das „Denkmal-Fries, das Denkmal der Denkmäler, und noch später die Galathea-Bucht erbaut und auseinanderfallen“⁹². Auch die fünf Galathea-Figuren nehmen eine Doppelrolle ein, stellen sie doch gleichzeitig die Schüler des titelgebenden Philosophen Arkesilaos dar, wie der Narrator sagt. Was sich die Betrachtenden selbst zusammenreimen müssen: Es sind nicht nur die Schüler Arkesilaos, sondern auch seine Liebhaber, was zwar nicht explizit genannt, jedoch aus ihrer Bezeichnung als Galathea zu deduzieren ist. Gegenüber dem Guten Hirten, der Psyche und den drei Parzen sind auf der rechten Bühnenseite mehrere „Wüsten-Venus“-Figuren zu sehen. Und zuletzt deutet der Narrator auf den Künstler selbst, der zu Füßen des Klaviers auf der linken Bühnenseite sitzt und einen noch jungen schwarzen Hund streichelt. Ihn und sich selbst stellt er als Pygmalion vor.⁹³

Mit Beendigung der Einleitung und Vorstellung steht Kazovszkij auf und gibt das Zeichen, dass sich die Teilnehmenden ihrer Umhänge entledigen sollen, indem er seine Finger zu den Schultern führt und einen Ruck nach unten andeutet. Nun werden die Kostüme der Parzen und Galathea-Figuren ebenfalls sichtbar. Es handelt sich um Variationen von Stoffen und Bändern, die in unterschiedlicher Form um den Körper gebunden wurden (Abb. 15). Die Stoffe sind locker um die Körper der Galatheas drapiert, die damit ein wenig an Darstellungen antiker Philosophen erinnern. Wie die Philosophen aus Raffaels *Schule von Athen*, aber in einer punktigen Modeschau posieren sie nebeneinander. Die Kleidung dieser Philosophen ist in rosa- und orange-Tönen gehalten, nur die Figur ganz links trägt weißen Stoff. Neben unterschiedlichen

⁹¹ Földényi 1987, S. 6.

⁹² Orig. ung. „az emlékmű-fríz, az emlékművek emlékműve, még később a Galathea-öböl épül fel és esik szét.”
Im Video: 00:01:05-00:01:13.

⁹³ Video: 00:00:30-00:01:43.

Kopfbedenkungen, ist jede Galathea/jeder Philosoph stark geschminkt, sodass vor allem ihre Augen, Lippen und Wangenknochen im Gegensatz zu ihrer hellen Haut hervorstechen.

Während die Musik weiterläuft, begleitet zusätzlich eine Person am Klavier das Geschehen. Abwechselnd folgt sie der Musik auf der Aufnahme, spielt dissonant darüber oder übertönt sie mit einer völlig anderen Melodie. Das dissonante Spiel nimmt zu, sobald die Galathea-Reihe mit dem Vorlesen philosophischer Texte beginnt. Nacheinander reichen die drei Wüsten-Venus-Figuren den fünf Philosophen ein Blatt Papier, von dem sie jeweils nacheinander einen Text vorlesen. Nicht nur ist es durch die Musik schwierig die Vorlesenden zu verstehen, manche von ihnen tragen den Text besonders undeutlich vor und wirken dabei eher lustlos.⁹⁴ Bei den Texten handelt es sich um von Kazovszkij ausgewählte Passagen aus der Sammlung von Diogenes Laertius' *Leben und Lehre der Philosophen*.⁹⁵

Die erste ungarische Übersetzung von Laertius' Schrift ist erst 2005 erschienen. Im Russischen ist bereits 1898 eine Teil- und 1979 schließlich eine vollständige Übersetzung erschienen.⁹⁶ In einer von Kazovszkij selbst verfassten Literaturliste, ist eine russische Übersetzung als eine wichtige Lektüre Kazovszkijs noch vor seinem 13. Lebensjahr gelistet.⁹⁷ Deshalb ist anzunehmen, dass Kazovszkij oder jemand in seinem Umfeld eine Übersetzung aus dem Russischen ins Ungarische angefertigt haben muss. Mit der deutschen Übersetzung aus dem Jahr 2008, die ich als Vergleich zu den transkribierten Textpassagen aus der Performance herangezogen habe, deckt sich die ungarische Übersetzung sehr gut. Aus dem Vergleich geht jedoch heraus, dass die gewählten Textpassagen teils zerstückelt übernommen worden sind, sodass hie und da Auslassungen von ein paar Sätzen vorzufinden sind, die ich jeweils markiert habe.

So beginnt die erste Galathea, vom Publikum aus rechts stehend, vorzulesen:

*Alles gehört den Göttern; die Götter aber sind Freunde der Weisen; den Freunden aber gehört alles in Gemeinschaft; alles also gehört den Weisen. Und was das Gesetz anlangt, so ist ohne ein solches ein staatliches Leben nicht möglich; denn ohne Staatsverfassung gibt es keinen Nutzen städtischer Gemeinschaft; das Gesetz hinwiederum hat ohne Staat keinen Nutzen; folglich ist das Gesetz Bedingung städtischer Gemeinschaft.*⁹⁸

⁹⁴ Auch die Qualität der Aufnahme spielt hierbei eine Rolle, die Akustik im Raum selbst kann nicht nachvollzogen werden.

⁹⁵ Auch in den anderen verfügbaren Aufnahmen und Beschreibungen werden dieselben Passagen, mit minimalen Änderungen vorgelesen. Vgl. Földényi 1991, Raum 1992/1995, Éry-Kovacs 2001.

⁹⁶ Greco/u.a. o.J., S. 14, 16-17.

⁹⁷ Siklós 2017, S. 18.

⁹⁸ Laertius 2008a, S. 314 (VI 2, 72); im Video: 00:02:28-00:03:07.

Es handelt sich hierbei um die Niederschrift des Diogenes Laertius über den Philosophen Diogenes. Die Tische, auf denen die einzelnen Galathea-Figuren stehen sind mit dem jeweiligen Philosophennamen beschriftet, über den sie einen Text vorlesen. Nachdem diese kurze Textpassage vorgetragen wurde, wird die erste Galathea-Figur von Kazovszkij ein wenig weiter zur rechten Seite geführt, sie bleibt vorerst jedoch auf den Podesten stehen. Noch währenddessen beginnt die zweite Person zu lesen, und wir dann weggeführt, so wie es bei allen fünf Galatheas geschieht. Des Weiteren wählt Kazovszkij die Testamente von Platon und Aristoteles als vorzulesende Texte aus, die von jeweils einer Person nacheinander vorgetragen werden:

Das Eiresideische Grundstück, das ich von Kallimachos gekauft habe, das nördlich zum Nachbar den Eurymedon aus dem Demos Myrrhinus hat, südlich den Demonstratos aus dem Demos Xypete, östlich den Eurymedon aus Myrrhinus und westlich an den Kephisos grenzt. An Silber drei Minen, eine silberne Schale im Werte von hundertfünfundsechzig Drachmen, ein Trinkbecher im Werte von fünfundvierzig [...]. ...Biktas, Apolloniades, Dionysios hinterlasse ich als Sklaven. An Geräten das, was im Verzeichnis steht, von dem Demetrios eine Abschrift hat. Ich schulde keinem Menschen irgend etwas.⁹⁹

Von den jungen Burschen, die den Dienst bei mir versehen haben, soll keiner verkauft werden, vielmehr sollen sie im Hausdienst verwendet werden; sind sie aber herangewachsen, so sollen sie nach Verdienst die Freiheit erhalten. Es soll auch Sorge getragen werden für die Fertigstellung der Bildnisse, die dem Gryllion in Auftrag gegeben sind; nach ihrer Vollendung sollen sie gehörigen Ortes aufgestellt werden [...]. Wo man mein Grab herrichtet, da sollen auch die ausgehobenen Gebeine der Pythias beigesetzt werden, wie sie es selbst angeordnet hat.¹⁰⁰

Die vierte Galathea liest schließlich über Epikur:

Denn nicht Trinkgelage mit daran sich anschließenden tollen Umzügen machen das lustvolle Leben aus, auch nicht der Umgang mit schönen Knaben und Weibern, auch nicht der Genuß von Fischen und sonstigen Herrlichkeiten, die eine prunkvolle Tafel bietet, sondern eine nüchterne Verständigkeit, die sorgfältig den Gründen für Wählen

⁹⁹ Laertius 2008a, S. 157 (III 1, 42-43); im Video: 00:03:28-00:04:13.

¹⁰⁰ Laertius 2008a, S. 231-232 (V 1, 15-16); im Video: 00:04:26-00:05:00.

und Meiden in jedem Falle nachgeht und mit allen Wahnvorstellungen bricht, die den Hauptgrund zur Störung der Seelenruhe abgeben.¹⁰¹

Als Letztes folgt ein Auszug von Pyrrhon:

Von Natur, sagen sie, gibt es weder Gutes noch Böses; denn wenn etwas von Natur gut oder böse ist, so muss es allen entweder gut oder böse sein, so wie der Schnee allen kalt ist. Nun aber gibt es nichts, das allen insgesamt gut oder böse ist; also ist von Natur aus nichts gut oder böse. [...] wie die Sinneslust von Epikur, von dem anderen aber ein Übel genannt wird, wie dieselbe von Antisthenes. Also würde der Fall sein, dass einerlei gut und auch böse sei. Wenn wir nun nicht alles gut nennen können, was von einem gepriesen wird, so werden wir die Meinungen unterscheiden müssen, welches aber bei gleicher Stärke der Gründe nicht anzunehmen ist. Also ist das von Natur Gute unbekannt.¹⁰²

Nachdem der letzte der fünf Texte vorgetragen wurde, meldet sich erneut der Narrator zu Wort und spricht über den im Untertitel der Performance genannten Philosophen Arkesilaos, ohne dessen Namen zu nennen:

Der Gründer der dritten platonischen Akademie geht von der Neufassung der Ideenlehre aus, vertritt aber der Epoche entsprechend charakteristisch skeptische Ansichten. Er ist ein skeptischer Platoniker. Seine Zeitgenossen sagten über ihn: Vorne Platon, hinten Pyrrhon.¹⁰³

Wie Pyrrhon, der nichts von Natur aus für gut oder schlecht ansah, prägte auch Arkesilaos Lehre die „Unentschiedenheit des Urteils“¹⁰⁴, die auf den Widersprüchlichkeiten menschlicher Aussagen beruhte.¹⁰⁵ Seine eigene Unentschlossenheit – oder Offenheit – im Nacheifern anderer philosophischer Standpunkte brachte ihm u.a. die Zuschreibung „Platon nach vorn, Diodor in der Mitte und Pyrrhon von hinten“¹⁰⁶, die Kazovszkij hier in unvollständiger Form zitiert, ein. Die Texte, so sagt auch Kazovszkij, erklären nicht das Geschehen auf der Bühne, sondern fungieren als weitere Darstellerinnen in der Performance. Sie können eine weitere

¹⁰¹ Laertius 2008b, S. 265-266 (X 1, 132); im Video: 00:05:01-00:05:26.

¹⁰² Laertius 2008c, S. 427 (IX 11, 101); im Video: 00:05:37-00:06:22.

¹⁰³ Orig. ung.: „A harmadik platóni akadémia alapító az idea-tan újrafogalmazásából indul ki, de közben a korszaknak is megfelelően jellegzetesen szkeptikus nézeteket vall. Egy szkeptikus Platonikus. Kortársai azt mondták róla: Elöl Platon, hátul Pürrhón.” Im Video: 00:06:23-00:06:42.

¹⁰⁴ Laertius 2008a, S. 205 (IV 6, 32).

¹⁰⁵ Laertius 2008a, S. 203 (IV 6, 28).

¹⁰⁶ Laertius 2008a, S. 205 (IV 6, 33).

Deutungsebene bilden und weitere Assoziationen ermöglichen.¹⁰⁷ Die Testamente von Aristoteles und Platon verweisen etwa auf das Thema des Todes und der Vergänglichkeit; bei Aristoteles ist auch die Rede von Bildnissen, als Erinnerung, und den Gebeinen nach dem Tod. Epikur spricht über die Antithese von Begehren und Vernunft, wovon letztere menschliche Entscheidungen steuern sollte, wo doch Kazovszkij gerade das Begehren in den Vordergrund stellt. Dieser Dichotomie widerspricht der Text von Pyrrhon und das Zitat über Arkesilaos, denen entsprechend nichts einem einzigen klaren Urteil unterliegt, sondern alles unterschiedlich betrachtet und beurteilt werden kann.

Nach Beendigung dieser Zwischenbemerkung nimmt die Klaviermusik des Pianisten an Dramatik zu und übertönt die abgespielte Aufnahme. Die Galathea-Figuren, die sich in der Zwischenzeit einer Stoffschicht entledigt haben und nun ähnlich dem Guten Hirten eng eingewickelt und umschnürt sind sowie ihren nackten Oberkörper zeigen (Abb. 16), beginnen zu stürzen. Wann die Entkleidung stattgefunden hat, ist nicht genau zu eruieren, da die Kameraperson nur das Vorlesen verfolgt.¹⁰⁸ Es ist durchaus möglich, dass Kazovszkij, nachdem er die Vorlesenden zur Seite führt, sie von den oberen Stoffschichten befreit und darunter den enganliegenden Stoff entblößt, während die anderen Teilnehmenden noch am Vorlesen sind. Die transformierten Galathea-Figuren lassen sich langsam Richtung Boden sinken, manche von ihnen fallen sogar von den Podesten. Die noch auf den Tischen liegenden oder sitzenden Teilnehmenden werden sodann von Kazovszkij und seinem *alter ego* von den Tischen gezerrt und mitsamt allen leblos wirkenden Galathea-Figuren auf dem Boden zwischen Bühne und Publikum zusammengetragen.¹⁰⁹ Dies ist wohl die anfangs vom Narrator erwähnte „Galathea-Bucht“. Auf dem Boden liegend werden die gefallenen Idole vom stehenden Publikum und der Bühne samt Tischen rund um sie überragt.

Kazovszkij und der Narrator haben wieder am linken Rand der Bühne Platz genommen. Während ersterer seinen Hemdärmel hochkrempelt und einen Stift bereithält, um auf seinen Arm zu schreiben, liest Letzterer erneut etwas vor:

*Arkesilaos nach einem bisher unentdeckten Ausspruch: Wer in der Nähe keine stehenden oder liegenden Denkmäler findet, oder wer besagte Denkmäler nicht beschädigen will, soll auf sich selbst schreiben und zeichnen.*¹¹⁰

¹⁰⁷ Kazovszkij/Sinkovits 2012, S. 154.

¹⁰⁸ Die Performance wird von einer zweiten Kameraperson, die auf der vorliegenden Aufnahme zu sehen ist, gefilmt, deren Videoaufnahme ist bisher jedoch nicht aufzufinden.

¹⁰⁹ Im Video: 00:06:50-00:08:53.

¹¹⁰ Orig. ung.: „Arkeszilaos egy eddig még fel nem fedezett mondása szerint: Aki nem talál a közelében álló vagy fekvő emlékműveket, vagy aki nem akarja a még éppen mondott emlékműveket megrongálni, az írjon és rajzoljon önmagára.“ Im Video: 00:09:18-00:09:36.

Bevor Kazovszkij auf seiner Haut zu schreiben beginnt (Abb. 17), bringt er dem Guten Hirten ein Buch, bei dem es sich um das Theaterstück *Der seidene Schuh* von Paul Claudel handelt, aus dem dieser nun einen Dialog im Alleingang vorliest. Sogleich beginnt auch in der Galathea-Bucht eine Kakophonie: Die Figuren scheinen wieder erwacht zu sein und sprechen alle gleichzeitig im Flüsterton, sodass das Gesagte unverständlich und nur als Stimmengewirr wahrnehmbar ist. Sie halten wieder ihre Textpassagen auf Papier in der Hand und es scheint, als würden sie sie erneut vorlesen (Abb. 18). Immer noch spielt das Klavier dissonant zum abgespielten Musikstück. Kazovszkij hat derweil den ersten Arm bereits über und über mit Buchstaben bedeckt und nimmt sich nun den zweiten Arm vor. Der Narrator steht etwas abseits und raucht teilnahmslos eine Zigarette.¹¹¹

Der Gute Hirte beginnt den Dialog aus *Der seidene Schuh* vorzutragen und liest dabei auch den Namen der sprechenden Figur vor:

Dona Proëza: Ach, wenn du sprichst, spür ich innen wieder die Angel! Schnurgerad zerrt sie mich wider den Strom; wie oft empfand ich sie angespannt und dann wieder gelockert.

Der Schutzengel: Der Fischer bringt seine Beute vom Strome zu sich ans Land. Mein Amt aber ist es, zu den Fluten, die ich bewohne, den Fisch heimzubringen, der ihnen entstammt.

Dona Proëza: Wie komm ich durch mit diesem schweren, ungefügen Leib?

Der Schutzengel: Du mußt ihn wohl ein wenig hinter dir lassen.

Dona Proëza: Und wie komm ich denn durch ohne ihn?

Der Schutzengel: Ist es nicht schon etwas spät, mich danach zu fragen? [...] Bist du's zufrieden, daß er leidet?

Dona Proëza: Halt ein, herzloser Angler! Reiß nicht so wild an der Schnur! Ja, ich bin es zufrieden, daß er für mich leidet.

Der Schutzengel: Glaubst du, daß er für dich geschaffen wurde und zur Welt kam?

Dona Proëza: Ja, ja, ich glaub es aus tiefstem Herzen, daß er für mich geschaffen wurde und zur Welt kam.

Der Schutzengel: Bist du für eines Mannes Seele groß genug?

Dona Proëza: Ja, groß genug bin ich für ihn.

Der Schutzengel: So antwortest du mir auf der Schwelle des Todes? [...] Wer hindert dich, zu ihm zu gehn?

Dona Proëza: Dieser Faden da hindert mich.

¹¹¹ Im Video: 00:09:36-00:13:19.

Der Schutzengel: So daß, wenn ich ihn losließe....

Dona Proëza: Ach, keinen Fisch mehr, einen Vogel sähest du stürmenden Fluges. [...]

Der Schutzengel: Hast du nicht gelernt, daß es das Herz ist, das gehorchen muß, und nicht stumpf und gezwungen der Wille, den ein Hindernis nötigt?

Dona Proëza: Ich gehorche so wie ich kann.

Der Schutzengel: Dann wird es Zeit, daß ich die Schnur anziehe.

Dona Proëza: Aber ich kann so heftig nach rückwärts ziehen, daß sie reißt!

Der Schutzengel: Was würdest du sagen, wenn ich dich wählen ließe zwischen Gott und Rodrigo?

Dona Proëza: Du bist, o du bist ein allzu geschickter Angler.

Der Schutzengel: Zu geschickt wozu?

Dona Proëza: Die Frage fühlen zu lassen, bevor die Antwort bereit ist. Wo bleibt da die Angelkunst?

Der Schutzengel: Fragte ich dennoch?

Dona Proëza: Ich bin taub! Ich bin taub! Ein tauber Fisch! Ich bin taub und habe gar nichts gehört. [...]

Der Schutzengel: Schwester, nun gilt es, die Überfahrt zu erlernen nach seligen Gestaden.

Dona Proëza: Was meine Hand allnächtlich ihm schwört, es liegt nicht in meiner Macht, das zu verleugnen.

Der Schutzengel: So glaubt sich weiser der Fisch als der Angler.

Er sträubt sich, zappelt, und weiß nicht, wie seine zuckenden Sprünge

Den Alten freuen im schilfigen Hinterhalt;

Der hält ihn sicher und läßt ihn nicht locker.

Dona Proëza: Warum treibst du so grausames Spiel mit ihm, und wenn du ihn nicht an Land bringst, warum schenkst du ihm dann die Freiheit nicht wieder? [...]

Der Schutzengel: Bei diesem Stolzen gab es kein anderes Mittel, ihm den Nächsten begreiflich zu machen und spürbar ins Fleisch zu bohren,

Kein anderes Mittel, ihm die Abhängigkeit beizubringen, Not und Bedürftigkeit, den Höheren über ihm,

Das Gesetz über ihm des anderen Wesens, aus keinem anderen Grund als bloß, weil es da ist.¹¹²

¹¹² Claudel 1939, S. 203-207; im Video: 00:10:14-00:14:19.

Im Dialog sprechen Dona Proëzia und der Schutzengel miteinander. Aus dem Gesamtkontext herausgerissen ist der Textteil schwer verständlich. Es lassen sich jedoch bestimmte Motive herauslesen: Begehren, unerreichbare Liebe und Opferung. Im Dialog, das am Meer stattfindet, hält der Schutzengel Dona Proëzia an der Angel, und es findet ein metaphorisches Ringen zwischen Angler und Fisch statt. Der Gute Hirte mit seinem christlichen Hintergrund und seinem Fisch als Attribut und Dekoration ermöglicht für die Betrachter_innen die Assoziation zum vorgelesenen Text.

Nach dem Vorlesen fällt auch er zu Boden und bleibt reglos liegen. Kazovszkij holt sich das ebenfalls zu Boden gefallene Buch und übergibt es nun dem Narrator, der das Lesen an anderer Stelle fortsetzt:

... er habe dir den Rücken gekehrt,

Weil nicht das Erharren, so meint er, sein Geschäft sei, sondern Eroberung und Besitz

Des Erreichbaren, als wäre etwas nicht dein, und als könnte er anderswo sein als dort, wo du bist.

[...]

Und schon hast du ihn das Begehren gelehrt, aber noch ahnt er nicht, was es heißt: selbst die Begehrte zu sein.

Bringe ihm bei, daß du nicht der einzige bist, der abwesend sein kann! Feßle ihn durch die Last dieses anderen Wesens, so schön ohne ihn, das ihn über die Ferne hin anruft!

Mach aus ihm einen Wunden, dafür, daß ihm einmal in diesem Leben das Antlitz eines Engels erschien!

Erfülle diese Liebenden mit solchem Sehnen, daß es durch allen Verzicht auf Gegenwart im Zufall des Alltags hindurch

Bis zur Unschuld des Ursprungs zurückreiche und zu ihrem Wesen selbst, wie Gott sie beide einst als unauslöschliches Doppelgestirn erdacht hat.¹¹³

Die Dramatik des Klavierspiels nimmt plötzlich zu, das Licht geht aus und nur mehr die brennenden Kerzen um den Hut der Wüsten-Venus, wie auf einem Christbaum, bringen Licht in den Raum. Als das Licht zum Teil wieder angeht, scheinen sich die Performer_innen bereit zu machen, die Bühne zu verlassen. Der Pianist setzt sein Spiel fort, während langsam Unruhe einsetzt und Kazovszkij ebenfalls aus seiner stummen Rolle ausgebrochen ist und mit jemandem

¹¹³ Claudel 1939, S. 18-19; im Video: 00:15:57-00:16:56.

zu reden scheint. Unsicher beginnt das Publikum zu klatschen, das Ende ist nicht eindeutig, das Spiel löst sich langsam auf.¹¹⁴

3.2. Das Machtsystem des *Dzsán-Panoptikums*

Kazovszkij kommt in *Dzsán-Panoptikum* die höchste Machtposition zu, er hält alles unter seiner Kontrolle, und die Teilnehmenden fügen sich dieser. Das hierarchische Verhältnis findet sich im kulturell-gesellschaftlichen Sinne als Schöpfer und Werk (Pygmalion und Galathea), als Subjekt und Objekt, als „Mann und Frau“ repräsentiert aber auch in der päderastischen Beziehung zwischen Mann und Knabe und einem kolonialen Verhältnis. Damit zeigen sich die vorherrschenden Ambivalenzen zwischen den queer-progressiven Aspekten und dem Fortschreiben bestimmter Machtmechanismen.

Durch die Verweise auf die Antike ist es naheliegend, die Beziehung zwischen Kazovszkij und seinen ausgewählten Idolen als ein päderastisches zu sehen. Vor allem mit Verlauf der Zeit, in der Kazovszkij altert, jedoch immer noch genauso junge Teilnehmer auswählt wie zu Beginn, verstärkt sich dieser Eindruck (Abb. 19). Vor allem der titelgebende Arkesilaos bietet bei näherer Betrachtung eine klare Verbindung. Zoltán Csehy zitiert aus Laertius Schrift eine Passage, in der über die Beziehung zwischen Krantor und seinem Schüler Arkesilaos geschrieben wird. Ihre Beziehung wird mit einer Szene aus der Tragödie *Andromeda* von Euripides in Analogie gesetzt:¹¹⁵ Krantor fragte, „O Jungfrau, rett‘ ich dich, wirst du mir’s danken auch?“, worauf Arkesilaos geantwortet haben soll, „[f]ühr‘ mich, o Freund, als Sklavin oder Gattin heim.“¹¹⁶ Auch diese Passage zitiert Kazovszkij in seinem Panoptikum nicht, obwohl sie gut passen würde. Es finden sich darin die Einfügung eines Männerpaares in die Rolle von Mann und Frau, in diesem Fall Perseus und Andromeda, ähnlich Pygmalion und Galathea. Auch der Verweis auf die Rolle von Sklavin oder Gattin ist relevant, weil sie erneut auf ein hierarchisches Abhängigkeitsverhältnis unterschiedlicher Art hinweisen. Statt dieser Laertius-Passage zitiert Kazovszkij einen anderen Text, der ähnliche Thematiken in einem heteronormativen Kontext aufgreift: Paul Claudels *Der seidene Schuh*.

Paul Claudels Theaterstück mit dem Titel *Der seidene Schuh oder Das Schlimmste trifft nicht immer ein* (1930), handelt von einem tragischen Liebespaar – Dona Proëzia und Don Rodrigo – das nicht zueinander finden kann bzw. darf. Das Stück spielt im 16. und 17. Jahrhundert und ausgehend von Spanien an mehreren Orten auf unterschiedlichen Kontinenten. Die Kolonisierung und vor allem die Missionierung zum Christentum sind Teil der Handlung und zentrale Themen. Christliche Vorstellungen von Opferung und Erlösung – Dona Proëzia

¹¹⁴ Im Video: 00:17:00-00:20:38.

¹¹⁵ Csehy 2015, S. 88-89.

¹¹⁶ Laertius 2008a, S. 204 (IV 6, 29).

verzichtet aufgrund ihrer Ehe zu einem anderen Mann auf die Liebe zu Don Rodrigo – sind in die Geschichte eingebettet.¹¹⁷ Der letzte durch einen Mönch gesprochene Satz des Stücks lautet: „Erlösung den gefangenen Seelen!“¹¹⁸ Die Erlösung bezieht sich einerseits auf die individuellen Schicksale der Protagonist_innen als auch auf die größere Weltordnung, in der nicht-christliche Bevölkerungsgruppen „erlöst“ und zwangsweise zum Christentum bekehrt wurden.¹¹⁹

Wer im Panoptikum für das Vorlesen dieser Textpassage ausgewählt wird, erscheint arbiträr. Doch je nach Auswahl der Figur(en) sind die Wirkung und Assoziation anders. Der Gute Hirte mit seinem Fisch bietet ein Verbindungslied zum christlichen Gehalt des Stücks und einen metaphorischen Anknüpfungspunkt für die Szene zwischen Angler und Fisch, die vorgelesen wird. Die zwei Odaliskinnen, die den Dialog in der 2001-er Performance vorlesen, ermöglichen die Verbindung zum kolonialen Inhalt. Die Figur der Odaliske, die in manchen Panoptiken, aber keineswegs durchgängig, auftaucht ist erkennbar an orientalisierendem Gewand und in späteren Aufführungen an pompösen Schmuck und wird anfangs von weiblich und später männlich lesbaren Personen verkörpert (Abb. 20). András Rényi sieht die Vorbilder in Delacroixs Gemälden orientalisierter Vorstellungen wie in *Die Frauen von Algier* (1834) und *Der Tod des Sardanapal* (1827/28).¹²⁰ Ebenfalls zu nennen wäre Ingres' *Große Odaliske* (1814), mit der sich laut Silke Förschler das Bild der weißen Sklavin im Harem, angelehnt an Darstellungen der Venus, etabliert.¹²¹ Wie bei Ingres ist auch Kazovszkij's Odaliske aus dem Haremskontext herausgelöst und als eine Stellvertreterin im Panoptikum platziert. Zeigt Kazovszkij in seinen anfänglichen Panoptiken mit den weiblichen Odaliskinnen eines seiner definierten kulturellen Frauenbilder, entwickelt sich die Darstellung der Odaliske später zu einer homoerotischen Phantasie.

Ein Verweis, den Kazovszkij nicht direkt macht, aber aus theoretischer Sicht zunächst offensichtlich erscheint ist zu Michel Foucaults Panoptismus. Foucault rezipiert das *panopticon*, das Gefängnismodell von Jeremy Bentham, und interpretiert es als Subjektivierungsmodell moderner Gesellschaften in *Überwachen und Strafen*. Beim *panopticon* handelt sich um einen Rundbau mit einem Beobachtungsturm in der Mitte. Von diesem aus können alle Gefängniszellen beobachtet werden, doch ist für die Insassen nicht sichtbar, wohin der Gefängniswächter gerade blickt. Auch im modernen Staat mit seinen vielen Überwachungsformen besteht für den Menschen ständig die Möglichkeit, überwacht zu werden, weshalb sie zur Selbstdisziplinierung angehalten sind.¹²² András Rényi sieht den Blick als

¹¹⁷ Galle 2019, S. 239-243.

¹¹⁸ Claudel 1939, S. 368.

¹¹⁹ Galle 2019, S. 243-244.

¹²⁰ Rényi 2008, S. 49.

¹²¹ Förschler 2010, S. 128.

¹²² Foucault 2021, S. 256-259

„metaphor of power“¹²³: Im *Dzsán-Panoptikum* befänden wir uns im Blickfeld der modernen Subjektivierung, dessen Zentrum Kazovszkij bildet und er allein mit seinem Blick sowohl die Figuren auf der Bühne als auch die Menschen im Publikum als Objekte erfassen kann und damit ein herrschendes Subjekt verkörpert.¹²⁴ Dies deckt sich jedoch nicht mit Foucaults Verständnis der modernen Überwachung, in der es keinen sichtbaren Souverän, wie in vormodernen Gesellschaften, gibt. Kazovszkij als sichtbarer Herrscher, der alle um sich unter seiner Kontrolle hält entspricht daher einer souveränen Form von Macht nach Foucault.¹²⁵

Die Analogie zwischen dem *Dzsán-Panoptikum* und dem Panoptikum bei Foucault ist nicht kongruent und es zeigen sich Schwierigkeiten für mich, die Performance mithilfe dieser Theorie zu betrachten.¹²⁶ Auch Katalin Cseh-Varga bemerkt die Gegensätzlichkeit zu Foucaults Panoptikum, da Kazovszkij eine persönliche (Mann-Frau-)Beziehung in ihrem hierarchischen Verhältnis zeige.¹²⁷ Kazovszkij macht in einem Interview den Verweis auf Wachsfigurenkabinette, mit dem Vermerk, dass in seinem Panoptikum keine Kopien bekannter Personen, sondern lebende Verkörperungen kultureller Schemata ausgestellt werden.¹²⁸ Kazovszkij's Panoptikum zeigt daher vergeschlechtliche Blickregime und in bestimmten historisch-kulturellen Kontexten entstandene Hierarchien auf. Die Objektivierung wird durch die Referenz auf die Wachsfigurenkabinette verstärkt, die eine bessere Grundlage bieten das *Dzsán-Panoptikum* zu deuten als Foucaults Panoptismus,¹²⁹ gerade weil sie eine Art von Sammlung, und damit Archiv, darstellen.

4. Ein performatives Archiv

Der Archivbegriff, schreiben Knut Ebeling und Stephan Günzel in der Einleitung des Sammelbandes *Archivologie*, ist in der Kunst breiter gefasst und beschreibt vereinfacht gesagt „viele Verfahren des Sammelns und Speicherns“¹³⁰. Die Performance des *Dzsán-Panoptikums* eröffnet auf mehreren Ebenen die Assoziation mit dem Archiv. Zunächst galt das Archivieren in der 1978 veröffentlichten Beschreibung der Performance durch Kazovszkij als abschließender Schritt im Ablauf, wobei die Überreste – die Requisiten – gesammelt und verwahrt werden sollten. Jedoch gibt es keine Hinweise darauf, dass Kazovszkij je solch ein Archiv angelegt hätte.

¹²³ Rényi 2008, S. 50.

¹²⁴ Rényi 2008, S. 50.

¹²⁵ Foucault 2021, S. 267-268

¹²⁶ Außerdem sei angemerkt, dass die ungarische Übersetzung des Textes erst 1990 erschienen ist.

¹²⁷ Cseh 2014, S. 74.

¹²⁸ Kazovszkij/Palugyai 2012, S. 17.

¹²⁹ Dies soll nicht bedeuten, dass Foucaults Theorien gänzlich zu vernachlässigen sind für die Analyse des *Dzsán-Panoptikums*. In Hinblick auf die Macht- und Geschlechterverhältnisse wäre eine genauere Lektüre Foucaults durchaus von Nutzen, jedoch würde es den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

¹³⁰ Ebeling/Günzel 2009, S. 13.

Das Aufräumen und Inventarisieren als explizite Handlung am Ende der Performance wurde außerdem bald aufgegeben. Dennoch spielt das Archiv implizit weiterhin eine Rolle. Der Begriff des Panoptikums im Titel verweist in seinem historischen Ursprung als Wachsfigurenkabinett emblematisch auf eine Art des Sammelns und Ausstellens von Objekten. Statt lebensähnlicher Wachsfiguren werden hingegen wie zu Skulpturen erstarrte Menschen präsentiert. Obgleich lebende Personen zu sehen sind, wird die Objekthaftigkeit ihrer Körper betont. Sie werden im Inventar gelistet und von Kazovszkij als Spielfiguren oder Puppen in ihrer Materialhaftigkeit beschrieben und wie solche verwendet. Dieses Inventar, die Sammlung, die auf Kazovszkij's Auswahl basiert, umfasst zunächst bekannte Frauenfiguren aus der westlichen Kultur, und wird später um mythologische, christliche und popkulturelle Referenzen erweitert. Hinter dem Panoptikum steht ein Machtsystem, an dessen hierarchischer Spitze Kazovszkij, als Archivar, steht.

Wenn doch das Panoptikum auf das Wachsfigurenkabinett verweist, warum lese ich es nicht als ein alternatives, queeres Museum? Wie Hal Foster schreibt, gibt es durchaus Überschneidungen zwischen dem „artist-as-archivist“ und dem „artist-as-curator“¹³¹ und Kazovszkij nimmt beide Rollen ein. Archivarisch arbeitende Künstler_innen sind weniger mit der Totalität institutioneller Ordnung sowie ihrer Dekonstruktion beschäftigt, obwohl sie manches Mal neue Ordnungssysteme vorschlagen, schreibt Foster.¹³² Auch Kazovszkij's ist eher mit dem Aufbau von etwas Neuem beschäftigt als dem Zerstören des Bestehenden. Er referiert zwar auf viele kulturelle Produkte, sie erscheinen im *Dzsan-Panoptikum* jedoch nur als Fragmente, die in ihrer Zerstückelung zu neuen ambigen Gebilden zusammengesetzt werden, sodass das Original kaum oder gar nicht mehr zu erkennen ist. Mensch denke an den Guten Hirten, der wie die Philosophen gekleidet ist und um einen Fisch, als christliches Symbol, ergänzt wird. Ohne die Vorstellung durch den Narrator wäre diese Figur nicht zu erkennen. Hal Foster betont die Arbeit mit Archiven und die Produktion neuer Archive in der Kunst. Bei Kazovszkij gibt es zunächst das Archiv westlicher Kultur, im metaphorischen Sinne,¹³³ aus dem der Künstler im Laufe seines Lebens Wissen, Erlebnisse, Erfahrungen über Literatur, Musik, Film und bildende Kunst sammelt. Daraus trifft er eine Auswahl und baut sein persönliches Archiv auf. Die darin gesammelten Ideen, Motive, Ästhetiken und Gefühle verarbeitet er im *Dzsan-Panoptikum*, das somit einen kuratierten Einblick in sein persönliches Archiv gewährt, aber auch zu einem eigenständigen queeren Archiv wird. Mittels seiner kuratorischen Praxis verfremdet, verändert und queert er das von ihm vorgefundene Material. Diese Unbestimmtheit,

¹³¹ Foster 2004, S. 5.

¹³² Foster 2004, S. 5.

¹³³ Vgl. Ebeling/Günzel 2009, S. 7, 10.

Undurchsichtigkeit und Unvollständigkeit, die sich in Kazovszkij's Performance zeigt, definiert Foster als charakteristisch für die archivarische Kunst.¹³⁴

Daher weist das *Dzsán-Panoptikum* zum Beispiel wenig Gemeinsamkeiten zum *Musée imaginaire* von Malraux auf, das existierende, klar erkennbare Kunstwerke in Form von Reproduktion in eine neue, selbst gewählte Ordnung bringt. Im *Musée imaginaire* könnten geographisch weit voneinander entfernte Kulturgüter in unmittelbarer Nähe zueinander visuell zugänglich gemacht werden.¹³⁵ Sie werden von ihrer Materialität gelöst und mittels der Übertragung in die Form der photographischen Reproduktion vereinheitlicht, schreibt Peter Geimer. Damit mache Malraux das „Unvergleichbare vergleichbar“¹³⁶ und betont die Differenz zwischen dem Original und der Reproduktion und den gewissen Vorteil des Letzteren.¹³⁷ Auch der Vergleich mit Aby Warburgs *Mnemosyne Atlas* hat seine Lücken, da Warburg mit der Schaffung einer neuen Ordnung, einem – in Buchloh's Worten – „sozialen Gedächtnis“¹³⁸, die die Ordnungskategorien der Kunstgeschichte hinterfragt, beschäftigt war.¹³⁹ Wenngleich die Anordnung der Elemente neuartig ist, so bleiben die Objekte in ihrer Reproduktion als Ganzes erkennbar und die neue Anordnung basiert auf Ähnlichkeiten,¹⁴⁰ während Kazovszkij seine Bezüge verfremdet und die Auswahl arbiträr erscheint, sodass ein gemeinsamer Nenner schwer auszumachen ist. Bildet der Objektcharakter der Frauenfiguren in den frühen Performances noch eine gewisse Kohärenz, so werden die späteren Panoptiken mehrschichtiger und diffuser. Damit unterscheidet sich Kazovszkij's *Dzsán-Panoptikum* auch von den zeitgenössischen Beispielen, die Buchloh beschreibt (z.B. Gerhard Richters *Atlas*), bei denen Photographien neu zusammengesetzt und Sammlungen angelegt werden, wobei die einzelnen Elemente jedoch erkennbar bleiben.¹⁴¹ Die Medialität ist hier als Kontrast zu berücksichtigen, da Warburg, Malraux und viele Gegenwartskünstler_innen mit photographischen Reproduktionen in Form von Büchern, Collagen oder Installationen arbeiten.

Eine Form des Museums, die sich mit Kazovszkij jedoch in Verbindung setzen lässt, ist Harald Szeemann's Idee vom „Museum der Obsessionen“. Diese ist nicht an eine Institution gebunden, sondern existiert in geistiger Form zunächst im Kopf und kann teilweise in Form von Ausstellungen visualisiert werden. Was in diesem Museum der Obsession gesammelt werden kann, ist nicht definiert und nicht spezifisch auf Kunstwerke limitiert.¹⁴² Das Kuratieren einer

¹³⁴ Foster 2004, S. 5.

¹³⁵ Grasskamp 2017, S. 301.

¹³⁶ Orig. engl. „making comparable the incomparable“, Geimer 2009, S. 87.

¹³⁷ Geimer 2009, S. 81.

¹³⁸ Buchloh 1999, S. 123.

¹³⁹ Buchloh 1999, S. 122-123.

¹⁴⁰ Vgl. Buchloh 2009, S. 236.

¹⁴¹ Vgl. Buchloh 1999.

¹⁴² Szeemann 1981, S. 125, 136.

Ausstellung ist damit auch eine Art von subjektivem Ausdruck, indem eine Auswahl – „Fischen aus dem Informationsstrom“¹⁴³ – präsentiert wird, die damit Objektivität erlangt. Dabei spielen auch keine kunsthistorischen Kategorien sondern die Intensität die Hauptrolle, wie Szeemann es ausdrückt.¹⁴⁴ Der Begriff des Museums im Szeemann'schen Verständnis erschließt sich mir nicht vollständig und scheint mir näher an jenem des Archivs zu liegen. Kazovszkij verfährt ähnlich wie der Kurator, wenn er seine subjektive Auswahl aus dem Kulturkatalog trifft. Doch er stellt nicht die Kunstwerke anderer aus, sondern rezipiert und verarbeitet sie innerhalb seiner eigenen Werke. Seine Obsessionen sind auch in seinen Gemälden und Objekten zu erkennen, doch zeigen sie sich in einer besonders eklektischen Mischung in seinen Performances.

Der performative Aspekt scheint dem Archiv zunächst zu widersprechen. Rebecca Schneider problematisiert diesen scheinbar offensichtlichen Widerspruch zwischen dem Performativen und dem Archiv. Performance werde mit dem Verschwinden gleichgesetzt, da sie nur in der Gegenwart existiere und keine materiellen Spuren hinterlasse. Das Archiv im westlichen Kulturkreis bewahrt hingegen Dokumente und Objekte und ermöglicht dadurch eine Verbindung zur Vergangenheit und eine Geschichtsschreibung. Die Kritik am Archiv, von feministischer Seite zum Beispiel, hat nicht zu einem Abwenden vom Archivgedanken geführt, so Schneider, sondern lediglich die Sammlungstätigkeit erweitert. Wenn aber, um ein Beispiel anzuführen, *oral history* in Form von Aufnahmen ins Archiv inkludiert wird, geschieht dies erneut in der Materialgebundenheit des Erzählten. Die Problematik, die Schneider dabei betont, ist, dass *oral history* und andere Praktiken des Erinnerns, wie Rituale, *storytelling* und Reenactments, sich in ihrer an den lebenden Körper und nicht an ein Objekt gebundenen Form dem Archiv widersetzen.¹⁴⁵ Wegen ihres repetitiven Charakters sind diese performativen Praktiken “always reconstructive, always incomplete, never in thrall to the singular or self-same origin that buttresses archontic lineage.”¹⁴⁶ Das verunmögliche eine objektive Geschichtsschreibung, weshalb mittels rassistisch-primitivistischer Narrative diese Praktiken als mythisch und rituell abgewertet werden und vom Archont, dem patriarchalen Verwalter des Archivs – in Referenz auf Derrida¹⁴⁷ – ausgeschlossen werden.¹⁴⁸

Schneider beschreibt nicht nur, wie das Archiv in seiner erhaltenden Funktion auf das Verschwinden angewiesen ist, sondern auch wie die Performance bewahrenden Charakter hat, und löst damit die Antithese von Performance und Archiv auf.¹⁴⁹ Erstens ist es das Archiv selbst, das Verluste produziert, indem es den Überresten das Privileg erteilt über das Verschwundene zu

¹⁴³ Szeemann 1981, S. 126.

¹⁴⁴ Szeemann 1981, S. 130.

¹⁴⁵ Schneider 2001, S. 100-103.

¹⁴⁶ Schneider 2001, S. 102.

¹⁴⁷ Derrida 2009, S. 32.

¹⁴⁸ Schneider 2001, S. 102.

¹⁴⁹ Schneider 2001, S. 103-104.

sprechen: “bones are given to speak the disappearance of flesh”¹⁵⁰. Geschichte wird geschrieben, indem im Archiv rückwirkend Dokumente und Objekte bewahrt und als Verweise auf das nicht zu Erhaltende gelesen werden, wodurch das Archiv selbst zu einem performativen Akt wird. Zweitens kann der lebende Körper – das Fleisch – nicht als Ort des Wissens ausgeschlossen und rein in seinem Verschwinden begriffen werden. Das Verschwinden ist zwar nicht auszuschließen und konstituiert die Performance, doch diese bleibt in körperlicher Form, in ihrer rituellen Wiederholung erhalten. Damit steht sie nicht in Gegensatz zum Archiv, sondern widersetzt sich der patriarchalen Logik des Archivs als regulativer Speicher von bestimmten Objekten und damit bestimmtem Wissen.¹⁵¹

Der Ablauf der Performance scheint mit ihrem Ende verschwunden oder existiert als Reproduktion, in Form von Photographien und Videos. In seiner rituellen Wiederholung bleibt die Performance jedoch auch in den Körpern eingeschrieben und wird immer wieder aufs Neue auf die Bühne gebracht. Das Archiv des *Dzsan-Panoptikums* basiert auf der subjektiven Auswahl und Weiterverarbeitung von Verweisen auf ein westlich-kulturelles Archiv, die Kazovszkij wie ein Archont anlegt, verwaltet und präsentiert. Wie jedes Archiv, ist auch dieses performative von Ein- und Ausschlüssen definiert. Archive regulieren, sowohl im metaphorischen als auch institutionellen Sinne, Ein- und Ausschlüsse und schaffen damit Sicht- und Unsichtbarkeit.¹⁵² Bestimmte Eingrenzungen sind indirekt geprägt von Kazovszkijs Bildung, Herkunft und der kulturpolitischen Situation, die ihm bestimmte Objekte und bestimmtes Wissen zugänglich machen, andere hingegen verwehren oder als unwichtig erscheinen lassen. Deshalb ist das Archiv immer auch auf seine Lücken und blinden Flecken hin zu untersuchen. Die Frage ist, welchen dieser blinden Flecken Kazovszkij Sichtbarkeit verleiht und was er aus seinem Archiv, dem *Dzsan-Panoptikum*, wiederum ausschließt. Mit Jack Halberstam frage ich daher: “How do we appreciate what the archive gives us while bitterly recognizing what it withholds?”¹⁵³

4.1. Queerness und das Archiv: Ein Spannungsfeld

Die Lebensrealität und die Geschichten LGBTQIA+ Personen fanden und finden z.T. auch heute noch selten Eingang in staatliche Archive, was ihre Marginalisierung weiter verstärkt (hat). Das hat in der heutigen Forschung zur Folge, dass eine Rekonstruktion und Sichtbarmachung queeren Lebens in bestimmten Epochen, Jahrhunderten und Jahrzehnten notwendig ist und ein Ausfindigmachen von Dokumenten, die bisher nicht von Interesse waren, geschieht.¹⁵⁴ Hierbei

¹⁵⁰ Schneider 2001, S. 104.

¹⁵¹ Schneider 2001, S. 105-106.

¹⁵² Ebeling/Günzel 2009, S. 8.

¹⁵³ Halberstam 2011, S. 161.

¹⁵⁴ In Ungarn ist vor allem die Organisation *Háttér társaság* mit der wissenschaftlichen und aktivistischen Arbeit rund um die Geschichte und Gegenwart von LGBTQIA+ Personen beschäftigt. Vgl. Hanzli/Nagy 2022.

stellt sich die Frage, wie mit Archivmaterial umgegangen wird und ob bzw. wie neue Archive angelegt werden.

Ann Cvetkovich schlägt eine alternative Form des Archivs – ein „archive of feelings“¹⁵⁵ – vor, statt die Eingliederung der vernachlässigten Archivalien in bestehende Institutionen zu propagieren. Das Einbeziehen des Ausgeschlossenen in die hegemoniale Struktur sei nicht die Lösung, und führe nicht unbedingt zur Besserung für die Situation von LGBTQIA+ Personen innerhalb der Gesellschaft.¹⁵⁶ Im Vordergrund ihrer Arbeit stehen Archive, die meist direkt aus der *queer community* und ihrer Initiative heraus entstanden sind, sowie von ihr aufrechterhalten werden. Ein wichtiger Aspekt des Verständnisses dieser Archive ist Affekt. Es soll weniger eine intellektuelle Erfahrung, sondern vielmehr eine emotionale geboten werden im Umgang mit den Archivalien, die sowohl materieller als auch immaterieller und häufig ephemerer Natur sind. Auch in der Auswahl der Objekte, die in das Archiv aufgenommen werden, bilden Emotionen, wie Sentimentalität und Nostalgie, den ausschlaggebenden Punkt. Materialien, die eine Privatperson für sich gesammelt hat und die einen emotionalen Wert besitzen, sind damit auch für Archive wertvoll. Ob die gesammelten Materialien ein positives Bild von queerem Leben vermitteln, ist bei vielen dieser Sammlungen nicht ausschlaggebend. Auch popkulturelle Darstellung, die nicht frei von Homophobie sind, können einen Bezugspunkt für queere Menschen darstellen und erhalten damit Platz in den Archiven.¹⁵⁷ Auf der anderen Seite beschreibt und interpretiert Cvetkovich Video-Arbeiten und Dokumentarfilme, die sich entweder mit dem Konzept und der Institution des Archivs auseinandersetzen oder als Werk selbst so etwas wie ein Archiv queerer Geschichten bilden.¹⁵⁸ Beides ist im Falle des *Dzsan-Panoptikums* von Relevanz, da Kazovszkij nicht nur auf queere Referenzpunkte der westlichen Kultur verweist, sondern mit seiner Präsentationsform das Konzept des Archivs gewissermaßen hinterfragt und queert, indem er statt einem geordneten System ein assoziatives und affektives aufbaut. Halberstam betont, wie Archive auf ihre Benutzer_innen angewiesen sind, die das Material sichten, ordnen und zusammenfügen.¹⁵⁹ So wühlt sich auch Kazovszkij durch Literatur und Filme des kulturellen Archivs und stellt eine subjektive Auswahl zusammen.

Eine weitere wichtige Rolle in diesen alternativen Archiven nehmen die Personen ein, die sich dem Sammeln queer-kultureller Objekte verschrieben haben. Cvetkovich bezeichnet sie als „fan or collector whose attachment to objects is often fetishistic, idiosyncratic, or obsessive“¹⁶⁰. Catherine Grand und Kate Random Love beschreiben in der Einleitung zu

¹⁵⁵ So lautet auch der Titel ihrer Publikation. Cvetkovich 2003.

¹⁵⁶ Cvetkovich 2003, S. 272-274.

¹⁵⁷ Cvetkovich 2003, S. 240-253.

¹⁵⁸ Vgl. Cvetkovich 2003, S. 262-267.

¹⁵⁹ Halberstam 2005, S. 170.

¹⁶⁰ Cvetkovich 2003, S. 253.

Fandom as Methodology den marginalen Platz, den das Fandasein und die -praktiken in der Kunstgeschichte einnehmen, da es diesen an Ernsthaftigkeit fehle; sie seien zu emotional, zu exzessiv und zu subjektiv.¹⁶¹ Diese Haltung lässt sich auch bei Kazovszkij erkennen und darf bei der Betrachtung seiner künstlerischen Praxis nicht ausgeschlossen werden. Der Künstler als Sammler ist in diesem Fall weniger von wissenschaftlicher Akribie geleitet, sondern von persönlichen Interessen und Gefühlen. Seine Begeisterung für das Sammeln, sei es von Literatur, Filmen, Musik usw., hat er in zahlreichen Interviews bekundet.¹⁶² Die Darstellungsweise und der Stil lassen indirekt Rückschlüsse auf vielfältige Referenzpunkte zu, die ich in Bezug auf *camp* noch genauer beschreiben werde. Seine Idole lassen sich jedoch auch wortwörtlich aus seinen Werken herauslesen, sei es im Titel, in Beschriftungen von Objekten, Gemälden und in der Performance. Dazu gehören etwa die Filme Pier Paolo Pasolinis und Luchino Viscontis, deren Namen er in kombinierter Form als Titel für sein Werk *Ich Pier Paolo Visconti* (1984) verwendet (Abb. 21). Dieses *mixed media* Werk zeigt zwei auf einen Kartonuntergrund applizierte Hundefiguren, die ebenfalls aus Karton ausgeschnitten und am Rücken miteinander verbunden sind, als wären sie verwachsen. Auf diesen doppelten Hund ist der Titel in großformatiger Schrift per Hand geschrieben worden. Nicht nur drückt Kazovszkij mit der Aufschrift „Ich, Pier-Paolo Visconti“ eine starke Identifikation mit den Regisseuren aus, es verschwimmen auch die Grenzen zwischen den Personen. Die Rücken und Rücken verbundenen Hundefiguren drücken diese Verschmelzung zwischen Pasolini und Visconti einerseits sowie Kazovszkij und seinen Idolen andererseits aus.

Der starke Fokus auf die westliche Kultur wirft die Frage auf, woher Kazovszkij diese Kenntnis besaß und in welcher Form kulturelle Produkte – v.a. queer lesbare – im sozialistischen Ungarn zugänglich waren. Kata Benedek kehrt die Frage in eine Antwort um, und nimmt Kazovszkij als Fallbeispiel, um zu demonstrieren, dass Filme, Musik und Literatur aus dem Westen keineswegs unbekannt waren im ehemaligen Ostblock. Über publizierte Interviews, seine Kunstwerke und Gespräche mit Kazovszkij's Bekannten arbeitet Benedek heraus, welches Material in Ungarn zugänglich und dass die Auseinandersetzung mit nonkonformen Geschlechterbildern und Sexualitäten möglich war.¹⁶³ An einem späteren Punkt führe ich auch einige lokale Beispiele von Geschlechternonkonformität in der künstlerischen Sphäre an, um zu verdeutlichen, dass Kazovszkij nicht alleine war in seiner Praxis, obwohl seine Arbeiten immer noch selten zu Werken anderer Künstler_innen in Bezug gesetzt werden. Kazovszkij wurde oft

¹⁶¹ Grant/Love 2019, S. 1-2.

¹⁶² Vgl. Cserjés/Uhl 2012.

¹⁶³ Da dies ein Fallbeispiel darstellt, ist weitergehende Forschung v.a. in anderen ehemals sozialistischen Ländern noch ausstehend, um ein breiteres Bild des kulturellen Austausches zu schaffen. Benedek 2022, S. 156-157.

als singuläre Erscheinung in der Kunstwelt dargestellt und die Parallelen zu anderen (queeren) Künstler_innen vernachlässigt.

4.1.1. Die problematische Rolle der Biographie

Die queere Lesart von Kazovszkij's Kunst wird in der Forschung häufig über die Biographie des Künstlers vollzogen, was eine Problematik darstellt. Dies geschieht über die zahlreichen persönlichen Interviews,¹⁶⁴ die Kazovszkij im Laufe seiner Karriere gegeben hat, und die in der Forschung kritischer rezipiert werden sollten. Stattdessen werden sie als eine der wichtigsten Deutungsgrundlagen herangezogen und die romantisierenden, mythologisierenden Erzählungen von Kazovszkij werden kritiklos übernommen, sodass er als eine leidende Künstlerfigur dargestellt wird.¹⁶⁵ Interessant ist in dieser Hinsicht auch der kuratorische Aspekt der retrospektiven Ausstellung in der Budapester Nationalgalerie von 2015, die Kazovszkij's Lebenswerk sieben Jahre nach seinem Tod gezeigt hat. Die unlösbare Verschränkung des Lebens und Werkes von Kazovszkij, die im Untertitel der Ausstellung mit dem Begriff „Lebens/Werk“¹⁶⁶ betont wurde, war das zentrale Thema. Auf der Biographie des Künstlers lag viel Gewicht, so zum Beispiel auf der Familiengeschichte sowie Kazovszkij's Interessen und seiner Sammelleidenschaft. Seine Transgeschlechtlichkeit und Homosexualität wurden unterschwellig und als rein individuelle Merkmale ohne eine Verortung im breiteren gesellschaftlichen Kontext dargestellt. Dies suggeriert auch das Bild, dass Kazovszkij einsam war in seinem Dasein, doch Kata Benedek konnte aus Interviews erfahren, dass Kazovszkij sehr wohl mit anderen queeren Personen in der subkulturellen Szene vernetzt war¹⁶⁷ und auch Kazovszkij merkt dies in Interviews an.¹⁶⁸ Der Künstler Zoltán Fehér, der in seinem Werk ebenfalls queere Thematiken verhandelt, war als Teilnehmer im Panoptikum von 1995 zu sehen und schrieb darüber in der schwul-lesbischen Zeitschrift *Mások* einen Artikel darüber.¹⁶⁹

Ein Werk, das bei der Ausstellung in der Nationalgalerie zu sehen war und eine biographische Lesart zulässt ist das Werk *Engel mit Sense mit Bibliographie* (1985; Abb. 22). Das zwei Meter hohe Objekt ist in Form einer Doppelung der für Kazovszkij typischen, schmalen menschlich anmutenden Silhouette auf einem Sockel aus Karton ausgeschnitten. Der jeweils äußere Arm der zwei Figuren ist dabei zu einem Flügel ausgebildet, der innere Arm endet nach oben gerichtet in Form einer Sense. Die Silhouetten sind am Sockel und auf Schulterhöhe

¹⁶⁴ Vgl. Cserjés/Uhl 2012.

¹⁶⁵ Dies bemerkt auch Benedek 2022, S. 147.

¹⁶⁶ Das Wortspiel funktioniert im Ungarischen besser, da der Begriff für Lebenswerk (életmű) wortwörtlich aus der Aneinanderreihung der Begriffe Leben (élet) und Werk (mű) besteht. Die englische Übersetzung des Untertitels lautete „The Life and Works of El Kazovsky“ ohne besondere Betonung auf die Verstrickung. Vgl. Mészáros 2022, o.S.

¹⁶⁷ Benedek 2022, S. 154-166.

¹⁶⁸ Kazovszkij/Kalmár/Ungváry 2012, S. 55-56.

¹⁶⁹ Hanzli/Nagy 2022, S. 183-194; Fehér 1995.

verbunden und stehen in einem rechten Winkel zueinander, von den Betrachter_innen abgewandt. Das Objekt ist in roter Farbe gehalten und an den Armen – bzw. an Flügel und Sense – mit kaum sichtbaren roten und kontrastierenden schwarzen Klebebändern umwickelt. Ebenfalls in Schwarz ist die doppelte Silhouette über und über beschriftet, und zwar mit zwei Bibliographien. Bei einer handelt es sich um Werke, die Kazovszkij vor seinem 13. Lebensjahr gelesen hat, bei der anderen um Werke danach.¹⁷⁰ Die Lesbarkeit ist aus mehreren Gründen erschwert. Zunächst verwehrt die Form des Objekts die Möglichkeit, eine gleichmäßig formatierte Liste zu schreiben; so verläuft die Schrift sowohl horizontal als auch vertikal über den Torso, den Sockel, die Flügel und an der rechten Hälfte sogar über den Sensen-Arm. Die Handschrift des Künstlers erfordert Zeit, sie entschlüsseln zu können, außer mensch ist bereits mit ihr vertraut. Sprachlich bietet die Bibliographie unterschiedliche Zugänge, denn ein Teil von ihr ist – dem Aufwachsen Kazovszkij in der Sowjetunion und dem Konsum russischsprachiger Literatur geschuldet – auf Russisch verfasst, während der chronologisch gesehen spätere Teil auf Ungarisch geschrieben steht. Die frühere, russische Liste ist auf der linken Seite, die spätere, ungarische Liste auf der rechten Seite notiert. Die Form der doppelten Silhouette findet ihre Entsprechung in der chronologischen Unterteilung und der dazugehörigen sprachlichen Differenz der zwei Bibliographien, die sich aus Kazovszkij's Migration ergibt. Wie bei *Ich Pier Paolo Visconti* ist auch in diesem Werk das Motiv der Doppelung in der Form vorzufinden, es zeigt sich jedoch auch eine Spaltung, die chronologisch, kulturell und geographisch mit Kazovszkij's Biographie zusammenhängt.

Die genannten Werke in der Literaturliste müssen jedoch im breiteren Kontext betrachtet werden. Benedek arbeitet heraus, dass die auf dem Objekt notierten Werke – sowie die in Interviews genannten Beispiele – einen Bezug zu queeren Darstellungen von Geschlecht und Sexualität aufweisen. Kazovszkij's individuelle Auswahl ist keine Zufällige, wie Benedek betont, und dieser Aspekt ist mir ebenso besonders wichtig hervorzuheben. Sie zeigt seine tiefgehende Auseinandersetzung mit Geschlecht und Sexualität abseits der Norm, die ihn nicht nur aufgrund seiner eigenen Identität beschäftigt, sondern auch in seiner Kunst für die Betrachter_innen sichtbar wird. Obwohl Kazovszkij's Kunst häufig als singulär dargestellt wird, können seine Darstellungen nonkonformer Geschlechterbilder und die theatralische Inszenierung seiner Performances sehr wohl mit Werken anderer, v.a. queerer Künstler_innen in Bezug gesetzt werden, weil sie „queer patterns“¹⁷¹ aufweisen. Das *Dzsan-Panoptikum* kann nicht erst durch die Kenntnis von Kazovszkij's Identität als queer gelesen werden, obwohl dies sich im Verlauf der Forschung widerspiegelt. Die erste Publikation, die den *camp*-Charakter und inhärente

¹⁷⁰ Eine Transkription der Literaturliste findet sich im Ausstellungskatalog, Kat. Ausst. Ungarische Nationalgalerie 2017, S. 18.

¹⁷¹ Benedek 2022, S. 147.

Homoerotik von Kazovszkij Kunst herausarbeitet und damit einen ersten Bezugspunkt für eine queere Lesart herstellt, ist Éva Forgács' Monographie,¹⁷² die fünf Jahre nach dem bekannten Interview mit Kazovszkij Outing 1991¹⁷³ und basierend auf Gesprächen zwischen Forgács und Kazovszkij basiert,¹⁷⁴ erschienen ist.

4.1.2. Trans*individualität

Das Individuelle und Biographische an Kazovszkij Kunst möchte ich dennoch nicht außer Acht lassen, sondern sie in ihrem Verhältnis zu einem größeren Ganzen, einer Form der Kollektivität, die Verbindungen zwischen Individuen ermöglicht, verstehen. Ich verwende dafür das Präfix „trans-“, um die Grenzüberschreitung des Individuums zu betonen.¹⁷⁵ Das Sternchen dient dazu, auf die unterschiedlichen Richtungen dieser Grenzüberschreitung hinzuweisen, wie ich im Kapitel „Trans* Schau*spiel“ noch ausführlicher darlegen werde. Die Verstrickung des Individuums mit einem Kollektiv wird im anfangs schwer verständlichen Titel des *Dzsán-Panoptikums* bereits verlaublich. Das Panoptikum verweist in seiner wortwörtlichen Bedeutung als „Gesamtschau“¹⁷⁶ und im übertragenen Sinne auf die Wachsfigurenkabinette auf eine allumfassende Sammlung, die allgemeine Gültigkeit beansprucht. Beim Kollektiv ist von einer universalistischen und keiner minderheitlichen auszugehen, schreibt Zsuzsanna Iricsek.¹⁷⁷ Doch spielt meines Erachtens das Verhältnis einer universellen Ordnung zu anderen kollektiven Ausprägungen, wie der queeren *community*, eine Rolle. Nach der Bedeutung des ersten Teiles des Titels wurde schon früh in Interviews gefragt und Kazovszkij erklärt den sprachlichen Ursprung des Begriffes „Dzsán“: Es handle sich um ein alt-persisches Wort, das ursprünglich Seele bedeutete und sich später sowohl als Vorname – ungeachtet des Geschlechts – als auch als Kosenamen, mit der Bedeutung „mein Liebling“, etablierte.¹⁷⁸ In der späteren Forschung fand die Erkenntnis, dass sich der Begriff auf eine real existierende Person namens Can, den Kazovszkij im Apartment-Theater von Péter Halász als Schauspieler gesehen hat und diesen für ein paar Werke für sich Modell sitzen ließ, Verbreitung. Obwohl Kazovszkij die Schreibweise für seine Performances im Sinne der ungarischen Transkription, die stark an der Aussprache orientiert ist,

¹⁷² Forgács 1996.

¹⁷³ Kazovszkij/Kalmár/Ungváry 2012.

¹⁷⁴ Kazovszkij/Szikszai 2012, S. 136-137.

¹⁷⁵ Transindividualität ist ein Konzept aus der Philosophie, dass die Dichotomie zwischen Individualität und Kollektivität auszulösen oder aufzulösen versucht. Vgl. Read 2016. Ich verwende ihn jedoch in seiner wortwörtlichen Bedeutung mit besonderer Betonung des Präfixes „trans“ mit Asterisk (*), wie es in den *Trans Studies* methodisch eingesetzt wird (siehe Kapitel 4.2.). Auch im Kunstkontext werden Variationen des Begriffs, z.B. „trans-personal“ bei Susan Sontag, verwendet um das Verhältnis des künstlerischen Individuums zu anderen Menschen oder der Gesellschaft im Allgemeinen auszulösen. Sontag 1969, S. 298.

¹⁷⁶ Dudenredaktion o.J., „Panoptikum“, o.S.

¹⁷⁷ Iricsek 2017, S. 111.

¹⁷⁸ Kazovszkij/Palugyai 2012, S. 17. Ein Blick in verschiedene Persisch-Deutsche und -Englische Wörterbücher bestätigt diese Erklärung.

änderte und in seinen frühen Erklärungen wegließ, wird der Bezug in der Forschung rezipiert und er speist das Mythos des leidenden Künstlers, das um Kazovszkij gesponnen wird. In späteren Interviews erzählt Kazovszkij nämlich von dieser tragischen, gescheiterten Liebschaft, die für ihn ein prägendes Ereignis war, während das Kennenlernen für die zweite beteiligte Person wesentlich unbedeutender ausfiel und der Namensbezug im Titel der Performance bei ihm auch Unruhe stiftete.¹⁷⁹

Nicht zu vernachlässigen ist dieses Detail jedoch nicht nur wegen der Betitelung der Performance, sondern auch aufgrund eines bestimmten Momentes innerhalb dieser, als Kazovszkij auf seinen Arm zu schreiben beginnt. Es lassen sich Initialen ausmachen, die erste davon ist meist „C.T.J.“ (Abb. 23), die manchmal von der Jahreszahl 1975 ergänzt wird. Die Initialen verweisen auf den Schauspieler, der identifiziert werden konnte, doch listet Kazovszkij meist weitere Buchstaben auf, deren möglicher Zuordnung bisher nicht nachgegangen wurde. Kazovszkij wendet sich in diesen Momenten der Performance bewusst zum Publikum hin und schreibt äußerst groß mit einem dicken Marker auf seinen Arm. Auch wenn die Sichtbarkeit bis in die hintersten Reihen im Publikum nicht gegeben war, so sollte die Schrift auf dem Arm kein Geheimnis bleiben. Selbst von weiterer Entfernung müsste erkennbar sein, dass Kazovszkij keine langen Wörter schreibt, weil er sehr bald nach einer schwungvollen Bewegung der Hand, um den Buchstaben zu schreiben, einen Punkt setzt. Im Mittelpunkt steht daher nicht einfach der Schreibprozess, das Markieren der Haut allein, sondern sehr wohl auch der Inhalt. András Rényi nimmt an, dass es sich dabei, in Anbetracht des eben geschaffenen Idols und dessen Zerstörung, um bisher wichtige Personen im Leben des Künstlers, denen er ein Denkmal setzen möchte, handeln könnte.¹⁸⁰

Daher ist der Begriff „Dzsan“ auch ohne das bekannte biographische Detail aussagekräftig in seiner Bedeutung als Kosenamen für eine geliebte Person. Cvektovich schreibt über die Bedeutung des Individuellen im Kontext einer Allgemeinheit – wenn auch über völlig andere Werke aus einem anderen Kontext – passenderweise:

Forced to draw on memory and personal experience to construct an archive in the wake of a dominant culture that provides either silence or homophobic representations of their lives, queers have used solo performance as a forum of personal histories that are also social and cultural ones. There is a significant link between performance art and testimony in terms of a shared desire to build culture out of memory. The life stories of

¹⁷⁹ Die unterschiedlichen Positionen der beiden involvierten Personen wurde in der Ausstellung 2015 beleuchtet. Kat. Ausst. Ungarische Nationalgalerie 2017, S. 146-153.

¹⁸⁰ Rényi 2008, S. 53.

*performance art are often structured around, if not traumatic experience, moments of intense affect that are transformative or revealing.*¹⁸¹

Es ist dieser Kontrast und diese Unvereinbarkeit der persönlichen Erfahrung mit der hegemonialen Struktur, die Kazovszkij auch im *Dzsán-Panoptikum* verhandelt. Die Bekanntschaft mit Can und vielleicht weiteren Personen, die einer Markierung auf Kazovszkij's Arm entsprechen, mag berauschend und transformierend gewesen sein. Persönliche Geschichten sollten nicht als unwichtig abgetan werden, gerade wenn sie mit Schmerz oder gar Trauma verbunden sind. "The association between love's failures and homosexuality is [...] a historical reality," schreibt etwa Heather Love.¹⁸² In *Feeling Backwards* blickt Love auf Literatur des vergangenen Jahrhunderts und überlegt, wie die oft deprimierenden Darstellungen queeren Daseins auch heute noch Relevanz haben können, statt nur die positiven, emanzipatorischen Momente zu behandeln. Kazovszkij zeigt solche ein rituelles Spiel der Melancholie, statt auf einen aktivistischen Akt der Emanzipation abzielen. Jedes Idol in Kazovszkij's Panoptikum stürzt ein und die Annäherung des Subjekts an das Objekt scheitert. Dies kann bestimmt in der Komplexität von Subjekt-Objekt-Theorien gelesen werden, doch konzentriere ich mich auf den affektiven Aspekt: Ein Scheitern im sich Zurechtzufinden in einer heteronormativen Welt. Obwohl Kazovszkij zahlreiche Anknüpfungspunkte für queeres Leben, von der Antike bis zu zeitgenössischen Filmen, findet, bringt er auch eine Unzufriedenheit mit diesem eingeschränkten Identifikationspool zum Ausdruck. Über sein eigenes Empfinden in Bezug auf die Darstellung menschlicher Norm sagte er:¹⁸³ „Aber für mich gab es in diesem kulturellen Katalog keinen Verhaltenstyp, keine Norm und kein Wertesystem, mit dem ich mich identifizieren konnte. [...] Stattdessen sehe ich eine Liste, aus der ich ausgelassen werde, und das stört mich sehr.“¹⁸⁴ Im *Dzsán-Panoptikum* baut er um sich herum eine eigene Welt auf, seinen eigenen Kulturkatalog, der trotzdem auseinanderfällt. Nicht nur schafft er keine Beziehung zu diesen Figuren auf der Bühne herzustellen, er bleibt am Ende allein von ihren Ruinen umringt stehen.

4.1.3. Que(e)rverweise in Kunst und Aktivismus

Was Kazovszkij in seiner Kunst darstellt, mag von persönlichen Erfahrungen und Interessen herrühren, doch steht er damit keinesfalls allein da. Er wählt seine Bezüge zwar selbst, nach seinem persönlichen Interesse und Anreiz, doch finden sich dieselben kulturellen Verweise nicht

¹⁸¹ Cvetkovich 2003, S. 26.

¹⁸² Love 2009, S. 21.

¹⁸³ Er nennt als Beispiel die Publikation *The Naked Ape: A Zoologist's Study of the Human Animal* von Desmond Morris. Kazovszkij/Kalmár/Ungváry 2012, S. 53.

¹⁸⁴ Orig. ung. „De számomra ebben a kultúrkatalógusban nem jelent meg egy olyan típusviselkedés, olyan norma vagy értékrend, amivel azonosulni tudnék. [...] Ehelyett egy felsorolást látok, amiből én kimaradok, és ez nagyon zavar.“ Kazovszkij/Kalmár/Ungváry 2012, S. 53.

nur bei anderen Künstler_innen, sondern auch im lesbisch-schwulen bzw. queeren Aktivismus. Obwohl Kazovszkij's Materialauswahl stark an der Vergangenheit ausgerichtet ist, finden sich auch aktuelle Bezüge auf eine queere Kultur der 1970-/80-er Jahren. Seine Rückwärtsgewandtheit ist zudem immer mit einer Aktualisierung verbunden. Wie Derek Jarman, einer der Lieblingsregisseure Kazovszkij's,¹⁸⁵ in seinem Film *Sebastiane* (1976)¹⁸⁶ rekurriert auch Kazovszkij nicht auf eine rein antik-christliche oder neuzeitliche Interpretation der Figur des Heiligen Sebastian. Er holt diese Figur vielmehr in die Jetztzeit und gliedert sie in seine Formensprache ein. Der Heilige Sebastian, der in der Forschung zu Kazovszkij's Kunst gerne als Beispiel genannt aber selten explizit zugeordnet wird,¹⁸⁷ erscheint in der Performance von 1995 als Torso im Bühnenbild, das als eigenständiges Kunstwerk existiert (Abb. 24). Im weiteren Sinne erinnern die schlanken männlich gelesenen Darsteller im Panoptikum, die mit ihrem nackten, lediglich von Bändern umwickelten Oberkörper dem Torso in Kazovszkij's Motivwelt ähneln, an das androgyne Bild des Heiligen in der Renaissance, das Kazovszkij bereits in seinem Drehbuch als Schönheitsideal definiert.¹⁸⁸ Das von Andrea Mantegna gemalte Bild des Heiligen wird noch Jahrhunderte später als homoerotischer Referenzpunkt gelesen. Wie um viele andere Märtyrer entwickelte sich auch um den Heiligen Sebastian ein Verehrungskult und er galt als Idol; in manchen Zeiten wegen seiner Gläubigkeit (von unzähligen Pfeilen durchbohrt dargestellt), in der Kunst bestimmter Epochen scheinbar eher wegen seiner Schönheit (leicht bekleidet, mit nur wenigen Pfeilen).¹⁸⁹ Die Heiligenvita galt somit auch als Vorwand um einen passiven, sich vor Schmerz krümmenden Körper als sadomasochistisch-erotische Phantasie darzustellen.¹⁹⁰ Der bei Georges de la Tour gezeigte liegende, nackte Körper von Sebastian im Vordergrund findet sich auch in Kazovszkij's Gemälden wider, wird jedoch in andere Kontexte verlagert. Der für Kazovszkij typisch androgyn dargestellte Körper erscheint ähnlich wie bei de la Tour im Vordergrund von Gemälden wie *Die Opferung Isaks* (*Izsák feláldozása*, 2006; Abb. 25), *Argos vor dem Einschlafen* (*Argosz elalvás előtt*) aber auch in *Die Geburt der Venus XI*. (*Vénusz születése XI.*, 1994).

Verschiedene Ausstellungen widmeten sich dem Thema *gay art* und eben solchen Verweisen auf proto-queere Geschichten und Darstellungen. Der Begriff wird je nach Kontext unterschiedlich verwendet. Manche verstehen darunter die Kunst von LGBTQIA+ Künstler_innen. Andere beziehen diesen Ausdruck auf Kunstwerke, deren – meist figurativer – Inhalt als Darstellung nicht heteronormativer Geschlechterbilder und Sexualität gelesen werden

¹⁸⁵ Kazovszkij/Lajta 2012, S. 113.

¹⁸⁶ Jarman 2001.

¹⁸⁷ Rényi glaubt ihn in der Performance von 2001 unter den Objektdarsteller_innen, mit einem Speer als Attribut, zu erkennen. Rényi 2008, S. 48.

¹⁸⁸ Kazovszkij 1978, S. 34.

¹⁸⁹ Poeschel 2014, S. 270-271.

¹⁹⁰ Leszkowicz 2010a, S. 178-179.

kann. Wieder andere fassen den Begriff noch weiter und verstehen darunter bestimmte Ästhetiken und Materialien. Über die Kunst des (post-)sozialistischen Raums gruppierten sich besonders um das Jahr 2010 mehrere Ausstellungen, die mit dem Konzept von *gay* oder *queer art* auftraten. Als Vorbild dienten ähnliche Ausstellungen und wissenschaftliche Publikationen, die das Phänomen in der westlichen Kunstgeschichte bereits erarbeitet hatten. Paweł Leszkowicz beschreibt in der Publikation *ART PRIDE. Gay art from Poland* eine Abgrenzung von der breiter gefassten queeren Kunst und verortet sich im stärker identitätsbasierten Verständnis von *gay art*. Er sieht eine Binarität vom theoriebasierten Konzept der *Queerness* und der auf politische Gleichberechtigung abzielenden Schwulen- und Lesbenbewegung. Leszkowicz sieht die queere Bewegung sehr kritisch, da sie neue Ausschlussmechanismen schaffe, die vor allem homosexuelle Personen betreffe.¹⁹¹ Den lokalen Kontext des von Homophobie geprägten Polens, betont Leszkowicz zwar in seiner Begründung für die begriffliche Bevorzugung,¹⁹² dennoch schafft er eine vereinfachte Dichotomie, die eine Binarität von West (queer) und Ost (gay) reproduziert und Ausschlussmechanismen der Lesben- und Schwulenbewegung, auf die sich die queere Bewegung als Antwort formierte,¹⁹³ ignoriert.

Auch die Ausstellung *Ars Homo Erotica* legte den Schwerpunkt auf Homosexualität und Homoerotik in einer historisch breiten Spanne der Kunstproduktion, angefangen von der Antike bis zur Gegenwart.¹⁹⁴ Die thematischen Schwerpunkte wiederholen die gängigen Phänomene der queeren Kunst, die auch in anderen Publikationen thematisiert werden:¹⁹⁵ die Homoerotik in der griechischen Antike und ihre spätere Rezeption, der männliche Akt, die Darstellung gleichgeschlechtlicher Paare (wobei den lesbischen weitaus weniger Platz eingeräumt wird) sowie Transgender und Androgynität. Die Auswahl der Werke, so breit sie historisch gefasst ist, ist auf figurative Darstellungen begrenzt. Selbst wenn der homoerotische Inhalt versteckt und in codierter Form erscheint, handelt es sich um Bilder menschlicher Körper und ihrem Verhältnis zueinander.¹⁹⁶ Unter den gängigen Themen der queeren Kunst greife ich jene heraus, die auch in Kazovszkijs Kunst vorzutreffen sind, bevor ich die Art und Weise ihre Rezeption genauer betrachte.

Die griechische und römische Antike ist ein wichtiger Bezugspunkt, was homoerotische Darstellungen anbelangt, da Beziehungen zwischen älteren und jüngeren Männern (bzw. Jugendlichen) existierten, bevor der Begriff der Homosexualität im 19. Jahrhundert erfunden wurde. Anzumerken ist, dass diese Verhältnisse im antiken Griechenland nicht in jeder Hinsicht

¹⁹¹ Leszkowicz 2010b, S. 9.

¹⁹² Leszkowicz 2010b, S. 9-10.

¹⁹³ Laufenberg 2019, S. 332-333.

¹⁹⁴ Kat. Ausst. Nationalmuseum Warschau 2010.

¹⁹⁵ Vgl. Reed 2011.

¹⁹⁶ Dies betont Leszkowicz in *ART PRIDE*, ist aber auch im Falle von *Ars Homo Erotica* zutreffend. Leszkowicz 2010b, S. 14.

unseres derzeitigen Verständnisses von Homosexualität entsprechen, sie aber dennoch als identitätsstiftender Bezugspunkt (miss)verstanden wurden.¹⁹⁷ In Bezug auf das *Dzsán-Panoptikum* erscheint mir die Geschichte von Kaiser Hadrian und seinem Liebhaber Antinoos wichtig, da diese neben dem Pygmalion-Mythos eine zweite Folie für das Verhältnis von Kazovszkij und seinen Idolen in der Performance bietet. Kazovszkij selbst erwähnt diese Geschichte nicht direkt in Bezug auf das *Dzsán-Panoptikum*, wo er von sich selbst immer als Pygmalion spricht.¹⁹⁸ Doch hatte er eine umfangreiche Kenntnis über die griechisch-römische Antike, und eine Begeisterung für sie seit Kindheitstagen, wie er mehrfach erzählte, und erwähnt in diesem Zusammenhang Antinoos in einem späteren Interview 1991.¹⁹⁹ Die Geschichte von Hadrian und Antinoos wurde bisher nur marginal für die Deutung des *Dzsán-Panoptikums* herangezogen,²⁰⁰ doch zeigen sich Parallelen. Nach dem frühen Tod von Antinoos erklärt Hadrian diesen zu einem Gott und lässt zahlreiche Statuen zu seiner Ehre erbauen, ernennt eine Stadt nach ihm und schreibt Gedichte über ihn. Die Statuen vermittelten ein idealisiertes Männlichkeitsbild und machten Antinoos zu einem „gay idol“.²⁰¹

Abgesehen davon spielt der männlich lesbare Körper in seiner idealisierten Form nicht nur in der Antike und der Renaissance, sondern auch in der modernen und Gegenwartskunst eine wichtige Rolle. Der männliche Akt stelle in der Kunstgeschichte ein Problem dar, schreibt Leszkowicz, da darin der Mann zum passiven Objekt des Blickes werde, eine Rolle, die fast ausschließlich „der Frau“ in der Kunstgeschichte zukommt. Mit dem Mann in der Rolle des Modells entstehe ein homoerotischer Bezug.²⁰² Die selbstverständliche Sexualisierung des Künstler_innen-Modell-Verhältnisses, die einen Kurzschluss zwischen Nacktheit und Sexualität schafft, ist für mich an Leszkowicz's Auslegung einseitig und problematisch. Was Leszkowicz jedoch betonen möchte, ist die der Kunstgeschichtsschreibung inhärente Homophobie. Aufgrund seiner Konnotation mit homosexuellem Begehren wurde der männliche Akt in seiner erotischen Darstellung in der Kunstgeschichte marginalisiert. Die Ausstellung *Ars Homo Erotica* zeigt deshalb viele zeitgenössische Werke, die den männlich lesbaren Körper aus Handlungszusammenhängen, die die Darstellung von Nacktheit legitimierten, herauslösen und selbstbewusst ins Zentrum stellen.²⁰³

Über sein Studium beklagte Kazovszkij, dass es keine männliche Akte in den Kursen gab.²⁰⁴ Halbnackte Körper erscheinen zahlreich in seinem Oeuvre, doch verweilen die meisten

¹⁹⁷ Reed 2011, S. 15-16; Halperin 1990, S. 2.

¹⁹⁸ Siehe u.a.: Kazovszkij/Palugyai 2012, S. 19.

¹⁹⁹ Kazovszkij/Keserü 2012, S. 249.

²⁰⁰ Vgl. Csehy 2015, S. 88.

²⁰¹ Leszkowicz 2010c, S. 45.

²⁰² Leszkowicz 2010d, S. 72.

²⁰³ Leszkowicz 2010d, S. 77-78.

²⁰⁴ Urai 2016, S. 44.

in einem gewissen mythologischen Handlungszusammenhang, wie die vorhin erwähnten Werke, die auf den Heiligen Sebastian, Isak oder Argos referieren. Oder sie erscheinen in einem theaterähnlichen Setting, wie in der Performance. Es gibt deutlich weniger Werke, die reine Aktdarstellungen oder Körperstudien zeigen. Bei *Stilleben im Sonnenschein* (*Csendélet napsütésben*, 1970; Abb. 26) handelt es sich um eine im Raster angeordnete Collage von Aktphotographien. Auf den Photographien sind ein männlich lesbare Körper bzw. dessen Körperteile in liegender Position am Boden aus unterschiedlichen Perspektiven abgelichtet. Das Gesicht ist mit einem Stück Stoff verdeckt, sodass Anonymität besteht. Diese Photographien dürften noch während Kazovszkij's Studienzeit entstanden sein und bilden eine Ausnahme im Gesamtwerk.

Die Teilnehmenden des *Dzsán-Panoptikums* bewegen sich zum Teil an der Schwelle von Referenten und reinen Aktdarstellungen. In ihrer Erscheinung verweisen sie zwar auf die antiken Idealbilder, sind jedoch ikonographisch selten eindeutig lesbar, sodass wir zwar Antinoos, den Heiligen Sebastian oder eine der vielen weiteren Figuren in ihnen sehen können oder aber nur einen Körper für sich. In der Auswahl der Beteiligten wählt Kazovszkij ausschließlich schlanke Körper, mit wenig Körperbehaarung, die einem als jugendlich wahrnehmbaren Männerbild entsprechen. Er beschreibt sein männliches Schönheitsideal in *Motive zum Spiel* als eigentlich weibliches und nennt die Darstellungen des Hl. Sebastian als Beispiel. Dies entspricht einem, wie Leszkowicz schreibt, „stabilen“ Kanon von männlichen Schönheitsidealen.²⁰⁵ Im Gegensatz zu vielen männlichen Aktdarstellungen, sind die Personen in der Performance wesentlich zurückhaltender in ihrer Nacktheit. Wenn die Idole entstehen und eine ausgewählte Figur zunächst entkleidet wird, ist dennoch nur der Oberkörper entblößt, während die Beine in schwarzen Strumpfhosen stecken. Auch andere Figuren sind immer zumindest an den Beinen von Stoffen umhüllt, die mit Bändern eng umschnürt werden. In dieser Form erinnern sie an die Torsi in den Gemälden und installativen Arbeiten, worin der Körper immer ein wenig abstrahiert, sehr flächig und mit Betonung auf seine Konturen erscheint (vgl. Ab. 25).

So wie Kazovszkij seine Referenzpunkte in der Vergangenheit sucht, fungiert er selbst inzwischen als Anknüpfungspunkt für aktuell arbeitende Künstler_innen, die sich selbst als queer bezeichnen und/oder deren Kunst als solche bezeichnet werden kann. Sie beziehen sich auf queere Künstler_innen früherer Generationen und stellen damit eine transgenerationale Verbindung her. In Ungarn stellt die Malerei von Ádám Dallós nicht nur ähnlich mythologische Bezüge her wie jene von Kazovszkij, sondern sie rekurren in ihrer Thematik, Farbigkeit,

²⁰⁵ Leszkowicz 2010d, S. 73.

groben Malweise, vereinfachten Bildraumgestaltung direkt auf Kazovszkijs Kunst.²⁰⁶ Auf eine andere Art und Weise nähert sich Karol Radziszewski den privaten Photographien von Ryszard Kisiel, in denen er mit seinen Freunden nackt oder in Drag in seiner privaten Wohnung in den 1980-er Jahren in Polen posiert (Abb. 27). Die Photos ähneln eher Schnappschüssen, statt durchdachten Kompositionen. Es ist naheliegend, dass der Prozess des Ver- oder Einkleidens, Posierens und das Performen von Phantasien, wie Radziszewski und Szymański schreiben, im Vordergrund waren.²⁰⁷ In *Kisieland* wird das Archiv seiner Tätigkeiten von Radziszewski rekonstruiert und erweitert, indem er sich von Ryszard Kisiel einkleiden und schminken lässt, wie Kisiel es vor über 20 Jahren mit seinen Freunden tat.²⁰⁸

Kisiels Photographien waren eine private Angelegenheit, die ein breiteres Publikum z.B. in einer Ausstellung nicht zu sehen bekam. Was Kisiel hingegen veröffentlichte war das *zine* mit dem Titel *filo*, das er in den späten 1980-er Jahren semi-legal verbreitete und für ein queeres Publikum bestimmt war.²⁰⁹ Die einzelnen Ausgaben enthielten Berichte zu politischen Aktualitäten, Information über *safer-sex* Praktiken – es war die Zeit der AIDS-Epidemien – sowie Übersetzungen von Texten aus dem Westen. Außerdem enthielten die *zine*-Hefte Illustrationen, worunter Julia Austermann, jene von Aubrey Beardsley hervorhebt. Der Bezug auf einen Künstler des späten 19. Jahrhunderts ist kein Zufall, sondern eine bewusst gewählte Analogie. Künstler_innen wie Beardsley oder Oscar Wilde, dessen Texte er auch illustrierte, etablierten eine Form von Dekadenz im gesellschaftlichen Auftreten, die der bürgerlichen Kultur widersprach und bis zu einem gewissen Grad den Raum für das Ausleben der eigenen Homosexualität bot. Beardsleys Zeichnungen fanden sich auch in anderen Zeitschriften der Homosexuellen-Bewegung ab den 1970-er Jahren als Nachdrucke wieder. Einerseits war die jugendlich androgyne Körperdarstellung – entgegen normativer Männlichkeitsbilder – von Interesse, andererseits rekurrierte Beardsley damit auf antike Vorbilder, die wiederum eine weiter zurückliegende Referenzebene schwuler Kultur darstellen.²¹⁰ Es geht, in Julia Austermanns Worten, um „frühe Formen einer homosexuellen Bildersuche“²¹¹, die Ryszard Kisiel zu Aubrey Beardsley und Letzteren zu den antiken Vorbildern geführt hat. Es sind immer wieder die gleichen Bezüge, die sich in unterschiedlichen nationalen Kontexten finden lassen, jedoch immer auch in einer spezifisch lokalen Form angeeignet werden.²¹²

²⁰⁶ Seine Beschäftigung mit Kazovszkijs Kunst findet sich auch in textlicher Form in Dallós‘ Dissertation und einem Vortrag. Dallós 2019, o.S.; Dallós 2022, S. 38-41.

²⁰⁷ Radziszewski/Szymański 2021, S. 124

²⁰⁸ Basiuk o.J. o.S.

²⁰⁹ Radziszewski/Szymański 2021, S. 123.

²¹⁰ Austermann 2021, S. 99-107.

²¹¹ Austermann 2021, S. 125.

²¹² Austermann 2021, S. 126.

Gyula Muskovics betont als Antwort auf Karol Radziszewskis Projekt *DIK Fagazine* den Unterschied zwischen der auf Identitätskategorien konzentrierten Suche nach queeren Lebensrealitäten, die auch in Ungarn nach der Wende eingetreten ist, und ein umfassenderes, diese Kategorien dekonstruierendes Verständnis von *Queerness*. Künstler_innen wie El Kazovszkij, so meint Muskovics, würden zur LGBT-Narrative in der Forschung und Kunstproduktion wenig beitragen, da ihre Tätigkeit sich anders zu dem Thema verhält.²¹³ Ich schlage ebenfalls einen Zugang zu Kazovszkij's Kunst vor, die über solche kategorialen Zuschreibungen und der Suche nach ikonographischen Lesarten hinausgeht, wenn auch gewisse Parallelen vorhanden sind. Die Bezeichnung „queere Kunst“ kann nämlich auch breiter gefasst werden, wie Jack Halberstam schreibt, und zwar als eine queere Ästhetik. Ob ein Werk als queer gelesen werden kann, hängt nicht nur vom Inhalt – “limited by its focus upon identifiably homosexual or perverse bodies”²¹⁴ – ab. Auch abstrakte Werke und der Umgang mit dem Medium sowie den Materialien kann entscheidend sein für das Verständnis des Werks als queer. Was als queere Kunst verstanden wird, hängt immer vom *framing* ab, wie Halberstam betont, sodass auch diese Kategorie Ein- und Ausschlüsse schafft. Die Präsenz von weißen, homosexuellen, cis-Männern ist noch immer weitaus größer als von mehrfach-marginalisierten queeren Personen.²¹⁵ Dies zeigt sich auch in den Publikationen von Paweł Leszkowicz, der diese Ungleichverteilung zwar reflektiert,²¹⁶ aber nicht aktiv dagegen arbeitet. Wenn dem männlichen Akt und der antiken Päderastie so viel Platz eingeräumt wird, dass den Darstellungen von Ganymed und dem Hl. Sebastian zusätzlich eigenständige Kapitel gewidmet werden, erscheinen lesbische und trans* Perspektiven selbst innerhalb der queeren Kunst wie Randphänomene.

Renate Lorenz wählt für die Publikation *Queer Art Werke* aus, die verschiedene Kategoriensysteme destabilisieren. Dabei geht es nicht nur, aber durchaus zentral um Geschlecht und Sexualität und damit verbundenen gesellschaftlichen Normen. Im Zentrum stehen allerdings nicht Kritik oder Subversion dieser Normzustände, sondern das Aufzeigen und das Kreieren von Alternativen.²¹⁷ Auch die von Lorenz beschriebenen Werke, darunter die eigenen in Zusammenarbeit mit Pauline Boudry, nehmen Rekurs auf die Vergangenheit. Im Gegensatz zu den homoerotischen Bildern, die weiter oben Gegenstand der Debatte sind, dient die historische Referenz in diesem Fall nicht lediglich der positiven Identifikation und des Sichtbarmachens. Viel eher geht es um das Hinterfragen von Macht- und damit verbundenen Wissenssystemen, etwa wie, wann, welche Körper hervorgebracht wurden und andere als nicht intelligibel oder deviant galten. Die vermeintlich devianten Körper spielen in den ausgewählten Beispielen von

²¹³ Muskovics 2018, o.S.

²¹⁴ Halberstam 2018, S. 23.

²¹⁵ Halberstam 2018, S. 20-23.

²¹⁶ Leszkowicz 2010e, S. 14.

²¹⁷ Lorenz 2012, S. 7-8.

Lorenz die Hauptrolle, jedoch entziehen sie sich eben dieser historisch geprägten Zuschreibung und schaffen Distanz zu ihr.²¹⁸ Eine Methode hierfür ist Drag, der bei Lorenz in drei Formen beschrieben wird, „radical drag, transtemporal drag and abstract drag“²¹⁹, wovon die ersten zwei auch im Falle Kazovszkij herangezogen werden können. Lorenz sieht die produktive Kraft von Drag darin, dass sie nicht repräsentativ funktioniert, sondern dass sie vielfache Verbindungen herstellt: „What becomes visible in this drag is not people, individuals, subjects, or identities, but rather assemblages“²²⁰. In dieser Assemblage, wie sie Kazovszkij auch in seinen Performances vorführt, lassen sich auch historische Spuren wiederfinden, die aber auf zeitgenössische Normen und deren Dekonstruktion zu beziehen sind.²²¹ Renate Lorenz‘ Theorie in der Publikation rekurriert auch auf ein vergangenes Phänomen: die *freak shows*. Ihre *freak theory* eignet sich die abwertende Zuschreibung – wie dies auch im Falle des Begriffs queer geschah – an, um die Binarität von normal und deviant zu untergraben und daraus Handlungsmacht zu gewinnen, ohne dabei die damit verbundene Gewalt auszuklammern.²²²

Die *freak show* ist für das *Dzsan-Panoptikum* insofern nicht unwichtig, da Kazovszkij wortwörtlich Menschen ausstellt. Er macht auch keinen Hehl daraus, dass sie als Objekte auftreten und von ihm wie Gegenstände im Raum benutzt werden. Einerseits scheint das binäre Geschlechtermodell und dessen Hierarchie reproduziert zu werden, wenn Kazovszkij weiblich lesbare Körper in Strumpfhosen kleidet und an Bilderrahmen fesselt, wie in den frühen Performances der 1970-er Jahre. Andererseits subvertiert Kazovszkij das normative Männlichkeitsbild und schafft androgyne Geschlechterbilder, die sich einer binären Kategorisierung zu entziehen scheinen. Die dem Werk inhärente Ambivalenz erfordert eine kritische Anwendung der Methoden und Theorien aus den Trans Studies und der Queer Theory. Etwa wenn ich bei diesem Werk von Drag spreche, so ist dies weniger im Sinne von Selbstaussdruck zu verstehen, da es Kazovszkij ist, der die anderen Personen einkleidet. Dennoch arbeite ich mit dem Begriff des Drags, wie ihn Renate Lorenz beschreibt, da das Verständnis von Assemblage statt Repräsentation passend ist. Die Akkumulation an kulturellen Verweisen in Kazovszkij's Werk erschwert die Erkennbarkeit und produziert eine Mehrdeutigkeit. Diese Strategie, die Art wie Kazovszkij seine Zitate verarbeitet, führt mich dazu, dass *Dzsan-Panoptikum* als queer zu lesen.

²¹⁸ Lorenz 2012, S. 16-19.

²¹⁹ Lorenz 2012, S. 21.

²²⁰ Lorenz 2012, S. 21.

²²¹ Lorenz 2012, S. 21-22.

²²² Lorenz 2012, S. 23, 26.

4.2. Ein trans* Schau*spiel

In der bisherigen Forschung hat sich die These, dass Kazovszkij's Vielzahl and ikonographischen Verweisen und Zitaten klar zu erkennen wären, und deshalb nicht die Analyse der einzelnen Teile, sondern deren Zusammenspiel im Vordergrund stünde, etabliert. Es wird sehr eindeutig von Figuren wie dem Hl. Sebastian, den Parzen und Galathea gesprochen. Auch Forgács schreibt, dass Kazovszkij „verständliche, lesbare Bilder möchte: seine Referenzen sind klar, seine Symbole keine Chiffren.“²²³ András Rényi erkennt etwa an, dass sich das *Dzsán-Panoptikum* für ein „meticulous decoding“²²⁴ anbiete, sieht darin jedoch nicht den richtigen Weg, um das Werk zu analysieren und interpretieren. Stattdessen stellt er sich die Frage, was so eine große Vielzahl an Verweisen ausgerechnet in einer Performance zu suchen hat,²²⁵ und was deren Funktion und gemeinsamer Nenner sind. Er nimmt die motivischen Bezüge auf die europäische Romantik des 19. Jahrhunderts, v.a. auf die Geschlechterbilder im Ballett, in den Blick. Dies bildet jedoch nur eine Ebene von vielen. Ich denke, dass mit dem Vernachlässigen der hermeneutischen Lesart, auch die queeren Referenzen in den Hintergrund rücken. Ich sehe im *Dzsán-Panoptikum* eine „transgender capacity“²²⁶, die David J. Getsy als eine Fähigkeit, Geschlecht als veränderbar und vielfältig in Erscheinung zu bringen, beschreibt. Sie ist nicht an transgender Subjekte gekettet, sondern kann unabhängig von der Person in jeglichem Medium erkannt werden. Eine *transgender capacity* zu erkennen, schreibt Getsy, ist eine hermeneutische und weniger eine ikonographische Aufgabe.²²⁷ Es ist die Ikonographie, die bei Kazovszkij häufig herangezogen wird und mit der Kazovszkij durchaus spielt, mit der ich jedoch schnell an meine Grenzen gelange.

Je mehr ich mich den Performances, aus unterschiedlichen Perspektiven, angenähert habe, desto unklarer wurden die Zitate. Für mich sind Kazovszkij's Bilder, die er in der Performance schafft, keineswegs eindeutig ikonographisch lesbar. Ich denke, in seiner Arbeit zeigt sich eine Form der Destabilisierung der westlichen Ikonographie, wie auch des Geschlechterverständnisses. Das *Dzsán-Panoptikum* verführt zum Hinterfragen vermeintlich selbstverständlicher Codes sowie Motive und ihrer Lesbarkeit bzw. Bedeutung; Rényi spricht von einer synkretischen Ikonographie.²²⁸ Deshalb hat sich die Frage, in welcher Form diese Zitate in der Performance erscheinen, wie sie kombiniert und manches Mal bis zur Unkenntlichkeit verzerrt werden, für mich als entscheidender herauskristallisiert. Zoltán Csehy geht einen ähnlichen Weg, und beschreibt die Figuren und Motive nicht nur hermeneutisch in

²²³ Forgács 1996, S. 10.

²²⁴ Rényi 2008, S. 47.

²²⁵ Rényi 2008, S. 47.

²²⁶ Getsy 2014, S. 47.

²²⁷ Getsy 2014, S. 47-49.

²²⁸ Rényi 2008, S. 47.

Hinblick auf queere Vorbilder, sondern zweifelt auch an deren klaren Erkennbarkeit. Die Figuren zeichnen sich viel eher durch eine „hybride, temporäre, beinahe posthumane Natur“²²⁹ aus. Im Bereich von Kazovszkijs Malerei hat Csehy Vorarbeit geleistet, verschiedene Gegensatzpaare (männlich-weiblich, normal-deviant, menschlich-tierisch) und verworrene ikonographische Andeutungen, herauszuarbeiten.²³⁰ Und es sind dieselben Figuren nur in körperlicher Form, die in der Performance wiederkehren und wie ein *tableau vivant* von Kazovszkijs Gemälden funktionieren.

In der Analyse dieser Unkenntlichkeiten in der Performance versuche ich über reine Dichotomien hinauszugehen. Dabei arbeite ich mit Susan Strykers und Jack Halberstams Verständnis des Begriffs trans* (bewusst mit Sternchen), um die Grenzüberschreitungen und den Zitatenerfluss zu rahmen. Trans* nutze ich dabei weniger mit Bezug auf Kazovszkijs Biographie, stattdessen dient mir trans* zur Beschreibung sowohl meines methodischen Vorgehens in der Analyse, als auch Kazovszkijs künstlerischen Vorgehens. Mit dem Präfix „trans-“ wird in Kombination mit einem anderen Wort über dasjenige hinaus verwiesen, sodass eine Grenzüberschreitung betont wird, wie z.B. im Falle der Transdisziplinarität. Für die Deutung des *Dzsán-Panoptikums* arbeite ich mit den Begriffen Trans*formation, Trans*gender, Trans*spezies, Trans*kulturalität, Trans*temporalität und Trans*medialität und den Zusammenhang dieser – in Susan Strykers Worten – „categorical crossings“²³¹. Das Sternchen bei trans* weist auf die unterschiedlichen Richtungen, die die Grenzüberschreitung nehmen kann, und auf die Kombination verschiedener „acts of crossing“²³² hin. Damit soll ein Denken in Binaritäten, das auch im Falle von Transgeschlechtlichkeit mit einer Reduktion auf trans Männer und Frauen geschieht, umgangen werden.²³³ Es geht nicht um eine Dichotomie von Norm und Devianz: „[T]he term ‚trans‘ puts pressure on all modes of gendered embodiment“²³⁴, schreibt Halberstam. Dadurch wird die Norm – etwa Cis-Geschlechtlichkeit²³⁵ – zu etwas Zweifelhaftem. Entgegen dem Vorgehen bei *Ars Homo Erotica*, geht es Halberstam nicht darum, Transpersonen sichtbar zu machen, sondern nach „politics of transitivity“²³⁶ Ausschau zu halten. Durch das Überschreiten der Grenzen der Binärität wird eine dritte – oder vierte, fünfte, usw. – Möglichkeit geöffnet: „Three [das dritte Geschlecht, Anm.] puts in question the idea of one: of identity, self-sufficiency, self-knowledge.“²³⁷ Trans* mit Sternchen beschreibt eine Transition,

²²⁹ Csehy 2015, S. 89.

²³⁰ Csehy 2015, S. 88-89.

²³¹ Stryker 2017, S. 11.

²³² Stryker 2017, S. 11.

²³³ Tompkins 2014, 26-27.

²³⁴ Halberstam 2018, S. xiii.

²³⁵ Vgl. Aultman 2014, S. 61-62; Lennon/Mistler 2014, S. 63-64.

²³⁶ Halberstam 2018, S. xiii.

²³⁷ Garber 1992, S. 11.

eine Form der Veränderung, deren Ziel, deren Richtung, wie Halberstam schreibt, nicht vorgegeben und nicht vorhersehbar ist.²³⁸

Ebenso wenig ist die Richtung des Blickes vorgegeben. Die Frage ist, *was* für *wen* sichtbar ist oder versteckt bleibt, wie es auch Kazovszkij mit dem Begriff der „Blickfalle“²³⁹ in Hinblick auf die Interpretation seiner Werke thematisiert. Der Blick ist jedoch das zentrale Element dieser Performance, weshalb von einem Schau*spiel die Rede ist. Kazovszkij arbeitet auch im Medium der Performance stark bildlich, wenn er die Bühnenelemente und Figuren anordnet.²⁴⁰ So kommt dem Publikum nur die Rolle der Betrachter_innen zu. Da sie meist an ihre Stühle im Publikumsraum gebunden sind, bleibt ihnen nichts anderes zu tun, als zu beobachten. Selbst bei Performances im Freien ist das Publikum distanziert vom Geschehen und seine Beteiligung wird weder erwartet noch ist sie erwünscht. Damit unterscheiden sich die Gemälde nicht von ihrer performativen Version, die Erfahrung während der Betrachtung ist jedoch eine andere. Das *Dzsán-Panoptikum* umspannt zudem eine gewisse Opazität,²⁴¹ sodass queere Verweise unter dem Deckmantel christlicher, mythologischer, literarischer Referenzen auf die Bühne gebracht werden. Mit einem Auge zugeedrückt, können die homoerotischen und queeren Inhalte quasi ausgeblendet werden. So war es möglich bis Forgács' Monographie 1996 Kazovszkij's Kunst unter anderen, vermeintlich universellen Gesichtspunkten zu betrachten. Forgács merkt an, dass durch die Tabuisierung von Homosexualität diese Themen in der Interpretation der Werke ausgeblendet wurden.²⁴²

Im Folgenden beschreibe ich die Strategien Kazovszkij's, mit denen er sein Ursprungsmaterial und die Zitate daraus in seinem Schau*spiel rezipiert und verändert. Diese betreffen zuallererst das Spiel mit Kazovszkij's eigener Erscheinung und jener der Objekt-Darsteller_innen, genauer gesagt ihre Rollenzuweisungen sowie ihr Erscheinungsbild in Form von Kostümen, Requisiten und Make-up. Des Weiteren betrachte ich den Umgang mit Text und Musik sowie die Gestaltung des Bühnenbildes in den Performances. Die einzelnen Strategien betreffen gleichzeitig mehrere Ebenen, und durchziehen nicht nur die Rollen, sondern auch den Einsatz von Text und Musik sowie das Bühnenbild. Dies bedeutet folglich auch das einzelne Elemente von mehreren Grenzüberschreitungen betroffen sein können, z.B. zeitlich, medial und geschlechtlich.

²³⁸ Halberstam 2018, S. 4.

²³⁹ Kazovszkij/Kalmár/Ungváry 2012, S. 75.

²⁴⁰ Forgács 1996, S. 24.

²⁴¹ Ich verwende den Begriff der Opazität nach Anna T. als eine Form von Schutz für queere Personen, deren Sichtbarkeit sie einer Gefahr aussetzen könnte. Was Anna T. am Beispiel von queeren Slangs als eine Kommunikationsform zwischen queeren Personen unter Ausschluss der breiten Masse beschreibt, lässt sich auf die Bilder Kazovszkij's übertragen: Vgl. T. 2020, S. 75-78.

²⁴² Forgács 1996, S. 22.

4.2.1. Trans*formation I: Spaltung, Doppelung, Vervielfältigung

Eine immer wiederkehrende Strategie Kazovszkij in seinen Performances ist jene, Einheiten zu spalten, zu verdoppeln oder gar zu vervielfältigen.²⁴³ Diese beginnt bei Kazovszkij's Figur im Panoptikum, die er im Drehbuch als zweigeteilt beschreibt. Er als handelnder Menschendarsteller wird ergänzt um einen zweiten, sprechenden, reflektierenden, der sein *alter ego* bildet. Diese Figur wird meist von einem Mann aus dem Bekanntschaftskreis des Künstlers gespielt und spiegelt Kazovszkij's Erscheinung mit weißem Anzug, schwarzen Sakko und schwarzer Hose (Abb. 17). Selbst wenn Kazovszkij allein auf der Bühne agiert, benutzt er einen Kassettenspieler, von dem ein von einer tiefen Stimme eingesprochener Texte abgespielt wird, der den zweiten Menschendarsteller vertritt. Kazovszkij und sein Pendant vereinen in ihrer Bühnenpräsenz außerdem mehrere Rollen, den bereits mehrmals erwähnte Pygmalion einerseits, andererseits den titelgebenden Philosophen Arkesilaos ab den 1980-er Jahren. Dies ist nicht immer offensichtlich; im Panoptikum von 1986 und 1988 stellt ihn sein *alter ego* also diese vor,²⁴⁴ doch in vielen Performances wird die Rolle nicht explizit benannt. Diese Spaltung in zwei Menschendarsteller erscheint wie eine Spiegelung dieser Rollenverteilung, indem Pygmalion als der handelnde Part und Arkesilaos als der reflektierende gesehen werden kann. Im Gegensatz zu den androgynen Körpern, die die Bühne besiedeln, spielt Kazovszkij's Pendant am wenigsten mit den Geschlechtergrenzen. Während er in schwarzem Anzug mit weißem Hemd der üblichen Männermode folgt, ist Kazovszkij's Kostüm weitaus vielseitiger, und vereint sowohl männlich als auch weiblich kodierte Kleidungsstücke zu einer androgynen Mischung. Dennoch sind die beiden Menschen-Darsteller im Gegensatz zu den pompös geschmückten und oft halbnackten Objekt-Darsteller_innen klar als zusammengehöriges Paar erkennbar und vom Rest des Panoptikum-Ensembles differenziert.

Ein auffälliges Element bei den Kostümen ist die Tiermaske, die Kazovszkij entweder am Haupt wie einen Hut oder am Hinterkopf, was an einen Januskopf erinnert, trägt und Kazovszkij doppelgesichtig erscheinen lässt (Abb. 28). Mit der Maske am Hinterkopf bekommt mensch im Publikum das Gefühl, selbst dann beobachtet zu werden, wenn Kazovszkij mit dem Rücken zu ihm steht. Auch die Objekt-Darsteller_innen erhalten in manchen Performances Tiermasken und tragen diese entweder über dem Gesicht, und legen sie später bei ihrer Enthüllung gemeinsam mit ihrem Umhang ab, oder sie tragen sie als Kopfschmuck während der gesamten Performance. Entscheidend ist, dass fast ausschließlich Tiermasken zum Einsatz kommen, die Wildkatzen repräsentieren, wie Löwen, Tiger oder Panther; einzig der_die kleine_r Amor-Psyche trägt eine

²⁴³ Zur Anwendung dieser Strategien – sogar auf die Landschaftsdarstellung – in den Gemälden vgl. Csehy 2015, S. 91.

²⁴⁴ Földényi 1991, S. 48.

Bärenmaske (Abb. 14). Die trans*spezies Mensch-Tier-Verbindung spielt in Kazovszkij's Malerei und Installationen ebenfalls eine große Rolle, wurde jedoch erst mit den posthum erschienenen Gedichten Kazovszkij's, die dieses Thema wörtlich verhandeln, zum Thema. Wie die Interviews dienen auch die Gedichte inzwischen als Ergänzungsmaterial, das für die Deutung des gesamten Oeuvres wechselseitig herangezogen wird.²⁴⁵ Den abstrahierten Hund (Abb. 29) verwendet Kazovszkij wie einen Stellvertreter seiner selbst im Bild, er fungiert als Selbstportrait, wie er selbst erklärt.²⁴⁶ Damit hinterfragt er nicht nur die Grenze zwischen Mensch und Tier, sondern auch das Verhältnis von Körper und Geist (oder Seele bzw. Identität), worin eine Parallele zur Transgeschlechtlichkeit auszumachen ist.²⁴⁷ Dieses Tier ist nämlich nicht einfach ein Hund, sondern ein Hybrid aus Hund, Wolf und Schakal,²⁴⁸ eine Mischung aus Raub- und Haustier. Im Bühnenbild findet er sich brav sitzend, oder aber brutal aufgespießt wieder (Abb. 30). In wenigen Performances erhält der Hund einen prominenten Platz als Skelett auf einem Podest vor der Bühne, und 1986 sieht mensch Kazovszkij am Beginn der Performance einen echten schwarzen Hundewelpen streicheln. Der Hund nimmt in den Performances mehrere Formen an, lebend, also tote Überreste oder als abstrahiertes Objekt. In den Gemälden ist er fast ausschließlich in der Subjekt-Position als Betrachter seiner Objekte bzw. Idole. Des Weiteren finden sich mythologische und literarische Figuren im Panoptikum, die ebenfalls trans*spezies sind. 1995 treten die Sirene, eine Mischwesen aus Mensch und Vogel,²⁴⁹ sowie die Meerjungfrau mit menschlichem Oberkörper und dem Unterleib eines Fisches, einander gegenüber (Abb. 30). Die Sirene ist in einem Netz verfangen, während die Meerjungfrau wie ein Hund mit Halsband und Leine angebunden ist. Beide sind in ihrer Bewegung eingeschränkt und robben auf der ihnen zugewiesenen Bühnenstufe langsam hin und her.

Das Verkörpern von Gleichzeitigkeiten, wie Pygmalion und Arkesilaos oder Mensch und Tier, nehmen auch viele Objekt-Darsteller_innen ein. Die meist von Kindern eingenommene Rolle des Amor ist auch gleichzeitig die der Psyche. Damit verschmelzen zwei Figuren aus der Mythologie, über die eine Liebesgeschichte erzählt wird,²⁵⁰ zu einer Person, und zwar in Form eines Kindes. Amor-Psyche taucht erst ab Mitte der 1980-er Jahren auf, als die Kinder von Kazovszkij's Freund_innen in den Panoptiken teilnehmen. Ob die Rolle an die Kinder angepasst,

²⁴⁵ Die Frage des Verhältnisses von Kazovszkij's medial bereits breit gefächelter Kunstpraxis und den posthum erschienenen Gedichten ist eine neue Debatte. Ein Problem ist die geringe Zahl an ungarisch übersetzten Gedichten im Vergleich zum gesamten Konvolut an russischen Originaltexten. Zsolt Hajnal schrieb bisher die einzigen extensiven Analysen der schriftlichen Werke und es lassen sich zahlreiche Parallelen zur Malerei und Performance erkennen. Er merkt jedoch auch an, dass die Gedichte das Verständnis seiner anderen Werke keineswegs erleichtert, sondern weiter Fragen aufwerfen. Hajnal 2019, S. 176.

²⁴⁶ Kazovszkij/Székely 2012, S. 24.

²⁴⁷ Hajnal 2019, S. 164-165.

²⁴⁸ Kazovszkij/Bartis/Dékei 2012, S. 42. Manches Mal bekommt er auch die Züge eines Tapirs oder Flügel wie eine Fledermaus. Hajnal 2019, S. 169, 175.

²⁴⁹ Hunger 1988, S. 478-480.

²⁵⁰ Poeschel 2014, S. 283-284.

oder die Kinder für die Rolle ausgewählt wurden, ist unklar. Er ist wohl die am einfachsten identifizierbare Figur im Panoptikum, das junge Alter und die Ausstattung mit Pfeil und Bogen sowie oft kitschigen Herzanhängern ergeben eine Mischung aus klassischer Ikonographie²⁵¹ und zeitgenössischen Symbolen (Abb. 14). Poeschel schreibt, dass auch Darstellungen des Amor einen homoerotischen Subtext transportieren konnten. Außerdem zeige sich in der Darstellung des himmlischen und irdischen Amor ein Form von Doppelnatur.²⁵² In einigen Panoptiken, z.B. 1995, sind mehrere Kinder mit Pfeil und Bogen zu sehen, die im Hintergrund wie kleine Putti erscheinen (Abb. 30).

Auch die Texte und die Musik sind nicht vor dem Einsatz der Doppelung gefeit. Wie im vorangehenden *close reading* des Panoptikums von 1986 beschrieben, wird die abgespielte Aufnahme eines Musikstücks von einer Live-Klavierbegleitung verdoppelt, ergänzt und zweitweise übertrumpft. Aufgrund der wenigen Video-Aufnahmen ist mir bisher nur dieser eine Fall bekannt. Im Vorlesen der Texte lässt sich das Verdoppeln hingegen bei mehreren Performances erkennen. Ein regelmäßig verwendeter Text ist eine Passage aus Paul Claudels *Der seidene Schuh*, ein Dialog zwischen Donna Proëzia und dem Schutzengel. Dieser kann von einer Person vorgelesen werden, die beide Rollen einnimmt, wie im Panoptikum von 1992, in dem Amor/Psyche auf der hintersten Stufe der Bühne von der einen Seite zur andere läuft und die Texte der jeweiligen Figuren in eines der beiden Mikrophone spricht. Das Hin-und-Her-Laufen hat einen etwas belustigenden Effekt, der *camp* ist. Die Dramatik und Ernsthaftigkeit des Textes werden durch die Vortragsweise geschwächt. Dies ist aber nur *camp*, weil sich die vortragende Person dabei dennoch ernst nimmt und nicht auf Komik abzielt.²⁵³ In anderen Fällen teilen sich zwei Personen die Rollen auf, wobei der Dialog jedoch doppelt vorgelesen wird und die Rollen beim zweiten Mal getauscht werden. So begegnet uns die Doppelung in Form des wiederholten Vorlesens aber auch im Vertauschen der Rollen, sodass jede Person beide Rollen abwechselnd verkörpert.

In den Performances mit dem Begleittitel „oder Der Traum des Arkesilaos“ wird die Doppelung auch im Kontext des Philosophen thematisiert. So spricht der Narrator im vorangehend beschriebenen Panoptikum von 1986 von Arkesilaos als zweigesichtig, unentschieden zwischen zwei philosophischen Schulen stehend: Er sei „Vorne Platon, hinten Pyrrhon.“ Allerdings zitiert Kazovszkij hier nur einen Teil von Diogenes Laertius und unterschlägt die von ihm genannte dritte Position, „Diodor in der Mitte“²⁵⁴, die Arkesilaos einnimmt. Zugunsten der starken Präsenz der Doppelung verzichtet Kazovszkij auf das

²⁵¹ Poeschel 2014, S. 282.

²⁵² Poeschel 2014, S. 282-283.

²⁵³ Sontag 2022, 59.

²⁵⁴ Laertius 2008a, S. 205 (IV 6, 33).

vollständige Zitat und verfälscht damit Laertius' Text in seiner Übertragung. Das Testament von Platon aus dem Buch von Diogenes Laertius fällt ebenfalls einem falschen Zitieren zum Opfer. Das Vorlesen von Aristoteles' Testament beginnt mit dem Satz „Hoffentlich geht alles gut; für den Fall aber, daß sich etwas ereignen sollte, hat Aristoteles folgende letztwillige Verfügung getroffen“²⁵⁵. Derselbe Satz leitet auch Platons Testament ein, das aber in Laertius' Buch nicht in dieser Form geschrieben steht.²⁵⁶ Mit der Doppelung des einleitenden Satzes, werden die beiden Texte in ihrer Form des Testaments stärker in Bezug zueinander gesetzt, was auf Kosten des korrekten Zitierens geschieht.

Dem Fokus auf Doppelung unterliegt auch die ikonographische Abänderung der drei Parzen, die im *Dzsán-Panoptikum* auf zwei reduziert und dadurch schwer als solche erkennbar werden. Es handelt sich meist um zwei, Rücken an Rücken zusammengebundene Personen, die mit einer monotonen, aber gleichmäßigen Bewegungsabfolge vor der Bühne hin und her wandern und mit ihren Stöcken, eines mit Sonnen- das andere mit Wolkensymbol, auf den Boden klopfen (Abb. 31). Sie sind wie ein Metronom²⁵⁷ und visualisieren den zeitlichen Verlauf der Performance. Die assistierende Person, die nicht mit ihnen verbunden ist, bezeichnet András Rényi als dritte Parze, da sie ein sehr ähnliches Kostüm trägt.²⁵⁸ Außerdem trägt sie meist einen auffallenden Hut, an dem eine oder mehrere Kerzen angebracht sind, die in manchen Vorführungen sogar angezündet werden (Abb. 17, 31 – links im Bild). Das Abbrennen der Kerzen ist auch ein Indikator für das Vergehen der Zeit und verbindet diese Figur mit den sich rhythmisch bewegendenden zwei Parzen. In der Performance von 1986 im Klub junger Künstler_innen wird die Person mit dem Hut jedoch als eine von drei Wüsten-Venus-Figuren vorgestellt. Und 1987 schreibt László F. Földényi über drei zusammengebunden Parzen in der Performance.²⁵⁹

All dies führt zu Verwirrungen, die die Austauschbarkeit der einzelnen Rollen und ihrer Erscheinung zeigt.²⁶⁰ Auch werden die Darsteller_innen nicht jedes Mal explizit vorgestellt, sodass in der Zuschreibung durch die Autor_innen Fehler passieren können, da von der Erscheinungsform einer Figur nicht auf dieselbe Rolle in der nächsten Performance zu schließen ist. Kazovszkij arbeitet in dieser Hinsicht inkonsequent und inkohärent. Die Strategie des Doppelns in der Performance erinnert an das Motiv der Doppelung in den Objekten, Gemälden

²⁵⁵ Laertius 2008a, S. 230 (V 1, 11). Orig. ung. „Remélhetően semmi baj sincs, arra az esetre azonban, ha mégis történnék valami Arisztotelész a következőképpen végrendelkezett“, Transkription nach der Aufnahme von Éry-Kovács 2002, 00:50:13-00:05:22.

²⁵⁶ Platons Testament beginnt mit den Worten „*Folgendes ist die Hinterlassenschaft Platons...*“; Laertius 2008, S. 156 (III 1, 41).

²⁵⁷ Rényi 2008, S. 48; Forgács 1996, S. 28; Földényi 1991, S. 47.

²⁵⁸ Hierbei beschreibt er die letzte Performance von 2001, dieselbe Erscheinung der Parzen lässt sich jedoch auch bei früheren Performances beobachten. Rényi 2008, S. 53-54.

²⁵⁹ Földényi 1987, S. 6.

²⁶⁰ Vgl. Csehy 2015, S. 91.

und Graphiken, die ich im vorangehenden Kapitel beschreiben habe (*Ich Pier Paolo Visconti* sowie *Engel mit Sense mit Bibliographie*). Grundlegend könnte eine Zerrissenheit herausgelesen werde, doch ich sehe mit Blick auf die Performances auch an ein Potential mehrfacher Identifikation und eine Vielheit im subjektiven Dasein. Weder Kazovszkij noch seine Objekt-Darsteller_innen sind auf eine bestimmte, eindeutige Rolle beschränkt. Sie können unterschiedlich gelesen werden und lassen durch ihre Kostüme, ihre Zuschreibungen und ihr Verhältnis zueinander unterschiedliche Lesarten und Assoziationen durch das Publikum zu.

4.2.2. Trans*gender Drag

Trans*formiert werden im *Dzsan-Panoptikum* auch die Geschlechterzuschreibungen der identifizierbaren Rollen aus dem Kulturkatalog, was ich als Drag-Praxis wahrnehme. Drag kann unterschiedlich praktiziert werden: als mimetische Nachahmung binärer Geschlechterdarstellungen, oder eine vielschichtige Neugestaltung, die übertrieben oder subtil wirken kann, wie Halberstam schreibt.²⁶¹ Bei Kazovszkij kommen diese unterschiedlichen Formen parallel vor. Zunächst ist ein binäres *cross-dressing* erkennbar, das eine Grenzüberschreitung mittels der Aneignung der Kleidung des jeweils anderen (männlichen oder weiblichen) Geschlechts, vornimmt.²⁶² Coppélia, die tanzende Maschinenpuppe, die eine Frau repräsentieren soll, wird im *Dzsan-Panoptikum* von männlich gelesenen Körpern gespielt (Abb. 32). Coppélia ist immer mit einem Kleid, oft einem Ballett-Kleid mit dazu passenden Schuhen, manchmal einem pompösen Hut und starkem Bühnen-Make-up zu sehen. Sie ist nur in dieser Form zu sehen und ist von Beginn der Performance in dieser Montur. Ebenso verhält es sich mit der Meerjungfrau, deren sichtbarer Oberkörper ebenfalls als männlich gelesen werden kann (Abb. 30).

Andere Figuren werden unterschiedlich verkörpert und wandeln sich im Laufe der Performance. Die Auswahl der Galathea-Figuren fluktuiert zwischen Darsteller_innen verschiedenen Geschlechts, sodass die Geschlechterzuschreibung keine Rolle zu spielen scheint, sondern Geschlechtergrenzen übertreten oder sogar zum Verschwimmen gebracht werden, indem jede Galathea-Figur auf gleiche Art in ein Idol verwandelt wird. Die vermeintliche Selbstverständlichkeit von Geschlechterzuschreibungen wird genauso verunklärt, wie eine eindeutige Heteronormativität. Welchem Geschlecht die auftretenden Personen zugehören, und in welcher Weise sie sich aufeinander beziehen, wird uneindeutig und lässt mehrere Möglichkeiten zu. Die Trans*formation dieser Figuren geschieht daher nicht in einer klar erkennbaren Bewegung von männlich zu weiblich oder umgekehrt, doch steht durchaus eine stereotypische Vorstellung von Weiblichkeit im Vordergrund, die auf alle Körper übertragen

²⁶¹ Halberstam 2005, S. 129.

²⁶² Garber 1992, S. 3-5; Gilbert 2014, S. 65-67.

wird. Es gibt dabei jedoch einen Unterschied, ob Kazovszkij diese Trans*formation an den Körpern anderer vollführt oder die Personen selbst aktiv an ihrer Veränderung teilnehmen.

Zunächst betrachte ich Kazovszkij's eigene Erscheinung als eine Drag King Performance. Beim Drag *kinging* – im Gegensatz zu Drag Queens – geht es in Halberstams Definition darum, Männlichkeit als konstruiert offenzulegen, mittels Parodie, Übertreibung oder ernster Nachahmung. Dies kann geschehen mithilfe der Strategie einer „masculine supplementarity“²⁶³, bei der die Maskulinität des Drag Kings im Kontrast mit einem weiblich gelesenen Pendant sichtbar wird. Bei Kazovszkij lässt sich hier einerseits die assistierende Venus oder Parze ausmachen, die neben Kazovszkij wesentlich femininer erscheint. Auch in der Präsentation des Idols wird mit dem Kontrast der Erscheinungsform gearbeitet, da das Idol ungeachtet des Geschlechts der performenden Person in gleicher Form geschmückt wird. Gender wird im Panoptikum über Äußerlichkeiten vermittelt, durch Kleidung und Make-up. Das Einkleiden selbst wird explizit sichtbar und ist Thema der Performances. Ein fast nackter Körper wird mittels verschiedener Stoffe verdeckt und mit Schmuckstücken ergänzt. Mit dem Schmücken wird immer eine stereotypische Weiblichkeit suggeriert, die markiert wird von Ketten, pompösen Hüten, eng umschnürten Kleidern, und manches Mal lackierten Kunstnägeln und langhaarigen Perücken. Diese „male femininity“ ist wesentlich stärker vertreten und wird häufiger rezipiert als eine „female masculinity“, schreibt Halberstam. Für sich selbst verwendet Kazovszkij auch Attribute, die ihn als männlich lesbar machen. Die Stimme des *alter egos* oder auf der Kassette sowie das Fernrohr, das in manchen Performances zum Einsatz kommt und mit dem Kazovszkij seine Objekt-Darsteller_innen überblickt, sind „prosthetic supplement[s]“²⁶⁴, die ihn im Gegensatz zu den Idolen mit Perücken und Schmuck als männlich wahrnehmbar werden lassen. Mit der Wahl männlich gelesener Galathea-Figuren kommt eine zweite Strategie zum Tragen, die Halberstam „indexical representation“²⁶⁵ nennt. Hier wird der Drag King durch ein männliches Pendant verdoppelt, wodurch die Homoerotik ins Spiel kommt.

Judith Butler beschreibt, wie Drag die Imitation von Geschlechterbildern und deren Konstruiertheit reflektiert, offenlegt und manchmal parodiert. Im Drag werden Geschlechtscharakteristika angeeignet, sie müssen aber nicht immer subvertiert werden. Auch in ihr liegt eine Ambivalenz, wie Butler betont, sodass Drag nicht immer als kritische Praxis zu verstehen ist. Statt der Denaturalisierung des Geschlechts hat sie oft eine Reidealisierung zum Ziel.²⁶⁶ Das *Dzsan-Panoptikum* ist nicht auf eine stereotype Darstellung des Kontrastes von Männlichkeit und Weiblichkeit zu reduzieren, wenn auch gewisse Machtstrukturen und

²⁶³ Halberstam 2005, S. 131.

²⁶⁴ Halberstam 2005, S. 133.

²⁶⁵ Halberstam 2005, S. 132.

²⁶⁶ Butler 2011, S. 84-88.

Geschlechterstereotype reproduziert werden. Genauso wenig ist das Panoptikum ausschließlich als eine Darstellung verschiedener Männlichkeiten, von hegemonialer bis subkultureller, zu lesen.²⁶⁷ Die Wahrnehmung und Intelligibilität von Geschlecht und welche Arten von Konstruktionen diese ermöglichen, verwirren oder unterminieren stehen im Zentrum. Weder Kazovszkij noch seine Objekt-Darsteller_innen verkörpern ein eindeutiges, stereotypisches Weiblichkeits- oder Männlichkeitsbild. Beide zeigen, im Gegenteil, verschiedene geschlechtlich konnotierte Elemente, die zu einer androgynen Mischung verschmelzen und der erwarteten Geschlechteridentität, die vorschnell am Körper festgemacht wird, widersprechen und eine gewisse Nonkonformität widerspiegeln.

Das *Dzsán-Panoptikum* von 1995 eignet sich besonders, um verschiedene Formen des Drag zu betrachten. Die Performance wird in der Mitte, bevor die zweite Galathea die Bühne betritt, von einer tatsächlichen Drag-Performance unterbrochen:²⁶⁸ Der in der ungarischen queeren Szene bekannte Performer Terry Black tritt auf und singt lippensynchron zum Fado-Gesang von Beatriz da Conceição,²⁶⁹ eine unerwartete Musikkwahl im Gegensatz zu den üblicherweise klassischen Stücken aber passend in der Dramatik des Liedes. Diese „Überraschung“²⁷⁰ war, wie ein Moderator einleitend erklärt, in Erinnerung an den Regisseur Derek Jarman gedacht. Terry Blacks Auftritt ist wie eine Performance innerhalb der Performance. Kazovszkij und sein auserwähltes Idol sitzen gemeinsam mit einem Getränk in der Hand und betrachten den Auftritt von Black, der jedoch immer nur zum größeren Publikum hin ausgerichtet ist (Abb. 33). Dass Kazovszkij Terry Black in seinem *Dzsán-Panoptikum*, das zum Anlass der Wiedereröffnung der Budapester Kunsthalle²⁷¹ und dementsprechend für ein breiteres Publikum stattgefunden hat als viele frühere Performances in kleinen Klubs, scheint ein bedeutender Moment für die queere Szene zu sein, die jedoch allein in Fehérs Artikel für die Zeitschrift *Mások* rezipiert wurde, und dies auch nur in einer Fußnote. In einer zweiten Fußnote findet sich die Ergänzung, dass Derek Jarman ein Jahr aufgrund einer AIDS-Erkrankung verstorben ist, was in der Performance keine Erwähnung findet.²⁷² So plötzlich wie der Auftritt Terry Blacks eingeleitet wurde, so schnell ist er auch wieder beendet. Kaum verklingt der letzte Ton, hören wir einen Schrei der Sirene im Panoptikum und das Klavierstück wird fortgesetzt.

Nach dieser Performance sticht eine zweite teilnehmende Person besonders heraus. Diese gestaltet die Rolle als Objekt-Darsteller_in nicht passiv, sondern aktiv mit. Dies ist die einzige Instanz, in der bei den Teilnehmenden von einer selbstbestimmten Drag-Performance

²⁶⁷ Siehe dazu: Hajnal 2021.

²⁶⁸ In der Literatur wird dies nur in einem Artikel des ebenfalls im Panoptikum teilgenommenen Zoltan Fehér, dass in der queeren Zeitschrift *Mások* veröffentlicht wurde, explizit beschrieben. Fehér 1995, S. 37.

²⁶⁹ Das Lied heißt *Deste-Me um Beijo e Vivi*.

²⁷⁰ Raum 1992/1995, 00:45:08-00:45:16.

²⁷¹ Hudra 1995, S. 18-19.

²⁷² Fehér 1995, S. 36-37.

gesprochen werden kann. Improvisation erlaubte Kazovszkij nur den wenigsten Teilnehmenden, und diese eine auftretende Person scheint dazuzugehören. Die teilnehmende Person tritt in den Panoptiken von 1986 (Kassák Klub), 1988 (Kunsthalle Budapest), 1990 (Klub Junger Künstler_innen), 1991 (Fészek Klub) und zuletzt 1995 (Kunsthalle Budapest) auf, soweit ich es vom Aussehen her richtig erkennen kann.

In der Video-Aufnahme von 1995 betritt die Person, in schwarzer Hose mit weißem Hemd und einem dunklen Pullover gekleidet, etwa nach der ersten Hälfte des Geschehens die Bühne. Inzwischen wurde die erste als Idol designierte Person auserwählt, aus ihrem ebenfalls unauffällig alltäglichen Gewand entkleidet und in ein rotes Kleid gesteckt. Im Gegensatz zu den anderen Teilnehmenden ist die Person, die zum zweiten Idol wird, nicht von Beginn an auf der Bühne. Sie kommt von außen, womöglich aus dem Publikumsbereich, wie es in der Performance von 1988 beschrieben wird,²⁷³ und betritt dann erst den Bühnenraum. Dies geschieht auf die Aufforderung von Kazovszkij hin, der die Person zu ihm lockt. Danach kehrt sich ihr Verhältnis um, und während sich der_die Teilnehmende schmunzelnd Pullover und Hemd auszieht, entfernt er sich von Kazovszkij und deutet ihm an, zu folgen. Diese gegenseitige, abwechselnde Annäherung ist ein spielerisches Verhältnis, in dem auch eine gewisse erotische Spannung zu spüren ist. Auf der Videoaufnahme und weiteren Photographien anderer Performances ist zu erkennen, dass die Person bereits Make-up aufgetragen hat. Die Hemd-Hosen-Kombi wird gegen ein schwarzes Kleid ausgetauscht, in dem sich die Person schließlich auf einer der Treppenkonstruktionen der Bühne platziert, um sich zurecht zu machen (Abb. 34). Die Venus-Figur assistiert mit einem Spiegel in der Hand, und ein Amor-Knabe bringt ein Kästchen mit den Utensilien und Materialien für die Verwandlung: Die Person setzt sich eine blonde, langhaarige Perücke auf und klebt lange Kunstnägel auf die Fingernägel. Es ist, als ob wir einer Drag Queen bei der Transformation zusehen würden, die von ihr selbst vorgenommen wird. Während sich die eine Galathea selbst zurecht macht, kümmert sich Kazovszkij um die zweite Galathea im roten Kleid. Diese wird nun wieder ausgezogen, sodass das Einkleiden mit den üblichen Stoffbahnen und Schnüren beginnen kann. Die zwei Modi der Verwandlung passieren parallel auf der Bühne.

Kazovszkij beginnt erst nach dieser Vorbereitungszeremonie mit dem Schmücken seines zweiten Idols. So wie vorhin kommt Kazovszkij auch mit seinem zweiten Idol ein wenig Zweisamkeit zu, indem Kazovszkij seiner auserwählten Person eine Zigarette anbietet, diese anzündet und sie mit ihr teilt. Danach wirft Galathea das schwarze Kleid ab und beginnt mit einem Dolch über den entblößten Oberkörper zu streichen. Der in Farbe getränkte Dolch hinterlässt rote Farbspuren auf dem Oberkörper, die den Schnitt ins Fleisch und das

²⁷³ Földenyi 1991, S. 49

hervorquellende Blut imitieren sollen. Die Imitation wird in ihrer Künstlichkeit jedoch nicht versteckt, denn Galathea beginnt aus einem kleinen Farbtöpfchen – ähnlich einem Nagellackfläschchen – mit roter Farbe um sich zu spritzen, gleich einem Segensgestus. Auch die Kunstnägel reißt sich die Person, in diesem leicht sadomasochistischen Moment, von den Fingernägeln und macht damit Teile der eigenen Vorbereitung wieder zunichte. Kazovszkij beginnt nun auch dieses Idol, aber mit weißen Stoffen, zu umwickeln, und mit einem Blumenkranz zu krönen. Währenddessen posiert die Person mit einer Hand in die Hüfte und der anderen auf den Kopf gestützt und einem feinen Lächeln im Gesicht (Abb. 35).

4.2.3. Trans*temporalität

Drag kann aber auch über Geschlechtertransgressivität hinaus verstanden werden. So kann sich eine Person nicht nur Accessoires des anderen Geschlechts umlegen, sondern auch jene einer anderen Zeit. Es wird also nicht (nur) eine Geschlechtergrenze übertreten, sondern (auch) eine zeitliche, sodass ein Bezug zwischen Vergangenheit und Gegenwart hergestellt wird.²⁷⁴ Renate Lorenz greift die Idee des *temporal drag* von Elizabeth Freeman auf und differenziert sie. So kann die Einnahme der Rolle einer realen oder fiktiven, zeitgenössischen oder historischen Person vorgenommen werden und heißt dann *radical drag*. Dies unterscheidet sich jedoch vom Spielen eines Charakters, wobei eine Identifikation mit der Rolle stattfindet und die Rolle möglichst erkennbar verkörpert werden soll. Lorenz beschreibt dies nicht als einen Übergang von etwas/jemandem zu etwas/jemand anderem, z.B. von männlich zu weiblich, sondern als eine Kopräsenz von Verschiedenem. Der Körper ist ein “collective body that remains in movement and that shies away from any conclusive appropriation, any understanding or access.”²⁷⁵ Statt eine Rolle einzunehmen, wird eine Praxis des Zitierens vollzogen, ein Zitieren von Handlungen und Emotionen, in dem Subjekt und Charakter parallel existieren und sich die Grenze zwischen ihnen nicht auflöst. Wenn wir Pygmalion auf der Bühne des *Dzsán-Panoptikums* sehen, so sehen wir weiterhin Kazovszkij, der diese Rolle zitiert, aber nicht in ihr aufgeht. Die Vielheit der Rollen, die von einer einzelnen Person verkörpert werden, erschwert ihre Erkennbarkeit, sodass wir gleichzeitig Kazovszkij, Pygmalion und Arkesilaos als eklektische Mischung vor uns haben.

In manchen Performances kommt eine weitere Identifikationsebene hinzu. Dies hängt mit einem Zitat zusammen, das häufig im Laufe der Performance gesagt wird und manches Mal auf Einladungen oder Programmheften abgedruckt wird:

²⁷⁴ Freeman 2010, S. xxi.

²⁷⁵ Lorenz 2012, S. 67.

*König Ludwig ist unsterblich in den jungen Helmut Berger verliebt; um seinen Kummer zu lindern, beginnt er wie ein Wahnsinniger zu bauen, er entdeckt sogar das klassische Ballett als Genre und Morphiumderivat.*²⁷⁶

Helmut Berger ist ein Schauspieler, der in mehreren von Luchino Visconti Regie geführten Filmen mitgespielt hat und wegen seiner dekadent gespielten Rollen und androgynen Erscheinung auch zu einer Ikone unter Männern geworden ist.²⁷⁷ Darunter findet sich der Film *Ludwig II.*, in dem Berger den bayrischen Thronfolger und späteren König verkörpert. Damit erscheint das Zitat verwirrend, da König Ludwig und Helmut Berger das Verhältnis von Schauspieler zu Rolle einnehmen; wie könnte also der eine in den anderen verliebt sein? Kazovszkij lässt jedoch die Grenzen zwischen historischer Realität,²⁷⁸ filmischer Reproduktion und dem Filmprozess selbst verschwimmen. Er wusste von Luchino Viscontis Beziehung zu Helmut Berger und beschreibt in Interviews, wie diese Anziehung auch über den Film, die Art wie Visconti Helmut Berger im Bild einfängt, transportiert wird. Er meint, der Film sei wie ein Selbstportrait Viscontis, in dem aber die Titelrolle von seinem Geliebten gespielt wird.²⁷⁹ Aus dieser Überlagerung heraus ist das Zitat, Ludwig sei in Helmut Berger verliebt, zu verstehen. Kazovszkij tritt ebenfalls in diese Überlagerung ein, da er sich sowohl mit Visconti als auch der Figur Königs Ludwigs identifiziert. Wie König Ludwig mit Schloss Neuschwanstein²⁸⁰ und Pygmalion mit seiner Skulptur ist auch Kazovszkij mit der Erschaffung von etwas (in seinem Sinne) Schönerem, seinen Idolen im Panoptikum, beschäftigt.

Der zeitliche Abstand zwischen den Personen erweitert die Drag-Performance um den temporalen Aspekt, wodurch von *transtemporal drag* gesprochen werden kann. Renate Lorenz beschreibt es als ein „embodiment of displacement and of deferrals and gaps instead of one of a subject or an identity“²⁸¹. Kazovszkij sagt in seinem berühmten Coming-Out-Interview: „Ich bin mit dem stilisierten Männlichkeitsbewusstsein des letzten [19.] Jahrhunderts aufgewachsen.“²⁸² Photographien aus seiner Kindheit, die er in seiner Photocollage *Körpergeschichten (Testi Mesék, 2004)* wiederverwendet, zeigen ihn in einer historischen Uniform (Abb. 36). Auch dies ist bereits eine Form von temporal drag, „a stubborn identification with a set of social coordinates that exceed [his] own historical moment“²⁸³, wie es Freeman ausdrückt. Diese nimmt Kazovszkij

²⁷⁶ Orig. ung.: „Ludwig király halálosan szerelmes a fiatal Helmut Bergerbe; kínjait mérséklendő, eszeveseztt építkezésbe kezd, sőt felfedezi a klasszikus balettet mint műfajt és mint morfiúmszármazékot.“ Földényi 1991, S. 55.

²⁷⁷ Stiglegger 2017, S. 76-77.

²⁷⁸ Die Beziehungen Ludwigs II. zu Männern sind inzwischen bekannt, sodass er zu den historischen, schwulen Persönlichkeiten gezählt wird. Spangenberg 2011, S. 121-126.

²⁷⁹ Kazovszkij/Lajta 2012, S. 114-115.

²⁸⁰ Spangenberg 2011, S. 127137-139-144.

²⁸¹ Lorenz 2012, S. 103.

²⁸² Orig. ung.: „Múlt századi stilizált férfitudattal nőttem fel“ Kazovszkij/Kalmár/Ungváry 2012, S. 46.

²⁸³ Freeman 2000, S. 728.

in den Panoptiken wieder auf, in denen er ähnlich uniformiert gekleidet ist und ab den 1990-er Jahren sogar einen Umhang trägt, das dramatisch mit seinen Bewegungen mitschwingt. Die zeitlich weit gestreuten Identifikationspunkte sind jedoch vereinzelt und weisen auch auf die großen Lücken dazwischen hin, die bei Kazovszkij zu einer große Unzufriedenheit mit den Vorschlägen, die er in Literatur, Film und Gesellschaft vorfindet, führte.²⁸⁴ Umso mehr Gewicht haben seine „Entdeckungen“ nicht-normativer Darstellungen von Sexualität, seien das pornographische Darstellungen auf antiken Vasen,²⁸⁵ die Beziehung zwischen Arthur Rimbaud und Paul Verlaine, die er aus ihren Gedichten herauslas,²⁸⁶ oder Visconti und Bergers Beziehung, die im Film impliziert ist.

Die Beziehung, die Kazovszkij selbst im Panoptikum zeigt, ist als Analogie zur antiken Päderastie lesbar. Diese bezeichnet das Verhältnis zwischen einem erwachsenen Mann und wesentlich jüngeren Mann oder Jugendlichen im antiken Griechenland, das von der Gesellschaft als normal angesehen wurde.²⁸⁷ Vor allem mit Verlauf der Zeit vergrößert sich der Altersunterschied zwischen dem alternden Kazovszkij und seinen immer noch äußerst jung aussehenden Idolen. Er nutzt *transtemporal drag*, um historische Referenzpunkte eines schwulen Schönheitsideals aufzuzeigen, das in der schwulen (Sub-) Kultur in Ungarn und außerhalb weiterlebt. Kazovszkij erzählte von seiner Involviertheit in schwulen Bekanntenkreisen, in denen die Faszination für junge Männer ein gängiges Gesprächsthema war.²⁸⁸ Die homoerotische Anziehung zweier männlicher Personen mit großem Altersunterschied finden sich jedoch auch in Werken des 20. Jahrhunderts wieder, wie in Thomas Manns Roman *Tod in Venedig*, aus dem er eine Passage im Panoptikum von 1979 vorgelesen haben soll,²⁸⁹ und dessen Verfilmung von Luchino Visconti er ebenfalls kannte.²⁹⁰

4.2.4. Trans*kulturalität

Die vielen Überschneidungen in der Erscheinung der Teilnehmenden und der Vielfalt der eingesetzten Texte und Musikstücke hängt, wie bis hierher beschrieben, mit der zeitlich breiten Spanne, aus der diese Elemente stammen, zusammen. Kazovszkij bedient sich dabei auch verschiedener kultureller Sphären, wie der Hoch-, Sub- und Popkultur, jedoch mit einem Fokus auf den Globalen Norden. Für die Kostüme wählt er eine punkige Ästhetik in schneller DIY-Machart, für die musikalische Untermalung setzt er klassische Stücke der Romantik ein und bei

²⁸⁴ Kazovszkij/Kalmár/Ungváry 2012, S. 50-54.

²⁸⁵ Kazovszkij/Kalmár/Ungváry 2012, S. 57-58.

²⁸⁶ Kazovszkij/Kristóf 2012, S. 33.

²⁸⁷ Halperin 1990, S. 5.

²⁸⁸ Kazovszkij/Kalmár/Ungváry 2012, S. 55-56.

²⁸⁹ Urai 2017, S. 79. Der Titel findet sich auch auf dem zuvor besprochenen Werk *Engel mit Sense und Bibliographie* als eines der früh gelesenen Werke.

²⁹⁰ Kazovszkij/Lajta 2012, S. 114.

den Texten entscheidet er sich für philosophische aus der Antike sowie literarische aus dem 20. Jahrhundert. Die Bevorzugung einer bestimmten äußeren Erscheinungsart hängt einerseits mit Darstellungen von Männerkörpern in der Antike und der Renaissance, andererseits mit androgynen Ikonen der Popkultur, wie etwa David Bowie, zusammen. Die historischen und kulturellen Ebenen verstricken sich zu einem Gewirr, in dem sich die einzelnen Elemente auf mehreren Ebenen überkreuzen. Kulturelle und zeitliche Grenzen werden missachtet und übertreten, sodass alles zu einem großen Ganzen verschimmt.

Der wohl größte Kontrast bilden die Antikenbezüge in Kombination mit der Punkästhetik, in der auch eine zeitliche Verschiedenheit zutage tritt. Betont sei hier, dass Punk bei Kazovszkij oberflächlich, in seiner Ästhetik, rezipiert wird.²⁹¹ Als punk kann Kazovszkij's amateurhafter Umgang mit Kostümen definiert werden, da er nie etwas nähte, sondern die Stoffe mit Schnüren und Sicherheitsnadeln um den Körper band. Von einer anarchistischen Haltung ist das *Dzsán-Panoptikum*, abgesehen von der Kleidung, weit entfernt und auch die dazugehörige Musik kommt nicht vor. So sagt Kazovszkij etwa über die *Sex Pistols*, dass er ihre Konzerte als Theateraufführungen wahrgenommen hat.²⁹² Auch die verschwimmenden Geschlechtergrenzen waren für ihn von Interesse, jedoch kritisierte er, dass selbst in der Punk-Subkultur die Geschlechterbinarität schlussendlich verfestigt werde.²⁹³ Es gab eine lokale Punk- und Undergroundszene in Budapest, mit der Kazovszkij lose verbunden war.²⁹⁴ In der Mode hatte er eine Nähe zu Tamás Király, dem Modedesigner. Kazovszkij nahm an Király's Modeschauen, die als Stadtspaziergänge organisiert wurden, teil und frequentierte seine Punk-Boutique in Budapest. Király fungierte wiederum als Galathea bzw. Idol bei zwei Panoptikum-Performances.²⁹⁵ Gyula Muskovics betont Király's revolutionären Charakter in Ungarn und seine Erfolge im Ausland. Wie Kazovszkij unternimmt Király eine stilistische Gratwanderung in seinen Modeschöpfungen, wenn er Punk mit konstruktivistisch anmutenden Theaterkostümentwürfen verschmelzt. In seiner Boutique stellte er lebende Modelle wie Mannequins ins Schaufenster, ähnlich Kazovszkij's Panoptikum.²⁹⁶ Während jedoch Király auch politisch arbeitet – den roten Stern an der Spitze des ungarischen Parlaments nimmt er als Inspiration für einen Hut²⁹⁷ – scheint sich Kazovszkij dem zeitgenössisch-politischen Geschehen zu entziehen und blickt stattdessen in die Vergangenheit.

²⁹¹ Erdő 2017, S. 92-94.

²⁹² Kazovszkij/Bartis/Dékei 2012, S. 40.

²⁹³ Kazovszkij/Kalmár/Ungváry 2012, S. 55.

²⁹⁴ Für kurze Zeit nahm er an den Aktionen der Gruppe *Fölöspéldány* (zu dt. etwa *Überschussesexemplar*) teil und schrieb dabei auf seine Arme, wie er dies später in den Panoptiken tat. Generell ist jedoch wenig über sein Auftreten in der Gruppe bekannt. Erdő 2017, S. 100-102.

²⁹⁵ Rényi 2015, S. 26-27.

²⁹⁶ Muskovics 2018, o.S.

²⁹⁷ Muskovics 2018, o.S.

Die zusammengehefteten und -gebundenen Stoffe imitieren keine Punk-Kleidung, sondern lassen die Teilnehmenden an antike Skulpturen erinnern. Das Umwickeln des Körpers mit Stoffen durch bestimmte Techniken war die übliche Art Kleidung in der antiken Zeit zu tragen.²⁹⁸ Kazovszkij referiert hier jedoch keineswegs auf ein bestimmtes modegeschichtliches Phänomen, da seine Wickeltechnik völlig arbiträr, nicht praktikabel zu tragen und nur auf das finale Erscheinungsbild ausgerichtet ist. Das Umwickeln und vor allem das Festbinden mit Schnüren ist ein Prozess, bei dem der Körper eingengt und ihm Bewegungsfreiheit genommen wird. Es kann als eine Art sadistisches Fesselspiel wahrgenommen werden. Auch hier überlagern sich die Assoziationsmöglichkeiten, die in unterschiedliche Richtungen möglich sind, und verschiedene kulturelle und Zeitschichten miteinander überlagern. Die Schnüre finden sich auch im Bühnenbild wieder, sie umspannen meist den Bühnenraum und die Objekte mit typischen Motiven wie dem Hund, dem Torso, die Sense, usw., im Hintergrund. Es scheint alles verbunden zu sein, aber auch eingekesselt, abgeschirmt, wie ein Käfig, das für das Publikum unbetreibar bleibt. Wie bei den eingeschnürten Körpern reagiert Kazovszkij auch auf die Interpretation seiner Käfige in der frühen Objektkunst (siehe Kapitel 4.2.6.) mit einer gegensätzlichen Deutung. Der Käfig bilde einen Rahmen, er hält eine Ordnung zusammen und ist nicht als Gefängnis zu verstehen.²⁹⁹ Die Schnüre bilden aber eine Abgrenzung, eine Markierung von innen und außen, dass den Ort des Geschehens vom Betrachter_innenstandpunkt trennt und eine Austauschbarkeit und Bewegung zwischen den zwei Sphären unterbindet, so wie die Distanz zwischen Subjekt und Objekt im *Dzsán-Panoptikum* nie überbrückt werden kann.

4.2.5. Trans*formation II: Verkehren, Vertauschen

Eine weitere Methode, die Kazovszkij im Umgang mit bekannten Referenzen anwendet, ist, diese zu verkehren. Die Verkehrung bemerkt auch András Rényi, analysiert dies aber nur anhand des binären Geschlechterverhältnisses vom Mann als Subjekt und der Frau als Objekt, das in ein homosexuelles mit zwei Männern verkehrt wird. Mit Verweis auf Forgács spricht er über die Auflösung geschlechtlicher Differenz zu einer universellen Androgynität.³⁰⁰ Ich betrachte die Verkehrung einerseits als ein über das binäre Geschlechtersystem hinausgehendes, andererseits ein das gesamte Referenzsystem des *Dzsán-Panoptikums* überspannendes und nicht nur das Geschlechterverhältnis betreffendes. Auch im Einsatz bekannter Motive ist ein spielerischer Umgang erkennbar, der eine ikonographische Lesart durcheinander bringt. Der Gute Hirte etwa wird meist mit einem Fisch als Attribut geschmückt, der zwar ebenfalls als christliches Symbol gilt,³⁰¹ im Falle der Hirtendarstellung jedoch fehl am Platz wirkt. Zu erwarten wäre der gute

²⁹⁸ Vgl. Thiel 2010, S. 21-53.

²⁹⁹ Kazovszkij/Sinkovits 2012, S. 156.

³⁰⁰ Rényi 2008, S. 51-52; Forgács 1996, S. 28-29.

³⁰¹ Sauser 1970, S. 35-39.

Hirte mit einem Lamm über den Schultern, wenn wir den gängigen Darstellungen folgen.³⁰² Doch genau dem widersetzt sich Kazovszkij und stellt assoziativ naheliegende aber doch in der Darstellung unzusammenhängende Dinge miteinander in Verbindung. Eine ähnliche Verkehrung ikonographischer Tradition ist die von Kazovszkij in mehreren Medien dargestellte Wüsten-Venus. Die aus dem Schaum des Meeres geborene Venus³⁰³ wird hier ins trockene Sandgebiet verlagert. Rein von ihrem Äußeren lässt sich ihre Rolle jedoch nicht ausmachen. In der Performance geht die geschlechtliche Unlesbarkeit derselben Figuren aus den Gemälden verloren. Csehy bemerkt, wie die Venus-Figuren in den Gemälden die Körperform der Torsi spiegeln und an die schlanken Männerkörper in der Performance erinnern.³⁰⁴ Währenddessen werden die sie verkörpernden Personen in der Performance durch das Publikum vermutlich eher als weiblich gelesen. Entscheidend ist, dass sich Kazovszkij nicht auf konkret definierbare Vorbilder bezieht. Für Kazovszkij's Venus ist kein exakter Referenzpunkt auszumachen, so gäbe es viele unterschiedliche Venus-Darstellungen, sowohl aus griechischem als auch römischem Kontext. Ebenso gibt es für das Zusammentreffen unterschiedlicher mythologischer Figuren in einem Bild, wie Kentauren und Sirenen,³⁰⁵ keine Quelle, sondern es ist eine Verknüpfung durch Kazovszkij, die er in den Panoptiken noch auf die Spitze treibt.

In Anbetracht des Vergleichs aller Performances wirken die Rollenverteilungen arbiträr. Dazu gehören etwa die Figuren mit pompösem Kopfschmuck in Form eines großen Segelschiffes (Abb. 37) und eines ausgestopften Raben, die in mehreren Performances ab den späten 1980-er Jahren zu finden sind. Sie stehen wie Ausstellungsstücke oder wie ein Teil des Bühnenbildes – eine dreidimensionale Variante der Hunde und Torsi – im Raum. Sie lassen sich teils mit dem Geschehen verknüpfen: Das Segelschiff passt thematisch zu Paul Claudels Stück *Der Seidene Schuh*, obwohl der vorgelesene Teil die Schiffsreise nicht explizit enthält. Auch erinnert der Kopfschmuck an die barocke Mode, Miniaturschiffe in die Perücke einzuarbeiten (*Coiffure à la Belle Poule*).³⁰⁶ Zoltán Csehy sieht im Kopfschmuck wiederum eine mögliche Referenz auf einen der Geliebten von Arkesilaos.³⁰⁷ Ähnlich könnte beim Raben-Kopfschmuck nach ikonographischen Bedeutungen oder assoziativen Lesarten gesucht werden. In der Performance von 1988 werden beide als Wüsten-Venus, die 1986 noch ganz andere Formen angenommen hat, vorgestellt.³⁰⁸ Es scheint, als könnte jede Person, egal in welchem Kostüm, jegliche Rolle übernehmen. Wird die Vorstellung durch den Narrator ausgelassen, ist das

³⁰² Poeschel 2014, S. 136.

³⁰³ Poeschel 2014, S. 315-317.

³⁰⁴ Csehy 2015, S. 90.

³⁰⁵ Csehy 2015, S. 90.

³⁰⁶ Siehe z.B. im Begleitheft zur Ausstellung *Grossvater – Ein Pionier wie wir* über Harald Szeemanns Großvater, der Friseurmeister war und diese Art von Perücken nachstellte. Bezzola/Kurzmeyer 2005, S. 387.

³⁰⁷ Demetrios soll mit einem Schiff nach Kyrene gesegelt sein. Csehy 2014, S. 678.

³⁰⁸ Földényi 1991, S. 48.

Publikum den eigenen Deutungen überlassen. Aus dem Handlungszusammenhang herausgelöst, ohne zugewiesene Aufgabe oder Rolle, wirken diese Personen noch mehr wie Fetischobjekte, wie Ausstellungsstücke im Panoptikum, die dem Kazovszkij'schen Idealbild entsprechen.

Manche Teilnehmenden können gar nicht identifiziert werden und werden in der Performance gar nicht benannt oder deren Rollenzuteilung ist nicht nachvollziehbar. Vor allem ein paar der Performances in den 1980-er Jahren, zu denen es außer Photos keine anderen (zugänglichen) Quellen gibt, zeigen eine Ansammlung pompös gekleideter Personen, deren einzelne Rollen rein von den Photographien zu urteilen nicht deduzierbar sind (Abb. 38). Sie erinnern jedoch in ihrer Gesamtheit an ähnlich kostümierte Gruppierungen, wie die *Cockettes* und Jack Smiths Ensemble in *Flaming Creatures*, oder aber die aus dem Rest des Films herausstechende Anfangsszene von Derek Jarmans *Sebastiane* (Abb. 39). Trotz meiner kleinteiligen Analyse ist der Gesamteindruck des Bühnengeschehens nicht zu vernachlässigen. Die schwer zu definierenden Rollen sind in Analogie zu den fetischisierten weiblich lesbaren Körpern der frühen Panoptiken zu sehen. Das Objektifizieren „der Frau“ verlagert sich in eine homoerotische Fetischisierung des männlich lesbaren Körpers. Die Ausstellungsobjekte des Panoptikums wandeln sich über die Zeit, nicht aber deren Vergegenständlichung.

4.2.6. Trans*medialität

Dieselben Motive und Themen finden sich im gesamten medialen Spektrum von Kazovszkij's Arbeit.³⁰⁹ Die Performance ist dadurch wie ein *tableau vivant*, die Objekte wiederum wie dreidimensionale Ausformungen seiner Gemälde. Das Theater-Setting ist ebenso auf den Gemälden verbildlicht, wie es in den Performances tatsächlich als Austragungsort fungiert. Und in der Performance selbst kommen verschiedene Medien zum Einsatz. *Fetisch mit Stifter (Kleiner Fetisch II)* aus den 1970-er Jahren ist die malerische Übersetzung eines Schauspiels auf der Bühne, die durch den am unteren Bildrand gemalten Boden, den zur Seite gezogenen Vorhängen und den einfärbigen Hintergrund ausgewiesen wird (Abb. 40). Eine Figur in schwarzem Gewand steht nah am linken Bildrand und erinnert an Kazovszkij während einer *Dzsán-Panoptikum*-Performance. Den Kopf nach links gerichtet zeigt die Figur vage erkennbare Gesichtszüge, die jedoch eher an eine Maske oder starkes Makeup erinnern. Ihren linken Arm hat die Figur horizontal ausgestreckt und hält mit der Hand eine kopfüber hängende, eingewickelte und zusammengeschnürte Figur. Diese lässt keinerlei Gesichtszüge erkennen, das Gesicht ist ein aus rosa, blau und orange bestehendes Oval an Farbe, von dessen Ende wallendes Haar in Form brauner Pinselstriche wegführt. Der Körper ist unter mehreren Malschichten, die die Stoffe und Bänder der Performances evozieren, versteckt, sodass deren Form verzerrt wird.

³⁰⁹ Vgl. Urai 2017, S. 66-68; Forgács 1996, S. 12; Kazovszkij/Sinkovits 2012, 150-152.

Nur Hals und Schultern sind noch zu erkennen, während aufwärts durch die Stoffe bzw. Malschicht eine gänzlich neue Form entsteht, in der Gliedmaßen und Körpermitte vorstellbar Platz haben, jedoch neue Auswüchse entstanden sind. Auf der ungefähren Hüfthöhe reicht vom rechten Bildrand eine Linie zum eingeschnürten Körper und scheint an dem Material zu zerren; oder: das Material ragt vom Körper auswärts in den Raum hinein. Diese Ausstülpung bzw. dieser Zug von außen ist an mehreren Stellen vorhanden, endet entweder noch im Bildraum oder reicht bis zum Rand und darüber hinaus, und schafft eine neue Körpersilhouette. Der eingewickelte Körper erinnert mich an einen Kokon, eine organische, insektenartige Form, aus der jedoch ein menschlicher Kopf ohne Gesicht ragt.

Auch in seinen Kleinplastiken macht sich Kazovszkij den Theaterraum zunutze und durch die Dreidimensionalität der Arbeit scheint er einen Schritt näher an die Performances zu gelangen. Hier kreiert er einen Miniatur-Bühnenraum, in den er ebenso verkleinerte Figuren und raumteilende Elemente platziert (Abb. 41). Die Figuren erinnern in ihrer Silhouette an die eingewickelten Idole, sind jedoch abstrahierte Versionen menschlicher Körper. Sie sind grob aus einer Art von Kunststoff geformt, meist langgestreckt und sehr schmal, sie haben keine erkennbaren Arme, weil sie womöglich eingeschnürt sind, besitzen aber einen Kopf. Kazovszkij hat in diesen frühen skulpturalen Modellen einer Performance noch keinen definierten Platz. Zwischen den menschenähnlichen Figuren taucht hier und da ein Tier auf, das so etwas wie eine Vorstufe des Kazovszkij'schen Hunde-Hybrids darstellt.

Mit Trans*medialität³¹⁰ bezeichne ich auch das Übernehmen bestimmter Motive und Inhalte aus Texten (im breitesten Sinne), wie die mythologischen, christlichen und popkulturellen Elemente. Wie bisher mehrfach ausgeführt, sind diese Übernahmen jedoch verzerrt und eine Originalquelle, ein definitiver Ursprung schwer anhand der Betrachtung der Werke auszumachen. Die Performance allein vermischt unterschiedliche Medien (installative Elemente, menschliche Teilnehmende, Kostüm und Masken, Text, Musik, Bühnenkonstruktionen usw.) und bietet am meisten Möglichkeiten transmedial zu arbeiten. Vergleichsweise kann in den Gemälden alles – etwa eine Theaterbühne – nur dargestellt werden und in den Objekten haben nur menschenähnliche Figurationen Platz und keine echten Menschen. Seine Werke werden von den immergleichen Figuren (Venus, Parzen, Galathea) bevölkert, die in unterschiedlicher Form erscheinen, wenn sie von Medium zu Medium wandern: als gemalte Farbspur auf einem flachen Untergrund, als aus Kunststoff geformte Miniaturfigur

³¹⁰ Ich verwende den Begriff der Trans*medialität in Abgrenzung zu jenem der Intermedialität. Beide Begriffe, die verschiedenen Definitionen und Verwendungsweisen unterliegen, könnten in einer weiteren Arbeit noch stärker ausdifferenziert werden, um sowohl die inter- als auch transmedialen Momente in Kazovszkij Werken zu beleuchten. Ich halte in dieser Arbeit am trans*medialen Aspekt fest, um die medialen Grenzüberschreitungen im Verhältnis zu den temporalen, kulturellen und geschlechtlichen zu betonen. Vgl. Rajewsky 2024, S. 186-187.

oder als menschlich verkörpert im Raum. Umgekehrt bevölkern auch seine Werke in anderen Medien seine Performances: Die zweidimensionalen Bühnenelemente, wie die Hundefiguren, der Heilige-Sebastian-Torso und die vielen weiteren Torsi mit Sensen als Arme existieren zuvor oder nach der Performance als eigenständige Werke oder als Teile von collageartigen oder installativen Arbeiten.³¹¹ Die Elemente sind austauschbar, wiederverwendbar und neu arrangierbar.

Das *Dzsán-Panoptikum* von 1990 im Klub Junger Künstler_innen zeigt die Besonderheit, dass während der Performance eine Dia- oder Videoprojektion an die Rückwand geworfen wurde, die die vor ihr stehenden Teilnehmenden damit überblendet (Abb. 42). Erkennbar auf den wenigen Photographien dieser Performance sind Bilder der Performances von 1988 und 1980, sodass von einem Rückblick der vergangenen *Dzsán-Panoptiken* ausgegangen werden kann. 1990 fand eine mediale – aber auch zeitliche – Überlagerung der real stattfindenden und bereits abgelaufenen aber dokumentarisch festgehaltenen Performances statt. Die Körper performen vor dem Hintergrund der in der Vergangenheit aufgetretenen Körper. Die Performance findet 1990 auf engem Raum statt und das Setting im Klub ist minimalistisch. Die im Hintergrund projizierten Bilder bilden somit auch ein Bühnenbild, einen dekorativen Hintergrund, der in anderen Fällen von Objekten und Schnüren gebildet wird. Mit dieser Überblendung findet abermals eine Doppelung oder Vervielfältigung statt, die dieselben Figuren in unterschiedlichen medialen Zuständen erscheinen lässt, körperlich anwesend und dokumentarisch festgehalten in Form von Dias, Photos oder Videos, die im Licht des Projektors aufscheinen. Diese Performance macht die rituelle Wiederholung und die unterschiedlichen Variationen des *Dzsán-Panoptikums* sowie ihre Vergänglichkeit selbst zum Thema.

4.3. Trans*individuelle Mythologien

Die subjektive Auswahl kultureller Elemente, die sich zu einer neuen Einheit vermischen wird in der Literatur über Kazovszkij als „individuelle Mythologie“ oder „Eigenmythologie“ (ung. *magánmitológia*) bezeichnet.³¹² Meine Recherche, v.a. von Zeitschriftenartikeln der 1970-er Jahre, hat gezeigt, dass der Begriff der Eigenmythologie (*magánmitológia*) im Ungarischen ein häufig gebrauchter Begriff in Literatur und Kunst(-kritik) ist und in seiner wortwörtlichen Bedeutung verwendet wird, als eine individualisierte Form von Mythologie.³¹³ In der Forschung um Kazovszkij ist bisher wohl deshalb die Prägung des Begriffs durch Harald Szeemann, der in der von ihm kuratierten *documenta 5* einen Abschnitt „Individuelle Mythologien“ betitelt hat, unerwähnt geblieben. Wenngleich der Begriff in der Kunstgeschichte stark mit Szeemann

³¹¹ Urai 2017, S. 86.

³¹² Siehe z.B.: Nagy 2015, S. 59; Rényi 2008, S. 47.

³¹³ Siehe z.B. Szabolcsi 1981, S. 203.

verknüpft ist und ich hier die Verbindung zu Kazovszkij herstelle, so könnte durch den Umlauf des Begriffs im ungarischen Kontext auch eine Loslösung von Szeemann und eine erweiterte Untersuchung des Phänomens vorgenommen werden. Dass der Begriff zuerst mit Szeemanns documenta 5, auftaucht, ist demnach mit Blick jenseits des Eisernen Vorhangs nicht standzuhalten. Und auch Maria Bremer betont in ihrer Monographie, dass der Begriff schon vor Szeemann im Umlauf war, jedoch mit ihm erstmalig im Kontext der bildenden Kunst verortet wurde.³¹⁴

Obwohl Szeemann in den 1970-ern durchaus bekannt war in Ungarn, wurde keine Verknüpfung zum bisherigen Verständnis der Eigenmythologie hergestellt. Ob Kazovszkij mit seinem Schaffen vertraut war, ist bisher nicht zu sagen, doch einige seiner Zeitgenoss_innen waren es.³¹⁵ So könnte die Ausstellung *When Attitudes Become Form* Einfluss auf Ausstellungen (v.a. Iparterv) und Künstler_innen in Ungarn gehabt haben.³¹⁶ Außerdem bestand eine Vernetzung von Künstler_innen des Ostblocks mit Harald Szeemann, wie Klara Kemp-Welch in *Networking the Bloc* herausarbeitet.³¹⁷ Loránd Hegyi, ein Kunsthistoriker und Kurator aus Ungarn, rezipiert sogar Szeemanns Verständnis der individuellen Mythologie und führt eine Begriffserklärung in seinem Text über die „Neue Sensibilität“ als Kunsttendenz der 80-er Jahr in Ungarn an. Darin nennt er beispielhaft Künstler_innen (wie Paul Thek oder Christian Boltanski), die bei der documenta 5 unter der Rubrik der individuellen Mythologie ausgestellt wurden.³¹⁸ Ergänzend führt er – ausschließlich männliche – ungarische Künstler an, einschließlich El Kazovszkij.³¹⁹ Derweil wurde der Begriff auch von der ungarischen Künstlerin Orshi Drozdik in ihrer mehrjährigen Performancedokumentation *Individuelle Mythologie* (1975-77, *Individualis mitológia*) rezipiert. Auf den Photographien ist die Künstlerin selbst zu sehen, wie sie vor einer Wand mit einem aufgespannten Tuch, auf das Photos projiziert werden, tanzt. Bei den ausgewählten Photographien handelt es sich um Bilder der Tänzerinnen Isadora Duncan und Mary Wigman, zu denen sich die tanzende Drozdik hier in Relation setzt (Abb. 43).³²⁰ Mit ihren eigenen tänzerisch freien Bewegungen, die auf den Photos mit den projizierten Bildern verschwimmen, setzt sich Drozdik in Verbindung zu Pionierinnen des modernen Tanzes und zeigt damit eine feministische Genealogie.

³¹⁴ Bremer 2019, S. 130.

³¹⁵ In einem Interviewband erwähnen der Künstler György Kemény und der Kunsthistoriker Géza Perneczky die kuratorische Arbeit von Szeemann gekannt und auch Ausstellungen selbst besucht haben. Maurer/Beke 2016, S. 56, 126.

³¹⁶ Cseh-Varga 2023, S. 111; Kürti 2014, o.S.

³¹⁷ Genannt wird der Kontakt von Milan Knížák und Petr Štembera zu Harald Szeemann. Kemp-Welch 2019, S. 58, 140.

³¹⁸ Kat. Ausst. Neue Galerie/Fridericianum 1972, Abschnitt 16 Individuelle Mythologien I + II.

³¹⁹ Hegyi 1983, S. 246-247.

³²⁰ Czirak 2023, S. 112-114.

Der schon zu seiner Entstehung und bis heute schwer fassbare Begriff beschreibt ein Spannungsverhältnis zwischen Subjektivität und Objektivität. Die individuelle Mythologie dient als Ersatz oder Alternative für etablierte Glaubenssysteme und soll den Versuch der Erstellung einer eigenen Ordnung darstellen,³²¹ die Hegyi als „Pseudo-Mythen“³²² bezeichnet. Kritisiert wurde schon während der documenta 5 die Ungenauigkeit des Begriffs, unter dem eine sehr heterogene Auswahl an Künstler_innen subsumiert wurde. Szeemann erklärt dies damit, dass nicht nach kunsthistorischen Kategorien ausgewählt wurde, sondern Intensität, Intention und Ausdruck ausschlaggebend waren. Die Subjektivität war nicht nur bei den ausgewählten Künstler_innen auffallend, sondern auch beim Kurator selbst, der die Ausstellung stark nach den eigenen Vorstellungen abseits kunsthistorischer Kategorien gestaltete.³²³

Den Grund, warum die Individuellen Mythologien in der Kunstgeschichte bisher kaum rezipiert wurde, sieht Maria Bremer in dessen Subjektbezogenheit und vermeintlich fehlenden Gesellschaftskritik. Kunst, die als gesellschaftskritisch verstanden wurde, genoss größeren Anklang in der Kunstkritik und ihrer späteren historischen Rezeption. Kritik an der Instanz der Künstler_innen als Schöpfer_innen, dem Werkbegriff und den Institutionen fehlte in der Kunst jener, die unter dem Begriff der individuellen Mythologie als „kuratorische Fremdzuschreibung“³²⁴ kategorisiert wurden.³²⁵ Aus Bremers Perspektive ist die Kunst der individuellen Mythologie jedoch nicht akritisch zu verstehen. Gerade durch den Einsatz von Zitaten werden die Originalität und das Schöpfer_tum der künstlerischen Praxis untergraben. Die Künstler_innen nehmen dabei keine distanziert wissenschaftliche – oder, wie ich ergänzen würde, politisch aktivistische – Haltung ein, sondern eine affektive. Bremer fragt danach, welche neue Subjektivitätsformen und Relationen dabei entstehen.³²⁶ In ausgewählten Werkbeispielen identifiziert Bremer „Spielarten der Konstitution einer postmodernen Subjektform, aus disparat hinzugezogenen und eingesetzten Elementen [...]. [D]as Selbst [fantasierte] Möglichkeiten der Relationierung in einer grenzenlosen Zeit, jenseits antagonistischer Widerstände und stellte sich Kollektivierungsformen zugleich quer.“³²⁷

Wie ich in vorangehenden Kapiteln argumentiert habe, trifft Kazovszkij seine scheinbar individuelle Auswahl im Einklang mit anderen queeren Künstler_innen. So muss auch in Bezug auf den Begriff der individuellen Mythologie der subjektive Aspekt problematisiert werden. Auch der Widerstand gegen Formen der Kollektivierung ist differenzierter zu betrachten. Viele der Teilnehmenden in Kazovszkij's Performance waren Freund_innen, Bekannte und deren

³²¹ Szeemann 1981, S. 87-92.

³²² Hegyi 1983, S. 247.

³²³ Szeemann 1981, S. 87-89, 120.

³²⁴ Bremer 2019, S. 17.

³²⁵ Bremer 2019, S. 9-16.

³²⁶ Bremer 2019, S. 18-19.

³²⁷ Bremer 2019, S. 23.

Kinder. Darunter sind auch, obgleich dies noch wenig thematisiert wurde, Personen aus der *queer community*. Manche Personen hat Kazovszkij als völlig Fremde in der Öffentlichkeit angesprochen und sie gefragt, ob sie in seiner Performance mitmachen wollen.³²⁸ Das *Dzsán-Panoptikum* thematisiert zwar nicht die Bildung von Kollektiven, doch bilden kollektive Zusammenschlüsse die Basis der Performance. Auf einer abstrakteren Ebene findet der Kollektivierungsprozess in der Herstellung von Verbindungen zu queeren Vorbildern statt, mit denen sich Kazovszkij entweder identifiziert oder sie als Objekte begehrt.

5. Kontextverortungen

Nach dem *close reading* einiger *Dzsán-Panoptikum*-Performances und der Reihe als Gesamtes, sollen bestimmte lokale Voraussetzungen in Augenschein genommen werden. Da das *Dzsán-Panoptikum* selten in monographischen Werken zu (Performance-)Kunst in Ungarn oder des ehemaligen Ostblocks bzw. der postsozialistischen Zeit Erwähnung findet,³²⁹ besteht weiterhin eine gewisse Alleinstellung von Kazovszkijs Kunst. Deshalb sollen hier ein paar Anknüpfungspunkte geboten werden, die die Einbettung Kazovszkijs Kunst in seinen lokalen Kontext veranschaulichen. Besonders interessant ist hierbei, dass Kazovszkijs Panoptiken in ihrer wiederholten Aufführung mehrere Jahrzehnte durchlaufen und damit in einem sich wandelnden gesellschaftlichen und politischen Kontext stattfanden. Dies bot unterschiedliche Präsentationsmöglichkeiten und Lesarten über die Jahrzehnte. Umgekehrt lässt sich an den Veränderungen in der Performance und seiner Rezeption auch der kulturelle Wandel – in Richtung Liberalisierung und abnehmender Zensur – ablesen.

Zudem spielt der Umgang des Staates mit LGBTQIA+ Personen eine Rolle: Ungarn gehörte zu den Staaten Europas, die die Kriminalisierung von Homosexualität früh aufhoben, was die Diskriminierung aufgrund der sexuellen Orientierung jedoch nicht beendete.³³⁰ In vielen sozialistischen Staaten waren homoerotische Darstellungen und Anspielungen in der Kunst strafbar bis in die Mitte der 1980-er Jahre. Erst dann steigt die zunehmende Thematisierung von schwul-lesbischen Beziehungen in Literatur und Film.³³¹ Die Entwicklung der *Dzsán-Panoptiken* verläuft in etwa parallel: Die homoerotische Konnotation verstärkt sich mit Verlauf der 1980-er Jahre, wenngleich sie schon in den frühen Performances erkennbar gewesen sein konnte. Doch in den 1970-er Jahren war die Präsenz weiblich gelesener Personen noch stärker. Seine eigene Geschlechtsidentität und sexuelle Orientierung machte Kazovszkij erst nach der

³²⁸ Urai 2017, S. 76.

³²⁹ Ausnahmen bilden Adam Cziráks Monographie *Melancholie der Resistenz* sowie die zwei Ausstellungskataloge *Left Performance Histories* und *Ars Homo Erotica*. Czirak 2023; Kat. Ausst. nGbK 2018; Kat. Ausst. Nationalmuseum Warschau 2010.

³³⁰ Jovchevski o.J.a, o.S.; Takács 2018, S. 122-126, 137.

³³¹ Jovchevski o.J.b, o.S.

Wende zum Thema, und auch die Lesart seiner Werke aus dieser Perspektive setze erst mehrere Jahre danach ein. Dass Kazovszkij seine offensichtlich queere Ästhetik und homoerotische Thematik in einem semi-offiziellen Kunstkontext vor Publikum in Ungarn zeigen konnte, verwundert besonders in Anbetracht mangelnder Vergleichsbeispiele.

5.1. Von der Neo- zur Post-Avantgarde

Eine bezeichnende Entwicklung in der Kunstlandschaft Ungarns in der sozialistischen Zeit ist jene von der Neo-Avantgarde der 1960-er und -70-er Jahre zur neuen Generation der sogenannten „Post-Avantgarde“³³² der 1980-er Jahre, die Katalin Cseh-Varga in ihrer Publikation *The Hungarian Avant-Garde and Socialism*³³³ nachzeichnet. Der Beginn von Kazovszkij's künstlerischer Karriere ist in der Zeit der Neo-Avantgarde anzusetzen: Er studierte zwischen 1970 und 1977 an der Hochschule³³⁴ und zeigte 1977 seine ersten Panoptiken. Diese entwickelt er jedoch im Verlauf der 1980-er Jahre, die eine neue Kunsttendenz einer jüngeren Generation zutage brachte, weiter und führte es auch in die Zeit nach der Wende 1989 über.

Im sozialistisch regierten Ungarn unter János Kádár wurde der öffentliche Diskurs – auch um die Kunst – vom Staat kontrolliert und zensiert. Dies hatte die Herausbildung einer sogenannten Zweiten Öffentlichkeit, als Alternative zur staatlich kontrollierten Ersten Öffentlichkeit, zur Folge. Katalin Cseh-Varga zeichnet ein differenziertes Bild dieser Öffentlichkeitsstruktur, das keiner klaren Dichotomie von öffentlich und privat entspricht.³³⁵ Sie schreibt: „The story of neo-avant-garde art during state socialism in Hungary is one of a search for zones of wide-ranging creativity and of navigating fluctuating mechanisms of official admission and dismissal.“³³⁶ Der Staat führte von 1957 bis in die frühen 70-er Jahre in der Kunst eine Dreiteilung in „Verbot, Toleranz, und Förderung“³³⁷ ein, deren Kriterien jedoch sehr intransparent und die Unterteilung inkonsistent ausfielen. Der strenge realsozialistische Kunststil – der gefördert wurde – verlor bereits Mitte der 60-er Jahren an Relevanz, und eine größere Zahl an Künstler_innen wurde als solche erkannt. Diese konnten sich gleichzeitig in den staatlich organisierten Institutionen als auch in eher unabhängig geführten Orten bewegen.³³⁸ Die Performancekunst, so Adam Czirák, hatte im realsozialistischen System einerseits die schwierigste Position, da sie vom Staat diffamiert wurde und keine Existenzberechtigung hatte, andererseits war sie schwer zu verbieten. Der ephemere und spontane Charakter von Performances machte deren Stattfinden möglich. Dennoch fanden viele performative Arbeiten

³³² Forgács 2016, S. 187.

³³³ Cseh-Varga 2023.

³³⁴ Kat. Ausst. Ungarische Nationalgalerie 2017, S. 359.

³³⁵ Cseh-Varga 2023, S. 1-2.

³³⁶ Cseh-Varga 2023, S. 11.

³³⁷ Cseh-Varga 2023, S. 14.

³³⁸ Cseh Varga 2023, S. 2, 14-15.

ohne Publikum statt und wurden nur in Form von Dokumenten, z.B. Photographien, verbreitet.³³⁹ Die Anzahl an Kazovszkij's realisierten Performance-Darbietungen vor Publikum ist im nationalen Vergleich überraschend hoch, weshalb es wichtig ist, die Austragungsorte der *Dzsán-Panoptiken* näher zu analysieren.

Beim Betrachten der Orte, an denen das *Dzsán-Panoptikum* präsentiert wurde, fällt auf, dass es sich mehrheitlich entweder um Universitäts- oder Künstler_innenklubs handelt.³⁴⁰ Zu letzterem gehören etwa der Klub junger Künstler_innen (Fiatal Művészek Klubja), der Kassák Klub, und der Fészek Klub, die sich alle in Budapest befanden. Bei diesen handelt es sich um vom Staat geführte Institutionen, die sich aber in ihren Programmen von den staatlichen Erwartungen lösten und mittels unterschiedlicher Strategien die Zensur (zum Teil) umgehen konnten. Gänzlich inoffizielle Orte der Kunstproduktion abseits der staatlichen Kontrolle gab es sehr wenige, viel eher waren die semi-offiziellen Institutionen verbreitet. Sie ermöglichten eine finanzielle Absicherung für die Künstler_innen, aber auch einen größeren Grad an künstlerischer Freiheit. Dies konnte funktionieren, weil der Staat für sich als Strategie erkannte, nicht allzu kritische Positionen zu tolerieren, um zu vermeiden, dass sich die Künstler_innen radikalisierten und in den Untergrund, wo sie nur schwer überwacht werden konnten, verschwanden.³⁴¹ Rund um das Jahr 1989 ändert sie die Wahl der Locations für die Performance. Bereits 1988 kann Kazovszkij in der Budapester Kunsthalle auftreten, er zeigt sein Panoptikum jedoch in den Folgejahren weiterhin in den oben genannten Künstler_innenklubs. 1995 wird Kazovszkij zum Anlass der feierlichen Neueröffnung der Kunsthalle Budapest eingeladen, sein *Dzsán-Panoptikum* zu zeigen. Ein paar Jahre davor und danach ist seine Performance im Merlin Theater in Budapest zu sehen, das mit Bühne und Publikumsraum ein Theatersetting für das Panoptikum bot.

Die Generation der Neo-Avantgarde, zu deren Zeit Kazovszkij studierte und seine künstlerische Karriere begann, zeichnet sich, nach Edit Sasváris Definition, durch Improvisation, Interaktion und der Ästhetisierung des sozialen Lebens aus.³⁴² Der improvisatorische Charakter ergibt sich aus den Fokus auf prozessuale Kunstformen (wie Happenings), Interaktion entsteht durch die Auflösung der Grenze zwischen Künstler_innen und Zuschauer_innen und die Ästhetisierung des sozialen Lebens resultierte in gesellschaftspolitischer Kritik am Sozialismus. Damit, fasst Cseh-Varga zusammen, vereint die Neo-Avantgarde eine Radikalität sowohl in der Form als auch im Inhalt.³⁴³ Im Gegensatz dazu nehme der sozialkritische Anspruch der neuen,

³³⁹ Czirak 2023, S. 14, 19.

³⁴⁰ Als Ausnahmen stechen hier einzig die Performance im November 1979 außerhalb der Hauptstadt in Szeged, und eine weitere 1984 außerhalb der Landesgrenze im österreichischen Breitenbrunn heraus. Kat. Ausst. Ungarische Nationalgalerie 2017, S. 88.

³⁴¹ Cseh-Varga 2023, S. 101-110, 117-119.

³⁴² Sasvári 2003, S. 32.

³⁴³ Cseh-Varga 2023, S. 103.

professionalisierten Generation an Künstler_innen in den 1980-er Jahren ab. Lediglich die weiterhin aktiven Neo-Avantgarde-Künstler fahren mit einem höheren Grad an Sozialkritik in ihrer Kunst fort, so Cseh-Varga, während die jüngere Generation ihre Kunst von der Realität ihres Alltags entkoppelt. Diese Veränderung in der Kunst verläuft parallel zu den politischen Entwicklungen, die von einer abnehmenden Zensur, der zunehmenden Schwächung der kommunistischen Regierung und einer Öffnung zum Westen hin geprägt sind und eine Annäherung der Ersten und Zweiten Öffentlichkeit nach sich zieht.³⁴⁴

5.2. Neue Sensibilität

Ein Phänomen der Post-Avantgarde der 1980-er Jahre waren die Ausstellungen des Kurators Loránd Hegyi, die er unter dem Namen „Neue Sensibilität“ (ung. „Új szenzibilitás“), mit dem er gleichzeitig eine neue Tendenz in der Kunst definierte, organisierte. Kazovszkij war regelmäßiges Mitglied dieser Ausstellungen und Hegyi schrieb mehrere Texte über seine Kunst, darunter den Begleittext zu Kazovszkij's Drehbuch in der Zeitschrift *Mozgó világ* 1978.³⁴⁵ Forgács betont die Anschlussfähigkeit an internationale Trends in den 80-er Jahren: Nicht nur konnten aufgrund der Lockerung der Kulturpolitik Künstler_innen aus dem Westen in Ungarn ausgestellt werden, auch ungarischer Künstler_innen wurden vermehrt im Westen bekannt. Auch Kazovszkij nahm z.B. 1982 an der Biennale in Paris als ausstellender Künstler teil.³⁴⁶ Für die Künstler_innen führte die Liberalisierung auch zu einer Loslösung vom lokalen Kontext und den damit eingehenden Einschränkungen (etwa der Zensur).³⁴⁷ Damit stellten sich die Künstler_innen Ungarns der Tradition der gesellschaftskritischen Neo-Avantgarde-Generation entgegen und zeigten eine Kunst, die individualistischer, scheinbar apolitisch und eklektizistisch war. Insgesamt zeigte sich in dieser Bewegung ein postmoderner Eklektizismus, oder – laut Forgács – dessen ungarische Variante.³⁴⁸

Die Neue Sensibilität ist kein Einzelphänomen, sie erinnert, wie Forgács bemerkt,³⁴⁹ auch an die Beschreibung der „New Sensibility“ von Susan Sontag, die eine referentielle, aus der subjektiven Erfahrung der Umwelt heraus entstehende, grenzüberschreitende (z.B. zwischen *high* und *low culture*) sowie nicht der Kritik, sondern der sinnlichen Wahrnehmung dienende Kunst, beschreibt.³⁵⁰ Sie weist auch eine Verwandtschaft mit den Individuellen Mythologien Harald Szeemanns auf. Hegyi erwähnt Szeemann nicht explizit, doch bezeichnet er mit den Individuellen Mythologien einen Teilbereich der Künstler_innen der Neuen Sensibilität bzw.

³⁴⁴ Cseh-Varga 2023, S. 179-183, 197-198.

³⁴⁵ Hegyi 1978, S. 42-43.

³⁴⁶ Kat. Ausst. Kunsthalle Budapest 1983.

³⁴⁷ Forgács 2016, S. 187-188.

³⁴⁸ Forgács 2016, S. 192, 196-200.

³⁴⁹ Forgács 2016, S. 197-198.

³⁵⁰ Sontag 1969, S. 296-301.

allgemein der 80-er Jahre.³⁵¹ Wie im Falle Harald Szeemanns Individueller Mythologien ist auch die Neue Sensibilität eine Fremdzuschreibung für eine heterogene Auswahl an Künstler_innen. Die Neue Sensibilität umfasst jedoch eine enger gestrickte Gruppe, die auf die Generation der in den 1980-er Jahren aktiven Künstler_innen in Ungarn eingegrenzt ist.

Bezeichnend für die Kunst der Neuen Sensibilität, wie auch für die Individuellen Mythologien, ist ihre Referenzialität mitunter auf Motive und Stile vergangener Epochen, aber auch subjektive Erfahrungen, die mit der historischen Realität verwickelt sind.³⁵² Wie bei Szeemanns Künstler_innen der Individuellen Mythologie arbeiten auch jene der Neuen Sensibilität auf unterschiedliche Art mit Zitaten, in figurativer sowie abstrakter Malerei und weiteren Medien, wie Bildhauerei, Performance und Photographie.³⁵³ Allgemein sieht Hegyi bei den Künstler_innen eine „Identitätssuche“³⁵⁴, bei der sie die Geschichte durchwandern und Anknüpfungspunkte suchen, die sie auf ihre eigene Art und Weise rezipieren, aneignen und umwerten.

Die Frage der Apolizität taucht auch in dieser künstlerischen bzw. kuratorischen Tendenz auf. Forgács stellt sich einem apolitischen Verständnis der Neuen Sensibilität entgegen und meint durchaus politische Botschaften unterschiedlicher Art in den Werken erkennen zu können.³⁵⁵ Dass die Kunst der 1980-er Post-Avantgarde weniger politisch sei als jene der Neo-Avantgarde der 1960-er und -70-er lässt sich meines Erachtens schwer beurteilen, da die kontextuellen Bedingungen unterschiedlich waren. Die Post-Avantgarde ist in meinen Augen nicht apolitisch, sondern zeigt eine veränderte Art, politisch zu arbeiten. Sie distanziert sich von den Ideen der Neo-Avantgarde und der aus der Moderne stammenden Idee, die Grenzen zwischen Kunst und Leben aufzuheben.³⁵⁶ Der Individualismus der Neuen Sensibilität bei Hegyi beschreibt keine Abkoppelung von der Gesellschaft, Kultur und Politik, sondern lediglich eine subjektive Lesart, die aus einer Auseinandersetzung mit diesen Strukturen heraus entsteht. An einem Punkt schreibt Hegyi sogar von einer Hypersensibilität für Gesellschaft und Geschichte und betont die daraus resultierende Ambivalenz der Flucht ins Innenleben, die das Individuum jedoch keineswegs von seiner Einbettung ins größere Ganze herauslösen kann. Dieses Verwobensein mit der gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Struktur in all seiner Komplexität sei der Ausgangspunkt für die künstlerische Arbeit.³⁵⁷ Statt die Ideen der Moderne zu rezipieren, wie

³⁵¹ Hegyi 1999, S. 264. Zehn Jahre nach Harald Szeemanns documenta 5 schreibt Hegyi über dieselben Künstler_innen, die bei Szeemann in der Rubrik Individuelle Mythologien ausgestellt waren, wie z.B. die Wiener Aktionisten. Hegyi 1983, S. 33-36.

³⁵² Forgács beschreibt das bei vielen Künstlern wiederkehrende Motiv der Kindheit. Forgács 2016, S. 193, 196, 200.

³⁵³ Hegyi 1999, S. 265-273.

³⁵⁴ Hegyi 1999, S. 264.

³⁵⁵ Forgács 2016, S. 201.

³⁵⁶ Hegyi 1983, S. 7-8, 18-19.

³⁵⁷ Hegyi 1983, S. 25, 187-188.

die Neo-Avantgarde, beziehen sich die Künstler_innen in den 80-er Jahren auf zahlreiche Quellen unterschiedlicher Art und unterschiedlichen historischen Ursprungs.³⁵⁸ Daraus entstand eine sehr heterogene Gruppe an Künstler_innen, bei denen der politische Gehalt ihrer Werke nicht auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen ist.

Auch im Falle Kazovszkij's stand die Frage nach dem politischen Anspruch im Raum und wurde oftmals abgestritten.³⁵⁹ In früheren Texten wurden der subjektive Aspekt und die Abwendung von gesellschaftlich relevanten Themen zugunsten einer alternativen pseudo-mythologischen Welt betont.³⁶⁰ Erst mit der Untersuchung seines Werks aus einer queeren Perspektive heraus kam der politische Anspruch in den Blick. Auch wenn sich Kazovszkij selbst nie explizit zur Politik äußerte, sind in seinem Werk ein kritischer Blick auf die Normierung von Geschlecht und Sexualität sowie ein Aufzeigen von Alternativen vorhanden. Diese hat auch ihre Grenzen, da Hierarchien und restriktive Normvorstellungen – z.B. von Schönheit – durchaus kritiklos rezipiert werden.

5.3. Non-konforme Genderperformance in der Zweiten Öffentlichkeit

Es beschäftigten sich zwar zeitgleich viele Künstler_innen mit Darstellungen von Geschlecht und der Thematik der nicht-normativen Sexualität, doch geschah dies auf andere Art und Weise.³⁶¹ Viele der Künstler_innen, etwa Orshi Drozdik, führten ihre Performances allein – nur mit ihrem eigenen Körper – und ohne Publikum vor einer dokumentierenden Kamera(-person) durch. Künstler wie Ion Grigorescu oder Sven Stilinović taten dies genauso und experimentierten mit Geschlechterbildern ebenfalls an ihren eigenen Körpern. Grigorescu überschreitet die Grenzen von sichtbarer Männlichkeit und Weiblichkeit durch *cross-dressing* und feminin konnotierten Posen. Im Gegensatz zu Kazovszkij fesselt und schnürt Stilinović seinen eigenen Körper ein und nimmt selbst die submissive Haltung gegenüber der Kamera ein.³⁶² Für den Einsatz weiterer Teilnehmendenkörper finden sich wenige Beispiele in Ungarn. Um Kazovszkij's Performancekunst in seinem Kontext nachzuvollziehen, muss der Blick auf andere Medien gerichtet werden. Von den Modeschauen von Tamás Király als Phänomen mit starkem Bezug zur Subkultur und dem Einsatz lebender Menschen als Mannequins war bereits die Rede. Als zweiten Anknüpfungspunkt schlage ich das von Péter Halász und Anna Koós geführte Apartmenttheater im Ungarn der 1970-er Jahre vor.

Als Besucher war Kazovszkij's in der späten Phase des sogenannten Halász-Theaters in Budapest mit dabei. Zwischen 1972 und 1975 zeigten sie experimentelle Theatervorführungen

³⁵⁸ Hegyi 1999, S. 264.

³⁵⁹ Siehe z.B. Urai 2017, S. 65.

³⁶⁰ Siehe z.B. Hegyi 1978.

³⁶¹ Vgl. Kat. Ausst. Mumok/Zachęta Nationalgalerie 2009.

³⁶² Kat. Ausst. nGbK 2018, S. 32-35.

in ihrer Wohnung in der Dohány Straße in Budapest. Aufgrund ihrer kritisch-subversiven Arbeit und dem Zeigen von Nacktheit musste sich die Theatertruppe aus den semi-öffentlichen Lokalitäten – dem Kassák Studio – in den Privatraum zurückziehen, bis einige unter ihnen schließlich zur Emigration gezwungen waren und sich das Theater in Budapest auflöste.³⁶³ Einerseits war Kazovszkij – nach seinem Kennenlernen des Apartment-Theaters – selbst mit Bühnenbild- und Kostümarbeiten im Theater tätig, weshalb die Analogie zu diesem Kunstbereich interessant wäre, näher erforscht zu werden. Andererseits lohnt sich der Blick über die bildende Kunst hinaus, da wie László Beke über die 1960-er und 70-er Jahre bemerkt, die Grenzen zwischen Happenings, Body Art und Theater fließend waren.³⁶⁴ Auch Katalin Cseh-Varga bezieht deshalb in ihrer Monographie über die Neo-Avantgarde neben den ersten Happenings der 60-er Jahre auch die Theateraktivitäten von Halász und Koós ein. Diese überquerten schon damals die Grenzen des Theaters, als sie 1973 im Rahmen der mehrtätigen – und danach von den Autoritäten aufgelösten – Ausstellung in der Kapelle von Balatonboglár³⁶⁵ ihr Stück *King Kong* zeigten.³⁶⁶

Kazovszkij rezipiert einige Aspekte des Halász-Theaters,³⁶⁷ wie den Verzicht auf ein chronologisch nachvollziehbares Narrativ und die Besetzung mehrerer Rollen durch ein und dieselbe Person bzw. den Einsatz von Nacktheit (wenngleich dies bei Kazovszkij weniger radikal geschieht). Andere Charakteristika, wie die Grenzauflösung zwischen dem Publikum und den Schauspieler_innen übernimmt Kazovszkij nicht, bei dessen *Dzsán-Panoptiken* das Publikum klar vom Bühnenraum und –geschehen getrennt und keine Interaktion erwünscht ist.³⁶⁸ Wie bei Kazovszkij nahmen auch im Theater von Péter Halász Kinder, nämlich jene der Schauspieler_innen, teil.³⁶⁹ Dennoch ist Kazovszkij's Einstellung zum Theater ambivalent, da er außer der Tätigkeit des Apartment-Theaters, das Katalin Cseh-Varga als Gegenthese zum konventionellen Theater beschreibt,³⁷⁰ kein Interesse am zeitgenössischen Theater fand. Ihn interessierten eher historische Formen, wie das mittelalterliche Mysterienspiel oder das barocke Theater, oder westliche Ausprägungen, etwa die Arbeiten von Ariane Mnouchkine in Frankreich. Seine Tätigkeit in Győr unter János Szikora trat er an, weil dieser Stücke von Jean Genet im Programm hatte und Kazovszkij ein Fan von diesen war.³⁷¹

³⁶³ Cseh-Varga 2023, S. 153-159.

³⁶⁴ Beke 1999, S. 229.

³⁶⁵ Sasvári 2003, S. 9.

³⁶⁶ Cseh-Varga 2023, S. 166; Forgács 2016, S. 170.

³⁶⁷ An einem Punkt im Interview über das Halász-Theater erwähnt Kazovszkij explizit, dass seine eigenen Performances eine Verbindung zum Theater von Péter Halász aufweisen, an einem anderen bestreitet er den Einfluss und meint, seine Arbeit hätte sich in gleicher Weise entwickelt, hätte er die Theaterstücke im Apartment nie gesehen. Kazovszkij/Bérczes 2012, S. 85, 88.

³⁶⁸ Cseh-Varga 2023, S. 157-158.

³⁶⁹ Forgács 2016, S. 167.

³⁷⁰ Cseh-Varga 2023, S. 163.

³⁷¹ Kazovszkij/Bartis/Dékei 2012, S. 38.

In der Wohnung von Halász traf Kazovszkij das erste Mal auf den Namensgeber seiner Performancereihe, der damals ein junger Schauspieler war. Wenn dies auch die biographische Geburtsstunde der Panoptikum-Performances bildet, so gebührt in formaler Hinsicht dem Auftritt von Péter Breznyik im Stück *King Kong* mehr Aufmerksamkeit. Über die letzte Aufführung des Stücks *King Kong* – es wurde zuvor 1973 in der Balatonboglár-Kapelle aufgeführt³⁷² und danach monatlich an jede Jahreszeit angepasst in der Budapester Wohnung³⁷³ – erzählt Kazovszkij in einem Interview, dass es wie für ihn gemacht war. Péter Breznyik von einem Mann in eine schöne Frau verwandelt zu sehen war ein entscheidendes Erlebnis, weil es ohne technische Effekte (wie im Kino) vor den bloßen Augen geschah (Abb. 44). Es sei wie ein Ritual gewesen, als sich Péter Breznyik zunächst rasierte und dann mit einem Messer in seine Adern schnitt.³⁷⁴ Was Kazovszkij zunächst nur als Illusion wahrnahm, jedoch in fleischlicher Form tatsächlich geschah, übernimmt er in seinem *Dzsán-Panoptikum* als unrealistisches Schauspiel: Seine ausgewählten Idole tun so, als würden sie ihre Brust mit einem Dolch ritzen, das Blut, dass zu fließen scheint, wird jedoch mit auf den Dolch aufgetragener Farbe imitiert. Breznyik wurde nach seiner Selbstverletzung gefesselt und trank von seinem eigenen Blut, bevor die Verwandlung in eine Frau begann. Diese erinnert in der Beschreibung stark an das Geschehen in vielen der Panoptiken: Zunächst zieht sich Breznyik ein Kimono an, und setzt sich, um sich zu rasieren, zu frisieren und zu schminken. Dann tauscht er den Kimono in ein Kleid und legt zusätzlich Schmuck an.³⁷⁵ Seine Rolle in diesem Stück ist mit „New Yorker Schönheit“³⁷⁶ betitelt, und markiert nicht nur den weiblichen Gegenpart zum Gorilla King Kong, sondern auch ein westliches Frauenbild. Auch in einer früheren Solo-Performance, *Breznyik und eine Frau* (1972-73), von der unbekannt ist, ob Kazovszkij sie gesehen hat, führt Breznyik das Überschreiten von Geschlechtergrenzen vor. Er spielte bei diesem Solo-Stück, das paradoxerweise für zwei Darsteller_innen gedacht war, an der Seite einer Schauspielerin, die beide weißes, maskenartiges Makeup trugen. Anna Koós sieht darin ein Spiel über eine Mann-Frau-Beziehung, das zwischen distanzierterm Nebeneinanderleben, Annäherungsversuchen und intimen Szenen abwechselt. Zum Schluss durchquert ein Freund Breznyiks im Tutu gekleidet, wie eine Ballerina, den Raum.³⁷⁷ Der Zusammenhang dieses Moments mit dem Rest des Stücks,

³⁷² In Balatonboglár dauerte das Theaterstück drei Tage in Folge und wurde hier auf zwei Tage gekürzt und an den Stadtkontext angepasst. Die Aufführung umspannte die Wohnung, das Stiegenhaus und die Straße des Wohnhauses. Cseh-Varga 2023, S. 166.

³⁷³ Koós 2009, S. 112.

³⁷⁴ Kazovszkij/Bérczes 2012, S. 82.

³⁷⁵ Cseh-Varga 2023, S. 167. Hierbei handelt es sich um die Beschreibung der Aufführung in Balatonboglár, der genaue Ablauf der Budapester-Variation ist nicht genau zu eruieren. Cseh-Varga 2023, S. 169. Aus der Erzählung Kazovszkij's aus dem Interview schließe ich darauf, dass die „Verwandlung“ von Péter Breznyik in Budapest auf sehr ähnliche Weise vollzogen wurde. Kazovszkij/Bérczes 2012.

³⁷⁶ Orig. ung.: „New York Szépe“; Koós 2009, S. 111.

³⁷⁷ Koós 2009, S. 79-80.

dessen Ablauf ebenfalls schwer nachvollziehbar ist, bleibt unklar, doch fällt die Ähnlichkeit zu Kazovszkij's Balletttänzer_in Coppélia in der Performance auf. Breznyik performte dieses Stück mehrmals in unterschiedlichen Variationen. 1973 trat er tatsächlich allein auf, und führt selbstverletzende Handlungen wie in King Kong sowie eine vorgetäuschte Kastration durch, und spielt mit *cross-dressing*.³⁷⁸ Im Kontext der ungarischen Performancekunst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist dies bisher das mir einzig bekannte Beispiel für Geschlechtertransgressivität, das jenen in Kazovszkij's Performances ähnelt.

In Adaptionen klassischer Stücke durch das Halász-Theater lassen sich ebenfalls Ähnlichkeiten ausmachen. Zum Beispiel wurden die Geschlechterrollen in der Besetzung getauscht, sodass bei der Aufführung von Chekhovs *Drei Schwestern* drei männliche Schauspieler auftraten, jedoch ohne mit weiblich konnotierter Kleidung kostümiert zu sein.³⁷⁹ Diese Performance ist aus weiteren Gründen interessant: Die Schauspieler spielten das Stück ohne den Text im Vorhinein zu lernen, sodass Anna Koós ihnen als Souffleuse jeden Satz zuflüstern musste und dabei sogar für das Publikum, das alles doppelt hörte, sichtbar war. Die drei Schwestern hielten über die Dauer des Stückes starre Posen ein und wiederholten den ihnen vorgesprochenen Text. Die Statik und Mechanik des Auftritts ist auch bei Kazovszkij zu sehen, der seinen Teilnehmenden wenig Bewegungsfreiheit lässt und die ohne Vorbereitung Texte vorlesen, die aufgrund der noch lautereren Musik oder der Lesart der Beteiligten für das Publikum schwer verständlich waren. Kazovszkij's *Dzsán-Panoptikum* aus der Perspektive der Theatergeschichte näher zu betrachten ist in der Forschung noch ausstehend, wäre in Anbetracht dieser wenigen hier dargelegten Parallelen jedoch von großem Nutzen.

6. Conclusio – Körpergeschichten

Eines der späteren Arbeiten im Bereich der Photocollage von El Kazovszkij trägt den Titel *Körpergeschichten* (*Testi mesék*, 2004). In diesen vereint er Photographien seiner Kindheit mit jenen aus seiner Studienzeit und frühen Karriere sowie vorgefundenem Bildmaterial. In der vierten Photographie dieser Reihe hält der kleine lächelnde Kazovszkij in Uniform den halbnackten, leidenden Can aus einer Szene im Halász-Theater vor einem geschmückten Christbaum in den Händen, wie eine Pietà (Abb. 45). In den Photocollagen kollidieren erneut verschiedene – miteinander unmöglich zu vereinbarende – Zeitebenen, kulturelle Momente aber auch Medien (er schreibt und zeichnet auf die collagierten Photos). Sie enthalten auch Aufnahmen von den *Dzsán-Panoptiken* und bilden ebenfalls eine Art von Archiv, das sowohl Kazovszkij's Privatleben als auch künstlerische Karrierepunkte inkludiert. Was hier in deutlicher

³⁷⁸ Koós 2009, S. 320.

³⁷⁹ Cseh-Varga 2023, S. 170-171.

Form erkennbar ist, habe ich versucht am *Dszan-Panoptikum*, das ebenfalls Körpergeschichten erzählt, zu verdeutlichen.

Das *Dszan-Panoptikum* funktioniert als Archiv, das Dokumente und Objekte verschiedener Zeiten, Kulturen und materieller Qualität in Form von Zitaten in sich vereint. Kazovszkij's Archiv ist weder akribisch noch objektiv, sondern subjektiv und affektiv. Dennoch weist seine Auswahl Ähnlichkeiten zu anderen queeren Künstler_innen und Aktivist_innen auf, die ebenfalls eine Art von Spurensuche nach Darstellungen queeren Lebens unternehmen und die gefundenen Spuren in ihre Arbeiten einbauen. Kazovszkij zeigt eine Affinität für queer lesbare Darstellungen und Themen, etwa aus der antiken Päderastie oder den Filmen von Derek Jarman und Luchino Visconti. Den filmischen Referenzen wurde in dieser Arbeit weniger Gewicht verliehen. Es sei angemerkt, dass die Bezüge auf genannte Filme nicht auf einzelne Szenen zu reduzieren sind, sondern die Behandlung nicht-normativer Geschlechterbilder und Sexualitäten im Vordergrund stehen. Nur einzelne Verweise lassen sich direkt aus den Filmen herauslesen, wie der von Helmut Berger gespielte König Ludwig und das moderne päderastische Verhältnis in den Filmen von Visconti.

Doch habe ich den Fokus nicht auf die Auswahl und die präzise Herleitung der Quellen gelegt, sondern auf die Art wie Kazovszkij diese (möglichen) Verweise verwertet. Sie werden fast bis zur Unkenntlichkeit verzerrt und deren Fragmente zu etwas Neuem zusammengefügt. Die vermeintlich klare Erkennbarkeit, die von vielen konstatiert wurde, habe ich damit zu widerlegen angestrebt. Es ist gerade das Verarbeiten und Verkehren vorgefundenen Materials, das Kazovszkij's Arbeitsweise charakterisiert. Mit diesen verzerrten Darstellungen von Figuren, wie der Wüsten-Venus, dem Guten Hirten oder den Parzen und ihrer Austauschbarkeit innerhalb der Performance-Reihe regt er zum Hinterfragen bekannter Bilder an und erzeugt Ungewissheit. Diese entsteht auch im Betrachten der auftretenden Körper, deren geschlechtliche Zuschreibung für das Publikum ebenfalls ins Wanken gerät. Die Tendenz der frühen Panoptiken, weibliche Vorbilder aus der Kultur (Coppélia, Galathea, Dornröschen, Odaliske) zu zeigen kehrt sich in den Panoptiken ab 1983 in ein verstärkt homoerotisch lesbares Verhältnis zwischen Kazovszkij und die Teilnehmenden um. Mit dieser Untersuchung hat sich die Wichtigkeit der differenzierten Betrachtungen einzelner Performances gezeigt. Die Performance-Reihe kann, obwohl sie durchgängige Thematiken und Darstellungsweisen aufzeigt, nicht vereinheitlicht werden. In der Entwicklung über die Jahrzehnte sind Veränderungen auszumachen, deren Betrachtung für die Performance-Reihe als Ganzes bedeutend ist.

Die verschiedenen Zitate, sowohl der frühen als auch der späteren Panoptiken, weisen eine breit gefächerte Auswahl aus der westlichen Kulturproduktion der vergangenen Jahrhunderte, sogar Jahrtausende auf. Die Verbindung von mythologischen und christlichen Elementen mit punkiger Ästhetik und romantischer Musik zeigt assoziative Verbindungen weit

auseinanderklaffender Punkte. So überlagern sich allein in Kazovszkij's Erscheinung auf der Bühne Pygmalion, der Galathea erschafft und anhimmelt, Coppélius, der eine mechanische Puppe Coppélia erbaut, Arkesilaos, der gleichzeitig Schüler und Liebhaber unter sich versammelt, König Ludwig, der sich eine eigene Welt erbaut, Don Rodrigo, der Kolonisator mit seiner unerreichbaren Liebe. Das Archiv enthält daher nicht einfach queere Idole, sondern bildet selbst eine queere Form des Archivs, die das vorgefundene Material verfremdet und deren Einzelteile neu zusammenfügt.

Es ist nicht nur entscheidend, was Kazovszkij in der Performance sagt und zeigt, sondern auch was verborgen bleibt. Bestimmte Querverweise lassen sich nur durch Hintergrundwissen – durch ein Eingeweihtsein – verstehen. Das päderastische Verhältnis zwischen Arkesilaos und seinem Lehrer bzw. später seinen Schülern ist nicht klar herauslesbar aus der Performance, sondern nur durch zusätzliches Wissen zu erkennen. Das Archiv kann daher je nach Rezipient_in unterschiedlich wahrgenommen werden. Gerade durch die Fülle an Verweisen lassen sich unterschiedliche Anknüpfungspunkte für alle im Publikum finden. Mir war es wichtig, die queere Betrachtungsweise hervorzukehren und multiple Deutungsmöglichkeiten und die versteckten Codes sichtbar zu machen.

Während aber einerseits die Grenzen verschwimmen, werden andererseits Machtverhältnisse aufrechterhalten. Das Archiv, wenn es auch Parallelen zur breiter gefassten queeren Kultur aufzeigt, ist immer noch jenes von Kazovszkij allein und kein kollaboratives. Als Archont trifft er die Auswahl, was die im Panoptikum gezeigten Machtstrukturen widerspiegelt. Die objektifizierten Frauenfiguren sind ebenso Kazovszkij's Anweisungen unterworfen wie die fetischisierten männlich lesbaren Körper. Ob sie sich freiwillige unterwerfen, ist eine Frage, die offen bleibt, da dies aus den Performances nicht direkt herauszulesen ist und bisher die Aussagen Kazovszkij's im Vergleich zu jenen der Teilnehmenden dominieren. Das von Hierarchien durchwobene *Dzsan-Panoptikum* ist jedoch kein Panoptikum im Foucault'schen Sinne, sondern ein Wachsfigurenkabinett, in dem lebende Menschen als Vertreter bestimmter kultureller Vorstellungen und Typen wie Skulpturen ausgestellt werden. Kazovszkij als Archivar und Kurator trifft Entscheidungen über Ein- und Ausschlüsse, sodass neben der Heterogenität kultureller Referenzen eine Homogenität im gezeigten Körperbild vorherrscht. Dieses Körperbild entspricht einer Vorstellung von Weiblichkeit, die in der westlichen Kultur vorherrschend ist, und die Kazovszkij auch auf Männer überträgt.

Trotz dieser Alleinstellung Kazovszkij's als Archivar wird das Verhältnis von Subjektivität und Objektivität problematisiert. Etwa gleichzeitig mit Harald Szeemann beschreibt in Ungarn Loránd Hegyi ein Spannungsverhältnis zwischen den Künstler_innen und ihrem gesellschaftlich, politisch, kulturell und historisch geprägten Umfeld. Was bei beiden tendenziell als Realitätsflucht verstanden wird, sehe ich als eine eigene Form der Auseinandersetzung mit

den Lebensbedingungen. In Kazovszkij's Fall ist das eine subjektive Bearbeitung von kunsthistorischen Motiven, religiöser und mythologischer Art, und vor allem vergeschlechtlichten Darstellungen in Literatur, Film und den lokalen zeitgenössischen Phänomenen in der Punk- und Theaterszene. Aus der eklektizistischen Mischung dieser Zitate erzählt Kazovszkij eine eigene Körpergeschichte, immer wieder aufs Neue. Die Performances sind aber auch Dokumente ihrer Zeit und zeigen die verändernden Bedingungen und Möglichkeiten der Kunstproduktion im sozialistischen Ungarn der 1970-er und 1980-er Jahre sowie der Zeit danach. Auch eine Parallele zur Behandlung von LGBTQIA+ Thematiken im Verlauf der Zeit – eine zunehmende Liberalisierung – lässt sich erahnen. Aufgrund bisher mangelnder Forschung zu diesem Thema können keine präziseren Verbindungen in dieser Arbeit hergestellt werden. Jedoch ergibt sich mit Kazovszkij ein weiteres Beispiel für eine ähnliche Herangehensweise an kulturelle Vorbilder, wie bei anderen queeren Künstler_innen, sodass zeitgleich ein ähnliches Phänomen in unterschiedlichen Kontexten zu beobachten ist.

Mein zentrales Anliegen war, das *Dzsán-Panoptikum* nicht als Ausdrucksformen einer künstlerischen Persönlichkeit zu lesen. Stattdessen verstehe ich das Werk und deren einzelnen Variationen als Mittel Universalismen zu hinterfragen, sowie Mehrdeutigkeiten, Ambivalenzen und Vielheiten zuzulassen. Die Performance bildet ein Archiv und stellt doch das Archiv selbst infrage: Der westliche Kulturkatalog wird durchstöbert und seine Inhalte untersucht und für das Publikum auf eine neue Art und Weise präsentiert, die Fragen aufwirft. Mit jeder Performance werden dieselben Fragen aufs Neue gestellt und ermöglichen durch die unterschiedliche Zusammensetzung der auftretenden Figuren, der vorgelesenen Texte, der abgespielten Musik neue Assoziationen. Diese Assoziationen sind auch heute noch nicht erschöpft und gerade die zeitliche Distanz ermöglicht neue Sichtweisen, und neue methodische Herangehensweisen, die einen wieder anderen Blick auf das *Dzsán-Panoptikum* ermöglichen.

7. Literaturverzeichnis

Amin 2017

Kadji Amin, *Disturbing Attachments: Genet, Modern Pederasty, and Queer History*, Durham 2017.

Aultman 2014

B. Aultman, Cisgender, in: *Transgender Studies Quarterly*, 1-2, 2014, S. 61-62.

Austermann 2021

Julia Austermann, *Visualisierungen des Politischen: Homophobie und queere Protestkultur in Polen ab 1980*, Bielefeld 2021.

Basiuk o.J.

Tomasz Basiuk, Kisieland (2009-ongoing), in: karolradziszewski.com, o.J., (12.08.2024) URL: <http://www.karolradziszewski.com/index.php?/projects/kisieland/>.

Beke 1999

László Beke, Dulden, verbieten, unterstützen. Kunst zwischen 1970 und 1975, in: Hans Knoll (Hg.) *Die zweite Öffentlichkeit. Kunst in Ungarn im 20. Jahrhundert*, Dresden 1999, S. 212-233.

Belting 1990

Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990.

Benedek 2022

Kata Benedek, Circulation of Queer Ideas in State Socialist Hungarian People's Republic, in: *Ikonotheke*, 32, 2022, S. 143-158, (22.05.2024) DOI: <https://doi.org/10.31338/2657-6015ik.32.8>.

Bezzola/Kurzmeyer 2005

Tobia Bezzola/Roman Kurzmeyer (Hg.), Harald Szeemann. with by through because towards despite. *Catalogue of all Exhibitions 1957-2005*, Wien/New York 2005.

Buchloh 1999

Benjamin Buchloh, Gerhard Richter's "Atlas": The Anomic Archive, in: *October*, 88, 1999, S. 117-145.

Buchloh 2009

Benjamin Buchloh, Warburgs Vorbild? Das Ende der Collage/Fotomontage in Nachkriegseuropa, in: Knut Ebeling/Stephan Günzel (Hg.), *Archivologie. Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten*, Berlin 2009, S. 233-252.

Butler 2011

Judith Butler, *Bodies that Matter. On the discursive limits of "sex"*, London/New York 2011

Bremer 2019

Maria Bremer, Individuelle Mythologien. Kunst jenseits der Kritik, München 2019.

Claudé 1939

Paul Claudé, Der seidene Schuh oder Das Schlimmste trifft nicht immer ein, dt. von Hans Urs von Balthasar, Salzburg 1939¹⁰ (zuerst frz.: Le soulier de satin ou Le pire n'est pas toujours sûr, Paris 1930).

Cseh 2014

Katalin Cseh, Chained Bodies and Monuments of Hierarchy in Hungarian Performance Art, in: Art and Design Review, 2, 2014, S. 73-77.

Cseh-Varga 2023

Katalin Cseh-Varga, the Hungarian Avant-Garde and Socialism. The Art of the Second Public Sphere, London/u.a. 2023.

Csehy 2014

Zoltán Csehy, Szodoma és környéke: homoszocialitás, barátságretorika és queer irányulások a magyar költészetben, Bratislava 2014.

Csehy 2015

Zoltán Csehy, Egy belső színház antik kulisszái. Mítoszhasználat, mítoszkorrekció, fétis El Kazovszkij műveiben, in: Ókor. Folyóirat az antik kultúráról, 4, 2015, S. 87-92.

Cserjés 2013

Katalin Cserjés, Szócikkek El Kazovszkij világához, in: Tiszatáj, 11, 2013, S. 69-82.

Cserjés/Uhl 2012

Katalin Cserjés/Gabriella Uhl (Hg.), Látáscsapda. Beszélgetések El Kazovszkijjal, Budapest 2012.

Cvetkovich 2003

Ann Cvetkovich, An Archive of Feelings. Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures, Durham/London 2003.

Czirak 2023

Adam Czirak, Melancholie der Resistenz: Performancekunst in den realsozialistischen Ländern Europas, Berlin 2023.

Dallós 2019

Ádám Dallos, Homoerotika a 20. századi magyar festészetben, Diss. (unpubl.), Ungarische Universität für Bildende Kunst 2022.

Dallós 2022

Ádám Dallós, A pók és a hattyu, in: adamdallos.com, 03.02.2019, (12.08.2024) URL: <https://adamdallos.com/texts/dallos-adam-a-pok-es-a-hattyu/>.

Derrida

Jacques Derride, Dem Archiv verschrieben, in: Knut Ebeling/Stephan Günzel (Hg.), Archivologie. Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten, Berlin 2009, S. 29-60.

Dudenredaktion o.J.

Dudenredaktion, „Panoptikum“ in: Duden online, o.J. (22.05.2024) URL <https://www.duden.de/node/107841/revision/1319782>.

Ebeling/Günzel 2009

Knut Ebeling/Stephan Günzel, Einleitung, in: Knut Ebeling/Stephan Günzel (Hg.), Archivologie. Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten, Berlin 2009, S. 7-26.

Erdő 2017

Rebeka Erdő, El Kazovszkij és a punk: alkat és izlés, in: A túlélő árnyéka. Az El Kazovszkij élet/mű (Kat. Ausst. Ungarische Nationalgalerie, Budapest 2015/16), Budapest 2017, S. 91-107

Faber/Nierhaus/Richter 2022

Monika Faber/Andreas Nierhaus/Peer-Olaf Richter (Hg.), Herbert List. Panoptikum (Kommentarband), Leipzig 2022.

Farkas/u.a. 1976

Vilmos Farkas/u.a., A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára, 3, hg. von Loránd Benkő/u.a., Budapest 1976.

Fehér 1995

Zoltán Fehér, Homokozók a sivatagban. Ismeretterjesztő értekezés El Kazovszkij művészetéről, in: Mások, 5, 1995, S. 36-37.

Földényi 1987

László F. Földényi, El Kazovszkij panoptikumjátéka, in: Magyar Nemzet, 20.01.1987, S. 6.

Földényi 1991

László F. Földényi, Pygmalion, Galathea. El Kazovszkij „Dzsán-panoptikuma” (XXIX), avagy „Arkheszilaosz álma” (IX) – Játék Pygmalionról és Galatheáról, in: 2000 - Irodalmi és társadalmi havi lap, November 1991, S. 46-55.

Forgács 1996

Éva Forgács, El Kazovszkij, Budapest 1996.

Forgács 2016

Éva Forgács, Hungarian Art. Confrontation and Revival in the Modern Movement, Los Angeles 2016.

Förschler 2010

Silke Förschler, *Bilder des Harem: Medienwandel und kultureller Austausch*, Berlin 2010.

Foster 2004

Hal Foster, *An Archival Impulse*, in: *October*, 110, 2004, S. 3-22.

Foucault 2021

Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, dt. von Walter Seitter, Frankfurt am Main 2021¹⁹ (zuerst frz.: *Surveiller et punir. La naissance de la prison*, Paris 1975).

Freeman 2000

Elizabeth Freeman, *Packing History, Count(er)ing Generations*, in: *New Literary History*, 4, 2000, S. 727-744.

Freeman 2010

Elizabeth Freeman, *Time Binds, Queer Temporalities, Queer Histories*, Durham/London 2010.

Galle 2019

Roland Galle, *Überlegungen zum Tragischen in Paul Claudels Le Soulier de satin*, in: Roland Ißler/Rolf Lohse/Ludger Scherer (Hg.), *Europäische Gründungsmythen im Dialog der Literaturen*, Göttingen 2016, S. 239-255.

Garber 1992

Marjorie Garber, *Vested interests: cross-dressing & cultural anxiety*, New York/London 1992.

Geimer 2009

Peter Geimer, *The Art of Resurrection. Malraux's Musée imaginaire*, in: Constanza Caraffa (Hg.), *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, Berlin/München 2009, S. 77-89.

Getsy 2014

David J. Gety, *Capacity*, in: *Transgender Studies Quarterly*, 1-2, 2014, S. 47-49.

Getsy 2022

David J. Getsy, *Queer behavior: Scott Burton and performance art*, Chicago/London 2022.

Gilbert 2014

Miqqi Alicia Gilbert, *Cross-Dresser*, in: *Transgender Studies Quarterly*, 1-2, 2014, S. 65-67.

Grant/Love 2019

Catherine Grant/Kate Random Love, *Introduction: Fandom as Methodology*, in: Catherine Grant/Kate Random Love (Hg.), *Fandom as Methodology. A Sourcebook for Artists and Writers*, London 2019, S. 1-22.

Grasskamp 2017

Walter Grasskamp, *The Museum in Print: André Malraux's Musée Imaginaire and André Vigneau's Photographic Encyclopaedia of Art*, in: Eva-Maria Troelenberg/Melania Savino

(Hg.), Images of the Art Museum. Connecting Gaze and Discourse in the History of Museology, Berlin/Boston 2017, S. 301-316.

Greco/u.a. o.J.

Francesca Greco/u.a., Editionen des Diogenes Laertios vom 15. Jahrhundert bis zum Jahr 2021 in verschiedenen europäischen und außereuropäischen Sprachen, in: Koselleck-Projekt – „Geschichten der Philosophie in globaler Perspektive“, Universität Hildesheim, o.J., (12.08.2024) URL: https://www.uni-hildesheim.de/media/koselleck/Geschichten_der_Philosophie/aaa_Diogenes/Diogenes_Alle_Editionen.pdf.

Hajnal 2019

Zsolt Hajnal, Privat ökológia. Állat- és növénymetaforák mint szubjektum- és objektum-kép(zet)ek lehetséges módozatai El Kazovszkij költészetében, in: Szövegek között. A tudományos hálózatoktól a hálózatok tudományáig, 21, 2019, S. 161-184.

Hajnal 2021

Zsolt Hajnal, A merőlegesen viszonyuló vegyes állat: maszkulinitás, homoszexualitás és transzszexualitás metszéspontjai a kazovszkiji életműben, in: Társadalmi Nemek Tudománya Interdiszciplináris eFolyóirat, 1, 2021, (12.08.2024) DOI: <https://doi.org/10.14232/tntef.2021.1.36-60>, S. 36-60.

Halberstam 2005

Jack Halberstam, In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives, New York/London 2005.

Halberstam 2011

Jack Halberstam, Unfound, in: Cruising the Archive: Queer Art and Culture in Los Angeles 1945-1980 (Kat. Ausst. ONE Archives Gallery & Museum, West Hollywood 2011/2012; ONE National Gay & Lesbian Archives, Los Angeles 2011/2012; Dohney Memorial Library, Los Angeles 2012), Los Angeles 2011, S. 158-161.

Halberstam 2018

Jack Halberstam, Trans*: A Quick and Quirky Account of Gender Variability, Oakland 2018.

Halperin 1990

David M. Halperin, One Hundred Years of Homosexuality. And Other Essays on Greek Love, New York/London 1990.

Hanzli/Nagy 2022

Péter Hanzli/Sándor Nagy, Az üldöztetéstől a büszkeségig: a magyar LMBTQI emberek története a kezdetektől az ezredfordulóig, Budapest 2022.

Hegy 1978

Loránd Hegyi, El Kazovszkij művészetéről, in: Mozgó világ, 5, 1978, S. 42-43.

Hegyí 1983

Loránd Hegyi, Új szenzibilitás, Budapest 1983.

Hegyí 1999

Loránd Hegyi, 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, S. 256-289.

Hock 2013

Beata Hock, Gendered Artistic Positions and Social Voices. Politics, Cinema, and the Visual Arts in State-Socialist and Post-Socialist Hungary, Stuttgart 2013.

Hock 2014

Beata Hock, Moving across Europe: Three Case Studies on Sex-Appeal, in: Katarzyna Kosmala (Hg.), Sexing the Border: Gender, Art and New Media in Central and Eastern Europe, Newcastle upon Tyne 2014, S. 33-54.

Hoffmann 2006

E. T. A. Hoffmann, Der Sandmann: die schönsten und schaurigsten Erzählungen, Düsseldorf 2006.

Hudra 1995

Klára Hudra, Európai ragu. Európa: Kréáció – rekreáció, in: Új Művészet, 9, 1995, S. 18-21.

Hunger 1988

Herbert Hunger, Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Wien 1988⁸.

Iricsek 2017

Zsuzsanna Iricsek, „A végtelenben minden élet csodálatos“. A nemi identitás szerepének jelentősége El Kazovszkij „Testi mesék“ című sorozatában, in: A túlélő árnyéka. Az El Kazovszkij élet/mű (Kat. Ausst. Ungarische Nationalgalerie, Budapest 2015/16), Budapest 2017, S. 111-121.

Johnson 2019

Dominic Johnson, Dead Star Mileage: Jack Smith's Fandom for Maria Montez, in: Catherine Grant/Kate Random Love (Hg.), Fandom as Methodology. A Sourcebook for Artists and Writers, London 2019, S. 65-82.

Joos 2011

Birgit Jooss, Tableaux und Attitüden als Inspirationsquelle inszenierter Fotografie im 19. Jh., in: Rollenbilder – Rollenspiele (Kat. Ausst. Museum der Moderne Salzburg Mönchberg, Salzburg 2011), München 2011, S. 14-19.

Jovchevski o.J.a

Perica Jovchevski, Pathways to decriminalisation of homosexual acts, in: Records uncovered: Gay and Lesbian Histories in Central and Southeastern Europe, 1945-1999, o.J., (12.08.2024)

URL: <https://recordsuncovered.osaarchivum.org/en/sections/i>.

Jovchevski o.J.b

Perica Jovchevski, The Desire Beneath..., in: Records uncovered: Gay and Lesbian Histories in Central and Southeastern Europe, 1945-1999, o.J., (12.08.2024) URL:

<https://recordsuncovered.osaarchivum.org/en/sections/v>.

Kat. Ausst. MissionArt Galéria 2020

MAKKY GYÖRGY, Fotók a nyolcvanas évekből 1. Performanszok (Kat. Ausst. MissionArt Galérai, Budapest 2020), Budapest 2020 (Online verfügbar [12.08.2024], URL:

https://missionart.hu/wp-content/uploads/2020/09/makky_gyorgy_kiallitasi_katalogus.pdf).

Kat. Ausst. Ungarische Nationalgalerie 2017

A túlélő árnyéka. Az El Kazovszkij élet/mű (Kat. Ausst. Ungarische Nationalgalerie, Budapest 2015/16), Budapest 2017.

Kat. Ausst. Neue Galerie/Fridericianum 1972

Documenta 5: Befragung der Realität, Bildwelten heute (Kat. Ausst. Neue Galerie/Museum Fridericianum, Kassel 1972), München 1972.

Kat. Ausst. Kunsthalle Budapest 1983

Magyarok a 12. Párizsi Biennálén. Banga Ferenc, El Kazovszkij, Záborszky Gábor (Kat. Ausst. Kunsthalle, Budapest 1983), Budapest 1983.

Kat. Ausst. Nationalmuseum Warschau 2010

Ars Homo Erotica (Kat. Ausst. Nationalmuseum Warschau, Warschau 2010), Warschau 2010.

Kat. Ausst. nGbK 2018

Left Performance Histories. Recollecting Artistic Practices in Eastern Europe (Kat. Ausst. Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin 2018), Berlin 2018.

Kat. Ausst. MUMOK/ Zachęta Nationalgalerie 2009

Gender check: femininity and masculinity in the art of Eastern Europe (Kat. Ausst. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 2009/2010; Zachęta Nationalgalerie, Warschau 2010), Wien/Köln 2009.

Kazovszkij 1978

El Kazovszkij, Néhány motívu a játékhoz, in: Mozgó világ, 5, 1978, S. 34-42.

Kazovszkij/Bartis/Dékei 2012

El Kazovszkij, Kutya és kötél, interviewt von Attila Bartis/Krisztina Dékei, in: Katalin Cserjés/Gabriella Uhl (Hg.), Látáscsapda. Beszélgetések El Kazovszkijjal, Budapest 2012, S. 36-45.

Kazovszkij/Bérczes 2012

El Kazovszkij, Éles élet, interviewt von László Bérczes, in: Katalin Cserjés/Gabriella Uhl (Hg.), Látáscsapda. Beszélgetések El Kazovszkijjal, Budapest 2012, S. 80-88.

Kazovszkij/Fehér/Halász 1995

El Kazovszkij, Férfi testben élek, interviewt von Zoltán Fehér/Tamás Halász, in: Mások, 8, 1995, S. 34-36.

Kazovszkij/Lajta 2012

El Kazovszkij, A film újra meg újra, interviewt von Gábor Lajta, in: Katalin Cserjés/Gabriella Uhl (Hg.), Látáscsapda. Beszélgetések El Kazovszkijjal, Budapest 2012, S. 112-126.

Kazovszkij/Kalmár/Ungváry 2012

El Kazovszkij, „Múlt századi stilizált férfitudattal nőttem fel“, interviewt von Melinda Kalmár/Rudolf Ungváry, in: Katalin Cserjés/Gabriella Uhl (Hg.), Látáscsapda. Beszélgetések El Kazovszkijjal, Budapest 2012, S. 46-79.

Kazovszkij/Keserü 2012

El Kazovszkij, interviewt von Katalin Keserü, in: Katalin Cserjés/Gabriella Uhl (Hg.), Látáscsapda. Beszélgetések El Kazovszkijjal, Budapest 2012, S. 247-301.

Kazovszkij/Palugyai 2012

El Kazovszkij, El Kazovszkij panoptikuma, interviewt von István Palugyai, in: Katalin Cserjés/Gabriella Uhl (Hg.), Látáscsapda. Beszélgetések El Kazovszkijjal, Budapest 2012, S. 17-20.

Kazovszkij/Rényi 2012

El Kazovszkij, A csendélet szinpadai, interviewt von András Rényi, in: Katalin Cserjés/Gabriella Uhl (Hg.), Látáscsapda. Beszélgetések El Kazovszkijjal, Budapest 2012, S. 202-211.

Kazovszkij/Sinkovits 2012

El Kazovszkij, Pandora szelencéje, interviewt von Péter Sinkovits, in: Katalin Cserjés/Gabriella Uhl (Hg.), Látáscsapda. Beszélgetések El Kazovszkijjal, Budapest 2012, S. 145-161.

Kazovszkij/Székely 2012

El Kazovszkij, A kutyás hölgy, interview von András Székely, in: Katalin Cserjés/Gabriella Uhl (Hg.), Látáscsapda. Beszélgetések El Kazovszkijjal, Budapest 2012, S. 21-24.

Kazovszkij/Szikszai 2012

El Kazovszkij, „Unalmas, ha mindig meg kell valósítani az elképzeltet“, interviewt von Károly Szikszai, in: Katalin Cserjés/Gabriella Uhl (Hg.), Látáscsapda. Beszélgetések El Kazovszkijjal, Budapest 2012, S. 136-144.

Koós 2009

Anna Koós, Színházi történetek - szobában, kirakatban, Budapest 2009.

Kornmeier 2002

Uta Kornmeier, *Taken from Life* – Madame Tussaud und die Geschichte des Wachsfigurenkabinetts vom 17. bis frühen 20. Jahrhundert, Diss. Phil. (unpubl.), Humboldt-Universität zu Berlin 2002.

Kemp-Welch 2019

Klara Kemp-Welch, *Networking the Bloc: Experimental Art in Eastern Europe 1965–1981*, Cambridge MA 2019.

Kürti 2014

Emese Kürti, Esoteric Avant-Garde. The concept/conceptual paradigm, in: *exindex.hu*, 2014, (12.08.2024) URL: <https://exindex.hu/en/kritika/ezoterikus-avantgard/>.

Laertius 2008a

Diogenes Laertius, *Leben und Meinungen berühmter Philosophen*, 1, dt. von Otto Apelt/Hans Günter Zekl, Hamburg 2008.

Laertius 2008b

Diogenes Laertius, *Leben und Meinungen berühmter Philosophen*, 2, dt. von Otto Apelt/Hans Günter Zekl, Hamburg 2008.

Laertius 2008c

Diogenes Laertius, *Von dem Leben und den Meinungen berühmter Philosophen*, dt. von August Christian Borheck, Wiesbaden 2008.

Lawrence 1950

Robert Lawrence, *The Victor Book of Ballets and Ballet Music*, New York 1950.

Laufenberg 2019

Mike Laufenberg, Queer Theory: identitäts- und machtkritische Perspektiven auf Sexualität und Geschlecht, in: Beate Kortendiek/Birgit Riegraf/Katja Sabisch (Hg.), *Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung*, Wiesbaden 2019, S. 331-340.

Lennon/Mistler 2014

Erica Lennon/Brian J. Mistler, Cisgenderism, in: *Transgender Studies Quarterly*, 1-2, 2014, S. 63-64.

Leszkowicz 2010a

Paweł Leszkowicz, Saint Sebastian, in: *Ars Homo Erotica* (Kat. Ausst. Nationalmuseum Warschau, Warschau 2010), Warschau 2010, S. 176-180.

Leszkowicz 2010b

Paweł Leszkowicz, *ART PRIDE. Gay art from Poland/Polska sztuka gejowska*, Warschau 2010.

Leszkowicz 2010c

Paweł Leszkowicz, Homoerotic Classicism, in: Ars Homo Erotica (Kat. Ausst. Nationalmuseum Warschau, Warschau 2010), Warschau 2010, S. 42-49.

Leszkowicz 2010d

Paweł Leszkowicz, Male Nudes, in: Ars Homo Erotica (Kat. Ausst. Nationalmuseum Warschau, Warschau 2010), Warschau 2010, S. 70-78.

Leszkowicz 2010e

Paweł Leszkowicz, Ars Homo Erotica, in: Ars Homo Erotica (Kat. Ausst. Nationalmuseum Warschau, Warschau 2010), Warschau 2010, S. 8-16.

Lorenz 2012

Renate Lorenz, Queer Art. A Freak Theory, Bielefeld 2012.

Love 2009

Heather Love, Feeling backward: loss and the politics of queer history, Cambridge MA/London 2009.

Maurer/Beke 2016

Dóra Maurer/László Beke (Hg.), Findings & prognosis: new art in Hungary in the 60s and 70s: discussions and interviews, Budapest 2016.

Mészáros 2022

Nóra Mészáros, Az El Kazovszkij mítosz: Maszkulinitás/ok a *Dzsán-panoptikumban*, in: Laokoón, 27.06.2022, (12.08.2024) URL: <https://laokoon.hu/meszaros-nora-az-el-kazovszkij-mitosz-maszkulinitas-ok-a-dzsán-panoptikumban/>.

Mizielińska 2011

Joanna Mizielińska, Travelling Ideas, Travelling Times: On the Temporalities of LGBT and Queer Politics in Poland and the 'West', in: Robert Kulpa/Joanna Mizielińska (Hg.), De-Centring Western Sexualities. Central and Eastern European Perspectives, Farnham/Burlington 2011, S. 85-106.

Montanari 2015

Franco Montanari, The Brill Dictionary of Ancient Greek, hg. von Madeleine Goh/Chad Schroeder, Leiden/Boston 2015.

Muskovics 2018

Gyula Muskovics, Against Interpretation, in: Revista-ARTA, 16.04.2018, (12.08.2024) URL: <https://revistaarta.ro/en/against-interpretation/>.

Nagy 2015

Fruzsina Nagy, A bálvány áldozata. El Kazovszkij *Két parka a háromból* című festményén, in: Katalin Cserjés/Dóra Szauter, Mérőleges viszonyok, Szeged 2015, S. 58-70.

o.A. 1992

o.A., bálvány, in: Géza Bárzi/u.a. (Hg.), A magyar nyelv értelmező szótára. 1, A – D, Budapest 1992⁵, S. 401-402.

Ovid 2017

Ovid, Metamorphosen, hg. von Niklas Holzberg, Berlin/Boston 2017.

Poeschel 2014

Sabine Poeschel, Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst, Darmstadt 2014⁶.

Radziszewski/Szymański 2021

Karol Radziszewski/Wojciech Szymański, Queer (in)visibility in the art of the People's Republic in Poland, in: Tomasz Basiuk/Jędrzej Burszta (Hg.), Queers in State Socialism. Cruising 1970s Poland, London/New York 2021.

Rajewsky 2024

Irina O. Rajewsky, Intermedialität und Transmedialität, in: Matthias Bauer/Stefan Keppler-Tasaki (Hg.), Handbuch Literatur & Film, Berlin/Boston 2024.

Read 2016

Jason Read, The Politics of Transindividuality, Leiden/Boston 2016.

Reckermann 2017

Alfons Reckermann, Idol, Ido(lo)latrie, in: Joachim Ritter/Karlfried Gründer/Gottfried Gabriel (Hg.), Historisches Wörterbuch der Philosophie online, Basel 2017, (12.08.2024) DOI: <https://doi.org/10.24894/HWPh.1693>.

Reed 2010

Christopher Reed, Art and Homosexuality. A History of Ideas, New York 2011

Rényi 2008

András Rényi, El Kazovszkij's cruel theatre of the body, in: Gabriella Uhl (Hg.), El Kazovszkij kegyetlen testszínháza/El Kazovszkij's cruel theatre of the body, Budapest 2008, S. 47-59.

Rényi 2015

András Rényi, The Survivor's Shadow. The Life and Works of El Kazovszkij (Exhibition Guide), hg. von Eszter Kardos/Petra Köves-Kárai, engl. von Steve Kane, Budapest 2015 (Online verfügbar [12.08.2024], URL: https://elkazovszkij.hu/uploads/images/dokumentumok/elkazo_vezeto_en.pdf).

Sasvári 2003

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.

Sauser 1970

Ekkart Sauser, Fisch, in: Engelbert Kirschbaum (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, 2, Freiburg 1970, S. 35-39.

Schneider 2001

Rebecca Schneider, Performance Remains, in: Performance Research. A Journal of the Performing Arts, 2, 2001, S. 100-108.

Seal/White 2016

Graham Seal/Kim Kennedy White, Folk Heroes and Heroines around the World, Greenwood 2016.

Siklós 2017

Péter Siklós, Az átöltözködött szív – El Kazovszkij orosz háttéréről, in: A túlélő árnyéka. Az El Kazovszkij élet/mű (Kat. Ausst. Ungarische Nationalgalerie, Budapest 2015/16), Budapest 2017, S. 13-24.

Sontag 1969

Susan Sontag, One Culture and the new sensibility, in: Susan Sontag, Against Interpretation and Other Essays, New York 1969, S. 294-304.

Sontag 2022

Susan Sontag, Notes on 'Camp', in: Fabio Cleto (Hg.), Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader, Edinburgh 2022, S. 53-65.

Spangenberg 2011

Marcus Spangenberg, Ludwig II. Der andere König, Regensburg 2011.

Stiglegger 2017

Marcus Stiglegger, Karneval des Todes. Lucchino Viscontis LA CADUTA DEGLI DEI, in: Jörn Glasenapp (Hg.), Luchino Visconti (Reihe Film-Konzepte, 48), München 2017, S. 64-79.

Stoichita 2011

Victor I. Stoichita, Der Pygmalion-Effekt. Trugbilder von Ovid bis Hitchcock, dt. von Ruth Herzmann, München/u.a. 2011.

Stryker 2017

Susan Stryker, Transgender history: the roots of today's revolution, Berkeley 2017.

Szabolcsi 1981

Miklós Szabolcsi, A fordulat évétől 1975-ig in: Miklós Béládi/u.a. (Hg.), A Magyar irodalom története 1945-1975. I. Irodalmi élet és irodalomkritika, 7, Budapest 1981, S. 142-231.

Szeemann 1981

Harald Szeemann, Museum der Obsessionen, Berlin 1981.

T. 2020

Anna T., *Opacity - Minority – Improvisation. An Exploration of the Closet Through Queer Slangs and Postcolonial Theory*, Bielefeld 2020.

Takács 2018

Judit Takács, *Meleg század: adalékok a homoszexualitás 20. századi magyarországi társadalomtörténetéhez*, Budapest 2018.

Thiel 2010

Erika Thiel, *Geschichte des Kostüms: die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Leipzig 2010⁹.

Tompkins 2014

Avery Tompkins, *Asterisk*, in: *Transgender Studies Quarterly*, 1-2, 2014, S. 26-27.

Tóth 2010

Eszter Zsófia Tóth, *Kádár leányai. Nők a szocialista időszakban*, Budapest 2010.

Uhl 2008

Gabriella Uhl (Hg.), *El Kazovszkij kegyetlen testszínháza/El Kazovszkij's cruel theatre of the body*, Budapest 2008.

Urai 2016

Dorottya Urai, *Dzsán-panoptikum, avagy az esztétizált vágy. El Kazovszkij performanszművészete*, in: *Színház*, 3, 2016, S. 44-48.

Urai 2017

Dorottya Urai, *El Kazovszkij performanszművészete. A Dzsán-panoptikumok kutatása*, in: *A túlélő árnyéka. Az El Kazovszkij élet/mű* (Kat. Ausst. Ungarische Nationalgalerie, Budapest 2015/16), Budapest 2017, S. 65-89

Vogel 2016

Marianne Vogel, "Einfach Puppe!" *Die Wachspuppe in der Wirklichkeit und in der Imagination in Romantik und Moderne* in: Eva Kormann/Anke Gilleir/Angelika Schlimmer (Hg.), *Textmaschinenkörper. Genderorientierte Lektüren des Androiden*, Leiden 2016, S. 105-115.

Zeit-Online-Redaktion 2018

Zeit-Online-Redaktion, *Ungarn verbannt Geschlechterforschung aus den Unis*, in: *Zeit Online*, 16.10.2018, (12.08.2024) URL: <https://www.zeit.de/politik/ausland/2018-10/gender-studies-ungarn-studienfach-abschaffung-universitaeten-viktor-orban>.

8. Film- und Videomaterial

Artpool Video-Archiv, 604. Események, FMK, 25.04.1986, 2. El Kazovszkij: Dzsán panoptikum XX., avagy Arkeszilaosz álma V., 00:20:43.

Raum 1992/1995

Attila Raum, El Kazovszkij's Dzsán-Panoptikum XXXII 1992 und Dzsán-Panoptikum XXV 1995, Video-Dokumentation, 01:13:29.

Éry-Kovács 2002

András Éry-Kovács (Reg.), El Kazovszkij trilógia, DVD, 2002, Kapitel 2: Dzsán-panoptikum, 00:44:35-01:20:32.

Jarman 2001

Derek Jarman (Reg.), Sebastiane, DVD, Großbritannien 2001, 01:21:50.

9. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Website der El Kazovszkij Foundation, elkazovszkij.hu, (22.08.2024) URL: <https://www.elkazovszkij.hu/munkai/panoptikum/1083/dzsán-panoptikum-xxxvi-avagy-arkeszilaosz-alma-xvi-2001-februar-12-/index.html>.

Abb. 2-5: Website der El Kazovszkij Foundation, elkazovszkij.hu, (22.08.2024) URL: <https://www.elkazovszkij.hu/munkai/panoptikum/1071/dzsán-panoptikum-i-1977-junius-1-/index.html>.

Abb. 6: Uhl 2008, S. 64.

Abb. 7-8: Website der El Kazovszkij Foundation, elkazovszkij.hu, (22.08.2024) URL: <https://www.elkazovszkij.hu/munkai/panoptikum/1075/dzsán-panoptikum-vii-1979-majus-13-/index.html>.

Abb. 9: Website der El Kazovszkij Foundation, elkazovszkij.hu, (22.08.2024) URL: <https://www.elkazovszkij.hu/munkai/panoptikum/1072/dzsán-panoptikum-ii-1977-november-25-/index.html>.

Abb. 10: Website der El Kazovszkij Foundation, elkazovszkij.hu, (22.08.2024) URL: <https://www.elkazovszkij.hu/munkai/panoptikum/1074/dzsán-panoptikum-iv-b-1978-aprilis-5-/index.html>.

Abb. 11: Website der El Kazovszkij Foundation, elkazovszkij.hu, (22.08.2024) URL: <https://www.elkazovszkij.hu/munkai/panoptikum/1075/dzsán-panoptikum-vii-1979-majus-13-/index.html>.

Abb. 12: Ludwig Museum Budapest Online-Sammlung, (22.08.2024) URL: <https://www.ludwigmuseum.hu/en/work/i-am-work-art>.

Abb. 13: 2000 - Irodalmi és társadalmi havi lap, November 1991, S. 21.

- Abb. 14:** Uhl 2008, S. 72.
- Abb. 15:** Uhl 2008, S. 75.
- Abb. 16:** Uhl 2008, S. 66.
- Abb. 17:** Kat. Ausst. Ungarische Nationalgalerie 2017, S. 73.
- Abb. 18:** Website der El Kazovszkij Foundation, elkazovszkij.hu, (22.08.2024) URL: <https://www.elkazovszkij.hu/munkai/panoptikum/1079/dzsan-panoptikum-xix-avagy-arkheszilaosz-alma-i-1983-december-2/index.html>.
- Abb. 19:** Éry-Kovács 2002, 01:12:49.
- Abb. 20:** Website der El Kazovszkij Foundation, elkazovszkij.hu, (22.08.2024) URL: <https://www.elkazovszkij.hu/munkai/panoptikum/1083/dzsan-panoptikum-xxxvi-avagy-arkheszilaosz-alma-xvi-2001-februar-12-/index.html>.
- Abb. 21:** museum-digital.org, (22.08.2024) URL: <https://bu.hu.museum-digital.org/object/2739>.
- Abb. 22:** museum-digital.org, (22.08.2024) URL: <https://global.museum-digital.org/object/813935>.
- Abb. 23:** Website der El Kazovszkij Foundation, elkazovszkij.hu, (22.08.2024) URL: <https://www.elkazovszkij.hu/munkai/panoptikum/1077/dzsan-panoptikum-x-1979-november-22-/index.html>.
- Abb. 24:** museum-digital.org, (22.08.2024) URL: <https://bu.hu.museum-digital.org/object/2347>.
- Abb. 25:** museum-digital.org, (22.08.2024) URL: <https://hu.museum-digital.org/object/7960>.
- Abb. 26:** museum-digital.org, (22.08.2024) URL: <https://hu.museum-digital.org/object/4272>.
- Abb. 27:** Austermann 2021, S. 117.
- Abb. 28:** Raum 1992/1995, 00:19:21; Video zur Verfügung gestellt von Attila Raum.
- Abb. 29:** museum-digital.org, (22.08.2024) URL: <https://hu.museum-digital.org/object/24756>.
- Abb. 30:** Zur Verfügung gestellt von Gabriella Uhl.
- Abb. 31:** Website der El Kazovszkij Foundation, elkazovszkij.hu, (22.08.2024) URL: <https://www.elkazovszkij.hu/munkai/panoptikum/1087/dzsan-panoptikum-xxxi-avagy-arkheszilaosz-alma-xi-1991-februar-26-/index.html>.
- Abb. 32:** Kat. Ausst. Ungarische Nationalgalerie 2015, S. 74.
- Abb. 33:** Zur Verfügung gestellt von Gabriella Uhl.
- Abb. 34:** Website der El Kazovszkij Foundation, elkazovszkij.hu, (22.08.2024) URL: <https://www.elkazovszkij.hu/munkai/panoptikum/1082/dzsan-panoptikum-xxxv-avagy-arkheszilaosz-alma-xv-1995-marcus-14-/index.html>.
- Abb. 35:** Zur Verfügung gestellt von Gabriella Uhl.
- Abb. 36:** museum-digital.org, (22.08.2024) URL: <https://hu.museum-digital.org/object/8495>.

Abb. 37: Website der El Kazovszkij Foundation, elkazovszkij.hu, (22.08.2024) URL: <https://www.elkazovszkij.hu/munkai/panoptikum/1080/dzsan-panoptikum-xxix-avagy-arkheszilaosz-alma-ix-1988-februar-5-/index.html>.

Abb. 38: Uhl 2008, S. 69.

Abb. 39: Jarman 1976, 00:04:39.

Abb. 40: museum-digital.org, (22.08.2024) URL: <https://hu.museum-digital.org/object/3351>.

Abb. 41: museum-digital.org, (22.08.2024) URL: <https://hu.museum-digital.org/object/2073>.

Abb. 42: Kat. Ausst. Ungarische Nationalgalerie 2015, S. 71.

Abb. 43: Website des Secondary Archive, Orshi Drozdik, Abb. 2, (22.08.2024) URL: <https://secondaryarchive.org/artists/orsolya-drozdik/>.

Abb. 44: Cseh-Varga 2023, S. 168.

Abb. 45: museum-digital.org, (22.08.2024) URL: <https://hu.museum-digital.org/object/8488>.

10. Abbildungen



Abb. 1: El Kazovszkij, Dzsán-Panoptikum XXXVI oder Der Traum von Arkesilaos XVI, 12. Februar 2001, Merlin Theater (Merlin Színház), Budapest.



Abb. 2: El Kazovszkij, Dzsán-Panoptikum I, 1. Juni 1977, György Dózsa Kulturhaus (Dózsa György Művelődési Ház), Budapest.



Abb. 3: El Kazovszkij, Dzsán-Panoptikum I, 1. Juni 1977, György Dózsa Kulturhaus (Dózsa György Művelődési Ház), Budapest.



Abb. 4: El Kazovszkij, Dzsán-Panoptikum I, 1. Juni 1977, György Dózsa Kulturhaus (Dózsa György Művelődési Ház), Budapest.

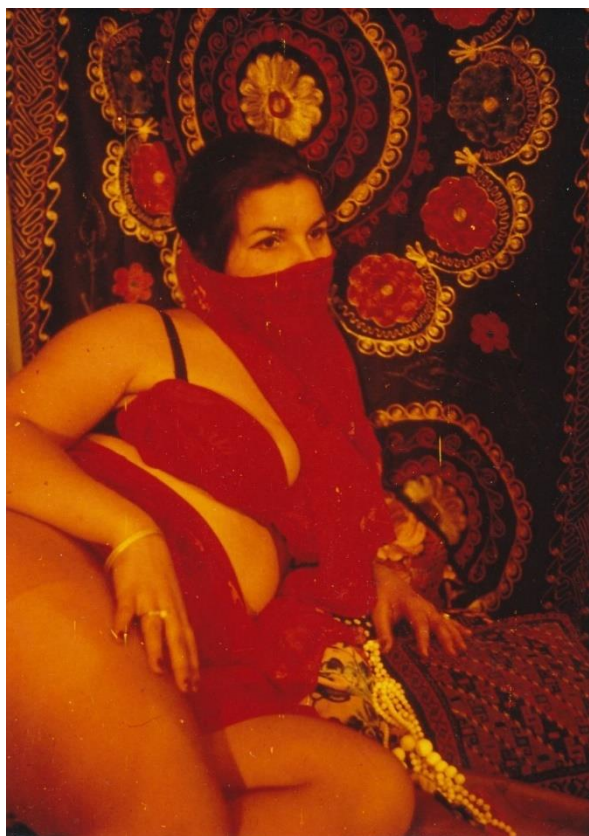


Abb. 5: El Kazovszkij, Dzsán-Panoptikum I, 1. Juni 1977, György Dózsa Kulturhaus (Dózsa György Művelődési Ház), Budapest.



Abb. 6: El Kazovszkij, Dzsán-Panoptikum IV, 5. April 1978, MOM Kulturzentrum (MOM Művelődési Központ), Budapest.



Abb. 7: El Kazovszkij, Dzsán-Panoptikum VII, 13. Mai 1979, Aula der Universität für Gartenbau (Kertészeti Egyetem), Budapest.



Abb. 8: El Kazovszkij, Dzsán-Panoptikum VII, 13. Mai 1979, Aula der Universität für Gartenbau (Kertészeti Egyetem), Budapest.



Abb. 9: El Kazovszkij, Dzsán-Panoptikum II, 25. November 1977, Klub junger Künstler_innen (Fiatal Művészek Klubja), Budapest.



Abb. 10: El Kazovszkij, Dzsán-Panoptikum IV, 5. April 1978, MOM Kulturzentrum (MOM Művelődési Központ), Budapest.



Abb. 11: El Kazovszkij, Dzsán-Panoptikum VII, 13. Mai 1979, Aula der Universität für Gartenbau (Kertészeti Egyetem), Budapest.



Abb. 12: Judit Kele, I am a Work of Art, 1979-1984, Museum für Bildende Kunst (Szépművészeti Múzeum), Budapest.



Abb. 13: El Kazovszkij, Dzsán-Panoptikum XXIX oder Der Traum des Arkesilaos IX, 5. Februar 1988, Kunsthalle (Műcsarnok), Budapest.



Abb. 14: El Kazovszkij, Dzsán-Panoptikum XXIX oder Der Traum des Arkesilaos IX (Amor-Psyche), 5. Februar 1988, Kunsthalle (Műcsarnok), Budapest.



Abb. 15: El Kazovszkij, Dzsán-Panoptikum XXV, oder Der Traum des Arkesilaos VI (Vordergrund - von l. nach r.: zwei Parzen, zwei Wüsten-Venus-Figuren; Hintergrund: zwei Galathea-Figuren/Philosophen), 25. April 1986, Klub junger Künstler_innen (Fiatal Művészek Klubja), Budapest.



Abb. 16: El Kazovszkij, Dzsán-Panoptikum XXV, oder Der Traum des Arkesilaos VI (Galathea-Reihe), 25. April 1986, Klub junger Künstler_innen (Fiatal Művészek Klubja), Budapest.



Abb. 17: El Kazovszkij, Dzsán-Panoptikum XXV, oder Der Traum des Arkesilaos VI (von l. nach r.: Wüsten-Venus, El Kazovszkij/Menschendarsteller, József Tóth/Menschendarsteller), 25. April 1986, Klub junger Künstler_innen (Fiatal Művészek Klubja), Budapest.



Abb. 18: El Kazovszkij, Dzsán-Panoptikum XXV, oder Der Traum des Arkesilaos VI (Galathea-Figuren nach dem Sturz), 25. April 1986, Klub junger Künstler_innen (Fiatal Művészek Klubja), Budapest.



Abb. 19: El Kazovszkij, Dzsán-panoptikum XXXVI oder der Traum des Arkesilaos XVI (Filmstill), 12. Februar 2001, Merlin Theater (Merlin Színház), Budapest.



Abb. 20: El Kazovszkij, Dzsán-panoptikum XXXVI oder der Traum des Arkesilaos XVI, 12. Februar 2001, Merlin Theater (Merlin Színház), Budapest.

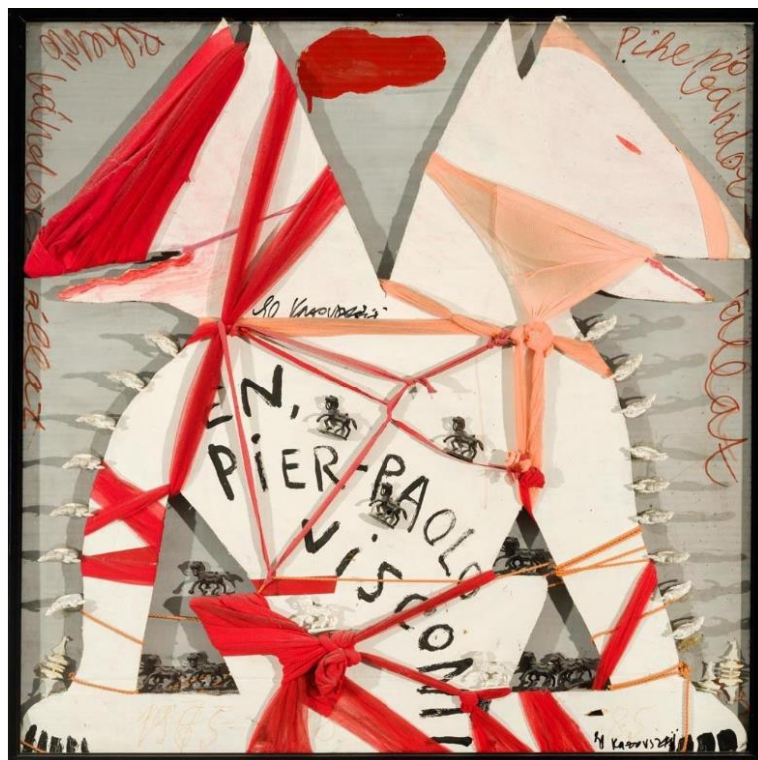


Abb. 21: El Kazovszkij, Ich Pier-Paolo Visconti (Én Pier Paolo Visconti), 1984, mixed media (Karton, Kunststoff, Textil), 75×72 cm, Privatsammlung Miklós Nagy, Győr.



Abb. 22: El Kazovszkij, Engel mit Sense mit Bibliographie (Kaszás angyal irodalomjegyzékkel), 1985, mixed media (Karton, Klebeband), 200x180cm, Privatsammlung Gábor Hunya.



Abb. 23: El Kazovszkij, Dzsán-Panoptikum X. (Ausschnitt), 22. November 1979, Klub der József Attila Universität in Szeged.



Abb. 24: El Kazovszkij, Hl. Sebastian, mixed media (Metall, Holz, Kunststoff, Isolierklebeband), 125x65x4cm, Nachlass El Kazovszkij.

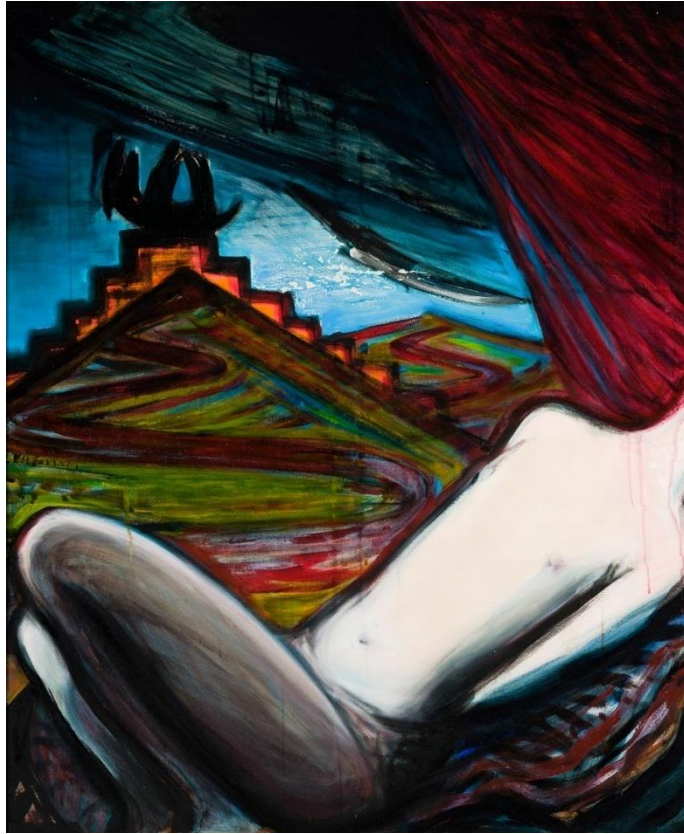


Abb. 25: El Kazovszkij, Die Opferung Isaks (Izsák feláldozása), 2006, Öl auf Leinwand, 120x100cm, Privatbesitz.

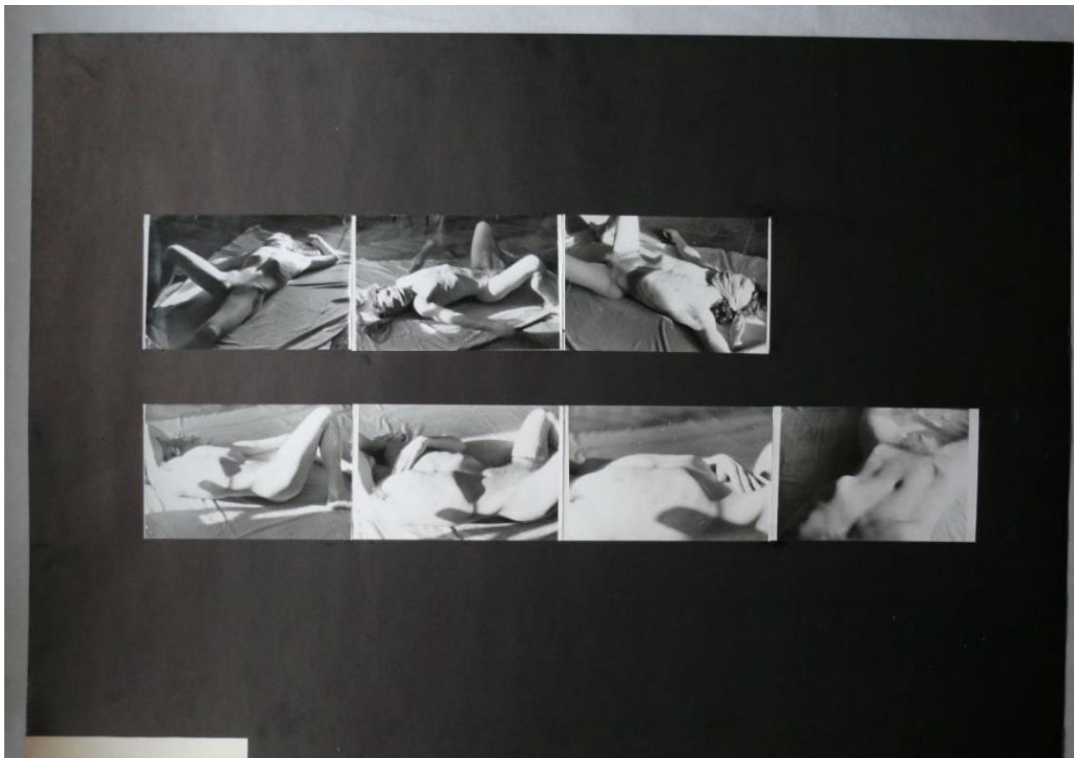


Abb. 26: El Kazovszkij, Stilleben im Sonnenschein (Csendéletek napsütésben), 1970-er Jahre, Schwarz-Weiß-Photographie auf Papier, 50x70cm (Photos jeweils 9x14cm), Nachlass El Kazovszkij.



Abb. 27: Ryszard Kisiel: Cross Dressing II., Danzig, 1986.



Abb. 28: El Kazovszkij, Dzsán-Panoptikum XXXII oder Der Traum des Arkesilaos XII (Filmstill), 10. Oktober 1992, Merlin Theater (Merlin Színház), Budapest.



Abb. 29: El Kazovszkij, Kleines Purgatorium (Das Tier und der Engel) (Kis purgatórium [Az állat és az angyal]), 1992, Öl auf Leinwand, 60x80cm, Privatsammlung.



Abb. 30: El Kazovszkij, Dzsán-Panoptikum XXXV oder Der Traum des Arkesilaos XV (Sirene links, Meerjungfrau rechts, auf mittlerer Stufe), 14. März 1995, Kunsthalle (Műcsarnok), Budapest (Photographie: Tamás Katkó).



Abb. 31: El Kazovszkij, Dzsán-Panoptikum XXXI oder Der Traum des Arkesilaos XI, 26. Februar 1991, Fészek Klub, Budapest.



Abb. 32: Coppélia im Dzsán-Panoptikum II, 25. Nov. 1977, Klub Junger Künstler_innen (Fiatal Művészek Klubja), Budapest.



Abb. 33: Terry Black in Dzsán-Panoptikum XXXV oder Der Traum des Arkesilaos XV, 14. März 1995, Kunsthalle (Műcsarnok), Budapest (Photographie: Tamás Katkó).



Abb. 34: El Kazovszkij, Dzsán-Panoptikum XXXV oder Der Traum des Arkesilaos XV (Galathea und Wüsten-Venus), 14. März 1995, Kunsthalle (Műcsarnok), Budapest.



Abb. 35: El Kazovszkij, Dzsán-Panoptikum XXXV oder Der Traum des Arkesilaos XV, 14. März 1995, Kunsthalle (Műcsarnok), Budapest (Photographie: Tamás Katkó).



Abb. 36: El Kazovszkij, Neue Galathea-Plantage (Körpergeschichten VII.) (Új Galateia-ültetvény [Testi mesék VII.]), 2004, digitale Photomontage, 61x47,5cm, Sammlung Attila Raum.



Abb. 37: El Kazovszkij, Dzsán-Panoptikum XXIX, oder der Traum des Arkesilaos IX, 5. Februar 1988, Kunsthalle (Műcsarnok), Budapest.



Abb. 38: El Kazovszkij, Dzsán-Panoptikum XIX. oder Der Traum von Arkesilaos I., 2. Dezember 1983, Klub junger Künstler_innen (Fiatal Művészek Klubja), Budapest.



Abb. 39: Derek Jarman, Sebastiane (Filmstill), 1976.



Abb. 40: El Kazovszkij, Fétis donátorral. Kis fétis II. [Fetisch mit Stifter. Kleiner Fetisch II.], 1978, Öl auf Holzfaserplatte, 50x40cm, Városi Képtár, Székesfehérvár.



Abb. 41: El Kazovszkij, Stillleben mit der Büchse der Pandora (Csendélet Pandora ládájával), 1980, mixed media (Papier, Holz, Kunststoff, Gips, Isolierklebeband, Textilbänder, Mullbinde), 90x65x41cm, Szombathelyi Képtár, Szombathely.



Abb. 42: El Kazovszkij, Dzsán-Panoptikum XXX oder Der Traum des Arkesilaos X, 26. Februar 1991, Fészek Klub Budapest.



Abb. 43: Orshi Drozdik, Individual Mythology, FreeDance, 1975-76, Schwarz-weiß Photographie (Silbergelatinabzug), 39×29,5 cm.



Abb. 44: Péter Breznyik in der Aufführung von King-Kong im Apartment Theater von Péter Halász in der Dohány-Straße in Budapest, 1973.



Abb. 45: El Kazovszkij, Weihnachtlicher Schnee (Körpergeschichten IV.) (Karácsony hava [Testi mesék IV.], 2004, digitale Photomontage, 61x47,5cm, Sammlung Attila Raum.

Abstract

Die vorliegende Masterarbeit beschäftigt sich mit den Performances, *Dzsán-Panoptikum* (1977-2001), von El Kazovszkij. Es werden die Performance-Reihe als Gesamtes sowie einzelne Aufführungen im Detail in den Blick genommen. Das Ziel ist, das *Dzsán-Panoptikum* als eine Art von queerem Archiv zu lesen und diese Lesart zu begründen. Dafür werden zunächst die zentralen Thematiken des Werks, die Vergegenständlichung im Kontext des Geschlechterverhältnisses sowie die Idolisierung neu beleuchtet. Eine Zweiteilung in der Entwicklung des *Dzsán-Panoptikums* wird vorgenommen, um deren Tendenzen zu analysieren. Bei den frühen Panoptiken stehen weibliche Rollenbilder aus der westlichen Kultur, wie Coppélia, Galathea, Dornröschen und die Odaliske, im Zentrum. In den Panoptiken ab 1983 treten vermehrt homoerotische Bezugspunkte in den Vordergrund, wie die antike Päderastie, zeitgenössische Filme von Luchino Visconti und Derek Jarman oder die Figur des Heiligen Sebastian. Der Begriff des Panoptikums wird diskutiert, wobei sich der Verweis auf die Wachsfigurenkabinette der vergangenen Jahrhunderte als zentral herauskristallisiert. Das Panoptikum wird in Verhältnis zum ersten Teil des Titels „Dzsán“, das im Persischen als Kosenamen für geliebte Personen verwendet wird, gesetzt. Eine Dichotomie besteht im persönlichen Aspekt des Begriffes „Dzsán“ und im Panoptikum als etwas Universelles. Diese Gegensätzlichkeit wird zu Harald Szeemanns Konzept der „Individuellen Mythologie“ und im lokalen Kontext zu Loránd Hegyis „Neuen Sensibilität“ in Bezug gesetzt. Der scheinbare Widerspruch zwischen der Performance als etwas Vergängliches und dem Archiv als etwas Bewahrendes wird aufgelöst. Der Umgang mit und die Präsentation von Geschlechterrollen, -bildern und -verhältnissen bildet den Fokus dieser Arbeit, weshalb Methoden und Theorien aus den Gender Studies, vor allem den Trans Studies und der Queer Theory, herangezogen werden. Die transgressiven Momente in der eklektischen Mischung von Musik, Literatur, Rollen, Kostümen und Bühnengestaltung werden analysiert. Es wird mit dem Präfix „trans*“ gearbeitet, um diese Transgressionen in formaler (Trans*formation), zeitlicher (Trans*temporalität), geschlechtlicher (Trans*gender), kultureller (Trans*kulturalität) und medialer (Trans*medialität) Hinsicht zu beleuchten. Die grenzüberschreitende Vermischung verschiedener zeitlicher, kultureller, geschlechtlicher Ebenen macht das Dzsán-Panoptikum zu einem queerem Archiv, in dem die Zitate unleserlich werden und durch ihre Überlagerung neue Kreationen entstehen.

This master's thesis deals with the performance, called *Dzhan-panopticon* (1977-2001), by El Kazovszkij. The analysis considers both the performance series as a whole as well as individual performances. The aim is to read the *Dzhan-panopticon* as a kind of queer archive. The central themes of the work, objectification in relation to gender and idolisation will first be examined. The development of the *Dzhan-panopticon* is divided into two phases in order to analyse their tendencies. In the early panopticons, female role models from Western culture, such as Coppélia, Galathea, Sleeping Beauty and the Odalisque, take centre stage. In the panopticons from 1983 onwards, homoerotic reference points such as ancient pederasty, contemporary films by Luchino Visconti or St Sebastian increasingly become visible. The concept of the panopticon is discussed, whereby the reference to wax museums of past centuries turns out to be most important. The term panopticon is placed in relation to the first part of the title 'Dzhan', which is used in Persian as a name of endearment for loved ones. A dichotomy between the personal aspect of the term 'Dzhan' and the universality of the panopticon becomes apparent. This is linked to Harald Szeemann's concept of 'Individual Mythology' and, in the local context, to Loránd Hegyi's 'New Sensibility'. The apparent contradiction between the performance as ephemeral and the archive as preserving will be resolved. The treatment and presentation of gender roles, images and relations is at the core of this thesis, therefore methods and theories from gender studies, especially trans studies and queer theory, are utilised. The transgressive moments in the eclectic mixture of music, literature, roles, costumes and stage design are analysed. The prefix 'trans*' is used to illuminate these transgressions in formal (trans*formation), temporal (trans*temporality), gendered (trans*gender), cultural (trans*culturality) and media (trans*mediality) terms. The mixing of different temporal, cultural and gendered aspects is what turns the *Dzhan-panopticon* into a queer archive in which the references become illegible and new creations emerge through the layering of citations.