

## **Pál Deréky: *In the Shadow of Yalta*<sup>1</sup> – Piotr Piotrowskis Entwicklungsgeschichte der Avantgarde-Kunst in den zentraleuropäischen Staaten im Einflussbereich der Sowjetunion und in Jugoslawien zwischen 1945 und 1989 – mit einem Ausblick auf Rumänien und Bulgarien. Kommentiert aus ungarischer Sicht.**

In seinem voluminösen Werk versucht der bekannte polnische Kunsthistoriker Piotr Piotrowski, Professor an der Universität Poznań, einen Überblick über die Entwicklungsgeschichte der Avantgarde-Kunst in jenen zentraleuropäischen Ländern des Ostblocks und in Jugoslawien zu geben, die nach dem Zweiten Weltkrieg zwischen die sowjetische Grenze und den Eisernen Vorhang geraten waren: in Polen, der DDR, der Tschechoslowakischen Republik, in Rumänien und Ungarn. Daher fehlen die baltischen Staaten (Estland, Lettland und Litauen), und es fehlt der Wiener Aktionismus, der ebenfalls im Schatten Jaltas entstanden war und – großteils nach Wilhelm Reich – die Unreflektiertheit jener gesellschaftlichen bzw. massenpsychologischen Mechanismen nach 1945 thematisierte, die zu Jalta geführt hatten.<sup>2</sup> In Albanien gab es zwischen 1945 und 1989 überhaupt keine Avantgarde-Kunst, in Bulgarien kaum. Piotrowski ist ein fundierter Kenner des Themas. Er reiste ab den 70er Jahren des vorigen Jahrhunderts bis zum Erscheinen seiner Arbeit ständig in den Ostblockstaaten herum, stand und steht in enger Verbindung mit Künstlerinnen und Künstlern, mit Galeristen, Museumsdirektoren, Kunsthistorikern und Kunsthändlern sonder Zahl. Thematisch und gattungsmäßig steht seinem Werk das von Laura Hoptman und Tomáš Pospiszyl im Jahr 2002 publizierte *Sourcebook* am nächsten.<sup>3</sup> Viele Kunstströmungen, viele Schaffende kommen in beiden Werken vor, ihre Positionierung oder Wertung weist keine auffallenden Unterschiede auf. Was sie wesentlich unterscheidet, ist die Tatsache, dass das *Sourcebook* – ein Sammelband – Gruppen, Aktionen, bzw. Einzelwerke vorstellt und analysiert, während Piotrowski lokale Besonderheiten der Kulturpolitik der einzelnen Diktaturen als Ordnungskriterien heranzieht. Diese seien verantwortlich für die Entwicklung (bzw. das Fehlen) gewisser Kunstrichtungen oder Schulen der Avantgarde gewesen, nicht so sehr westliche Einflüsse – über die er, sofern es sie gab, natürlich berichtet. Große Bedeutung misst er auch dem Ideenaustausch zwischen den Künstlern innerhalb der Blockgrenzen bei. In seiner kulturwissenschaftlich fundierten Analyse berücksichtigt er auch die wirtschaftliche Lage der meist oppositionellen Avantgarde-Künstlerinnen und -Künstler in den sozialistischen Ländern, beispielsweise die Tatsache, dass es zwischen Ost und West im Untersuchungszeitraum praktisch keinen Kunsthandel gab. Es existierte statt dessen eine bizarre Mischung aus Kunst- und Schwarzhandel: Besonders Werke der historischen Avantgarde gelangten auf diesem Weg zu ihren Abnehmern im Westen (ungarisches Beispiel: Kassák). Es gab natürlich etliche Künstler, die lieber gleich selbst in die Emigration gingen oder – was

<sup>1</sup> Piotr Piotrowski: *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*. London: Reaction Books, 2009. Aus dem Polnischen von Anna Brzyski (Polnischsprachige Originalausgabe in 2005).

<sup>2</sup> Wilhelm Reich: *Charakteranalyse* (1933). Erweiterte Fassung: Kiepenheuer & Witsch, Köln 1970; Wilhelm Reich: *Die Massenpsychologie des Faschismus* (1933). Erweiterte und revidierte Fassung: Kiepenheuer & Witsch, Köln 1971.

<sup>3</sup> Laura Hoptman – Tomáš Pospiszyl (Eds.): *Primary Documents. A Sourcebook for Eastern and Central Eastern Art since the 1950s*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2002.

auch oft vorkam – aus ihrem Heimatland in den Westen abgeschoben wurden. Im Unterschied zu jenen, die in der Zwischenkriegszeit in die Emigration gingen und Karriere im Ausland machten (wie die ungarischen Bauhäusler bsp.), haben die meisten nach 1945 emigrierten oder ausgewiesenen Künstlerinnen und Künstler weit weniger spektakuläre Erfolge feiern können. Die zeitgenössische Avantgarde des Ostens wurde im Westen jahrzehntlang als zweitrangig angesehen, als Nachahmungskunst diffamiert – und das färbte ab. Auswirkungen dieser spektakulären Degradierung gegenüber der historischen „osteuropäischen“ Avantgarde-Kunst sind bis heute spürbar. Es konnten daher nach der Wende Kunstwerke, die in den vier Jahrzehnten zuvor entstanden waren, in den meisten zentraleuropäischen Ländern billig eingekauft werden, später wurde die Region als Aufnahmemarkt genutzt. „The universal language of artistic culture is today the language of Western art“, schreibt Piotrowski, dies sei nach wie vor gültig (S. 14.). Es mag sein, dass viele solche Kunstwerke, die nicht diese Sprache sprechen, lokal wesentlich höher bewertet werden als global, ihr Geschäftswert wird indes am Zentralmarkt festgesetzt. Piotrowski anerkennt die regulierende Kraft des Marktes, gibt aber als Beweggrund für seine Arbeit den Willen zur Schaffung eines Panoramas an, dessen Maße und Proportionen nicht durch Äußerlichkeiten, sondern durch Eigengesetzlichkeiten bestimmt werden. Letzten Endes sei auch der Kunsthandel an der tatsachenorientierten Darstellung interessiert.<sup>4</sup> Es gab vor 1989 in der Tat keine allzu große Nachfrage nach zentraleuropäischer (Neo)Avantgarde-Kunst. Der Durchbruch erfolgte mit der Großausstellung *Europa, Europa* im Jahre 1994 in der Bonner Kunst- und Ausstellungshalle, kuratiert von Ryszard Stanislawski und Christoph Brockhaus. Sie wollten nicht nur eine umfassende „Ostkunst“-Schau bieten – gleichsam als Gegenstück zur berühmten Kölner *Westkunst* (1981) – sondern beabsichtigten auch eine Synthese der beiden. Dass dies doch nicht gelingen konnte, habe mehrere Gründe, so Piotrowski, vor allem die unbeantwortete Frage nach der Kontinuität der Zwischenkriegs-Avantgarde und der Nachkriegs-Entwicklung in den einzelnen Staaten. Kontinuität oder Diskontinuität und die „geography of art“ stellten sich als Probleme für alle dar, die in den letzten Jahren solche Ausstellungen organisierten und solche Kataloge herausgeben wollten (der Katalog zur *Europa, Europa*-Ausstellung etwa umfasst 4 großformatige Einzelbände, bereits daraus lässt sich die – am Ende nicht eingelöste – Ambitioniertheit dieser „Megaschau“ ablesen). Piotrowski stellt die bedeutendsten Ausstellungen und die wichtigsten Kataloge vor, und hebt als ihr gemeinsames Merkmal das Bestreben hervor, zur einheitlich dargestellten Westkunst eine genauso einheitlich dargestellte Ostkunst präsentieren zu wollen (zuletzt in der 1999er Ausstellung *Aspekte & Positionen*). Von einer grundlegenden Änderung (Verschiebung) der Sichtweise und des Konzeptes zeugten allerdings *Beyond Relief* (Chicago, 1995) oder *After the Wall* (Stockholm, 1999), die nicht mehr Kunstgeschichte als eine kompakte und teleologische Erzählung konstruierten, sondern Geschichten der Kunst nebeneinander stellten. Nicht „Nachkriegskunst“ sei ihr Ordnungsprinzip, nicht „Nationalkunst“, sondern eher die speziellen lokalen Varianten der großen Strömungen, Neuerungen, Kunst-Bewegungen, im Sinne einer „diversity without hierarchy“. So könne beispielsweise sachlich festgestellt werden, dass der Surrealismus in der ungarischen (*Európai Iskola*) und der tschechischen, der Konstruktivismus in der polnischen und jugoslawischen Kunst als lebendige Tradition

<sup>4</sup> Am ungarischen Kunstmarkt wurde dies durch die vom Wiener Galeristen Hans Knoll bestellte und herausgegebene Aufsatzsammlung *Die zweite Öffentlichkeit. Kunst in Ungarn im 20. Jahrhundert* (Dresden: Verlag der Kunst, 1999) bewerkstelligt. Die ungarischsprachige Ausgabe folgte bezeichnenderweise erst drei Jahre später.

wirksam war, während für die bulgarische Neoavantgarde gerade das Fehlen der Avantgarde-Tradition den Rahmen gab. Nach diesem Prinzip wird die Übersicht der zentraleuropäischen Nachkriegskunst (abseits des Sozialistischen Realismus) strukturiert: Das Interregnum des Surrealismus (1945-48); Art Informel; Ausprägungen der geometrischen Abstraktion; Nicht-sozialistischer Realismus; Neoavantgarde; die Konzeptkunst (auch Fluxus, Mail-Art); die Körperkunst; Gespenster, die in der zentraleuropäischen Kunst der 80er herumspukten.

Ein interessantes, ein wichtiges Buch, zumal aus dem Gesichtspunkt der ungarischen Avantgarde-Forschung. In Piotrowskis komparatistischem Kontext erscheint die ungarische Avantgarde-Kunst, die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstanden war, anders – wesentlich gewichtiger – als in der Eigenbetrachtung bzw. in der Pseudo-Fremdbetrachtung (Knoll-Sammelband). Piotrowski hält sich an die Fakten, ist jedoch in ihrer Interpretation manchmal etwas frei: Der eindeutig positiven Darstellung der Neoavantgarde-Szene in der ersten Hälfte der 70er Jahre in Ungarn würden etliche Künstler sicher nicht zustimmen, so zum Beispiel György Galántai, dessen Existenz 1973 ruiniert wurde (Zwangsschließung des (Kapellen) Ausstellungsraumes beim Plattensee). Neu und produktiv ist die erklärende Darstellung der einzelnen regionalen Besonderheiten, wie z.B. die Entstehung von *Európai Iskola* in Ungarn oder die Beschränkung der *Art Informel* auf die Tschechoslowakei und Polen (und Jugoslawien: siehe Fußnote).<sup>5</sup>

Bei der gemeinsamen Kunstaussstellung aller sozialistischen Länder im Jahre 1958 in Moskau waren einzig und allein einige polnische Künstler mit abstrakten Werken vertreten (u. a. Tadeusz Kantor) – die als Folge ihrer Studienaufenthalte im Westen, vor allem in Paris entstanden waren. Diese (damals als provokativ verstandene) Geste trug wesentlich dazu bei, dass drei Jahre später 14 polnischen Künstlern Gelegenheit geboten wurde, im MOMA auszustellen. Sie nahmen eine große Menge Kunstalben und Ausstellungskataloge mit nach Hause, die wiederum von tschechoslowakischen Künstlerinnen und Künstlern bei ihrer Gruppenausstellung in Polen aufmerksam studiert wurden. Weiter ist die Kunde von der *Art Informel* und vom abstrakten Expressionismus damals nicht gedrungen. Um diese Zeit, in den 60ern, gab es einige Wenige aus Rumänien, die eines der begehrten Stipendien nach Paris ergatterten konnten; gleichzeitig begann die Freilegung der Tradition der rumänischen Avantgarde der Zwischenkriegszeit. Ungarische Künstler – könnte man Piotrowskis Ausführungen ergänzen – wie Simon Hantaï oder Nicolas Schöffer, die die zeitgenössische Avantgarde hätten vermitteln können, waren um diese Zeit in ihrer einstigen Heimat unerwünscht und ihre Werke wurden viel zu spät bekannt, um einen bedeutenden Einfluss ausüben zu können. Was schade ist, denn Hantaï, der in der Dauerausstellung des Pompidou-Museums prominent vertreten ist, gilt gemeinsam mit Pierre Soulages als Schöpfer einer eigenartigen, europäischen Variante der *Art Informel*. Dafür sind z.B. solche eigenständig entwickelte Werke entstanden, die zur Gattung der Kapitalismuskritik gehören

(Endre Tót: *Nichts ist nichts / Nothing ain't nothing*) obwohl der Gulaschkommunismus der 60er Jahre in Ungarn wenig mehr war als eine Nachempfindung der westlichen Konsumwelt. In Jugoslawien, in einer verhältnismäßig kunstfreundlichen Atmosphäre, konnten sich sowohl *Art Informel* als auch Formen der geometrischen Abstraktion entwickeln, während die restriktive DDR-Politik nur mit der Freilegung der so genannten fortschrittlichen Avantgarde-Tradition einverstanden war (expressive Agitationskunst) – Dadaismus und

<sup>5</sup> Peter Weibel u. Christa Steinle (Hg.): Abstraktion und Informel in Italien und Jugoslawien In: Identität: Differenz. Tribüne Trigon 1940-1990. Eine Topografie der Moderne. Wien [etc.]: Böhlau, 1992, S. 78-110.

Konstruktivismus mussten noch einige Jahre auf ihre Wiederentdeckung warten. Piotrowski stellt fest: Je umfangreicher und gewichtiger die eigene historische Avantgarde war, je vollständiger sie zugänglich gemacht werden konnte, und je mehr Akzeptanz sie auch von Seiten des kunstsinnigen Publikums erfahren hat, desto vielschichtiger entfaltete sich ihre Neuauflage nach dem Zweiten Weltkrieg. Diesen Schluss mag wohl auch in Ungarn mancher Kulturpolitiker gezogen haben; dessen ungeachtet erfolgte die Freilegung der eigenen Avantgarde-Tradition nur sehr zögerlich, und die Neoavantgarde blieb bis zur Wende verfeimt.

Piotrowski verschweigt nicht, dass man auch in Polen nicht von einer autonomen Institution Kunst sprechen konnte. Bei aller Schwierigkeit waren aber alle Voraussetzungen erfüllt, um einige Jahre nach Ende des Zweiten Weltkrieges einen Neustart zu wagen. Es gab engagierte, gebildete Museumsdirektoren und Kritiker, Künstler auf der Höhe ihrer Zeit, mit hervorragenden Beziehungen zur Kunstszene in den westeuropäischen Großstädten, und die Kulturbürokratie war, von einzelnen kritischen Phasen abgesehen (so bsp. um 1980), wenig an der Avantgarde-Kunst interessiert. Deswegen hält er mehr oder weniger explizit die polnische Nachkriegs-Avantgarde für die bestentwickelte und ertragsreichste unter allen im Buch untersuchten. Ich habe damit keine Probleme, da er gründlich recherchiert, fair argumentiert und es sich letzten Endes um eine Geschmacksfrage handelt (meiner Ansicht nach wird die jugoslawische Avantgarde etwas zu blass dargestellt). Schwerer wiegt, dass ihm bei der notgedrungenen nur skizzenhaften Darstellung der für ihn in allen Ländern sehr wichtigen historischen Avantgarde oft Ungenauigkeiten passieren.

Zum Beispiel schreibt er über die Budapester Avantgarde-Zeitschrift MA (zwischen 1916-1919 in Budapest, zw. 1920-1925 in Wien, 1925 eingestellt) und den Kassák-Kreis: „Their relationship with the Republic’s Communist regime was by no means satisfying. Because many, including Kassák, disapproved of its new cultural policies, the authorities closed the Constructivist journal MA...” (S. 125.). Wäre MA bereits im Sommer 1919 eine konstruktivistische Kunstzeitschrift gewesen (was sie in Wirklichkeit erst im Sommer 1921 wurde), würde sie heute mit Sicherheit weltbekannt sein. Als Sachverständige für den ungarischen Konstruktivismus in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts zitiert er aus Werken zweier international bekannter Kunsthistoriker, Lóránd Hegyi und László Beke. Diesbezügliche Arbeiten von Olivér Botár und Esther Levinger zieht er nicht heran, obwohl beide über eine stattliche Anzahl englischsprachiger Publikationen zum Thema verfügen.<sup>6</sup> Piotrowski selbst verwendet zum überwiegenden Teil englischsprachige Fachliteratur, doch zitiert er auch aus zahlreichen zentraleuropäischen Werken in den Nationalsprachen. Es lässt sich nicht feststellen, ob er die betreffenden Stellen übersetzen ließ oder vielleicht selbst in der Lage war zu rezipieren. Auf alle Fälle scheint er umfassend

<sup>6</sup> Die ungarische Ausprägung des internationalen Konstruktivismus bildete sich gleich zu Beginn der 1920er Jahre in Wien heraus, wo viele aus Ungarn geflüchteter Künstler und Schriftsteller zwischen 1920 und 1926/27 lebten. Es konnte bis heute nicht mit Sicherheit geklärt werden, ob sie das konstruktivistische Gedankengut zuerst aus Russland oder aus Deutschland bezogen haben – sicher ist, dass aus beiden Richtungen die Vermittlung 1921 einsetzte (Béla Uitz brachte Bildmaterial, sowie die Antwort Tatlins, Rodčenkos und Varvara Stepanovas auf das Realistische Manifest aus Moskau mit; Ernő Kállai und László Moholy-Nagy aus Berlin meldeten sich im Wiener MA ebf. 1921). Österreichische Konstruktivisten, wie Erika Giovanna Klien oder Friedrich Kiesler, setzten sich bald in die Vereinigten Staaten ab. Um 1922-23 schien den Wienern der Konstruktivismus von Kassák und MA, die ihre Gesellschaftsrelevanz bei aller Abgehobenheit stets betont haben, dermaßen radikal, d.h. unakzeptabel zu sein wie gut 45 Jahre später der Wiener Aktionismus für die zeitgenössischen ungarischen Avantgarde-Künstler in Budapest. Sie wussten, dass es ihn gibt, hatten aber keine Ahnung von seiner gesellschaftlichen Relevanz und hielten ihn für eine „Wiener Blut“-Perversion.



informiert zu sein. Was die ungarische Neue Kunst betrifft, beschreibt er das Werk von Ferenc Martyn, die Gruppe *Mozgás [Bewegung] '70* aus Pécs, die *IPARTERV*-Ausstellungen (benannt nach der *Planungswerkstatt Industriearchitektur*, in der sie stattfanden), die bereits auch Konzept-Arbeiten zeigten, und den von Attila Csáji im Jahr 1969 erfundenen „Stil“ *SZÜRENON* (Surreal & Nonfigurativ) – ohne sich explizit auf Csáji zu beziehen. Zusammenfassend stellt er das parallele Vorhandensein solcher Stilrichtungen in der ungarischen Kunst der 50er, 60er und 70er Jahre fest, die für Betrachter aus dem Westen antagonistisch scheinen mussten (allerdings gab es das Nebeneinander unterschiedlicher Stile auch in den anglo-amerikanischen Nachkriegsavantgarden, die Zeit wird oft als „Jahrzehnt des Pluralismus“ bezeichnet). Die zeitgenössische Avantgarde war in den Jahrzehnten der Untersuchung nicht nur in Ungarn, sondern auch in allen anderen Ländern der Region synkretistisch, d.h. von einer Vermischung verschiedener Stilrichtungen oder persönlicher Stilvarianten geprägt, die keine Einheit, kein Ganzes bildeten. Eines der erklärten Ziele war es auch, nicht mehr das alte Spiel einer Kunstgeschichte der Stilabfolgen mitzuspielen. Den Künstlerinnen und Künstlern schien vielmehr die Zugehörigkeit ihres Lebenswerkes zur Avantgarde wichtig gewesen zu sein, seine eindeutige Zuweisbarkeit zur Neuen Kunst und die Abgrenzung von der Staatskunst – wenn es sein musste, sogar mithilfe der geometrischen Abstraktion. Piotrowski bezieht sich auf das wirkungsmächtige Werk von Rosalind Krauss aus dem Jahr 1985 (*The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*), in welchem diese versucht, eine Erklärung dafür zu finden, warum die geometrische Abstraktion in Zentraleuropa so lange produktiv bleiben konnte. Ihre Antwort lautet: Vor Allem durch ihre Selbstreferentialität und ständige Selbstwiederholung. Jene Beispiele, die sie dazu anführt, sind indes allesamt Belege aus Westmitteleuropa. Die geometrische Abstraktion in Ostmitteleuropa, heute Zentraleuropa, war nämlich nicht selbstreferentiell, sondern verstand sich als Gegensatz zu Neoklassizismus und zum sozialistischen Realismus. Sie war – im Gegensatz zum historischen Konstruktivismus – nicht im Geringsten utopistisch, bediente sich keiner revolutionären Rhetorik, vertrat nicht die Notwendigkeit der Einführung eines neuen Gesellschaftsmodells, und schon gar nicht das des Kollektivismus. Dafür blieb sie unverbindlich. Das war dermaßen offensichtlich, dass neokonstruktivistische Kunst in der Tschechoslowakei vor 1968, in Jugoslawien bis zur Mitte der 70er Jahre und in Ungarn ab der zweiten Hälfte der 70er Jahre von der Kulturbürokratie toleriert, mitunter sogar gefördert wurde. In jenen Ländern, in denen es keine ernsthafte ideologische De-Stalinisierung gab (wie in Bulgarien und in der DDR), konnte auch die geometrische Abstraktion nicht (wieder) heimisch werden. Dass jene neokonstruktivistische Künstler, die im Westen ausstellen durften, damit ihre nationale Kulturbürokratie gewissermaßen legitimierten, wurde in Kauf genommen. Jene Museumsdirektoren, Organisatoren von Ausstellungen und Galeriebesitzer, die Ostkunst in ihrem Programm hatten, konnten sich rühmen, etwas für die Détente getan zu haben. Selbstverständlich war auch der Kunsthandel froh, billig einkaufen zu können und tat alles, um die ausstellenden Künstler im Westen bekannt zu machen. Es gab offenbar nur Gewinner – doch insgeheim waren alle Akteure davon überzeugt, alle anderen übertölpelt zu haben. In Ungarn gab es neben der geometrischen Abstraktion auch Neodada, Neorealismus, Arte Povera, Assemblage, Happening und Konzeptkunst. Piotrowski beschreibt die teils im Untergrund beheimatete Szene treffend, doch wieder nur aus großer Entfernung. Daher unterläuft ihm auch hier ein kleiner Fehler, ähnlich dem Lapsus mit der Vordatierung des ungarischen Konstruktivismus. „The first Hungarian happening was organized and executed by Gábor Altoray [!] and Tamás Szentjóby, with the participation of

Miklósa [!] Erdély, the leading figure of the local neo-avant-garde scene. It took place in Erdély's apartment and was entitled *Lunch – In Memory of Batu Khan*" (S. 211.). Er zitiert hier nach ungarischen Quellen, die entweder selbst unzuverlässig waren oder von ihm missverstanden wurden. Sonst würde er im Folgenden nicht schreiben, dass das Happening nichts mit dem Mongoleneinfall zu tun gehabt hätte – genau darauf haben nämlich Gábor Altorjay, Tamás Szentjóby und Miklós Erdély angespielt, als sie die Zuschauer zur Aktion in einen Keller im Budapester Blocksberg (Gellérthegy) luden, in dem angeblich die verängstigte Bevölkerung 1241 vor den Kriegern Batu Khans Unterschlupf fand. Doch abgesehen von solchen kleinen Ungenauigkeiten skizziert Piotrowski auch für Nicht-Fachleute verständlich die zeitgenössischen Auseinandersetzungen von Géza Pernecky, László Beke, Katalin Keserü und Imre Patkó, das Entstehen der zweiten Öffentlichkeit ("second audience") und stellt zutreffend fest, dass in der ungarischen Nachkriegskunst Pop Art die Rolle des Nichtsozialistischen Realismus gespielt hat. Zur eigentümlichen Entwicklung der Popkunst in Ungarn zitiert er ausführlich den Aufsatz von Attila Horányi und Katalin Timár von der bereitwilligen, gleichsam selbstkolonialistischen Übernahme der westlichen Formensprache (*Is your Pop our Pop?* 2001).

Die Neoavantgarde fasst er als einen Aufstand gegen das Tafelbild auf, gegen jene von ihm vermittelten Werte, die Eins und Unteilbar sind. Als solche Universalwerte benennt er die Unhinterfragbarkeit der traditionellen Ästhetiken, die Autonomie der Kunst, das Primat der visuellen Perzeption, und die männlich definierte, eurozentristische Hochkultur (d.h. gegen einen Modernismus der Bourgeoisie, wie er von Clemens Greenberg und Michael Fried theoretisiert wurde). Seine genderorientierte Sichtweise ist neu, sie eröffnet neue Perspektiven und wird von ihm in diesem Buch erfolgreich eingesetzt. Die lauthals geforderte Niedertrampeln, Zerstörung des Tafelbildes, sowie die dadurch vermittelte Kunstauffassung fand jedoch bereits Jahrzehnte zuvor einmal statt, als Marinetti um 1909 postulierte: „Ein rasendes Automobil ist schöner als die Nike von Samothrake“<sup>7</sup>, bzw. „Ein altes Bild bewundern heißt, die Aufmerksamkeit auf eine Urne mit Leichenteilen richten“ usw. Die Praxis, Nicht-Kunst zur Kunst zu erklären ist spätestens seit Duchamp bekannt. Die durchgängige Emotionalisierung der Kunst in Nachkriegs-Zentraleuropa (bzw. bereits während des Krieges) machte jedoch eine Neuinszenierung der einstigen Blasphemie notwendig. Das erklärt die offene Sympathie vieler westlicher Künstler für solche Projekte in den sozialistischen Staaten. Piero Manzoni übernahm beispielsweise die Redaktion und die künstlerische Gestaltung eines *Gorgona*-Heftes (was letzten Endes doch nicht verwirklicht werden konnte). Die „östliche“, frappante, humorvolle, mitunter mit Elementen des Absurden operierende Kulturkritik unterschied sich beträchtlich von der philosophischeren und systemkritischeren englisch-amerikanischen.<sup>8</sup> In der *Volkstümlichen Ausstellung* von Tadeusz Kantor aus dem Jahr 1963 wurden 937 Kunstwerke und Alltagsgegenstände zu einer Assemblage vereinigt – wodurch sie nicht mehr handhabbar wurde. Im theoretischen Diskurs zur Neoavantgarde-Literatur bezeichnet man dies als Bedeutungsverweigerung oder -zerstörung, und es würde nichts dagegen sprechen, dieses Verfahren auch in der Kunst so zu bezeichnen – was allerdings die

<sup>7</sup> „un automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della Vittoria di Samotracia“ – etwa: ein aufheulendes Auto, das auf Kartätschen zu laufen scheint, ist schöner als die Nike von Samothrake

<sup>8</sup> „In Jugoslawien nicht so sehr ... Zoran Popovic z. B. war sogar in der Redaktion von „The Fox“ in New York, Art-Language und Konsorten waren spätestens seit Anfang der 70er bekannt und rezipiert, bei der Biennale Junger Künstler in Paris 1977 stellt man sogar gemeinsam aus.“ (mit Dank für die mündliche Mitteilung an Dietmar Unterkofler)

korrektere, exaktere Verwendung von Begriffsbezeichnungen erfordern würde. Im Jalta-Buch Piotrowskis werden „modernism“, „avant-garde“, „neo-avant-garde“ und „postmodern“ nicht klar definiert.<sup>9</sup> Die Charakteristika von Nachkriegs-„Modernism“ sind seiner Auffassung nach “the rhetoric of purity, the autonomy of art, its apolitical character, its self-preferentiality, independence from external circumstances, cult of the author” usw. (S. 327.). Gegen diese richte sich die Revolte. In der Literaturgeschichte sind dies Charakteristika vor allem der Frühmoderne, des Ästhetizismus, der L’Art pour l’Art-Auffassung – die nichts anderes wollte, als die Säuberung von Literatur und Kunst von allen wesensfremden Elementen, d.h. die Autonomie. Die sozialistische Spätmoderne der 50er, 60er Jahre mag teilweise wieder solche Wesenszüge gehabt haben, autonom war sie sicher nicht. Daher ist auch schwer zu entschlüsseln, was er wohl mit “...the reception of the neo-avantgarde (postmodern art) took place in the context of a Modernist system of values...” (S. 286.) meint. Dies wird eher aus den Fallbeispielen ersichtlich, die er in großer Zahl bringt. Darunter auch viele ungarische, deren Einzigartigkeit er darin sieht, dass fast nur ungarische Künstler gegen die 1968er Besetzung der Tschechoslowakei durch Warschauer Pakt-Truppen protestiert hätten (S. 212., dann noch einmal S. 324.). Er scheint allerdings das Paradebeispiel nicht zu kennen, das berühmte Tauziehen, inszeniert von László Beke in der Kapelle von Balatonboglár. Vom 26 bis 27. August 1972 fand dort ein Treffen tschechischer, slowakischer und ungarischer Künstler statt, bei der die ungarischen Künstler sich von der vier Jahre zuvor erfolgten Aggression im Rahmen einer künstlerischen Aktion distanziert haben (1968 waren auch Truppen der Volksrepublik Ungarn beteiligt). Es wurden zunächst „gemeinsame Wörter“ gesucht und ausgestellt, wie „Bach“ (potok – potok – patak) usw., in Wirklichkeit slawische Lehnwörter im Ungarischen, dann das berühmte Tauziehen nachgespielt – ein Foto aus der Sommernummer 1968 der Zeitschrift *Pages*, das ungarische Panzergrenadiere bei *lustigem Tauziehen* zeigt, wurde wie beim Tauziehen entzweigerissen –, schließlich der Handschlag Aller mit Allen auf 15 x 15 Bildern verewigt und diese zu einem Poster komponiert.<sup>10</sup>

Solche Kunst-Aktionen mit politischer Färbung hat es durchaus in allen Ländern des Ostblocks gegeben. Um nur einige zu nennen: das *Happsoc*-Manifest von Stano Filko, Alex Mlynárčik und Zita Kostová, das – am 1. Mai 1965 erlassen – ganz Bratislava für die Zeit zwischen dem 1. und dem 8. Mai zum Kunstwerk erklärte; die *Einmann-Demonstration* von Milan Knižak (1964), bzw. sein Manifest *Aktuelle Kunst* (1965). Piotrowski ordnet diese dem *Fluxus East* zu,<sup>11</sup> und hat sichtlich mit der immensen Materialfülle zu kämpfen. Viele Kunstwerke (oft als Aktion realisiert) lassen sich als *Überaffirmation* bezeichnen, indem sie die inhaltlich scheinbar idente Parteipropaganda verstärken, vergrößern oder umgekehrt, individualisieren. Für die individuelle Interpretation einer Massenbewegung steht die Aktion des damals in Novi Sad (Jugoslawien) lebenden Autors Bálint Szombathy: *Lenin in Budapest* (1. Mai 1972). Szombathy reiste mit einem an einer Stange befestigten Lenin-Bild nach Budapest, mit dem er – wie der einsame Held aus einem Western, mit langen Haaren, in einem langen Ledermantel – nach dem Aufmarsch in den Straßen der

<sup>9</sup> Im Gegensatz z.B. zu *Impossible histories. Historical avant-gardes, neo-avant-gardes, and post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991*, dem von Dubravka Djurić herausgegebenen Sammelband (Cambridge, Mass.: MIT-Press, 2003), in dem eine solche Definition geleistet wird.

<sup>10</sup> Júlia Klaniczay – Edit Sasvári (Hg.): *Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonboglári műterme 1970-1973* (Verfemte Avantgarde. Das Atelier von György Galántai in Balatonboglár 1970-1973). Budapest: Artpool-Balassi, 2003. Diese Aktion ist auf S. 141-143. dokumentiert.

<sup>11</sup> Christoph Tannert (Hg.) *Fluxus East. Fluxus-Netzwerke in Mittelosteuropa im Künstlerhaus Bethanien in Berlin* (weitere Stationen der Ausstellung: Contemporary Art Centre, Vilnius; Bunkier Sztuki, Kraków; Ludwig Múzeum Budapest) Berlin: Künstlerhaus Bethanien, 2007

Stadt herumschlurft. Die Aktion wies auf peinliche Art darauf hin, dass Ikone, die in einer Massenprozession durchaus am Platz zu sein scheinen, ihrem Kontext entrissen und als Individualbilder (Abbildungen von Individuen) ikonisiert, durchaus lächerlich wirken – wie auch natürlich jene, die sie so zur Schau stellen. Piotrowski referiert auch die Aktion *Sit out* von Tamás Szentjóbby aus dem Jahr 1972, bei der er sich vor dem Budapester Hotel Intercontinental den Mund mit einem schwarzen Tuch verbinden und sich auf einen Stuhl fesseln ließ – für die kurze Zeit, bis er von der Stasi abtransportiert wurde. Er wurde zu dieser Aktion durch Zeitungsberichte über die Verhöre von Bobby Seale, Gründer der Black Panther Party, inspiriert. Diese ebenfalls als Überaffirmation einzuordnende Aktion hat im Werk Szentjóbby's allerdings ein ergänzendes Gegenstück namens *Freiheit für Angela Davis*, dessen minutiöse Beschreibung der Nachwelt einzig durch einen Spitzelbericht überliefert wurde.<sup>12</sup> In Ungarn mussten auf Geheiß der Partei, von den Schuhoberteil-Herstellern angefangen bis zu den Nutztierpflegern, alle Berufsgruppen in Telegrammen an das Weiße Haus gegen alles Mögliche protestieren, Privatproteste waren indes nicht vorgesehen, bzw. wurden als Provokation verunglimpft. Piotrowski subsumiert zu Recht einige Werke von Gyula Pauer unter dem Begriff Privatprotest, wie beispielsweise das *Pseudo-Manifest* oder den *Demonstrationstafel-Wald*, während er seine berühmte Arbeit *Marx-Lenin, Ja-Nein* bereits als Trivialisierung, als Defunktionalisierung der Symbole des Sozialismus bezeichnet (urspr. 1971).<sup>13</sup> Zu dieser Gruppe gehöre auch Sándor Pinczehelyis *Hammer und Sichel* (1973). Er widmet dem künstlerischen Schaffen von Miklós Erdély breiten Raum, daher ist es schade, dass die erste umfassende Erdély-Monographie auf Englisch erst nach Erscheinen seines Buches publiziert wurde.<sup>14</sup> Piotrowski führt in diesem Kapitel den einleuchtenden Begriff der post-totalitären Kunst ein, und illustriert die Befindlichkeit der Einwohner im Post-Totalitarismus mit einer Wortprägung von Miklós Haraszti (*Stücklohn*, 1975) als „velvet prison“. Meiner Ansicht nach würde sich das wirkungsmächtige Kunstwerk seines Namensvetters István Haraszty namens *Vogelkäfig* sich dafür besser eignen. Haraszty's *Vogelkäfig* ist ein schwerer, metallener, mit elektronischen Sensoren bestückter „Käfig“, der allerdings eher den Eindruck einer frei stehenden Gitterzelle erweckt. Sobald sich der Vogel auf seine rot-schwarze Ruhestange setzt, öffnet sich die Tür der Zelle, sie schließt sich aber sofort, wenn er sich Richtung Tür bewegt. Die Problematik der Schein-Freiheit wurde von zahlreichen ostmitteleuropäischen Künstlerinnen und Künstlern als irregeleitete oder unmöglich gemachte oder Schein-Bewegung thematisiert, so auch ausführlich von György Galántai mit seinen *Schuhsohlen* aus Metall und seinen *Gehmaschinen*. Weltbekannt ist Krzysztof Wodiczkos *Vehikel* (1973). Die lange, sargähnliche, auf vier Rädern montierte Konstruktion verbirgt eine vor- und zurückwippende Gehplatte, die durch eine Kettenübertragung mit zwei der vier Räder verbunden ist. Schreitet jemand die Gehplatte auf und ab, bewegt sich das lenkerlose Fahrzeug immer geradeaus voran, bis zum ersten Hindernis. Das gesellschafts- und systemkritische Potential der Neoavantgarde wurde von Klaus Groh freilich bereits Anfang der 70er Jahre entdeckt und anhand zahlreicher Beispiele in seiner Anthologie *Aktuelle Kunst in Osteuropa* 1972 vorgestellt (Jugoslawien, Polen, Rumänien, Sowjetunion,

<sup>12</sup> s. im **Anhang**

<sup>13</sup> „Pauer gibt mit seinem Pseudo Denkmal – *Two in One* betitelten Projekt – eine provokative, ironische und entschlossene Antwort auf die Frage, wessen Porträt sich hinter und in dem von Lew Kerbel 1971 errichteten Marx-Monument verbirgt [...] Pauer schaut tief in den Marx-Kopf bis zu seinem Kern hinein und entdeckt die eindeutigen Konturen eines Lenin-Porträts.“  
<http://www.pauergyula.hu/aktualis/chemnitz.html>

<sup>14</sup> Annamária Szőke (Hg.): Miklós Erdély. Wien – Budapest, Georg Kargl Fine Arts – Miklós Erdély Foundation, 2008



Tschechoslowakei, Ungarn). Nimmt man dieses Buch, das mit einem Lenin-Zitat beginnt („Die Kunst gehört dem Volke“),<sup>15</sup> heute zur Hand, fällt zunächst auf, wie viele Künstler und Kunstwerke, die dort erwähnt wurden (und teilweise auch in diesem Aufsatz Erwähnung finden) sich als wertbeständig erweisen sollten. Die zweite Auffälligkeit ist, dass die Neoavantgarde-Kunst aus der Sowjetunion äußerst dürftig mit Beispielen vertreten ist. Nicht, dass es dort diese Art von Kunst nicht gegeben hätte – das 2002 erschienene *Sourcebook* (s. Fußnote 3) bringt eine Reihe beeindruckender Beispiele –, aber Anfang der 70er Jahre war sie praktisch unzugänglich. Das ist der große Unterschied zwischen der Kunstszene der Jalta-Staaten und die der SU. Auch in den Jalta-Staaten wurden Westkontakte der Künstler und sogar der innerhalb der Blockstaaten lebenden Künstler untereinander administrativ erschwert, jedoch nicht gänzlich unmöglich gemacht. So gelang es z. B. János Brendel 1970 in Poznań eine erste Gruppenausstellung der neuen ungarischen Avantgarde-Kunst zu organisieren, bald darauf folgte eine in der Warschauer Galerie Foksal. Die ebenfalls Warschauer Galerie Remont stellte die tschechische Gegenwarts-Avantgarde vor, und bald hat sich die Ausnahmestellung der Gegenwartskunst in Polen – auch polnische Theaterproduktionen und Musikfestivals waren populär – in ganz Osteuropa herumgesprochen, die Jugendlichen strömten in Scharen nach Polen und versuchten, dem polnischen Beispiel zu folgen. In der Warschauer Galerie Studio veranstaltete Robert Rehfeldt bereits 1975 eine ostdeutsche mail art-Ausstellung, die er drei Jahre später auch in Ost-Berlin wiederholen konnte. In Ungarn gab es außer der bereits erwähnten tschechoslowakisch-ungarischen Aktion zwei Ausstellungen der jugoslawischen Bosch+Bosch Gruppe in Balatonboglár<sup>16</sup> – der Besuch konnte bereits im September 1972 in Jugoslawien erwidert werden. Wenn man auch die zahlreichen kleineren, eher als privat geltenden Kontakte berücksichtigt – Artpool archiviert eine beeindruckende Fülle solcher Fälle – dann kann mit Fug und Recht behauptet werden, dass ohne jede staatliche Unterstützung, ja, trotz der Unterwanderung durch Spitzel, trotz aller Zersetzungs- und Sabotageakte der staatlichen Kulturpolitiker sich spätestens bis Mitte der 70er Jahre ein informelles Netzwerk der ostmitteleuropäischen (vielleicht gar osteuropäischen) Avantgarde-Künstlerinnen und Künstler herausbilden konnte, in dem sie eine substantielle Kommunikation miteinander aufbauen und führen konnten. In Piotrowskis Buch reihen sich die subversiven, doppeldeutigen Werke und Aktionen voller Spott und Häme zu einer langen Auflistung, ohne den Leser zu ermüden oder zu langweilen. Denn das grenzenlose Erfindungsreichtum, die die Gruppen an den Tag legten, um die Heuchelei des Systems zu entlarven, war in der Tat bewundernswert. „Invoking Václav Havel – schreibt Piotrowski –, another insightful observer of Czechoslovak society, one could say that it was in the sphere of art that the »power of the powerless« was most visible.” (S. 255.). Dabei waren die meisten Werke der Neoavantgarde in einem Parallel-Universum situiert oder hatten – auch nach Miklós Erdélyis sarkastischem Seitenhieb – nichts mit der Wirklichkeit gemein, alle Ähnlichkeiten mit lebenden Personen und realen Handlungen seien rein zufällig gewesen.

<sup>15</sup> Piotrowski stellt in einem Interview von Antje Mayer anlässlich des Erscheinens der Originalausgabe seines Buches fest: „Viele Künstler behaupten, dass die Politik ihre Arbeit nicht beeinflusst hätte. Das ist nicht wahr, denke ich, weil im kommunistischen Europa alles politisch war, auch was vordergründig nicht politisch aussah.“

<http://www.kontakt.erstegroup.net/report/stories/Kunstgeschichten+in+der+Mehrzahl/de>

<sup>16</sup> 6. -13. 08 1972 und 29. 7. - 4. 8. 1973

In Jugoslawien war alles anders. Wegen der Reisefreiheit und den Transferleistungen der Gastarbeiter im Westen bildete sich so etwas wie eine sozialistische Konsumgesellschaft heraus, besonders in den Städten. Dessen ungeachtet war Jugoslawien keine Demokratie. Die umfassende künstlerische wie schriftstellerische Autonomie Ende der 60er, Anfang der 70er Jahre blieb bloß eine Ausnahmeerscheinung. „Culture functioned as a kind of substitute for a political life“ – schreibt Piotrowski (S. 106.). In diesem Sinne muss auch die vollkommen ungehinderte wissenschaftliche und künstlerische Aufarbeitung der eigenen historischen Avantgarde gesehen werden. Auch die ungarische Forschung profitierte davon, denn in Ungarn war zu dieser Zeit die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit Avantgarde noch Tabu (außer dem Lebenswerk von Lajos Kassák, 1887-1967). Die systematische Freilegung der ungarischen Avantgarde-Tradition begann daher in Jugoslawien, mit den Büchern des Novi Sader Wissenschaftlers Imre Bori.<sup>17</sup> Für die zeitgenössische ungarische Avantgarde-Literatur und -Kunst war die ebenfalls in Novi Sad erscheinende, und in Ungarn frei (wenngleich schwer) erhältliche Avantgarde-Zeitschrift *Új Symposion* von eminenter Wichtigkeit. Dieses Sprachrohr wurde denn auch bald überfrachtet, vor allem mit Polit-Zeug, das in Ungarn keine Chance auf Publikation hatte. Entsprechende Sanktionen ließen nicht lange auf sich warten.<sup>18</sup> Piotrowski stellt die Zagreber Gorgona-Gruppe und ihre gleichnamige Zeitschrift vor, das *Zagreber Studentenzentrum*, den OHO-Kreis und seine Künstler in Ljubljana; das *Belgrader Kulturzentrum der Studenten* (Studentski Kulturni Centar), die Sammlungen zeitgenössischer Kunst in den Museen von Belgrad, Zagreb und Ljubljana und berichtet über Besuche, Vorträge, Ausstellungen und Projekte bekannter Künstler und Wissenschaftler aus dem Westen. Er beschreibt die wichtigsten Künstlervereine in ihrer zeitlichen Abfolge: In den 50ern EXAT '51 und Gorgona (Zagreb), OHO (60er Jahre, Ljubljana), Die Gruppe der Sechs, bzw. die Künstlergruppe Pensionist Tihomir Simčić (Zagreb), Bosch+Bosch in Subotica, bzw. ☺, später ☺ KOD-Gruppe in Novi Sad (70er Jahre). Die A<sup>3</sup> Gruppe, sowie die Vereine Verbumprogram und Gruppe 143 in Belgrad. Er schließt seine Rundschau mit einer wichtigen Distinktion: Während in Polen die Neoavantgarde die Moderne weiterentwickeln konnte, sich nicht von ihr distanziert hatte, ihr Wertesystem keineswegs in Frage stellte, entwickelte sich die jugoslawische Neoavantgarde in schroffer Abgrenzung zur Moderne. Dem kann ich nur hinzufügen, dass auch die ungarische Neoavantgarde eher zu diesem Typ gehörte, mit dem Unterschied, dass den ungarischen Avantgarde-Künstlern der 60er, 70er Jahre nicht einmal die eigene Avantgarde-Tradition zugänglich war. In Zusammenhang mit der künstlerischen Aufarbeitung der Avantgarde-Tradition betont Piotrowski die Wichtigkeit von Braco Dimitrijević. Dimitrijević ist einem breiteren Publikum hauptsächlich durch seine Fotoportraits von Passanten in Riesengröße bekannt, die er – Politikerportraits der Jahre des Personenkults ähnlich – auf Häuserfassaden anbringt (zuletzt bei der 53. Kunst-Biennale 2009 in Venedig). Dimitrijević war der erste Künstler aus Zentraleuropa, der das Recycling von Kunstwerken der historischen Avantgarde begann: Piotrowski

<sup>17</sup> Bori Imre-Körner Éva: Kassák irodalma és festészete ([Literatur und Malerei Kassáks] Budapest, 1967), Bori Imre: A szecessziótól a dadáig – a magyar futurizmus, expresszionizmus és dadaizmus irodalma ([Von der Sezession bis zum Dada – Die Literatur des ungarischen Futurismus, Expressionismus und Dadaismus] Novi Sad, 1969); Bori Imre: A szürrealizmus ideje – A magyar szürrealizmus irodalma ([Die Jahre des Surrealismus – Die Literatur des ungarischen Surrealismus] Novi Sad, 1970)

<sup>18</sup> So waren z. B. einige Kapitel des Magnetophon-Interviews von Erzsébet Vezér und István Eörsi mit dem greisen György Lukács in *Új Symposion* publiziert worden (dt. s. Georg Lukács: Gelebtes Denken FfM: Suhrkamp, 1981) worauf die Redaktion ausgetauscht wurde.

bringt die Reproduktion von zwei Teilen seiner *Triptychos Post Historicus* aus 1976 bzw. 1985 (S. 310-311.). Das postmoderne Avantgarde-Recycling, die ironische Inbesitznahme der Hinterlassenschaft der historischen Avantgarde (gleichzeitig ihre Kritik) wurde wenig später fast zu einer Industrie.<sup>19</sup>

Das nächste Kapitel seines Buches ist im Zeichen von „Kunsttheorie und Systemkritik“ der Konzeptkunst gewidmet. Piotrowskis Meinung nach war die Konzeptkunst der zentrale Bestandteil der zentraleuropäischen Neoavantgarde. Dessen ungeachtet blieb die überwiegende Mehrheit der Schaffenden und der Werke bis zur New Yorker Großausstellung im Jahre 1999 im Westen unbekannt.<sup>20</sup> Ihre Werke wurden grundlegend durch kunstfeindliche Umstände geprägt, wie ihr Dasein außerhalb der Institution Kunst, und das absolute Fehlen von Unterstützung. Daher die gemeinsamen Charakteristika fast aller Werke: Billige Materialien, einfache Herstellbarkeit und Verbreitbarkeit. Durch das oft schäbige Aussehen (und dadurch, dass die Konzeptkunst im Osten tatsächlich viel Ausschuss produzierte) war sie wenig anziehend für Künstlerinnen und Künstler, die nicht dezidiert außerhalb des offiziellen Kunstbetriebes bleiben wollten. Zudem diffamierten staatliche Stellen die Konzeptkunst gern als dilettantisch und ephemere. Dessen ungeachtet gab es einige Jahre, in denen die Konzeptkunst in einigen Ländern der Region – beispielsweise in Polen und in Jugoslawien – fast als Mainstream galt, alle Museen, Galerien und Kunstzeitschriften waren voll mit Konzept-Arbeiten. In der Tschechoslowakei und in Ungarn konnte sie weit weniger produktiv werden, während sie in der DDR, in Rumänien und in Bulgarien so gut wie unbekannt blieb. Die polnische Konzeptkunst hatte kaum politisch zu nennende Arbeiten vorzuweisen, die tschechoslowakische etwas mehr, während die ungarische Konzeptkunst ausgesprochen ideologie- und systemkritisch war. Es gab keinen Markt für zentraleuropäische Konzept-Werke, doch wurden sie – klein und leicht, wie sie waren – regelmäßig auf dem Postweg ins Ausland versendet. Das erklärt auch die Englischsprachigkeit der meisten zentraleuropäischen Konzept-Arbeiten. Die Künstlerinnen und Künstler haben gleichsam ihre Zugehörigkeit zur freien internationalen Künstlergemeinschaft signalisieren wollen (daher der gut sichtbare „Universalismus-Anspruch“ der Werke). Doch diese Signale aus dem Osten wurden nicht verstanden, bzw. nicht beachtet, im Westen hat die teils verschlüsselte, jedenfalls aber schwer zugängliche östliche Problematisierung kein Interesse erweckt. Als ungarische Vertreter stellt Piotrowski Miklós Erdély, Dóra Maurer, Endre Tót, György Jovánovics, und László Lakner vor. Die polnische Konzeptkunst stellt Piotrowski etwas hämisch als Kybernetik- und Wittgenstein-hörig vor, die in der Semiotik ein Heilsversprechen zu erblicken scheint. Als Beispiel für solche und ähnliche Tendenzen zitiert er nebst etlichen anderen auch das Werk von Zdzisław Jurkiewicz *Weißes, sauberes, dünnes Leinen* (1970), was exakt den im Titel bezeichneten Eigenschaften und Qualitäten entspricht.

Im letzten Kapitel seines Buches beschäftigt sich Piotrowski mit der Körperkunst (Body Art). In der europäischen Fachliteratur eher ungewöhnlich, behandelt er die zumeist aktionistische Kunstrichtung gegendert. Er stellt zunächst das Schaffen der jung verstorbenen Alina Szapocznikow vor, unter besonderer Berücksichtigung ihrer

<sup>19</sup> Beispielsweise die Riesen-Installation *International Exhibition of Modern Art (Armory Show) 2013* (Kunstmuseum Hagen): alle Werke der berühmten 1913er New Yorker Ausstellung, frisch nachgemalt (ausgestellt z.B. im jugoslawischen Pavillon der Kunst-Biennale Venedig, 2003). Aber auch das komplette Ausstellungsmaterial „der letzten futuristischen Ausstellung“ 0,10 (Petrograd, 1915) wurde nachgemalt, die Reihe ließe sich fortsetzen.

<sup>20</sup> Katalog s. Beke, László (Ed.) *Queens Museum of Art: Global Conceptualism: Points of Origin 1950s – 1980s*

Körperteil-Skulpturen. Alina Szapocznikow erhielt in Paris ihre Ausbildung, sie begann in den Jahren zwischen 1962 und 1965 mit der Entwicklung ihrer aus Körperteilen, Körperteil-Fragmenten und organisch scheinenden abstrakten Elementen bestehenden Plastiken. Ihr multiples Selbstbild besteht aus vier aufeinander montierten Gesichts- und Schulterpartien, die auf einem organischen Postament zu ruhen scheinen. Ende der 60er Jahre, als ihre Brustkrebserkrankung überhand nahm, thematisierte sie zunächst die öffentliche Inbesitznahme des weiblichen Körpers durch die Werbung, um dann eben mit dieser Formensprache dem persönlichen Leid Ausdruck zu geben. *Großer Tumor I.* (1969); *Alinas Begräbnis* (1970); oder *Wahnsinnige weiße Braut* (1971) – alle im Band abgebildet – sind starke, beeindruckende Werke. Nicht zufällig steht *Kruźłowa*, eine ihrer letzten Schöpfungen (1971) in der Polnischen Kapelle in Paris. Natalia L. L. (Lach-Lachowitz) wurde durch ihre *Consumer-Art* Serie (1972) weltbekannt. Das Sujet dieser Bilderfolgen – die laszive orale Behandlung Phallos-ähnlicher Lebensmittel, wie Banane, Hot Dog, Schlecker u. Ä. – wurde seinerzeit scharf angegriffen, teilweise mit haarsträubenden Begründungen, wie der vorgegebene Schutz der Banane, die ohnehin viel zu selten zu haben sei. In Wirklichkeit sorgte natürlich die Instrumentalisierung des männlichen Körperteils durch die Künstlerin für Empörung, bzw. war die offensichtliche Einverleibung angsteinflößend. In Jugoslawien sorgte die Konsumkritik von Sonja Iveković, ebenfalls in Form einer Fotostrecke, *Zärtlicher Tag – Gewalttätiger Tag – Geheimnisvoller Tag* (1976) für weit weniger Aufregung. Die Arbeit kritisiert nicht die *Marie Claire* Make-up Reklame, sondern das gewalttätige Überschreiten der Grenze des Öffentlichen zum Privaten. International bekannt wurde Iveković mit der Fotomontage *Dreieck* (Zagreb, 10. Mai 1979). Die Foto-Dokumentation zeigt Momente aus jenen 18 Minuten, in denen die Sicherheitsleute das Gelände – die belebte Zagreber Straße – inspiziert, abgesperrt, und Verkehrspolizisten auf ebener Erde, sowie Scharfschützen auf den Dächern postiert haben, um den ungestörten Durchzug des Präsidentenpaares Josip Broz Tito und seiner Frau Jovanka im offenen Mercedes-Benz zu ermöglichen (S. 356-357.). Die Künstlerin schreibt darüber: „Die Performance findet an dem Tag statt, an dem der Präsident die Stadt besucht. Sie entsteht aus der Kommunikation zwischen drei Personen:

1. Einer Person auf dem Dach eines Hochhauses gegenüber meiner Wohnung.
2. Mir selbst: Ich auf meinem Balkon.
3. Einem Polizisten, der sich auf der Straße vor dem Haus befindet.

Wegen der Beton-Konstruktionsweise des Balkons kann mich nur die Person auf dem Dach sehen und der Performance folgen. Meine Vermutung ist, dass diese Person ein Fernglas und ein Walkie-Talkie hat. Ich sehe, dass auch der Polizist auf der Straße ein Walkie-Talkie hat. Die Performance beginnt, indem ich den Balkon betrete und mich auf einen Stuhl setze. Ich trinke Whiskey, lese ein Buch und tue so, als würde ich masturbieren. Nach einer gewissen Zeit klingelt der Polizist an meiner Tür und befiehlt mir, »Personen und Objekte vom Balkon zu entfernen«.<sup>21</sup>

Die bekannteste Body-Artistin Ex-Jugoslawiens ist freilich Marina Abramović, die 1976 das Land verließ. Piotrowski würdigt verschiedene ihrer Aktionen, so *Art must be beautiful artist must be beautiful* (1975), eine sechzigminütige Prozedur des Kämmens, eigentlich des Haare-Ausreißen, während der die Künstlerin ständig die Titelworte der Arbeit – schließlich als Schmerzensschreie – wiederholt. Er analysiert die *Rhythmus*-Reihe von Abramović, besonders die Nullnummer der Serie (1974). Während der Aktion konnten Besucherinnen und Besucher der Galerie etwa 70

<sup>21</sup> Sanja Iveković: Triangle. Museum of Contemporary Art, Zagreb 1998, S. 27.



Gegenstände zur Behandlung des teils entblößten Körpers von Abramović benutzen. Auch die übrigen Performances wecken hohe Emotionen, selbst 30 Jahre später (Abramović führte in der Zeit zwischen dem 9. und dem 15. November 2005 zwei eigene Performances und fünf von anderen mit dem Titel *Seven Easy Pieces* im New Yorker Solomon R. Guggenheim Museum auf). Nach den Lebenswerken der vier Künstlerinnen der Body-Art würdigt Piotrowski jene der männlichen Performer. Die Arbeiten des Ungarn Tibor Hajas werden ausführlich vorgestellt, dann wird eine an Fakir-Techniken erinnernde DDR-Truppe zur Selbstdurchlöcherung namens *Herz-Horn-Haut-Schrein* („Autoperforationsartisten“) aus 1987 erwähnt. Die Wiener Aktionisten werden noch schemenhafter angeführt, erfüllen sie doch nicht das Jalta-Kriterium. Ich würde Piotrowski hierbei zu einer Ausnahme raten, denn diese ost-österreichische Kunstrichtung hat – wie eingangs bereits erwähnt – doch viel mit Jalta zu tun. Allerdings muss das Orgien-Mysterien-Theater (OMT) von Nitsch separat analysiert werden, gesellschaftskritisch kann eher die Arbeit der anderen genannt werden. Unter den tschechischen Body-Artisten stellt er Arbeiten von Jan Mlčoch, Karel Miler und Petr Štembera ausführlicher vor, denn diese Performer schufen tatsächlich viele Klassiker der Gattung. Nach der Vorstellung ihrer wohldurchdachten, theoretisch wohl fundierten und künstlerisch auf hohem Niveau ausgeführten Aktionen ist die Vorstellung der simplen *Streaking*-Aktionen von Tomislav Gotovac (Belgrad 1971 und Zagreb 1979, S. 375.) etwas überraschend.

Die Kunstwerke der zentraleuropäischen Body-Artists können kaum erotisch genannt werden, obwohl bei den meisten Aktionen dem nackten menschlichen Körper eine zentrale Rolle zugekommen war. Sie thematisierten eher die genderspezifische Situiertheit im Realsozialismus, kritisierten die (staatliche) Institution Kunst und machten sich an die Inszenierung magischer oder mythischer Inhalte. Sexualität, gar die Homosexualität, wurde explizit nur durch die Wiener Aktionisten thematisiert, wobei auch diese die Homosexualität als abnormal betrachtet und verspottet haben. Als einziges Beispiel für Transgender erwähnt Piotrowski den Film *Maskulin-Feminin* von Ion Grigorescu (1976), in dem die durch populäre Kinofilme vermittelte weibliche bzw. männliche Identitäten kritisch hinterfragt werden. Grigorescus berühmteste Arbeit ist fraglos der weithin unbekannt gebliebene Film *Geburt* (1977), in dem die Gebärende – der Körper des Gebärenden – ein männlicher ist. Durch die Verfremdung und Montage des männlichen Aktes entsteht die Illusion einer gebärenden Frau. Nach der Darstellung des Buches gelingt die Täuschung perfekt – anhand der beiden abgebildeten Stills (S. 382-383.) kann dies natürlich nicht nachgeprüft werden. Mehr als nachvollziehbar ist hingegen der Grund für die strikte Geheimhaltung: Die mit unbedingter Gefängnisstrafe geahndete Anwendung von Verhütungsmethoden und Durchführung von Schwangerschaftsabbrüchen zwischen 1966 und 1990 in Rumänien. Deswegen heißen die Nachkommen der rumänischen Baby-Boomer nach dem Erlass des Dekrets 770 aus dem Jahr 1966 „Dekret-Kinder“.<sup>22</sup> Grigorescus Film wäre seinerzeit ohnehin nur in der politisch-kritischen Lesart rezipiert worden.<sup>23</sup>

In Abwandlung der Anfangsworte des berühmten *Manifests der Kommunistischen Partei* von Karl Marx und Friedrich Engels aus dem Jahr 1848 („Ein Gespenst geht um in Europa – das Gespenst des Kommunismus“) untersucht Piotrowski im Schlusskapitel seines Buches, welche Gespenster im kommunistischen (realsozialistischen) Europa vor der Wende herumgingen. Die um 1980 erkennbar

<sup>22</sup> <http://www.eurotopics.net/de/> vom 17. März 2009: Emilian Isaila über die krisenerprobten rumänischen Dekretkinder (gefunden am 8.12.2009 mit dem Suchbegriff bei [eurotopics.net](http://www.eurotopics.net) *Dekretkinder*)

<sup>23</sup> Grigorescus Arbeit wird auch in der Wiener Ausstellung *Gender Check* (und im Katalog) ausführlich gewürdigt. MUMOK, 13. 11. 2009 – 14. 2. 2010

gewordene, letztlich zehn Jahre dauernde Prozedur des Zerfalls der Sowjetunion, des Warschauer Paktes, des Rates für gegenseitige Wirtschaftshilfe (Comecon); die Verselbständigung der Vasallenstaaten und ihre Teilung in immer kleinere Teilstaaten, die Balkan-Kriege und andere Spätfolgen konnte niemand genau voraussehen. Aber im Zeichen von Glasnost und Perestroika gab es immer mehr Kunst-Aktionen, die früher nicht für möglich gehalten worden wären. Es hätte beispielsweise jene Aktion von Joseph Beuys aus dem Jahr 1981 namens *Polentransport '81* den Anfang markieren können, mit der er dem Łództer Kunstmuseum einen Korpus von 700 seiner Kunstwerke und Dokumente vermachte – ohne irgendwelchen Widerspruch zu erwecken. Am Ende des Prozesses könnte die Arbeit von Krzysztof Wodiczko *Projektion am Lenin-Platz* (1990) stehen, wobei der Künstler die mit Tragtaschen behangene Figur des Einkaufstouristen auf die Ostberliner Lenin-Statue am gleichnamigen Platz projizierte. In die Mitte könnten anarchoide Künstlergruppen verschiedener zentraleuropäischer Länder platziert werden, wie zum Beispiel die polnische Orangene Alternative (in Ungarn haben eher Musikbands diese Rolle übernommen). Die Orangen gründeten und propagierten unermüdlich die Bewegung *Tragt rot!*, wobei vom Hundehalsband bis zur Kleidung des Frauchens oder Herrchens alles gemeint war, sie feierten den Tag der Polizei und setzten andere, ähnlich schwer klassifizierbare Schwerpunkte (auch im *Sourcebook* wird ihrem Treiben viel Platz eingeräumt). Sie verkleideten sich zu Hunderten als Weihnachtsmänner und mischten sich unter die „offiziellen“ Weihnachtsmänner – die Polizei sah keinen anderen Ausweg, als alle Weihnachtsmänner zu verhaften. Diese Aktionen waren bereits wesentlich weiter, als die Überaffirmationen in den 70ern, sie waren gezielte Provokationen. Es gab nur eine Ähnlichkeit zwischen den beiden: die Reaktion der Machthaber, die es nicht fertigbrachten, etwa der völlig harmlosen Weihnachtsmänner-Aktion tatenlos zuzusehen. Doch sie konnten nur mehr einschränken und drohen – zumindest in Polen und in Ungarn –, sie wagten im Interesse der weiteren Gewährung ihrer Westkredite keine wirkliche Retorsionen mehr. Es gab freilich nicht nur auf dem Gebiet der politisch motivierten Avantgarde einen Aufbruch in der zweiten Hälfte der 80er Jahre, sondern es startete fast überall auch die Postmoderne. Deren erste Proben Lóránd Hegyi in Ungarn als radikalen Eklektizismus, neuen Subjektivismus bzw. neue Sensibilität bezeichnete. Piotrowski erwähnt unter den ungarischen Vertretern El Kazovszkij und László Fehér (zur Umschlaggestaltung des Bandes wurde ein Bild Fehérs aus 1991 herangezogen). El Kazovszkij<sup>24</sup> gehört zu jenen Wenigen, die in ihren Werken auch die Homosexualität thematisiert haben. Homosexualität wurde in den Ländern des Realsozialismus jahrzehntelang marginalisiert, ja kriminalisiert, bis sie zum Synonym des schrecklich Widernatürlichen wurde. Daher löste und löst ihre Nennung in den Staaten Ostmittel- und Südosteuropas auch noch heute Abscheu und radikale, mitunter tätliche Ablehnung aus.

Um diese Zeit, Mitte bis Ende der 80er Jahre finden auch in Bulgarien immer mehr Künstlerinnen und Künstler den Anschluss an die Gegenwartskunst. Neben Luchezar Boyadijev hält Piotrowski Nedko Solakov für den wichtigsten Künstler. Als Beispiel nennt er *Ausblick gen Westen*, eine Arbeit Solakovs aus dem Jahr 1989. Das Bild zeigt eine Aussichtsplattform über Sofia, mit einem Stacheldraht-Verhau zur Verhinderung von Selbstmorden. Doch – so die etwas platte, bzw. seichte Sozialismus-Parodie – genau solche Stacheldraht-Verhaue haben uns jahrzehntelang vom Westen getrennt! Diese Art der bemühten Witzelei hat F. W.

<sup>24</sup> urpsr. Jelena Kasowskaja (Leningrad 1950 – Budapest 2008)

Bernstein bereits 1992 in seinem unvergesslichen Beitrag *Der schwere Abschied vom Symbolschewismus* als Heuchelei, in bestem Fall als Missgriff entlarvt.<sup>25</sup> Anhand jener Solakov-Werke mit Ost-Thematik, die ich gesehen habe, greift er meiner Meinung nach mit Vorliebe solche Themen auf, die im politischen Sinne anzüglich-geheimnisvoll sind oder waren, mithin das Interesse der westlichen Betrachter wecken dürften, und drischt sie gnadenlos zurecht. Im Rahmen der Venediger Kunstbiennale 2007 war er beispielsweise mit *Discussion (Property)*, einer mehrteiligen Mixed-Media-Installation vertreten. Im Werk geht es um die Urheberrechte für das sowjetische Sturmgewehr AK-47 („Kalaschnikow“) und dem bulgarischen Lizenz-Nachbau. Im künstlerisch dargestellten Polit-Streit zwischen Bulgarien und Russland dominiert jedoch die Waffe selbst in zahlreichen Darstellungen, u. a. posiert Solakov auf einem Riesenbild mit dem Maschinengewehr. Diese totale Belanglosigkeit mit der großartigen Neuinterpretation der 1969er Valie Export-Performance (*Aktionshose, Genitalpanik*) durch Marina Abramović in 2005 in New York – bei der ebenfalls eine automatische Waffe verwendet wird – auf einem Blatt zu nennen, wie das ein Kritiker tat, ist eine Zumutung. Der angenommenen westlichen Erwartung will auch das von Piotrowski gewürdigte Solakov-Werk *Top Secret* entsprechen, genauer dem westlichen Gruselbedürfnis. Es handelt sich um ein Kästchen mit zwei Schubladen, gleichsam als herausgetrennter Teil eines großen Katalogkastens. In den geöffneten Schubladen sind Karteikarten zu sehen, nach der künstlerischen Fiktion Teile von Solakovs Stasi-Dossier. Das Werk kann selbstverständlich nicht angetastet, die Kärtchen können nicht in die Hand genommen werden – es gäbe ohnehin wenige, die bulgarisch verstehen. So bleibt nichts übrig als sich zu entsetzen, kopfschüttelnd die Unmenschlichkeit der kommunistischen Spitzel-Wirtschaft zur Kenntnis zu nehmen. Die tatsächlich entsetzlich war, aber wie in solchen Fällen üblich, dürfte auch hier die Dokumentation nicht fehlen: Schon ein einsehbares Heft auf Englisch würde genügen, ähnlich den Stasi-Dokus von István Eörsi, György Galántai u.v.a.m. in Ungarn. Auf eine ganz andere Weise, kritisch, trotzdem humorvoll werden die realsozialistische Vergangenheit und ihre Auswüchse bis in die Gegenwart vom Rumänen Dan Perjovschi bearbeitet. Seine Wandzeichnungen und Graffiti sind allgemein bekannt. Weniger bekannt ist seine Aktion aus dem Jahr 1992, die Piotrowski zitiert, eine künstlerische Antwort auf die Lamentation der Traditionalisten, das rumänische Vaterland würde systematisch an den Westen verkauft. Perjovschi füllte tatsächlich rumänische Erde in kleine, 6 x 8 Zentimeter große Pakete, die er öffentlich feilzubieten begann. Nach 1990 begann in allen postsozialistischen Ländern in Zentraleuropa auch die künstlerische Aufarbeitung der erlittenen Traumata. Für Polen war z. B. Sibirien so eine schlecht vernarbte Wunde, darauf spielt mit der Titelgebung das Riesenbild von Zofia Kulik *From Siberia to Cyberia* (1999) an: Es besteht aus mehr als zehntausend Screenshots, aus verkleinerten Aufnahmen von Fernsehbildschirmen. Allgemein bekannt sind die Formationen *Neue Slowenische Kunst* (NSK) sowie *Laibach*, die bis zu einem gewissen Grad die Rolle des diensthabenden Feindes gespielt haben. Ihre Werke waren nie eindeutig gegen die Machthaber gerichtet, waren weder aktualpolitisch noch systemkritisch,<sup>26</sup> haben indes auf eine verstörende Weise jenen Zeichen-Pool, jenen Gedankenkreis

<sup>25</sup> in: *Titanic* (D), 1992 Jänner (Heft 1.) S. 28-30. „Auf dem Weg in die Perestroikakatastrophe haben die Karikaturmacher des Ostens sehr schwere Arbeit auf dem Papier geleistet und waren oft der Last der Bedeutungen, die sie eigenhändig angehäuft haben, nicht mehr gewachsen.“ (S. 28.)

<sup>26</sup> Die „Plakataktion“ anlässlich des Dan Mladosti war wohl systemkritisch – auch im Sinn einer Überaffirmation, dessen Theoretisierung ja von Slavoj Žižek geleistet worden war (Mitteilung von Dietmar Unterkofler)

vergegenwärtigt, ja, fast bestätigt, deren Zerstörung die Grundlagen der jugoslawischen Partisanen-Mythologie bildete. Auch IRWIN<sup>27</sup> weist einige ähnliche Arbeiten auf, z.B. *Das Geheimnis des Schwarzen Quadrats* (1995): Auf dem Foto ist unter den Nasen aller fünf jungen Männer das *Schwarze Quadrat* von Malewitsch am Wachsen, leider eindeutig auf den übel beleumdeten Hitlerbart hinweisend. Bekannt ist auch ihre Aktion aus dem Jahr 1992 *Black Square on the Red Square*, als sie mit der russischen Art-Gruppe ein Riesenleintuch in schwarzer Farbe auf dem Roten Platz in Moskau entfaltet haben. Ebenfalls mit dieser Gruppe gemeinsam erließen sie die *Moskauer Deklaration*, in der sie die universale Bedeutung des ostmitteleuropäischen kulturellen Erbes aus den Jahrzehnten nach 1945 feststellten. Bei dieser Gelegenheit wurde auch die Moskauer Botschaft der NSK gegründet. Piotrowski stellt zum Schluss seines Buches die Frage, ob es den Betroffenen (in erster Reihe den Künstlern und Kunsthistorikern) tatsächlich gelungen sei, in jenen 15 Jahren, die seit der Wende bis zum Erscheinen seines Buches 2005 vergangen waren, die universale Bedeutung, die zeitlose Qualität der osteuropäischen Avantgardekunst nach 1945 in das kulturelle Gedächtnis der europäischen Intellektuellen einzuschreiben und zu verankern. Seine Antwort fällt optimistisch aus, obzwar er nicht verschweigt, dass es genügend Argumente zur Untermauerung auch einer pessimistischeren Variante gibt.

Letzten Endes hat aber die Beantwortung dieser Frage wenig Aussagekraft zur Beurteilung des Konzeptes von *In the Shadow of Yalta*. Piotrowskis Leistung muss daran gemessen werden, ob es ihm gelungen ist, ein zusammenhängendes, sinnvolles, in sich stimmiges Bild der Avantgarde-Kunst jener „Fähren-Länder“ (Endre Ady) zu zeichnen, die zwischen Ost und West hin- und hergezerrt wurden. Meiner bescheidenen Meinung nach ist ihm dies gelungen, für mich ist sein großangelegter Überblick stimmig. Die Übersicht aus großer Höhe hat natürlich auch ihre Nachteile, indem den Details weniger Aufmerksamkeit zuteil wird. Einige Ungenauigkeiten habe ich bereits erwähnt. Nicht unerwähnt werden darf die nachlässige, auffällig sorglose Schreibweise der Namen, offenbar in allen Sprachen des Gebietes.<sup>28</sup>

Das ausführlich zitierte ungarische Material könnte vielleicht mit einigen weiteren Sätzen zu Bálint Szombathys Werk ergänzt werden, unter Berücksichtigung der neuen englischsprachigen Publikationen. Erwähnenswert scheint mir eine komprimierte Vorstellung der graphischen Arbeit des unlängst verstorbenen, vielseitigen Künstlers János Major, mit dem Schwerpunkt auf das zweite Tabuthema (neben der Homosexualität), dem Antisemitismus. Er hat wahrscheinlich die treffendste – schneidend brutale – Darstellung des pruden, abgrundtief verlogenen Umganges der offiziellen Kulturpolitik mit dem Antisemitismus geschaffen. Performance und das sogenannte *Living theatre* (Wohnungstheater) waren zu ihrer Zeit vielbeachtete Gattungen – übrigens gab es auch in Ungarn zu jener Zeit Performerinnen, außer natürlich der damals in Jugoslawien lebenden Katalin Ladik.<sup>29</sup>

<sup>27</sup> In Anlehnung an „RoseSélavy“, dem weiblichen Pseudonym von Marcel Duchamp, nannten sich die Künstler Dušan Mandić, Miran Mohar, Andrej Savski, Roman Uranjek und Borut Vogeljik im Jahr 1983 zunächst „RoseIRWIN Sélavy“. Über den Namen „R IRWIN S“ fanden sie schließlich zur gekürzten Bezeichnung IRWIN ([www.kunstnet.at/INSAM/09\\_06\\_26.html](http://www.kunstnet.at/INSAM/09_06_26.html))

<sup>28</sup> Bereits Wolfgang Schlott merkte in seiner Rezension der polnischen Originalausgabe diesen Umstand an: die Schreibweise der tschechischen Namen bedürfe einer dringenden Korrektur ([www.kunstundst.de/jalta.htm](http://www.kunstundst.de/jalta.htm)) Nun, die der deutschen und der ungarischen auch. Dies ist leider auch in der englischsprachigen Ausgabe unterlassen worden.

<sup>29</sup> Schuller Gabriella: *Őnéletrajzi perspektíva és női performanszok* [Die autobiographische Perspektive und die weibliche Performance-Kunst] in: Magyar Műhely (Budapest) 141-142. sz. (2007.), p. 2-12.



Die Miteinbeziehung der Fotokunst.<sup>30</sup> Und: noch einmal – das letzte Mal – die Miteinbeziehung des Wiener Aktionismus, dieser genuin zentraleuropäischen Erscheinung, die sich funktional nur durch die größere mediale Aufmerksamkeit, die ihm zuteil wurde, von den anderen zentraleuropäischen Bewegungen unterschied. Sogar die staatliche Sanktionierung zeigte Ähnlichkeiten: Die Teilnehmer des 1968er universitären „shit-ins“ wurden für die Herabsetzung staatlicher Symbole (das Absingen der österreichischen Hymne während einer imitierten Defäkation) zu jeweils sechs Monaten unbedingter Gefängnisstrafe verurteilt, und flüchteten nach West-Berlin. Ein weiteres Argument für die Untersuchung des Aktionismus ist seine späte Thematisierung, ähnlich den *Seven Easy Pieces* von Abramović und der Aktion der ungarischen Künstlergruppe Kis Varsó, die unter Mitwirkung des Künstlers die 1972er *Ausschließungs-Übung* (bei Piotrowski S. 275., *Expulsion-Exercise*) von Szentjóby neu gespielt haben.<sup>31</sup> Die g.r.a.m.-Neuinszenierung einiger Aktionen oder Stills des Wiener Aktionismus ist hingegen eine ironische, zeitkritische Neuinterpretation.<sup>32</sup>

<sup>30</sup> Szilágyi Sándor – Attalai Gábor: Neoavantgárd tendenciák a magyar fotóművészetben [Neoavantgarde-Tendenzen in der ungarischen Fotokunst]. Budapest: Új Mandátum, 2007 (425 p.)

<sup>31</sup> . <http://labor.c3.hu/a-kis-varso-bemutatja-elokep-2005>

<sup>32</sup> g.r.a.m.: Wiener Blut nach Motiven von... Wien: Triton Verlag, 2002

## Anhang

### Happening von Tamás Szentjóby und Margit Rajczy: Freiheit für Angela Davis\*

Budapest, Club Eötvös, 29. März 1971

Zitiert nach einem zeitgenössischen Stasi-Bericht, der von István Eörsi unter dem Titel

**A besúgójelentés mint kultúrtörténeti forrásmunka** [Der Spitzelbericht als kulturhistorische Quelle] in der Budapester Wochenschrift *Élet és Irodalom*, Jg. 2002, Nr. 47., S. 8. publiziert wurde.

Zusammenfassung der Vorgeschichte:

Der geheime Informant beschreibt in seinem Bericht eine Lesung von Tamás Szentjóby und Jenő Balaskó vom 29. März 1971 im Budapester Club Eötvös. Der Abend wurde von Miklós Erdély eingeleitet. Nach Einschätzung des Informanten wird im Club eine gewöhnliche Dichterlesung von etwa 40-45 Personen besucht, auf Szentjóby, Balaskó und Erdély seien etwa 200 Leute neugierig gewesen, mehr hätten gar nicht reingepasst. Es seien wenige Studenten gekommen, mehrheitlich waren oppositionelle Filmemacher, Künstler, Literaten und Schauspieler zugegen. Die Einleitung Erdély sei lang und umständlich gewesen. Erdély befestigte an allen Fingern seiner linken Hand Gänsefedern, und ließ seine Krawatte in einen Teller voll Wasser hängen. Er sprach kompliziert und langatmig über die *neue Dichtung*, ohne viel Aufmerksamkeit zu erregen. Gegen Schluss war er in Erregung geraten, entledigte sich umständlich seiner Krawatte und rief dem Publikum zu: Alle Frauen sollten den Raum verlassen! In der Stille der Überraschung – niemand rührte sich –, sprach Erdély den Satz „Freiheit für Angela Davis!“ und trat ab. Auch Balaskó habe nicht zu begeistern vermocht, nach seiner Lesung gab es eine Pause. Nach der

\* Angela Yvonne Davis (\* 26. Januar 1944 in Birmingham, Alabama, USA) ist eine US-amerikanische Bürgerrechtlerin, Philosophin und Schriftstellerin, die in den 1970er Jahren zur Symbolfigur der Bewegung für die Rechte von politischen Gefangenen wurde. Davis entstammt einer schwarzen Mittelschichtsfamilie. Sie war ein hochintelligentes Kind und bekam als 15jährige ein Stipendium des American Friends Service Committee für eine Privatschule in New York. Hier kam sie zum erstenmal mit dem Marxismus in Berührung, und fand viele Übereinstimmungen mit ihren eigenen Überzeugungen. Sie schloss sich dem marxistischen Zirkel an ihrer Schule an. Sie studierte nach der Schule an der Brandeis University Französisch und war im Sommersemester 1966 als Gasthörerin an der Universität in Frankfurt am Main. Dort besuchte sie im Institut für Sozialforschung Veranstaltungen von Theodor W. Adorno. Während dieses Auslandsaufenthalts setzten in ihrem Heimatort Mitglieder des Ku-Klux-Klan die Kirche in Brand. Nach diesem Jahr im Ausland nahm sie das Studium in Brandeis wieder auf. Hier traf sie mit dem Philosophen Herbert Marcuse zusammen. 1967 trat sie dem Student Nonviolent Coordinating Committee (SNCC), später der Black Panther Party und der Kommunistischen Partei der USA (CPUSA) bei. Dem bereits seit seinem 18. Lebensjahr in Haft sitzenden George Jackson, der im Gefängnis Mitglied der Black Panther Party wurde, schlug Davis vor, ein Buch über seine Haftbedingungen zu schreiben, was er mit „Soledad Brother“ auch tat. Aufgrund dieser Verbindung wurde sie wenig später verhaftet. Jacksons Bruder Jonathan Jackson hatte in einem Gerichtssaal eine Schießerei mit der Polizei begonnen, und Davis wurde vorgeworfen, die Waffe für diesen Überfall geliefert zu haben. Seit diesem Vorfall saß sie in Untersuchungshaft, ihr drohte wegen des Vorwurfs der „Unterstützung des Terrorismus“ die Todesstrafe. Ein enormer, weltweiter Protest entfaltete sich gegen ihre Verhaftung, der in den sozialistischen Ländern allerdings zentral gesteuert war. Auch Angela Davis begriff sich als politische Gefangene, auch sie feierte es als politischen Sieg, als sie nach 16 Monaten in allen Punkten der Anklage freigesprochen wurde. Davis trat 1991 aus der CPUSA aus. Heute arbeitet sie als Professorin an der University of California, Santa Cruz in Santa Cruz. (Wiki)

Pause kamen Szentjóby und Rajczy an die Reihe. Zitat aus dem von Eörsi erschlossenen Stasi-Dokument:

„Szentjóby begann den Brief des schwarzen Schriftstellers James Baldwin an Angela Davis vorzulesen, der irgendwann im Jänner in *Magyar Nemzet*\*\* erschienen war, allerdings nicht in seiner Übersetzung. Während er las, schlug ihm das Mädchen mit dem Besenstiel mehrmals das Blatt aus der Hand, doch er hob es jedes Mal auf und las unbeirrt weiter. In seinem Brief fällt Baldwin zweifellos ein äußerst negatives Urteil über die amerikanische Gesellschaft. Das Mädchen wandte nun immer radikalere Mittel an, um Szentjóby zum Schweigen zu bringen. Band ihm einen Damenstrumpf um den Mund. Kitzelte seine Nase. Drückte eine nasse Watte an sein Geschlechtsorgan. Band einen seiner Unterschenkel an den Oberschenkel. Goss ihm Bier über den Kopf. Szentjóby las unentwegt weiter. Das Mädchen warf nun mit dem Besenstiel den auf einem Fuß herumhopsenden Szentjóby auf den Fußboden. Szentjóby las im Liegen weiter. Dann legte sie einen Tisch auf Szentjóby, doch der las auch unter der Tischplatte weiter und beendete den Brief. Das Publikum begann den Sinn des Happenings nur langsam zu begreifen. Zunächst machte sich Unmut breit: Wozu beschimpft er die Vereinigten Staaten? Das Mädchen wurde regelrecht angefeuert, ihn endlich zum Schweigen zu bringen. Die meisten waren enttäuscht, sie hatten sich was anderes erwartet. Dann wurde das Publikum immer stiller, man begann zu verstehen, Angela Davis sei nur ein Vorwand gewesen. Wichtiger sei, dass Szentjóby sich nicht den Mund verbieten lässt. Das Mädchen mit dem Besenstiel stellt nicht die amerikanische Ordnung dar, sondern sei ein Symbol aller unterdrückerischen Regimes. Alle staatlichen Kontrollinstanzen seien schädlich, die die freie Meinungsäußerung gewaltsam verhindern. Da dieses Happening hier und heute vor sich ging, brauchte es nicht allzu lange, bis alle begriffen haben, dass sein Thema die administrative Handhabung der oppositionellen Meinung bei uns ist. [...] Daher ist Szentjóbys allegorische Szene als eine Provokation zu werten, bei der er auf geschmacklose Weise den Namen von Angela Davis und den Kampf der amerikanischen Schwarzen für ihr Menschenrecht missbraucht hat.“

(Aus dem Ungarischen von Pál Deréky)

Die Aktion gehört zum Typ Über-Affirmation, wie *Lenin in Budapest*, oder die Aktion polnischer StudentInnen zur Feier der Großen Soz. Oktoberrevolution, als alle ein Pappschild von zu Hause mitbringend sich auf dem Aufmarschgelände versammelt und die Einzelteile zu einem *Kreuzer Aurora* zusammenstellten, bzw. -fügten. Bei solchen Anlässen kam es vor, dass TeilnehmerInnen die rote Fahne entrissen, das rote Halstuch oder ihre Parteiabzeichen usw. abgenommen, und sie verprügelt wurden. Die Begründung für die Atrozitäten lautete stets: Linksabweichler, Anarchisten, Maoisten. Andere Aktionen oder Werke, die nicht so schein-affirmativ, sondern in einem eindeutig ironischen Ton gehalten waren, wurden totgeschwiegen oder verschwanden aus der Öffentlichkeit.

[PD]

\*\* gleichgeschaltete Zeitung der Vaterländischen Volksfront; PD

Tamás Szentjóbý: Ausschließungsübung. Straf-vorbeugende Autotherapie

Aktion in der Kapelle zu Balatonboglár, Sommer 1972 (die leerstehende Kapelle zu Balatonboglár diente in den Jahren 1970-1973 als autonomer Ausstellungsraum von György Galántai)

Tamás Szentjóbý spricht in einem 1998er Interview über die 1972er Aktion:

„Die Ausschließungsübung, die straf-vorbeugende Autotherapie war die Konstruktion einer Situation, die in den katholischen Kirchen ohnehin alltäglich ist. Ich saß dort in der Kapelle auf einem Stuhl, einen Blecheimer über den Kopf gestülpt, wie ein Beichtvater. Um den Hals hatte ich eine Tafel gehängt, mit der Aufschrift »Ausschließungsübung, straf-vorbeugende Autotherapie«. Neben mir auf der Wand war eine Tafel mit etwa zwanzig Fragen angebracht, die einfach mit ja oder nein beantwortet werden konnten. Wurden sie mir gestellt, habe ich natürlich auch eine andere Antwort als ja oder nein geben können. Darüber hinaus waren die Besucher ermächtigt worden, mir auch andere, also alle Fragen stellen zu können. Kam jemand herein, und fragte mich etwas, war ich gezwungen, eine Antwort darauf zu geben, da ich ja bereits unter Strafe stand, dies war wegen des umgestülpten Eimers und der Tafel um den Hals – eine chinesische Strafe übrigens – offensichtlich für alle Besucher. Die meisten Fragen hatte ich tatsächlich mit einem einfachen ja oder nein beantwortet. Ich saß dort acht Stunden am Tag, was eine ziemliche körperliche und geistige Anstrengung bedeutete. Für mich diente diese Aktion der Definition meiner Haltung zu den Machtorganisationen Staat und Kirche. Dafür, also für den vermessenen Versuch zur Klärung dieser Position, hatte ich die Strafe ausgefasst, bzw. versuchte ihr durch die freiwillige straf-vorbeugende Autotherapie zu entgehen. Ich habe die schwere Aufgabe des Bemessens einer Strafe für mich übernommen, das heißt, Staat und Kirche auf diese Weise entlastet. Während der Sitzungen der Autotherapie musste ich sehr unterschiedliche Bewusstseinszustände durchmessen, denn nach einer gewissen Zeit wusste ich nicht mehr, ob ich nun wach bin oder mich im Halbschlaf befinde oder bereits eingeschlafen war. Diese Bewusstseinszustände, die allgemein als Alpha-, Beta- usw. Zustand bezeichnet werden, hatte ich dort alle physisch unmittelbar erlebt und verwertete die dort gemachten Erfahrungen später bei zahlreichen anderen Aktionen.“

*Júlia Klaniczay – Edit Sasvári (Hgg.): Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonboglári kápolnaműterme 1970-1973 [Avantgarde im Konflikt mit dem Gesetz. Die Kapelle zu Balatonboglár als autonomer Ausstellungsraum von György Galántai 1970–1973]. Budapest: Artpool-Balassi, 2003, S. 129. Aus dem Ungarischen von Pál Deréky*

Ausschließungsübung. Straf-vorbeugende Autotherapie

[Text des an der Wand der Kapelle während der Ausstellung angebrachten Tafels]

I. Sie können den Selbstbestraften alles fragen

II. und/oder folgende Fragen an ihn richten:

Sind alle menschlichen Lebensplanungen immoralisch, die aus dem eigenen Wirkungsbereich auch nur einen einzigen Menschen ausgrenzen?



Können jene Menschen, die nicht vollkommen frei sind, mit anderen Menschen eine Gemeinschaft bilden?  
Ist die wirkliche Aufgabe der Kultur die Bewusstmachung unserer Verflochtenheit mit der Geschichte?  
Ist es am wichtigsten, zu entdecken und zu realisieren, was das Leben braucht?  
Weiß der, der fähig ist, das Untragbare zu ertragen, nichts vom Leben? Hat er keine Ahnung von jenem Aufeinander-Angewiesensein, das dem Leben wohl bewusst ist: Ohne uns ist es sinnlos, ohne uns ist es hoffnungslos?  
Ist nur das neue Verhalten fähig, die Blockade der Gegenwart zu durchbrechen?  
Die Bedeutung der Zukunft: Beschleunigung unseres Lebens?  
Unternehmen Sie Versuche, um die Gegebenheiten der Gegenwart und ihre zukünftige Irrelevanz simultan zu sehen, ungeachtet der Tatsache, dass die Epoche nicht die Zeit des Individuums, sondern die der Gesamtheit ist?  
Wozu ist das alles gut, vielleicht dazu, um das Anders-Sein zur Geltung kommen zu lassen, und dadurch das potenziell Andere zu aktivieren?  
Ist, was sich ändern lässt, gleichzeitig unfertig? Ist alles Unfertige zu ändern? Bedeutet sich nicht ändern Leid? Ist Unfertigkeit Leid?  
Hoffen Sie darauf, dass durch Aufzeigen des Einander-Ausgeliefertseins das Aufeinander-Angewiesensein sich bewusstmachen lässt?  
Ist die Strafe in Ihrer Tat?  
Ist in Ihrer Strafe die Tat?  
Ist die Tat Sünde?  
Ist die Strafe Sünde?  
Ist die Sünde Tat?  
Ist die Strafe Tat?  
Was ist Sünde?  
Ist jene Tat, die Leid verursacht, Sünde? Ist jene Tat Sünde, die nichts verändert?  
Kann etwas, wodurch sich nichts ändert, was nicht auf die Minderung des Leides zielt, eigentlich Tat genannt werden?  
Strafen Sie sich selber, weil Sie durch die Selbstbestrafung und die Übernahme der Autotherapie den Bestrafenden für schuldlos, also aller Sünden enthoben erklären?  
Fühlen Sie sich wehrlos, da Sie nicht sehen, mit wem Sie sprechen?

Foto (S. 266.) und Text (S. 267.) in der Anthologie *Szógettó* [Wortgetto], erschienen als Heft 1-2. der Zeitschrift *Jelenlét* Budapest, 1989. Aus dem Ungarischen von Pál Deréky