

TADEUSZ KANTOR

30. August – 16. November 2008

Tadeusz Kantor (1915 geboren in Wielopole Skrzyńskie, gestorben 1990 in Krakau) ist einer der bedeutendsten polnischen Künstler des 20. Jahrhunderts. Sein Schaffen umfasst neben den bildenden Künsten auch die darstellenden Künste: Er gilt als wegweisender Theater-Reformer, der sich an den Ideen der künstlerischen Avantgarde orientierte. Kantor befasste sich mit einer Illusionsbrechung des klassischen Theaters – sein Ziel war es, die vorherrschende distanzierte Bühnensituation aufzubrechen und für das reale Leben zu öffnen. Damit gehörte er zu denjenigen Künstlern des 20. Jahrhunderts, die einen offenen, spartenübergreifenden Kunstbegriff proklamierten und praktizierten. Mit seiner Wandertheatergruppe Cricot², die er Mitte der 1950er Jahre gründete, wurde Kantor in den 1970er Jahren weltberühmt.

Anstelle einer klassischen Retrospektive, gegliedert nach Perioden und Gattungen, wird die Ausstellung im migros museum für gegenwartskunst durch einen freieren inszenatorischen Charakter geprägt, der versucht, Kantors Arbeiten als Gesamtkunstwerk nachvollziehbar zu machen. Dieses ganzheitliche Konzept war für Kantor zeitlebens gültig: „Nicht das Kunstwerk als Produkt ist wichtig, nicht sein ‚ewiges‘ und erstarrtes Antlitz, sondern der Entstehungsprozess selbst, der geistige und seelische Aktivitäten freisetzt.“¹ Im Fokus der Ausstellung stehen die Untersuchung des Performativen und die Vermischung von Theater und bildender Kunst. Damit ist diese Ausstellung eine inhaltlich-diskursive Fortführung der Auseinandersetzung mit der derzeitigen Entwicklung von theatral-performativen Ansätzen in der Gegenwartskunst, die bereits Thema mehrerer vorgängiger Ausstellungsprojekte war. Erstmals in der Schweiz gibt das migros museum für gegenwartskunst einen umfassenden Überblick über das vielseitige Schaffen Kantors – von seinen Theaterinszenierungen und Aktionen bis zu seinem malerischen und skulpturalen Werk. Insgesamt sind über sechzig Werke zu sehen, entstanden ab Mitte der 1940er Jahre bis zum Ende der 1980er Jahre.

Bereits nach seinem Studium an der Akademie der Schönen Künste in Krakau in den 1930er Jahren war Kantor sowohl als bildender Künstler, Theaterregisseur, Bühnenbildner als auch als Kunst- und Theatertheoretiker tätig. In seinen Studienjahren hatte die Schrift *Die Bühne im Bauhaus* (1925) von Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy und Farkas Molnar grossen Einfluss auf ihn ausgeübt und sein Interesse an einem konstruktivistischen Theater geweckt. Die Idee von der Abstraktion und Konstruiertheit einer Theaterinszenierung reflektierte er über Jahrzehnte in seinem Werk – basierend auf Schlemmers Vorstellung, dass der Mensch auf der Bühne zur „Kunstfigur“ werden sollte. Die erste Theaterschaffensphase Kantors begann 1937/38 unter dem Namen *Ephemerisches Marionettentheater*. Dieses konstruktivistische Puppentheater stand in der Tradition der *Szopka*, der Miniatur-Krippenspiele, die vor allem im östlichen Europa weit verbreitet waren. Seither tauchten Puppen und Marionetten immer wieder in Kantors Inszenierungen auf: Über die Puppe oder den marionettenhaften Schauspieler „entledigte“ sich Kantor des Individuums und präsentierte vordergründig einen entleerten, entpsychologisierten Körper, an dem sich jedoch archetypische Wesenszüge des Menschseins manifestieren konnten. Auch in seinem bekanntesten Stück *Die tote Klasse* (1975), das die jahrelange Schaffensphase des *Theater des Todes* begründete – eine Reihe von Theaterstücken, in denen sich Kantor mit dem Sterben und immer häufiger auch mit der erschreckenden Vision des eigenen Todes beschäftigte –, nutzte Kantor die intensive Wirkung der Puppen. Ebenso wie Schlemmer verband Kantor sein Theater mit den Formen des Jahrmarkttheaters und des Zirkus, die als seine Vorbilder gelten. Mit seinen genreübergreifenden Arbeiten von bildender Kunst und Theater beabsichtigte Kantor, eine Form von Theater zu entwickeln, deren gewollte Zweck- und Absichtslosigkeit im Sinne einer grösstmöglichen „Autonomie“ verstanden werden muss.

Die Inszenierung *Die tote Klasse* (1975) ist Kantors bekanntestes Bühnenstück und wurde inspiriert durch Witkacys (Stanislaw Ignacy Witkiewicz) Stück *Tumor Hirnowicz* (1920). Witkacy gilt als „enfant terrible“ der polnischen Avantgarde und aufgrund einer Reihe von Dramen, die in den 1920er Jahren entstanden sind, als Vorreiter des Absurden Theaters. Nach Witkacys Selbstmord 1939 geriet sein

¹ Kantor. *Ein Reisender – seine Texte und Manifeste*, hrsg. vom Institut für moderne Kunst, Nürnberg 1988, Verlag für Moderne Kunst Nürnberg, S. 183.

Werk zunächst in Vergessenheit und wurde erst Mitte der 1950er Jahren von Kantor wieder entdeckt und einem breiteren Publikum bekannt gemacht. Verschiedene seiner Texte sowie seine kunsttheoretischen Überlegungen wurden von Kantor aufgegriffen, Fragmente davon sind in Kantors Stücke eingegangen. *Die tote Klasse* basiert nicht auf einer konkreten Handlung sondern generiert sich vielmehr aus rituellen Akten, einer Dynamik aus Bewegung und Stillstand, strukturiert durch das sich ständig wiederholende musikalische Motiv, den *Valse François* von Zygmunt Krasiński. Die Inszenierung kann als Mischung aus Schauspiel, Happening mit biografischen Bezügen und installativer Skulptur beschrieben werden. Im Zentrum steht die Visualisierung von Erinnerungen. Wie im gesamten Werk Kantors vermengen sich seine privaten Kindheitserinnerungen mit Kernthemen aus dem kulturellen Gedächtnis des 20. Jahrhunderts, darunter die beiden Weltkriege und die Vernichtung der jüdischen Kultur, die für die polnische Kultur der Nachkriegszeit prägend sind. Ausgangspunkt von Kantors Stück ist der Blick durch ein Fenster in ein Schulzimmer. Immer wieder wird zur Versinnbildlichung dieser Anfangsidee ein milchiges und schmutziges altes Fenster von einer Schauspielerin in die Luft gehalten. Durch dieses hindurch tauchen Erinnerungen auf und verschwinden wieder. Die Klasse besteht aus greisen Schauspielern in Kostümen, die an Schuluniformen erinnern. Die weiss geschminkten Gesichter wirken seltsam unlebendig und marionettenhaft. Jede dieser Figuren ist während des Stücks in Begleitung einer Marionette aus Wachs, die den dargestellten Charakter im Kindesalter wiedergibt. Die Alter Egos dienen als Medium zum Zugang zu den Erinnerungen. Auf eine alte Schulbank gequetscht wirken die Schauspieler, die nicht spielen, sondern nur anwesend sein sollen, stellenweise ähnlich unlebendig wie die Puppen. Kantor war nach Möglichkeit bei jeder Aufführung des Stückes anwesend – auch beim Wandertheater Cricot² (ab 1956) stand er selber immer in persona auf der Bühne. Ähnlich einem Dirigenten oder Zeremonienmeister gibt er in dem Stück *Die tote Klasse* den Schauspielern Anweisungen und Zeichen, schüttelt den Kopf oder kommentiert etwas. So wacht er als Demiurg über seine in der Inszenierung erschaffene Welt. Bis 1986 kam *Die tote Klasse* in zwei verschiedenen Versionen zur Aufführung, 1989 entstand anlässlich des Kantor Festivals im Centre Pompidou in Paris eine weitere Version, die ohne Anwesenheit des Regisseurs stattfindet und auch nach Kantors Tod noch aufgeführt wird. Insgesamt hat Kantor in einem Zeitraum von über zehn Jahren den Stoff für *Die tote Klasse* immer wieder verändert, benutzt und neu umgesetzt. So sind in der Ausstellung das Gemälde *Schulklasse (aus dem Zyklus „Die tote Klasse II“)* (1983) sowie die skulpturalen Requisiten *Modell eines Kindes auf einem Fahrrad (aus dem Stück „Die tote Klasse“)* (1975) und *Kinder auf ihrer Schulbank (aus dem Stück „Die tote Klasse“)* (1989) zu sehen. Ausserdem wird der nach dem Theaterstück benannte Film von Andrzej Wajda gezeigt, der 1976 in der Galerie Krzysztofory gedreht wurde, wo *Die tote Klasse* auch zur Uraufführung kam.

Ebenfalls zur Schaffensphase des *Theater des Todes* zählt die darauf folgende Inszenierung *Wielopole, Wielopole* (1980). Sie entstand in Florenz, wo das Ensemble Cricot² auf Einladung der Stadtverwaltung ein Jahr lang zur Erarbeitung des Stückes weilte. Erneut griff Kantor hier unmittelbar auf seine Biografie zurück und liess Erinnerungen aus seiner Kindheit auferstehen. Dem Stück liegt kein eigener literarischer Text zugrunde, sondern es ist mit Fragmenten aus dem Alten Testament durchsetzt. Die Inszenierung ist strukturell an die fünf Akte der klassischen griechischen Tragödie angelehnt. Verschiedene Stationen einer Familiengeschichte werden erzählt: Eine arme Familie wird vom Kriegsgeschehen überrollt, die Hochzeit der Eltern wird durch Vergewaltigung und Tod brutal zerstört. Auch der Hausherr stirbt und ein junger Verwandter wird an die Front geschickt. Die Familie versammelt sich zu einem Festessen – allem Elend und Sterben zum Trotz – bei dem auch die Toten nicht fehlen. Die Konstruktion des aus Stationen bestehenden Stückes erinnert an die Passion Christi und es sind Ähnlichkeiten zu mittelalterlichen Passionsspielen zu erkennen. Wie in *Die tote Klasse* ist das Sprechen im Stück teilweise von beinahe rituellen Rezitationen, Wiederholungen und Zitaten geprägt: Es gibt nur noch Überreste einer verständlichen Sprache. Ebenso zentral ist hier die Inszenierung der Erinnerung, ihr „Pulsieren und Fliessen“, nicht zuletzt um daraus Erkenntnisse über die Struktur des menschlichen Gedächtnisses zu gewinnen. In der Ausstellung wird ein Filmmitschnitt von Andrzej Sapiza aus dem Jahre 1984 sowie das aus der ursprünglichen Inszenierung stammende Objekt *Ein Leichenvehikel* (1980) gezeigt. Michael Kluths Dokumentarfilm *Die Familie aus Wielopole* gibt Einblick in die mehrwöchigen Proben des Stückes in Florenz.

Zwischen den beiden grossen Inszenierungen des *Theater des Todes* bringt Kantor mehrere sogenannte *Cricotagen*, Etüden oder Skizzen für die grossen Stücke, auf die Bühne. Seine erste Cricotage, *Wo ist der Schnee von einst* (1979), basiert auf einer Ballade des spätmittelalterlichen Vagabunden und Troubadour François Villon aus dem 15. Jahrhundert. Die Bühnenhandlung ist in zehn Sequenzen unterteilt. Zu Beginn tritt eine Gruppe von Figuren auf, zu der unter anderem ein Rabbi, dessen Schüler, eine Braut, ein Künstler, sowie zwei Kardinäle gehören. In gerader Linie, quer zum Publikum wird ein Seil über die Bühne gespannt. Die Ausrichtung wird von der Figur des *Grossen*

Geometrikers vermessen. Ein Zwillingsspaar, in identische weisse Arbeitsanzüge gekleidet, beobachtet eine Figur beim Verpacken eines Kartons. Der Künstler schleift die Braut parallel zum aufgespannten Seil über den Boden. Das Ensemble installiert eine lange, weisse Papierbahn, ebenfalls parallel zum Seil auf der Bühne. Langsam wird die am Boden liegende Braut vom Papier zugedeckt. Das Stück endet mit dem Bild der weissen, „schneebedeckten“ Braut, die alleine mit Kantor auf der Bühne zurückbleibt. An dem Seil lässt sich Kantor ins finstere Abseits der Bühne ziehen. Die Cricotage besteht primär aus Handlungen und kommt beinahe ohne Worte aus. Sie wurde anlässlich einer Ausstellung von Kantors Malerei, Bühnenbildern, Kostümen sowie Bildern von weiteren Malern des Ensemble Cricot² produziert. Ihre Funktion als Skizze ist nicht nur im Zusammenhang dieser Ausstellung von Relevanz, sondern auch hinsichtlich der Tatsache, dass im Stück Figurenkonstellationen und Typen geschaffen werden, die in *Wielopole, Wielopole* (1980) und auch in *Die Künstler sollen kriechen* (1985) wieder aufgegriffen werden.

Eine weitere grosse Cricotage ist die *Liebes- und Todesmaschine* (1987), produziert vom Centro Ricerche Teatrali in Mailand und Antonio Pasqualino, Direktor des Museo Internazionale delle Marionette in Palermo. Die Inszenierung, uraufgeführt am Theaterfestival in Kassel, besteht aus zwei unterschiedlichen Teilen. Im ersten Teil verweist das Stück anhand verschiedener Referenzen auf das bisherige Schaffen von Kantor und nimmt die konstruktivistischen Ansätze aus seiner ersten Theaterschaffensphase auf. Er bezieht sich auf seine frühe Inszenierung von Maurice Maeterlincks Puppenspiel *Der Tod des Tintagiles* (1937 bzw. 1938). Der Tod ist in der Cricotage als abstrakter und symbolistisch überhöhter Dämon anwesend, die übergrossen Marionetten stellen vom Tod vorausgeschickte Dienerinnen dar. Der zweite Teil des Stücks ist sowohl optisch als auch rhythmisch komplett anders – der Tod wird nicht mehr personifiziert, sondern zelebriert. Hinter einer Pforte kommt ein „zartes, armes Menschenkind“ zum Vorschein, zugleich werden mehrere Hochzeits- und Beerdigungszeremonien abgehalten. Irgendwann geraten die Handlungen sowie die Musik ins Stocken und Kantor bleibt am Schluss alleine auf der Bühne zurück. Dort umsorgt er ein scheinbar totes Wesen mit dem Namen *Unbekanntes Modell*, aufgebahrt zwischen zwei Kerzen und in ein schwarzes Tuch gehüllt. Darunter kommt eine junge, schöne Frau zum Vorschein – es ist die Figur der *Todesbraut*, die in den letzten grossen Inszenierungen des Ensemble Cricot² in verschiedenen Gestalten immer wieder auftaucht. Dieser zweite Teil der Cricotage stellt ein inszeniertes Manifest des *Theater des Todes* dar. Das Bühnenbild der *Liebes- und Todesmaschine* besteht aus der gleichnamigen skulpturalen Installation, die als autonomes Kunstwerk in der Ausstellung zu sehen ist.

In Kantors Werk bilden der Umgang und das Spiel mit verschiedenen Materialien einen wichtigen Schwerpunkt. Um 1962 entdeckt Kantor die *Emballage* als neues Medium und beginnt, verschiedene Objekte zu verpacken – es sind gewöhnliche Alltagsgegenstände aber auch intime Objekte, die einen privaten Erinnerungswert haben. Während eines Schweiz-Aufenthalts entstand 1962 im Atelier des Sammlers Theodor Ahrenberg das *Manifest d'emballages*, das 1964 erstmals veröffentlicht wurde. Der Vorgang des Einpackens mit den unterschiedlichsten Materialien – Papier, Tüll, Farbe, Säcke, Taschen, Koffer – birgt für Kantor „das menschliche Bedürfnis / und die menschliche Leidenschaft, / etwas aufzubewahren, / zu isolieren, / zu verstecken, / weiterzugeben.“² Die Emballagen sind auch eine neue Form der Sichtbarmachung, sie spielen mit den „emotionalen Möglichkeiten“ von Hoffnung, Erwartung und Vorahnung. Aufgrund des performativen Charakters der Einhüllungen reiht sich Kantors Werk in die avantgardistisch-europäische Happening-Kultur ein. Parallel zu seinen theatralen Inszenierungen beginnt Kantor nach der Rückkehr von einer USA-Reise schliesslich ab Mitte der 1960er Jahre eigenständige Happenings zu veranstalten. Kantor begreift diese als Spiel mit Authentizität und Wirklichkeit. Die Verabredungen und Rollenverteilungen der Happenings erinnern an die Konstellationen von Kinderspielen. Für Kantor stellen die Happenings eine Möglichkeit dar, „das Objekt zu beherrschen“, sowie die Grenzen der Kunst auszuloten. Erstmals werden im Rahmen dieser Ausstellungen Happening-Fotografien von Eustachy Kossakowski (1925–2001) gezeigt, der Kantors künstlerisches Schaffen jahrzehntelang fotografisch dokumentierte.

Der Titel seines ersten Happenings, veranstaltet in der Galerie Foksal in Warschau, *Erstes Happening: Cricotage* (1965) verweist als Wortspiel auf das Theater Cricot² und soll sich von den üblichen Begriffen des Happening oder der Performance absetzen. In diesem Happening geht es um alltägliche Tätigkeiten, die ihres eigentlichen Zwecks enthoben wurden – simultan geschehen verschiedene merkwürdige Handlungen im Raum. In einer Ecke des Raumes liegt ein nacktes Mädchen mit erstarrtem Lachen, ein halbnackter Mann schüttet Kohle über das tot wirkende Mädchen bis es langsam unter dem Haufen verschwindet. Zwei Herren sitzen an einem Tisch und stopfen

² Manifest „Emballage“ zitiert nach: Institut für moderne Kunst Nürnberg (Hrsg.), *Tadeusz Kantor. Er war sein Theater*, Nürnberg 2005.

Spaghetti aus einem damit randvoll gefüllten Koffer in sich hinein. Die Teigwaren werden auch über die ganze Bühne und die Zuschauer verteilt. Lastenträger, beladen mit Gepäck, durchqueren immer wieder den Raum und eine Frau wird in eine *Emballage Humain* eingewickelt. Ebenfalls in der Galerie Foksal findet das Happening *Der Brief* (1967) statt. Sieben echte, betagte Briefträger in Postuniform schleppen einen 14 x 2 Meter grossen Brief, der an die Galerie Foksal adressiert ist, durch die Strassen von Warschau. In einem schwarz gestrichenen Raum der Galerie warten die Zuschauer. Regelmässig treffen Mitteilungen von unterwegs stationierten Posten über den aktuellen Aufenthaltsort des Briefes ein. Je mehr der Brief sich der Galerie nähert, desto schneller überstürzen sich die Angaben über seinen Aufenthaltsort – bis sich die Briefträger endlich mit der riesigen Sendung durch die Menschenmenge drängeln. Die Stimme eines unbekannten Briefempfängers erklingt: Voller Erschrecken berichtet dieser über das Eintreffen der überdimensionierten Sendung. Angeregt von diesem Text lesen einige Anwesenden aus persönlichen Briefen vor. Am Schluss des Happenings zerstören die Teilnehmer den Brief indem sie darauf herumtrampeln, ihn zerreißen und zerschneiden.

Das Happening *Anatomiestunde nach Rembrandt* führt Kantor ab 1968 mehrmals in verschiedenen Kontexten durch. Dabei wird Rembrandts berühmtes Bild *Die Anatomie des Dr. Tulp* (1692) durch die Mitwirkenden nachgestellt, Kantor übernimmt selbst die Rolle des Dr. Tulp. Schicht für Schicht trägt er die Kleidung eines aufgebahrten Patienten ab, trennt sie auf oder zerschneidet sie. Während Kantor die Jackentaschen leert, hält er eine Rede, die sein Anliegen erläutert, die Aufmerksamkeit auf jene merkwürdigen Kleinigkeiten zu lenken, die er findet: Knöpfe, Ösen, Papierschnipsel, ein Ei, Zahnbürsten, Spielkarten, Schlüssel etc. Zum Abschluss stellt Kantor aus den gefundenen Objekten und übriggebliebenen Kleidern Assemblagen her, indem er sie auf Holzplatten klebt und nagelt.

Zu den bekanntesten Happenings von Kantor gehört das *Seekonzert* (1967) aus dem mehrteiligen *Panorama-Happening am Meer* (1967), das am Ostseestrand in Lazy bei Osiek stattgefunden hat. Ein Dirigent, gespielt von Edward Krasiński, einem der wichtigsten Vertreter der polnischen Kunstszene der 1960er und 1970er Jahre, steht auf einem sich im Wasser befindlichen Podest mit dem Rücken zum Strand und dirigiert in die Weite des Meeres. Die „Wellensinfonie“ wird ergänzt durch eine „Motorrad-Fuge“: Auf ein Zeichen des Dirigenten hin rasen fünf Motorräder halb durch das Wasser den Strand entlang. Ein weiteres Zeichen mit der rechten Hand setzt einen knatternden Traktor in Bewegung. Der Dirigent feuert einen Schuss aus einer Leuchtpistole ab, woraufhin am Horizont ein Rettungsboot mit heulender Sirene erscheint. Im Finale schüttet der Dirigent einen grossen Eimer toter Fische in Richtung des Publikums und zieht seinen Frack aus. Zum *Panorama-Happening am Meer* gehört auch *Das Floss der Medusa*, eine Replik auf ein Gemälde von Théodore Géricault von 1818, das ein reales Schiffsunglück aus dem Jahre 1816 abbildet. Um die Katastrophe möglichst realitätsgetreu darzustellen, hatte Géricault eine Studie in Krankenhäusern durchgeführt, wo ihm sterbende Patienten und Leichen als Modelle dienten. Kantor, der von diesen genauen Recherchen fasziniert war, bringt in seinem Happening zufällig vorbeikommende Badegäste dazu, Géricaults Bild nachzustellen. Unter den Passanten werden Reproduktionen des Gemäldes verteilt sowie ein Wettbewerb für die beste Ausführung des Bildes ausgerufen. Parallel läuft ein mitwirkender Künstler mit einer Schlinge um den Hals, die an einem Pflock im Sand befestigt ist, stetig im Kreis. Diese rituelle Wiederholung soll der „Vorbereitung auf den eigentlichen Prozess“ des Happenings und zur „Befreiung der eigenen Persönlichkeit“ dienen. Ein weiterer Teil des *Panorama-Happening am Meer* ist die *Agrikultur auf dem Sandstrand*, bei der Zeitungen und Illustrierte in den Sand gepflanzt werden. In *Erotische Mantscherei* werden Freiwillige mit Sand paniert: Mithilfe einer Masse aus Öl, Tomatensaft und Stärkemehl haftet dieser an den nackten Körpern, die sich in einem „epileptischen Rhythmus“ durch den Sand wälzen. Das Happening endet mit der *Versenkung* bei der eine grosse Kiste mit der Aufschrift *Galerie Foksal* vermeintlich in Sicherheit gebracht werden muss. Dem Publikum wird suggeriert, in der mysteriösen Kiste befänden sich wichtige Dokumente des Veranstalters. Die Kiste wird auf ein Boot geladen, aufs offene Meer hinausgefahren und auf das Signal einer Leuchtpistole ins Meer geworfen.

Kossakowski dokumentierte nicht nur Kantors Happenings, sondern auch andere Formen von Inszenierungen. Parallel zu den Entwicklungen seiner Happenings arbeitete Kantor mit dem Ensemble des Cricot² an Produktionen, die er unter dem Begriff *Theater der Ereignisse* zusammenfasste. In seiner Inszenierung *Das Wasserhuhn* (1967) tauchen wieder die Emballages als Motiv auf. Der Bühnenraum wird durch Utensilien der Aufbewahrung bestimmt wie unter anderem Koffer, Rucksäcke oder Mäntel mit vielen Taschen. Zufällige und alltägliche Ereignisse werden zusammen mit dem Text des Stückes, der wie später auch bei dem Stück *Die tote Klasse* auf Ideen des Schriftstellers Witkacy basiert, zu einem selbständigen theatralen Akt inszeniert.

Neben dem performativen und theatralen Schaffen war Kantor seit Beginn seiner künstlerischen Karriere auch als bildender Künstler tätig. Mit seiner Malerei, seinen Collagen und Zeichnungen zog er anfänglich sogar mehr Aufmerksamkeit auf sich als mit der Bühnenarbeit. Seine Arbeiten lassen sich in den Kontext verschiedener Tendenzen avantgardistischer Kunst stellen, wobei Kantor sein Werk durch eigene Begrifflichkeiten ausdifferenzierte und abgrenzte. Mitte der 1940er Jahre malte und zeichnete er abstrahierte und verfremdete Darstellungen von Menschen bei alltäglichen Handlungen. Kantor nannte den Stil „kubisierenden Realismus“ – ihn interessierte die Suggestivität der Kunst, die seiner Meinung nach bewusst konstruiert sein sollte, was mit den Mitteln der Abstraktion am besten zu erreichen sei. Gegen Ende der 1940er Jahre begann er die Arbeit an dem Zyklus „metaphorischer Bilder“, der aus Zeichnungen und Ölgemälden mit Darstellungen meist deformierter, menschlicher Figuren besteht. Mitte der 1950er Jahre gründete Kantor die Krakauer Gruppe, auch 2. Krakauer Gruppe genannt, die einem informellen Malstil verpflichtet war. Inspiriert durch den abstrakten Expressionismus, aber auch durch Künstler des französischen Informel wie Wols oder Georges Mathieu, rückte die Entstehung des Gemäldes als ein Prozess des Bewusstwerdens ins Zentrum des Interesses. Zunehmend beschäftigte sich Kantor auch mit dem Relief und verabschiedete sich von der Idee, Kunst könne etwas „darstellen“. Wie auch bei seinen Theaterarbeiten trat in der Malerei der Prozess anstelle des Ergebnisses in den Vordergrund. Die Idee der prozessorientierten Methode untermauerte Kantor mit theoretischen Konzepten von der „Entwicklung der Kunst“.

Oftmals erschliesst sich die Bedeutung einzelner Arbeiten Kantors erst im Gesamtzusammenhang seines Werkes. Im Kontext der Inszenierung *In einem kleinen Landhaus* (1961) nach Witkacy beispielsweise spricht Kantor von einem *Informellen Theater*, dem Versuch, „die Sprache der Malerei auf das Theater zu übertragen“. Die auf der Bühne eingesetzten Objekte sind armselig, abgenutzt und scheinen einem Müllhaufen zu entstammen. Die Kostüme sollen erst durch Handlungen entstehen, in welche die Schauspieler aktiv eingebunden sind – die Kleidung wird durch den Schlamm gezogen, zerfetzt, verschmiert oder verbrannt. Nicht mehr an den Körpern der Schauspieler werden daraus statt leerer Hüllen so Objekte oder Gemälde. Die Sprache des Theaters überträgt Kantor andersherum aber auch auf die bildende Kunst. Seine Fotomontagen aus der Serie *Unmögliche Denkmäler* (1970), sind surrealistische, architektonische Arrangements: Plätze in Krakau werden durch überdimensionierte Alltagsobjekte, einen Stuhl, eine Glühbirne oder einen Kleiderbügel, besetzt und bilden eine Art Vorschlag zur Gestaltung von Bühnen.

Als neuralgischer Punkt in Kantors Schaffen steht das Prozessuale und das stetige Wiederaufgreifen und Wiederholen bestimmter, spezifischer Objekte, Fragmente und Themen. Gegenstände und Objekte, die Kantor auf der Bühne einbaute und die er auch bereits vor seiner Happening-Zeit verwendete, können nicht im traditionellen Sinne als „Requisiten“ bezeichnet werden, sondern eher als skulptural-performative Objekte, die einen gleichwertigen Platz neben den Schauspielern in den Inszenierungen einnehmen. Zentral ist auch seine Idee der „Realität niedrigsten Ranges“: Armselige, allgemein nicht wertgeschätzte Objekte aus der Wirklichkeit werden zu wichtigen Akteuren auf seiner Theaterbühne. Kantor verwendet für diese auch den Begriff des *objets trouvés*; sie dienen nicht dazu, die Wirklichkeit abzubilden, sondern dazu, das wahre Leben in das Theater einzubringen. Heute sind die skulptural-performativen Objekte eigenständige Kunstwerke, unabhängig davon, ob sie als Originale in den Inszenierungen verwendet wurden, oder ob sie von Kantor selbst nachgebaut wurden. Die Skulptur *Die Zerstörungsmaschine*, die aus Kantors Inszenierung von Witkacys meistgespieltem Stück *Narr und Nonne* (1963) stammt, hat Kantor 1982 renoviert. Das Stück ist eine Parodie auf die moderne Psychologie und im Zentrum der Handlung steht die Liebesgeschichte zwischen dem verrückten Dichter Waldburg und der jungen Psychiatrisschwester Anna. Die sogenannte Zerstörungsmaschine dominiert das Geschehen auf der Bühne und das Spiel der Darsteller: Unablässig rattert und denkt sie in Waldburgs Kopf und treibt ihn in den Wahnsinn. Das Stück ist wegweisend für Kantors Schaffen, da er hier zum ersten Mal das Prinzip der Wiederholung anwendete, das später im *Theater des Todes* zur wichtigen Methode der Strukturierung wurde. Das Objekt *Goplana und Elves* stammt aus dem Stück *Balladyna* (1943, nach Juliusz Słowacki) und wurde 1984 von Kantor nachgebaut. Weitere Reliquien wie *Das Spülbecken* (1985) oder *Der kleine Wagen* (1985) stammen aus dem Stück *Die Künstler sollen krepieren* (1985), in dessen Mittelpunkt wie im gesamten Zyklus *Theater des Todes* die Thematik des Sterbens steht und das an mittelalterliche Totentänze erinnert. Das Objekt *Der Müllwagen* (1981/1983) ist eine Nachbildung aus dem Stück *In einem kleinen Landhaus* (1961, nach Witkacy), einer verrückten Familiengeschichte, die um den Geist einer toten, von ihren Töchtern heraufbeschwörten Mutter und deren Liebesleben kreist.

Neben den Fotografien von Kossakowski begleiten dokumentarische Filme verschiedener Regisseure sowie privates Archivmaterial aus der Sammlung Ahrenberg die Ausstellung. Diese Dokumente verweisen erneut auf die Prozessualität in Kantors Schaffen: Sein Werk endet nicht im Objekt oder der

Inszenierung, sondern besteht ebenso in dessen Dokumentation, in der sich die Grenzen zwischen Inszenierung und Objektivität, Fiktion und Realität laufend verschieben. Auf Kantors eigene Initiative hin entstand 1980 die Einrichtung Cricoteka, die er selbst zum Archiv seines Werkes auszubauen begann. Zeitgleich zur Entstehung des Archivs fing er an, seine Texte zu überarbeiten. Es begann ein Prozess der Umschreibung aber auch Verwischung von Geschichte – selbst die Archivierung seines eigenen Werkes wird zum prozessualen Bestandteil eines Gesamtkunstwerkes. In diesem Zeitraum traf Kantor auch seine konzeptuelle Entscheidung, sämtliche Requisiten und Kostüme aus der Zeit mit Cricot² als eigenständige Kunstwerke zu betrachten. Dass Kantor inzwischen vermehrt in einem zeitgenössischen Kunstkontext rezipiert wird, verweist auf die Aktualität seines Schaffens. Kantors Werk, das sich durch Hybridität verschiedener Medien, einen prozessualen Charakter, Formen der Selbstinszenierung und -stilisierung, sowie Selbstarchivierung und -historisierung auszeichnet, greift Kernthemen der zeitgenössischen Kunstproduktion vorweg.

Zur Ausstellung wird ein umfassender Katalog erscheinen, der Kantors Hauptwerke, unbekanntere Zeichnungen und Malerei aber auch erstmals Kossakowskis Dokumentationsfotos von Kantors Happenings publiziert. Mehr Informationen unter: www.migrosmuseum.ch

Öffentliche Führungen: Sonntag, 31. August, 21. & 28. September, 12. & 26. Oktober, 16. November, um 15.00 h, sowie Donnerstag, 11. September und 6. November, um 18.30 h.
Familienführung: Sonntag, 14. September, 13.30 h.

Öffnungszeiten: Di/Mi/Fr 12–18 h, Do 12–20 h, Sa/So 11–17 h. Der Eintritt ins Museum ist donnerstags von 17–20 h kostenlos.

migros museum für gegenwartskunst T. +41 44 277 20 50
Limmatstrasse 270 F. +41 44 277 62 86
8005 Zürich

info@migrosmuseum.ch
www.migrosmuseum.ch

Das migros museum für gegenwartskunst ist eine Institution des Migros-Kulturprozent.
www.kulturprozent.ch

Mit freundlicher Unterstützung durch das Centre for the Documentation of the Art of Tadeusz Kantor CRICOTEKA, Krakau. <http://www.cricoteka.com.pl/en/>