

## **Dietmar Unterkofler: Halblegal und subversiv – Experimentelle Kunst und ihre Bedingungen in Ungarn und Jugoslawien der 1970er Jahre**

Experimentelle, neoavantgardistische Kunst (und Literatur) in den sozialistischen Staaten Osteuropas in den 60er und 70er Jahren war nach gängiger Meinung bloß eine schwächere Kopie der aktuellen westlichen Avantgarde-Strömungen. In diesen Ländern konnten die meisten Avantgarde-Künstler und Literaten nur im Untergrund arbeiten; sie konnten nur schwer und für extrem kurze Zeit ausstellen, bzw. selbst verlegte Arbeiten in minimaler Auflage publizieren; ihre Werke wurden daher von der Kritik nicht erfasst und wurden nicht gehandelt. Die sogenannte Ostkunst wurde als Ganzes erst nach der Wende erfasst. Der Aufsatz nuanciert diese vereinfachte Sichtweise. Er zeigt am Beispiel von ungarisch-serbischen Künstlergruppen in der Voivodina, in der an Ungarn angrenzenden autonomen Provinz von Jugoslawien, und ihrer Zusammenarbeit mit Kolleginnen und Kollegen in Ungarn zweierlei Charakteristika, die geeignet sind, die oben skizzierte, gängige Meinung zu kontextualisieren. Einmal, dass die Bedingungen für Produktion und Rezeption experimenteller Kunst und Literatur in den einzelnen Ländern des Ostblocks nebst beträchtlichen Unterschieden (Jugoslawien war zwar neutral, die Kulturpolitik war jedoch zentral gelenkt und streng überwacht) auch Parallelen zeigten; zum Zweiten, dass die rudimentär mögliche internationale Kooperation innerhalb des Blocks überraschende Ergebnisse zeitigte. Das Schaffen von Künstlern und Literaten wie Bálint Szombathy und Katalin Ladik um die Novi Sader Neoavantgarde-Zeitschrift der jungen Ungarn *Új Symposion*, oder das der Kód-Gruppe in der selben Stadt; die Aktivitäten der serbisch-ungarischen Bosch+Bosch-Guppe in Subotica im Zeichen von Konzeptkunst, Body Art, Performance, Arte Povera, Land Art, Neodada und Fluxus; und die sie begleitende Lebenspraxis im Zeichen von utopistischen Aktionismus wie Neanarchie und Kommune provozierten letzten Endes genau so harte Repressalien der jugoslawischen Kulturpolitik, wie zu jener Zeit in Ungarn. Es wurden u. A. in beiden Ländern viele Schaffende zur Emigration in den Westen gezwungen. Die entstandenen Lebenswerke lassen sich natürlich nach den westlichen Kunstströmungen ordnen und klassifizieren, aber es zeigt sich im Rückblick, dass Ostkunst wesentlich mehr und interessanter war, als nur eine Kopie.

### **I. Ostkunst an sich**

Lange Zeit herrschte bei den meisten westeuropäischen KunsthistorikerInnen und Künstlern eine gewisse schematische Vorstellung über die so genannte *Ostkunst* vor; also darüber, was hinter dem Eisernen Vorhang, von Ostdeutschland bis zum Schwarzen Meer, von der östlichen Nordsee bis zum Balkan an künstlerischen Produkten hervorgebracht wurde.

Durch das Klima des Kalten Krieges bedingt, waren es vor allem zwei Schlagworte, welche die Kunst der östlichen europäischen Nachbarn etikettieren sollten: Sozialistischer Realismus einerseits und Rückständigkeit andererseits. Nach übereinstimmender Meinung westlicher Kritiker sei das Fehlen einer kapitalistischen Konsumkultur verantwortlich dafür, dass es keine künstlerische Auseinandersetzung mit der Konsumgesellschaft gab, wie es z. B. die Pop-Art in Amerika leistete. Und weil es keinen Abstrakten Expressionismus amerikanischer Prägung im Osten gegeben hätte, sei auch die Konzeptkunst in den Anfängen steckengeblieben. Die Wiederaufnahme der historischen Avantgarden, die sowohl im Westen als auch im Osten den totalitären Systemen zum Opfer gefallen waren, sei nur im Westen erfolgt, es hätte im Osten keine Möglichkeit einer avantgardistischen Reaktualisierung gegeben – so die Meinung von Peter Weibel beispielsweise. Diese Sicht legt nahe, dass das politische System des Totalitarismus, welches im Westen 1945 sein Ende

fand, in Osteuropa fortgesetzt wurde und erst 1989 zu Fall gebracht wurde.<sup>1</sup> Eine solche verknäppte Perspektive vernachlässigt in der Tat einige zentrale Aspekte, die unerlässlich für das Verständnis der avantgardistischen Nachkriegskunst nicht nur der ehemals sozialistischen Länder sind:

- sie suggeriert, dass die Nachkriegsavantgarden, im Hinblick auf die westlichen Strömungen, missglückte Versuche der Reaktualisierung der historischen Avantgarden vom Anfang des Jahrhunderts wären; eine Position, die z.B. Peter Bürger in seiner 1974 erschienenen *Theorie der Avantgarde* vertrat.
- sie reproduziert das homogene Bild eines geschlossenen Blockes, also des *Ostblocks*, der als Art Container funktioniert, in dem sich allerlei Vorstellungen und Bilder verstauen lassen, denen das Etikett *Osten* anhaftet oder angeheftet wird.

In Wahrheit gilt für die in der Tat abseits der offiziellen ästhetischen Doktrin agierenden nichtoffiziellen Künstler (eher selten Künstlerinnen) im Osten, dass es sehr wohl Freiräume für experimentelle Kunstformen gegeben hat, dass das Modell des sozialistischen Realismus in allen Ländern in Frage gestellt wurde, und dass nicht jeder Versuch des Experiments oder der Subversion gleich von der Staatsmacht im Keim erstickt wurde. Das Bild eines homogenen geographischen Raumes, miteinander verbunden durch die Regierungsform des Sozialismus, begann spätestens mit dem Mauerfall von 1989 zu bröckeln, wobei es auch hier regionale Unterschiede gibt und das Jahr 1989 eher als prozessuale Chiffre denn als genaue Zeitangabe verstanden werden muss. Vernachlässigt wird auch oft, dass sich die einzelnen sozialistischen Länder maßgeblich voneinander unterschieden, und dass es durchaus Versuche der politischen Veränderungen gegeben hat, man denke in erster Linie an die ungarische Revolution von 1956, an den Prager Frühling 1968, bzw. die massiven Studentenbewegungen in Jugoslawien zur selben Zeit. Der Begriff der *Neoavantgarde* kann in der Folge als Sammelbegriff für eine Vielzahl unterschiedlicher Tendenzen in der Kunst seit den späten 1950er verwendet werden (u. a. Body Art, Konzeptkunst, Arte Povera, Land Art, Performance u. a.). Zusammenfassend erfolgten Erweiterungen des Systems Kunst in folgenden Bereichen:

- neue Techniken und Medien wurden eingesetzt und miteinander kombiniert, und somit die ursprünglichen Disziplinen Malerei, Bildhauerei und Skulptur überwunden und erweitert – in Richtung *Körper als Medium* (Body Art, Happening, Performance) oder *Video* (experimenteller Film, Dokumentation von Performances, Sequenzen);
- es kam zur Kombination und Vermischung unterschiedlichster Techniken, besonders von *Wort und Bild* in der konkreten Poesie. Die Sprache erlangte mit Unterstützung der Sprachphilosophie einen nie gekannten Einfluss auf die Kunst (u. a. durch die Rezeption der Philosophie Wittgensteins), zumal dies mit der Befreiung der Sprache von ihrem ideologischen Ballast und der Suche nach einer ideologisch nicht verunreinigten Sprache einherging;
- das Experiment trat an die Stelle der Ausführung angelernter Techniken aus den Kunstakademien. Theorie und Praxis wurden nicht mehr als getrennte Sparten betrachtet (Althussers *Theoretische Praxis* als Schlagwort);
- der Raum der Kunst weitete sich in Richtung Öffentlichkeit und Alltag. *Aktion statt Kontemplation* war eine der Parolen. Das Museum galt zunehmend als

<sup>1</sup> Peter Weibel, *Arteast, Retroavantgarde*, In: 2000+ Arteast Collection, The Art of Eastern Europe, Ausstellungskatalog, Innsbruck 14. – 21. 11. 2001, 7.

- Rückzugsort der bürgerlichen Kontemplation (inkorporierte allerdings die neuen Richtungen rasch);
- das Publikum wurde aufgefordert, sich die Kunst aktiv anzueignen. Das ging so weit, dass es oft selbst an der Entstehung der Werke beteiligt wurde. Es erfolgte ein Aufbrechen der Bild-Betrachter-Dichotomie;
  - in den 60ern erstarkten gewisse Wiederanknüpfungstendenzen an die historischen Avantgardebewegungen der 10er und 20er Jahre: Dada-Neodada, Surrealismus-Surnaturalismus, Konstruktivismus-Neokonstruktivismus;
  - parallel dazu wurde von vielen Künstlern verkündet, dass die Gegenwartskunst eine soziale Aufgabe zu erfüllen habe. Mit Hilfe und Unterstützung der Massen müsse Kunst den Alltag des Menschen, ja die Wirklichkeit verändern, verbessern (Joseph Beuys' soziale Plastik, die Parole: Jeder Mensch ist ein Künstler);
  - die Möglichkeiten der Kunst und ihrer Bedingungen wurden bewusst reflektiert, besonders der Konzeptkunst ging es darum, eine Analyse des „Systems Kunst“ zu leisten.

Avantgarden und totalitäre Systeme kennzeichnet ein schwieriges Verhältnis. Gebrandmarkt als dekadent, bourgeois, nihilistisch, destruktiv, wurde die historische Avantgarde von den totalitären Systemen des 20. Jahrhunderts, vom Faschismus und vom Stalinismus ausgelöscht.

In der 2. Hälfte des Jahrhunderts kommt es erneut zu avantgardistischen Bewegungen, die v. a. in den sozialistisch regierten Ländern Ost- und Südosteuropas an den Rand gedrängt wurden. Es sollen hier nicht die Gemeinplätze von staatlicher Unterdrückung, diktatorischer Überwachung und Willkür strapaziert werden, die dazu neigen, ein allzu simples Bild vom *bösen Osten* zu reproduzieren, in dem es keinerlei individuelle Freiheiten gab und alle, die keine arbeitenden Bauern und Fahnen schwenkende Revolutionäre malten, verfolgt und beruflich sowie persönlich vernichtet wurden. Die Situation der alternativen osteuropäischen, in diesem Fall der jugoslawischen und ungarischen Kunst ist komplexer und ist in der Tat nicht verständlich ohne Kenntnis der politischen, sozialen und ökonomischen Rahmenbedingungen ihrer Entstehung. Von der Mitte der 60er Jahre bis 1972 entfaltete sich eine vielfältige, an individuellen Tönen reiche Kunst, die ihre Weltanschauung in berufliche Sachfragen übersetzte, neue Gattungen einbürgerte und das Erlebnis des *Hier und Jetzt* formulieren und sogar in Perspektiven zu sehen vermochte. Das Auftauchen und die Verbreitung der Konzeptkunst zwischen 1968 und 1980 bedeutet einen der letzten Höhepunkte, die progressive Kunst in der 2. Hälfte des Jahrhunderts betreffend. Die Auswirkungen der Ereignisse von 1968 waren auch in Ungarn zu spüren, doch erhielten sie dort eine andere Wendung als im Westen. Der Militäreinmarsch in Prag erschütterte auch die parteigläubigen Genossen, und die Zügel wurden überall, vor allem in der Wirtschaft und auf dem Gebiet der Kunst und der Literatur gelockert. 1973 musste jedoch auf Befehl Moskaus der so genannte neue Wirtschaftsmechanismus wieder eingestellt werden, was auch auf dem Gebiet der Kunst zu großen Einschränkungen und Beschneidungen führte. Etwas verallgemeinernd kann gesagt werden, dass sich die antitraditionalistischen Künstler der progressiven Strömungen grundsätzlich im Grenzbereich zwischen Halblegalität und Subversion bewegten, am Rand des offiziellen und geförderten Kulturbetriebes, der Ausdrucksformen im Geist des *sozialistischen Realismus* (in Ungarn) bzw. des *moderaten Modernismus* (in Jugoslawien) als einzig legitime Kunst anerkannte und staatlich förderte.

Diese Kunst war immer politisch, aber nicht – und das ist das große Missverständnis – weil sie über die Politik sprach (die Erzählungen über große Armut, über soziale Ungerechtigkeit usw. bedienen sich der selben figurativen Sprache, also ersetzen sie nur eine Art des Realismus durch eine andere, und kreierten so Strömungen des Nationalen Realismus), sondern weil sie innerhalb eines bestimmten sozialen Kontextes entstanden war und sich ihren Gegenständen gedanklich und handwerklich, philosophisch und künstlerisch auf andere Arten und Weisen näherte wie der Mainstream. Damit stand sie nicht nur zu ihrer Entstehungszeit sowohl am institutionellen als auch am gesellschaftlichen Rand, sondern beinahe bis zur Wende; erst seit Kurzem findet eine vorsichtige Rehabilitierung statt. Erst seit Kurzem gibt es Versuche, die verschiedenen Erscheinungsformen der *osteuropäischen* Neoavantgarde in den internationalen Kanon der zeitgenössischen Kunst einzuschreiben. Die Akzeptanz der Verschränkung von Politik und Kunst ist unerlässlich für das Verständnis dieser künstlerischen Neoavantgarde, deren Hochphase etwa 10 Jahre, von 1965 bis 1975 gedauert hatte.

Das größte Problem war – und ist bis heute –, dass die verschiedenen Abläufe (Bildung und Auflösung von Gruppen, Aufführungen der Wohnungstheater, Ausstellungen in Privatwohnungen usw.) beinahe im Verborgenen vor sich gingen, jedenfalls traten sie medial vermittelt in keiner Weise in Erscheinung – die Akteure wurden höchstens als kriminalisierte Unruhestifter auf den Lokalseiten der Printmedien erwähnt. Allerdings stellte ihre Kunst unbequeme Fragen, zeigte Missstände auf, statt wie erwartet dem Kult des Schönen zu huldigen, nach strengen Harmonien und Regeln visuelles Wohlbefinden auszulösen. In Ungarn wird der Neoavantgarde der 70er Jahre bisweilen sogar ein zentraler Stellenwert hinsichtlich der realen politischen Wende von 1989 zugesprochen, und zwar in Bezug auf eine radikale sprachlich-konzeptuelle Selbstüberprüfung der Ausdrucksmittel; laut László Beke wurde durch die radikale Kunst dieser Jahre das „Sprach-Kommunikationssystem der gesellschaftlich-politischen Wende von 1989/90 vorbereitet“.<sup>2</sup>

Die Neoavantgarde hat also eine mindestens doppelte Verschränkung mit den realpolitischen Ereignissen von 1989:

- einerseits wurde eine kritische Auseinandersetzung mit ihr erst durch die Wende ermöglicht<sup>3</sup>,
- andererseits reflektierte sie von Anfang an die Rolle des Staates für die Kunst, begehrte gegen sie auf und entwickelte alternative Modelle.

Es sind vor allem folgende Aspekte, die das gesamte Kunstschaffen in den besagten Ländern maßgeblich beeinflussten:

- die Existenz einer offiziellen, von der Politik bestimmten und geförderten Kunst- und Kulturpolitik, die Abweichungen von dieser zentral bestimmten Richtung mit äußerstem Misstrauen gegenüberstand. (*Sozialistischer Realismus* in Ungarn und eine hybride Art des *Sozialistischen Ästhetizismus* in Jugoslawien)
- das fast komplette Fehlen eines funktionierenden Kunstsystems außerhalb der staatlichen Institutionen, d. h. von privaten Galerien, Verkaufsräumen, Publikationen.

<sup>2</sup> Hans Knoll (Hrsg.): *Die zweite Öffentlichkeit: Kunst in Ungarn im 20. Jahrhundert*. Dresden, Verlag der Kunst 1999, 233.

<sup>3</sup> beispielsweise stellen die zahlreichen geheimdienstlichen Berichte der Staatsüberwachung ein äußerst hilfreiches Quellenmaterial zur Verfügung, die über die damals weitgehend unbekannt und abseits der Öffentlichkeit stattfindenden halb-legalen künstlerischen Ereignisse informierten.

## **II. Unterstützt, Geduldet, Verboten – Die ungarische experimentelle Kunst zwischen Öffentlichkeit und Subversion**

Innerhalb der der MSzMP,<sup>4</sup> der Staatspartei in Ungarn, gewann der reformistische Zweig in den 60er Jahren an Einfluss, er sympathisierte offen mit der tschechischen Reformbewegung. Die Periode dieses Reformgeistes, der sich vor allem in der Wirtschaft, aber auch in der Presse, im Film, im Theater und auch in der Kunst niederschlug, dauerte bis etwa 1972, wobei das brutale militärische Vorgehen gegen den tschechoslowakischen *Bruderstaat* und seinem Experiment des *Sozialismus mit menschlichem Antlitz* als Auslöser dieser kompensatorischen Bewegung gesehen werden muss. Vor allem im Bereich der Konzeptkunst begann man sich mit Fragen nach den Bedingungen der Kunst, des Kunstsystems, des Kunstmarktes sowohl theoretisch als auch praktisch auseinanderzusetzen. Die so genannte *Institutionenkritik* nahm hier ihren Anfang. Die Aufbruchstimmung, die Frühlingsgefühle und die etwas überzogenen Erwartungen der zweiten Hälfte der sechziger Jahre, die in Westeuropa in die Pariser Studentenrevolution, in Osteuropa in den Prager Frühling mündeten, erinnerten in vieler Hinsicht an die Weltrevolutionserwartungen und internationalen Brüderlichkeitsillusionen der zwanziger Jahre und haben die Kultur in einer ähnlichen Weise dynamisiert. Seit den Zeiten von *A Tett* (1915-1916) und *Ma* (1916-1925) stand zum ersten Mal ein realer gesellschaftlicher und politischer Prozess bzw. eine solche Gruppe hinter den neuen kulturellen Energien. Doch die Bedingungen und die Umstände ihrer Tätigkeit waren wesentlich eingeschränkter als die der historischen Avantgarde vor 1919. Die ungarischen Künstler der Neoavantgarde präsentierten sich als relativ kleiner Kreis mit einer beschränkten Öffentlichkeitswirksamkeit am Rande der offiziellen Doktrin des *sozialistischen Realismus*. Bedingt durch die Zensur der Macht, das Fehlen eines Kunstmarktes und der Absenz eines kritikfähigen Publikums befanden sich die Vertreter der Neuen Kunst in Ungarn in einer prekären Lage. Nichtsdestotrotz gelang es dieser *Spitzenmannschaft*, wie Márta Kovalovszky die Künstler der Neoavantgarde nennt, durch ihre konsequente und radikale Arbeit die ungarische Kunst, „die in einer Art dämmriger Halbvergangenheit lebte, mit einem Schlag in die Gegenwart“ zu verfrachten.<sup>5</sup>

Die Kulturpolitik in Ungarn behandelte heimische Gegenwartskünstlerinnen und -künstler sowie ihre Werke gemäß der berühmt-berüchtigten Parole der „3 Ts“ (támogatni, tűrni, tiltani – also unterstützen, dulden, verbieten), die von György Aczél erfunden wurde. Dieser *graue Eminenz*, der beinahe bis zur Wende stets hohe Parteifunktionen innehatte, bestimmte in den Jahren 1957-1982 die ideologische Ausrichtung der Kultur in der Sozialistischen Arbeiterpartei Ungarns. Obwohl es sehr wenige explizit als Systemgegner klassifizierte Avantgardisten gab (die meisten waren Geduldete), hatte die Neoavantgarde beinahe keine Möglichkeit zur Teilnahme am offiziellen Kunstdiskurs in Ungarn. Dies erklärt sich aus der monopolistischen Struktur der Institution Kunst. Die offiziellen Künstler wurden im *Verband der ungarischen Bildenden- und Gewerkekünstler* registriert, dessen Mitglied nur diejenigen werden konnten, die an der einzigen Kunsthochschule des Landes bzw. an der Hochschule für angewandte Kunst ein Diplom erworben haben.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Magyar Szocialista Munkáspárt – Ungarische Sozialistische Arbeiterpartei

<sup>5</sup> s. dazu: Kovalovszky, Márta: Don Giovanni. Kalandozás a magyar művészet félmúltjában (Streifzüge durch die Halbvergangenheit der ungarischen Kunst) Budapest: Enciklopédia, 1999

<sup>6</sup> Magyar Képző- és Iparművészek Szövetsége (MKISZ), die Nachfolgeorganisation gibt es als Magyar Képzőművészek és Iparművészek Szövetsége (MKISZ) auch heute ([www.mkisz.hu/szovetseg.php](http://www.mkisz.hu/szovetseg.php))



Die Mitgliedschaft im Fonds hatte aber existenzielle Bedeutung: Nur Mitglieder konnten Ateliers, Arbeit, Rente, soziale Unterstützung erhalten. Der Fonds hatte außerdem die Aufsicht über die Werkstätten inne, und war für den bescheidenen staatlichen Kunsthandel verantwortlich. Der Fonds war weiters verantwortlich für die Ausschreibung von Wettbewerben, die Verteilung öffentlicher Aufträge und für die Erteilung von Genehmigungen für öffentliche Ausstellungen. Er war also die offizielle Zensurbehörde des Landes, obwohl es, wie immer wieder betont wurde, keine Zensur in Ungarn gab. Eine weitere existenzielle Bedrohung für Künstler außerhalb des Fonds bestand in der Tatsache, dass es im sozialistischen Ungarn offiziell keine Arbeitslosigkeit geben durfte – bei Künstlern, die Mitglieder im Fonds waren, schien dieser auch als Arbeitgeber auf; bei den Avantgardisten war dies naturgemäß nicht der Fall, sodass ihnen „kriminelle Arbeitsscheue“ vorgeworfen und Strafmaßnahmen in Aussicht gestellt wurden (tatsächlich wurden wegen dieses Paragraphen bis zur Wende jährlich 200-300 Personen verurteilt, Künstlerinnen und Künstler allerdings selten). In den meisten Fällen lebten die nicht anerkannten Künstler als *Freischaffende* von dem, was sich gerade bot: Gelegenheitsarbeiten, kleinere grafische Arbeiten, das Einkommen des Partners, Nachhilfestunden o. ä. László Beke weist auf die Widersprüchlichkeit der „3 T – Regelung“ hin. Demnach gab es von den ungefähr 5. 000 als Fondsmitglieder anerkannten Künstlern etwa 30-40 besonders geförderte *Staatskünstler* und nur 2-3 solche, die von den Behörden als Staatsfeinde eingestuft wurden. Die überwiegende Mehrheit war also geduldet und konnte in sehr beschränktem Maße auch auf eigenen Kosten künstlerisch aktiv sein. Eine Sonderverordnung erlaubte es zudem, dass so genannte *Ateliersausstellungen* auch ohne Genehmigung stattfinden konnten, vorausgesetzt sie dauerten nicht länger als einen Tag und wurden nicht beworben (was wegen der staatlich kontrollierten Media ohnehin nicht möglich gewesen wäre, hierbei dachte man offensichtlich an Flugblattaktionen o. Ä.). Diese Möglichkeit nahm György Galántai mit seinen Kapellenausstellungen in Balatonboglár wahr, indem er eine außerhalb der Ortschaft stehende, desakralisierte, ihm von der katholischen Kirche vermietete Kapelle *Kapellen-Atelier* nannte. Doch wurde der Betrieb dieses wohl wichtigsten Schauplatzes der ungarischen Neoavantgarde nach einigen Sommern von der Polizei unterbunden und die Kapelle geschlossen.

In Ungarn trat die Neoavantgarde zum ersten Mal 1968 mit der *Iparterv-Ausstellung* (dt. *Industrieplan*, in den Hallen eines Budapester Produktionsbüros) organisiert an die Öffentlichkeit, bei der vor allem Arbeiten im Geist der neuen und geometrischen Abstraktion, des Neokonstruktivismus und des Hyperrealismus gezeigt wurden (Künstler wie Imre Bak, Krisztián Frey, György Jovánovics, Ilona Keserü, István Nádler, Endre Tót u.a.) Diese Künstler bedienten sich eines Formeninventars, welches im Westen bereits als konservativ angesehen, und von der dortigen Avantgarde und Konzeptkunst abgelehnt wurde. Unter den gegebenen Umständen bedeutete dieser Individualismus in Ungarn aber die Abkehr von den staatlich vorgegebenen Inhalten, er war eine wahre politische Auflehnung, ein Versuch der Befreiung von der Ideologie, indem man zur „reinen Wahrheit des Gegenstandes, der Farbe und Form“ zurückkehrte.<sup>7</sup> Bei der zweiten *Iparterv-Ausstellung* ein Jahr später traten dann jene Avantgardisten zum ersten Mal auf, die mit der Malerei nichts mehr am Hut hatten, die Protagonisten einer *echten Neoavantgarde* waren, und als Vorläufer sowohl der Konzeptkunst und somit auch der Postmoderne gesehen werden können. Miklós Erdély, János Major, Tamás Szentjóbby sind einige der Namen, die in diesem Zusammenhang genannt werden sollen.

<sup>7</sup> ebd., 49.

Das Publikum dieser *Neuen Kunst* hielt sich sehr in Grenzen, die Kunstwerke selbst konnte man oft nur kurz, an entlegenen Orten, meist in vorstädtischen Kulturhäusern sehen, und falls überhaupt Kritiken erschienen, so waren die Ausstellungen in der Regel bereits geschlossen oder verboten worden. Das erste Happening in Ungarn fand am 25. Juni 1966 in Budapest, in einem ehemaligen Weinkeller statt,<sup>8</sup> Regie führten Tamás Szentjóby und Gábor Altorjay, assistiert von Miklós Jankovics. Er wurde *Az ebéd. In memoriam Batu kán* (Das Mittagmahl. In memoriam Batu Khan) betitelt, in Anspielung auf jene Sage, nach der beim Mongoleneinfall im Jahre 1241 die orstansässige Bevölkerung von Buda sich in jenen Keller flüchtete. Wichtiger wohl war die Anspielung auf die – mit jener historischen Begebenheit verbundene – Destruktion, gnadenlose Vernichtung, die mit der angedeuteten Zerfleischung eines Geflügels symbolisiert wurde und tatsächlich die intendierte Schockwirkung entfaltete. Das zweite Happening mit dem Titel *Aranyvasárnap 1969* (Goldener Sonntag 1969) – eine Verspottung des vorweihnachtlichen Konsumrausches –, ebenfalls in der Regie von Gábor Altorjay, fand im Keller von Miklós Erdély (Budapest, II. Bez., Virágárok 6/b) am 27. Dezember 1966 statt. Die beiden Happenings reflektierten in ironischer Art und Weise einerseits die Aussichtslosigkeit der Situation der alternativen oder kritischen Kunst und der Künstler, andererseits stellte aber die bloße Tatsache, dass sie überhaupt auftraten, bereits eine Hoffnung auf Veränderung dar. Hierzu ein Zitat aus dem ersten Happening, ein Zwiegespräch zwischen Szentjóby und Altorjay:

*Szentjóby: Und was ist das Ziel des Happenings?*

*beide (laut lachend): die Machtübernahme!*

Das dritte Happening mit dem Namen *Flux-Konzert* konnte nicht mehr realisiert werden, da infolge der brutalen Intervention der Behörden die Gruppe zerschlagen, und Altorjay zur Emigration nach Deutschland gezwungen wurde. Die Partitur des *Flux-Konzerts* ist allerdings erhalten geblieben. Viele zeitgenössische Künstler reagierten mit ihren Werken direkt auf die 1968er Ereignisse in Prag. In diesem Zusammenhang waren u.a. Tamás Szentjóbys *Tschechlowakisches Radio* (ein Ziegelstein) oder sein *Tragbarer Schützengraben für 3 Personen* entstanden – Szentjóby wurde in die Schweiz abgeschoben. In den folgenden Jahren bis 1972, bis die Gegenkultur endgültig verboten wurde, konnte die neue Kunst, bedingt auch durch die Arbeit des Kritikers Géza Pernecky, einem etwas breiteren Publikum nähergebracht werden (Pernecky setzte sich nach Deutschland ab). Im Jahr 1973 musste auf Befehl Moskaus der einige Jahre vorher begonnene *neue Wirtschaftsmechanismus* – d.h. die vorsichtige Öffnung Richtung Kapitalismus, die Zulassung gewinnorientierter Eigeninitiativen – wieder eingestellt werden, die ideologischen Zügel wurden wieder angezogen. Dies hatte nicht nur die erneute Verschlechterung der Lebensbedingungen der Bevölkerung zur Folge, sondern auch eine generelle Wiederherstellung der direkten Parteiaufsicht. Viele reformorientierte Parteimitglieder wurden nun als Revisionisten denunziert und aus der Partei ausgeschlossen, Dreharbeiten zu Filmen eingestellt, Ausstellungen verboten. Die harsche Umsetzung der bereits erwähnten „3 Ts“ von György Aczél trieb viele Avantgardisten – Theaterleute, Filmemacher, Kritiker, Schriftsteller, Künstler – ins Ausland, mehr als nach dem gescheiterten Volksaufstand 1956/57<sup>9</sup> (Gábor Altorjay

<sup>8</sup> Ortsteil Buda, Hegyalja u. 20/b.

<sup>9</sup> „Nach 1956/57 flohen weniger Avantgardisten ins Ausland als in den siebziger Jahren“, wodurch das Ende der experimentellen Kunst eingeläutet war. Beke, László: Dulden, verbieten, unterstützen: Kunst zwischen 1970 und 1975 In: *Die Zweite Öffentlichkeit*, S. 213. ff.

bereits 1967, danach Gyula Konkoly, László Lakner, Endre Tót, Tamás Szentjóby, Géza Pernecky, István Kántor, Gergely Molnár, die Halász-Gruppe / Squat Theatre u. v. a. m.).

### **III Die Neue Kunstpraxis in Jugoslawien**

In Jugoslawien bzw. in den dortigen städtischen Zentren präsentierte sich die Situation anders als in den totalitären Staaten des Ostblocks unter Moskauer Herrschaft. Der Überzeugung von Jugoslawiens Machthabern als Machern des „Dritten Weg“ entsprechend, sich als wahre Alternative sowohl zum Kapitalismus westlichen Zuschnitts als auch zum Kommunismus sowjetischer Prägung sehend, galt dieses Spiel entlang der Ideologie von Zuckerbrot und Peitsche auch für die Künste. Einerseits Freiheit und Offenheit gegenüber internationalen Tendenzen und Erscheinungen, andererseits schroffe Unterweisung bis hin zur Repression und zu Gefängnisstrafen, sollte diese vermeintliche Freiheit zu weit definiert werden und sich in direkte Kritik an der Macht manifestieren. Die Generation der jungen Künstler in Jugoslawien, die gegen Ende der 1960er Jahre das Parkett betrat, lehnte die Auffassung von Kunst als reine Produktion ästhetischer Objekte vehement ab und stellte die herrschenden Paradigmen der als harmlos und dekorativ verstandenen modernistischen Strömungen vehement in Frage.

Der Begriff der Neuen Kunstpraxis oder (Neuen künstlerischen Praxis) charakterisiert den Zeitraum von etwa 1968 bis in die Mitte der 70er-Jahre und wurde von Catherine Millet zum ersten Mal in dem Text *Konceptualna umetnost kao semiotička praksa* benutzt<sup>10</sup> sowie von Ješa Denegri weiter ausgeführt, der damit eine Vielfalt innovativer künstlerischer und kunsttheoretischer Tendenzen bezeichnete, die von Konzeptkunst, Body-Art, Performance über Arte Povera und Land-Art zu Neo-Dada und Fluxus reichten. Im Zuge der Zagreber Ausstellung *Nova umjetnička praksa 1966-1978* fand eine erste umfassende Historisierung dieser neuen Tendenzen in der jugoslawischen Kunst statt.

Der gemeinsame Nenner dieser heterogenen Erscheinungen im jugoslawischen Kontext liegt in einer kritischen Hinterfragung der bestehenden künstlerischen Praktiken sowie der Kunst und ihrer Formensprache im Allgemeinen. Im Unterschied zur Institutionenkritik der westeuropäischen und US-amerikanischen Konzeptkünstler, welches sich in erster Linie der zunehmenden Kapitalisierung des gesamten Kunstbereichs entziehen wollten, und in der Objektfixiertheit der modernen Kunst eine Apologie des kapitalistischen Systems und seiner Institutionen erkannten, ist die Institutionenkritik der ost- und südosteuropäischen Konzeptkunst anders gelagert. Neben den Kunstinstitutionen stellt die Ubiquität des Institutionellen per se ein Problem dar. Da alle staatlichen Institutionen dasselbe Ziel, nämlich die Wahrung und Verbreitung der sozialistischen Idee verfolgten, beschränkte sich die Kritik nicht nur auf Kunstinstitutionen, sondern stellte eine umfassende Ablehnung des Einflusses der Machthaber auf den Bereich und die Inhalte der Kunst dar.

<sup>10</sup> Catherine Millet, *Konceptualna Umetnost kao semiotika umetnost*, In: *Konceptualna Umetnost*, Themenheft, Polja Nr. 156, Novi Sad, Februar 1972.



## 1. Zwischen Multikulturalismus und Randexistenz: Neoavantgarde in der Vojvodina

Im Folgenden soll das spezifische multikulturelle und vielsprachige Umfeld der Vojvodina, dieser nördlichsten serbischen autonomen Provinz kurz umrissen werden.<sup>11</sup> Am buchstäblichen Rand, sowohl des Landes, als auch zum realsozialistischen Block gelegen, befand sich die Vojvodina immer in einer komplexen geographischen Position, die von Zentrum-Peripherie-Dynamiken gekennzeichnet ist. Grenzte die Region bis 1989 an die Außengrenze des Einflussbereiches des Warschauer Paktes, so stellt die Schengen-Außengrenze in der Gegenwart eine ebenfalls schwer überwindbare Barriere dar.

Viele der Eigenheiten dieser Region, die sich auch in der Kunst und Kultur niederschlagen, sind auf ihre Eigenschaft als vielsprachige Grenzregion zurückzuführen. So leben in der Vojvodina 18 deklarierte Minderheiten teilweise seit Jahrhunderten mit- oder auch nebeneinander. Für mich sind dabei besonders die Kontakte zwischen den ungarischen und serbischen Künstlern von Bedeutung, da sich hier sehr gut Parallelen und Unterschiede zur ungarischen Neoavantgarde innerhalb Ungarns ablesen lassen können. So war während des Kommunismus in erster Linie die Hauptstadt Novi Sad (ung. Újvidék) Anlaufstelle für viele ungarische Intellektuelle; es gibt bis heute eine starke ungarische Minderheit, mit eigenen politischen Vertretern, mit Verlagen, Zeitschriften, Schulen und einem Institut für Ungarische Sprache und Literatur an der Universität Novi Sad. „Alle bekannten Intellektuellen aus Ungarn haben in der Vojvodina ihre Bücher herausgegeben, vor allem die politischen Dissidenten. Fast jeden Tag konnte man in Novi Sad György Konrád antreffen!“<sup>12</sup>, bemerkt Želimir Žilnik, übertrieben enthusiastisch.<sup>13</sup> Interessanterweise war es nicht das große städtische Zentrum Belgrad, wo man das Aufkommen der Neoavantgarde am ehesten vermuten würde, sondern die kleineren Städte Subotica, Zrenjanin und vor allem Novi Sad, wo sich die ersten Gruppen und Initiativen in diese Richtung formiert haben. Dabei spielt das 1954 in Novi Sad gegründete Kulturzentrum *Tribina Mladih*, also *Jugendtribüne*, eine kaum zu überschätzende Rolle. Diese Institution machte Novi Sad zum Zentrum im Feld der Neuen Kunst im ehemaligen Jugoslawien – zumindest für einen kurzen Zeitraum. Neben der Herausgabe der wichtigen Magazinen *Polja* (Felder) und *Új Symposion*, das auf Ungarisch erschien, bot es eine Plattform für die innovativsten und neuesten

<sup>11</sup> “More than a half are Serbs – 1.143,723 –, followed by 339.491 Hungarians, 74,088 Croats, 63,545 Slovaks, 44.838 Montenegrins, 38,809 Romanians, 17,652 Ruthenians, and smaller number of Moslems, Ukrainians, Bunjevci, Sokci, Macedonians, Albanians, Slovenes, Romanians and others – all together 26 nations, national minorities and ethnic groups.”

<http://www.eyouwins.com/service-info/about-novi-sad-and-serbia> (Population)

<sup>12</sup> Želimir Žilnik: *Die Sechzigerjahre waren die kreativste Periode*; In: Stojanovic/Kanzleiter (Manuskript), S. 146

<sup>13</sup> Es soll nicht bezweifelt werden, dass viele (oppositionelle) Ungarn oft und gern Novi Sad besuchten: Immerhin war es etwas leichter, ein Visum nach Jugoslawien zu bekommen, als in den Westen. Von Buchpublikationen kann indes keine Rede sein. In Jugoslawien gab es ein Verlagshaus, das ungarische Bücher verlegte: Forum Novi Sad. Gibt man nun diese drei Wörter in die Suchmaske der UB Wien ein, ergibt die Suche 33 Treffer; die Suchanfrage Forum Ujvidek ergibt 490 Treffer (September 2010). Ein einziges Buch eines ungarländischen Autors – von György Lukács – scheint in dieser Liste aus der Zeit vor 1990 auf, Reprints von Klassikern der ungarischen Literatur nicht mitgerechnet. Tatsächlich war es eine Zeitschriftenpublikation von Lukács, die die ungarische Staatssicherheit die jugoslawischen Genossen um brüderliche Hilfe ersuchen ließ: Lukács begann die Publikation seiner Memoiren, die von Erzsébet Vezér und István Eörsi aufgezeichnet wurden, auf Ungarisch 1981 in der Novi Sader Neoavantgarde-Zeitschrift *Új Symposion* (erschieden als *Gelebtes Denken* im selben Jahr bei Suhrkamp auf Deutsch, als *Megélt gondolkodás* 1989 in Budapest).

Ideen aus dem Bereich der Kunst, Literatur, Film. Ab Mitte der 70er Jahre änderte sich auch die Rolle von *Tribina Mladih* – im Zug der verschärften politischen Situation wurde daraus ein gewöhnliches Kulturhaus, *dom kulture* genannt, wie es in beinahe jeder größeren Ortschaft eines gab.

Neben *Tribina Mladih* gab es eine weitere jugoslawisch-ungarische Kooperation, die *Bosch+Bosch*-Gruppe. Am 29. August 1969 gründen Slavko Matković und Bálint Szombathy in der Konditorei Triglav in der nordjugoslawischen Grenzstadt Subotica (ung. Szabadka) die *Bosch+Bosch*-Künstlergruppe. Dieser Entscheidung waren einige Artikel über die ungarische Avantgarde und Neoavantgarde in *Új Symposion* vorausgegangen, wobei vor allem die Person von Lajos Kassák (1887-1967), die Leitfigur der historischen Avantgarde, und dessen Ungarischer Aktivismus als wichtige Impulsgeber fungierten.<sup>14</sup> Für Kassák bedeutete Aktivismus in den Jahren zwischen 1915 und 1920 nicht nur die Entwicklung einer dynamischen, jugendliche Kraft verströmenden Verssprache – im Gegensatz zur jener Zeit vorherrschenden Dichtung des Ästhetizismus –, sondern auch die Teilnahme am öffentlichen Diskurs über die Gestaltung eines alternativen und mit den europäischen Ismen kompatiblen Literatur- und Kunstverständnisses. Als Grundlage diente ihm seine 1909er Studienreise nach Paris, wobei er zu jener Zeit noch keine Kenntnis hatte vom kurz zuvor, am 20. Februar 1909 in *Le Figaro* erschienenen *Manifest des Futurismus*. Eines der Prinzipien der Gruppe *Bosch+Bosch*, die der provinziellen Einöde zu entkommen versuchte, war es ebenfalls, internationale Kunsttendenzen durch Reisen kennenzulernen und das Reisen in andere, hauptsächlich europäische, Länder zu einem Inhalt ihrer Aktivitäten zu machen.<sup>15</sup> Vor allem Bálint Szombathy arbeitete intensiv mit Künstlerinnen und Künstlern der ungarischen Neoavantgarde zusammen (Endre Tót, Gábor Tóth, György Galántai, Sándor Pinczehelyi und mit weiteren Mitgliedern der *Pécsér Werkstatt / Pécsi Műhely*, sowie mit den Kunsthistorikern László Beke und Ottó Mezei). Szombathy diente ihnen zudem als Informationsquelle, da er viele jugoslawische und ausländische Kunstmagazine und Kunstzeitschriften nach Budapest mitbrachte, die dort nicht erhältlich waren, und die über die aktuellsten Tendenzen der internationalen Kunstwelt informierten. Anfangs bestand die *Bosch+Bosch*-Gruppe, die ihren Namen in ironischer Weise vom Zündkerzenhersteller Bosch entlehnte, aus 7 Mitgliedern: Bálint Szombathy, Slavko Matković, László Szalma, Zoltán Magyar, Edit Basch, István Krekovic und Slobodan Tomanović; 1971 trat László Kerekes bei und 1973 Katalin Ladik und Attila Csernik. Wie bei den meisten Avantgardegruppierungen fluktuierte die Zahl der Mitglieder und es gab bald Differenzen in Bezug auf Inhalte und Ausrichtung der Gruppe. So vertrat Slavko Matković, der mit Bálint Szombathy den Kern der Gruppe bildete, eine viel rigorosere Haltung, was die gemeinsamen Auftritte und das Programm betraf, als die übrigen Mitglieder, die die Gruppe als eher losen Zusammenschluss von Individuen mit ähnlichen Interessen verstanden. Insgesamt bestand die *Bosch+Bosch*-Gruppe für 8 Jahre, bis sie aufgrund der besagten Unstimmigkeiten aufgelöst wurde, doch führten die meisten Mitglieder ihre

<sup>14</sup> „As Slavko Matković himself testified, his personal understanding of the figure and vocation of an artist in the society was greatly influenced by his getting familiar with the personality and output of Lajos Kassák [...]” In: Nebojša Milenković: *Ich bin Künstler Slavko Matković*; Retrospektive, Muzej savremene umetnosti Novi Sad 2005 S. 38.

<sup>15</sup> „We formed the Bosch+Bosch Group because we aspired to create an art forum of our own generation. We believed there was a sense to working together, to group activism: The Group was a school, a workshop and a forum at the same time.” Dragana Popov “Telo kao mesto I oruđe umetnosti (“The body as a place and tool of Art”), Interview mit Bálint Szombathy, in: Bulevar, Nr. 102, Novi Sad, 24.01.2003 S. 34-37; zit. nach: Nebojša Milenković: *Szombathy Art*, Museum für zeitgenössische Kunst, Novi Sad 2005, 31.

künstlerische Aktivität fort und v. a. Szombathy und Matković waren bis zu dessen Tod im Jahr 1994 eng miteinander verbunden. László Kerekes wanderte 1988 aufgrund der Machtübernahme Slobodan Miloševićs nach Berlin aus und lebt auch heute dort, über seine Mitgliedschaft in *Bosch+Bosch* schweigt er sich aus, sein künstlerisches Interesse gilt nunmehr der Malerei und Installationen.<sup>16</sup> Katalin Ladik lebt heute in Budapest und ist weiter aktiv. Vor allem durch ihre Stimm-Performances gehört sie zu den bedeutendsten ungarischen Performance-Künstlerinnen der Gegenwart. Attila Csernik lebt weiter als Künstler und Grafiker in der serbischen Kleinstadt Bačka Topola (ung. Topolya). Bálint Szombathy hat Jugoslawien im Jahr 2000 verlassen und lebt heute zwischen Budapest und Novi Sad. Slavko Matković ist 1994 gestorben, László Szalma 2005. Am Anfang bestand das Hauptinteresse der Künstler in einer Erweiterung des sprachlichen Materials und in der Kombination von Sprache und visueller Kunst. Dies betraf so unterschiedliche Medien wie Konkrete Poesie, anti-narrative Comics, Collagen oder typographische Arbeiten. Die *phonopoetischen Arbeiten* von Katalin Ladik nehmen dabei eine besondere Stellung ein, die Synthese von Laut und Text in ihren Performances durch das Medium der Stimme sind einzigartig, nicht nur im jugoslawischen Kontext. In der Entsprechung ihres *nomadischen Zugangs* verlagerten sich die Arbeiten der *Bosch+Bosch*-Künstler in einem nächsten Schritt auf Interventionen im öffentlichen Raum, auf Arte-Povera und Land-Art, auf Performance- und Körper-Aktionen sowie später auf Konzeptkunst und Mail-Art-Aktivitäten.

Bálint Szombathy widmete sich seit Ende der 1960er Jahre Fragen im Bezug auf die Sprache der Kunst, auf das Verhältnis zwischen Kunst und Gesellschaft, Politik und Poetik, Ethik und Ästhetik, wobei er häufig das von Mukařovský stammende Zitat bemüht, dass die „Kunst kein abgeschlossenes System sei“ und dass es zwischen der ästhetischen und nicht-ästhetischen Funktion eines Kunstwerkes keine fixen Grenzen gibt, welche die Kunst von dem trennen, was hinter ihr steht, d. h. auf den „Gesamtkontext der sozialen Erscheinungen“ verweist.<sup>17</sup> Der Aktivismus von Szombathy folgt dabei einer spezifischen konzeptuellen Strategie, der Künstler dekonstruiert komplexe politische, gesellschaftliche und kulturelle Bereiche innerhalb des spezifischen Umfeldes des Spät- oder Postsozialismus und stellt neue semantische Beziehungen zwischen ihnen her. Szombathy selbst führt vier Kategorien an, die seiner künstlerischen Arbeit entsprechen und den Charakter seines *nomadischen*, d. h. genre- und disziplinenüberschreitenden Zugangs, illustrieren<sup>18</sup>: Engagierte (politische) Kunst, Zeichenkunst (semiologische Kunst), (theoretische) Konzeptkunst (Kunst als Idee), Behaviour Art.

Aufgrund der jahrzehntelangen Kontinuität von Szombathys Künstlerkarriere und seiner ungebrochenen Produktivität bis in die Gegenwart kann diese Unterteilung höchstens dem Zweck einer groben Orientierung dienen. Überlappungen und hybride Formen zwischen den Kategorien sind Kennzeichen für sein Oeuvre, das mehrere tausend Arbeiten umfasst und das gesamte mediale Spektrum künstlerischer Ausdrucksformen umfasst, welches seit den Sechzigerjahren kontinuierliche Erweiterungen erfuhr. An der künstlerischen Kontinuität von

<sup>16</sup> vgl. : <http://home.deds.nl/%7Eelkerek/painting/interdeu.htm>

<sup>17</sup> In *Die Kunst als semiologisches Faktum* betont Jan Mukařovský zwei Eigenschaften des Kunstwerks: Die autonome Funktion und die kommunikative Funktion. Ersteres bezieht sich auf die Eigenschaft, dass das Kunstwerk „als Mittler zwischen den Mitgliedern des gleichen Kollektivs“ dient. Zweiteres zielt auf die „unbestimmte Realität, auf die das Kunstwerk hinweist“, nämlich den „Gesamtkontext der sogenannten sozialen Erscheinungen: z.B. Philosophie, Politik, Religion, Wirtschaft usw.“ Jan Mukařovský: *Die Kunst als semiologisches Faktum*, in: ders.: Kapitel aus der Ästhetik, Frankfurt, Suhrkamp, 138-148.

<sup>18</sup> vgl.: *Szombathy Art* (op. cit.), 10.

Szombathys Werk lassen sich alle wichtigen Etappen der konzeptuellen und post-konzeptuellen Kunst bis heute ablesen. Nachdem die Blütezeit der Neoavantgarde Mitte der 70er Jahre zu Ende gegangen war, waren Szombathy und Matković sehr aktiv im so genannten Mail-Art-Network. Dabei werden kleinere künstlerische Arbeiten mittels Postkarten an Künstlerfreunde und -bekannte geschickt. In den 90er-Jahren wurden Szombathys politische Arbeiten direkter und radikaler. Er thematisierte die Desintegration von Jugoslawien in mehreren Performances und machte sie zum Gegenstand der künstlerischen Auseinandersetzung.

Szombathys erste Einzelausstellung fand 1972 im Jugendforum Novi Sad unter dem Titel *Nontextualité* statt. Ähnlich wie Matković zerstörte er dabei den diskursiven Charakter eines Textes und trennte seine visuellen und symbolischen Komponenten ab. Der Text hatte keine inhaltliche und auch keine phonetische Implikation mehr, das Interesse galt in erster Linie einem räumlichen Aspekt, der Form der Buchstaben, den Leerräumen im Text, den weißen Flecken. Indem die Buchstaben ö und o (auf Texten aus dem *Új Symposion*) mittels Linien nach einem graphischen System verbunden wurden, verloren sie ihre semiologische Funktion und wurden auf ihre visuelle Erscheinung, auf ihren materiellen Gehalt reduziert – der Text, der durchaus noch als solcher gelesen werden konnte, gewann eine neue Ebene, die sich von der ihm zugeschriebenen als Träger von semiotischer Bedeutung löste. Das Ziel war die Dekontextualisierung; der Bedeutungsträger soll auf keine Bedeutung mehr verweisen, sondern eine rein visuelle Funktion übernehmen, der Text soll keine weitere Funktion haben, er habe bloß das (semiotische) Material für die Übersetzung in ein visuelles Medium zu liefern.

Die Fotoperformance *Lenin in Budapest* wurde am 1. Mai 1972, unmittelbar nach dem Abschluss der offiziellen 1.-Mai-Kundgebungen, in Budapest durchgeführt und gehört zu den wichtigsten Arbeiten von Szombathy. Szombathy trug dabei ein auf einer Stange montiertes Foto-Plakat von Lenin durch die Straßen von Budapest und dokumentierte dies durch Fotos von der Aktion. Ähnlich wie Braco Dimitrijević in seinen Serien der „zufälligen Passanten“, spielt Szombathy mit der Ikonographie des Sozialismus. Die großen Führer der Revolution, in diesem Fall Lenin, waren von den kommunistischen Machthabern auch ikonographisch vereinnahmt worden. Ihre Konterfeis blickten von oberhalb der Funktionärsköpfe bei den politischen Sitzungen herunter, und ihre Podeste, von denen sie heldenhaft in die Zukunft schauten, besetzten die populärsten Plätze in den Städten. Wenn nun ein Einzelner sich außerhalb des Kollektivs dieser Ikonographie im trivialen Alltagsraum der Stadt annahm, stellte dies per se bereits eine Provokation dar: „Aus Sicht des abweichlerischen Denkens lässt sich jede inoffizielle Darstellung von Helden der sozialistischen Revolution als subversiv oder zumindest als klare Form der Parodie des sozialistischen Bewusstseins auffassen.“<sup>19</sup> Die semantische Verschiebung stellte tief verwurzelte Denkmuster in Frage und eine subtile Kritik an der autoritären Ordnung dar, die keinesfalls mit einer plumpen Totalitarismuskritik gleichgesetzt werden kann. Die Verwendung von Staatssymbolen und Insignien des Sozialismus bzw. des Umgangs mit ihnen stellt ein immer wiederkehrendes Thema der Kunst dieser Jahre dar. Nie ging es dabei aber um eine direkte Verunglimpfung oder Attacke auf den Staat; meist waren es subtile Hinterfragungen und Überprüfungen des Umgangs mit diesen Bildern in der Zeit des Spätsozialismus. Inke Arns hat für solche Subvertierungen den Begriff der Überaffirmation benutzt, wobei sie sich auf die künstlerischen Strategien von NSK in den 80er-Jahren bezog. Dabei äußert sich

<sup>19</sup> Branislav Dimitrijević, *Sozialistischer Konsumismus, Verwestlichung und kulturelle Reproduktion*; In: *Zurück aus der Zukunft: Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus*. Hrsg. von B. Groys, P. Weibel, A. v. d. Heiden, Suhrkamp, Frankfurt 2005, 230.



Kritik nicht in einem offenen und konfrontativen Angriff auf den Staat oder die Ideologie, etwa durch Satire oder Ironie, sondern durch eine Über-Identifikation damit.

## 2. Die Novi Sader Kôd –Gruppe

Die *Kôd*-Gruppe, die ihren Namen der Linguistik entlehnt hat, also auf den Begriff der sprachlichen Codierung anspielt, wurde im April 1970 in Novi Sad von einigen jungen Künstlern gegründet und existierte bis Juni 1971. Sie war vom Bedürfnis geleitet, „neue Medien in die Kunst einzubringen, sich dem Problem der Kunst auf eine ganzheitliche Weise zu nähern“<sup>20</sup>, sowie die Kunst von ihrem ideologischen Ballast zu befreien und sich für eine demokratische und nicht-institutionalisierte Kunst einzusetzen. Ähnlich wie für die *Bosch+Bosch*-Gruppe, war dabei die *Jugendtribüne* von zentraler Bedeutung. Die ersten Aktionen von *Kôd* waren Neodada- und Fluxus-Happenings sowie Interventionen im öffentlichen Raum. Eines der Ziele dabei war es, den Materialcharakter des Kunstwerkes zu überwinden und dafür den räumlich-zeitlichen Charakter von Kunst vorzuführen. Die textuellen Arbeiten aus der Anfangszeit von *Kôd* können als konzeptuelle Poetik bezeichnet werden. Damit wird eine poetologische Praxis bezeichnet, welche die Beschaffenheit der Sprache und der Literatur selbst zum Gegenstand hat. Es ist somit eine metaliterarische Gattung, die über die Reflexion, über die eigenen Bedingungen und die Bedingungen der Kunst im Allgemeinen bestimmt ist. Miško Šuvaković unterscheidet dabei zwei unterschiedliche Zugänge: die Erforschung der linguistischen und konzeptuellen Strukturen der konkreten und visuellen Poesie, und die sprachliche Erforschungen im Bereich der Konzeptkunst und ihrer intertextuellen Verbindungen mit der Sprache der Politik, des Films, des Theaters.<sup>21</sup> Das Hauptziel dabei ist es, den metaphorischen Gehalt der Sprache zu reduzieren, sodass die Sprache nur mehr auf sich selbst, und auf nichts Außersprachliches mehr verweist. Es geht also um eine Art der Befreiung des Herkömmlichen von den semantischen Belastungen der Alltagswelt und der Vergangenheit. Während man in der Kunst mit möglichst unberührten *armen Materialien* experimentierte, vollzog die konkrete Lyrik diesen Schritt über die Desemantisierung des künstlerischen Ausdrucks. Bachtin verstand Sprache als „ideologisches Phänomen par excellence“; die Reduktion der Sprache auf ihren zeichenhaften Charakter sowie die Reflexion über die Natur der Sprache im Allgemeinen sind somit auch Versuche zur Entideologisierung der Sprache. Der erste größere gemeinsame Auftritt der Gruppe fand 1970 in Novi Sad am Donauufer statt. Miroslav Mandić fertigte dafür tautologische Arbeiten aus dem Bereich der Konkreten Poesie an, die zweidimensionale Fläche des Papiers wurde dabei verlassen, der Text wurde in den öffentlichen Raum übertragen. Signifikant und Signifikat überlagerten sich und verwiesen in einem tautologischen Verhältnis aufeinander.

Für die Arbeit *Apotheose für Jackson Pollock* von Slavko Bogdanović wurden gelbe, weiße und rote Farbe auf einer Grasfläche von 1 m<sup>2</sup> ausgeleert, auf welche anschließend eine Kartonplatte von derselben Größe gepresst wurde. Nach der Ausstellung wurde das so entstandene „Werk“ in den Fluß gelegt, damit es über die Drina, die Sava, die Donau schließlich das Schwarze Meer erreiche.

<sup>20</sup> vgl.: Mirko Radojičić: *Activity of the Group KOD*; In.: Marijan Susovski: *The New Art Practice in Yugoslavia 1966–1978*, Museum für zeitgenössische Kunst, Zagreb 1978, 38ff.

<sup>21</sup> vgl.: Miško Šuvaković: *Conceptual Art, Political Art, and the Poetry of „Code“ (Kod)*; In: *Boundary 2*; Nr. 26, Duke University Press S. 249 – 252.



Politischer Aktionismus und Neoanarchismus sind weitere Schlagworte, um den Charakter von *Kōd* zu beschreiben. Im engen Zusammenhang mit der *Neuen Sensibilität* und dem Geist der 60er Jahre verfolgten die Künstler klar utopische Ideen im Hinblick auf eine zukünftige Gesellschaft. Die Idee der Kommune als alternatives Modell der Lebensplanung, in der alle existenziellen, sozialen und politischen Verhältnisse umgekehrt würden, stellte für einige Mitgliedern der *Kōd* - Gruppe ein solches utopisches Modell dar. Andere Mitglieder, v. a. Slavko Bogdanović und Miroslav Mandić, verfolgten einen pragmatischeren Zugang und forderten das System mit ihren provokativen Schriften direkt heraus: „ ... *It is now clear, that in this fuck-up town whoever thinks up a clever and decent thing and just tries to do something about it – gets screwed up, and the only real chance for the guys is to foster social-realist kitsch, commercial underground surrealism [...] this disgusting city regularly shows its dark soul.*“<sup>22</sup>

Aufgrund dieses Textes mit dem Titel „*Pesma underground tribina mladih novi sad*“ (*The Poem of the Underground Youth Stands Novi Sad*), der in der Studentenzeitung *Index* abgedruckt werden sollte, wurde Bogdanović aufgrund des Verstoßes gegen das Medien- und Pressegesetz zu 8 Monaten Haftstrafe verurteilt. Die besagte Ausgabe der Zeitschrift durfte in der Folge nicht erscheinen, sodass sich die paradoxe Situation ergibt, dass die Verurteilung aufgrund eines Textes vorgenommen wurde, der nie die Öffentlichkeit erreichte. Die Folgen dieses Prozesses führten zudem zur Entlassung der gesamten Redaktionsmannschaft des Jugendkulturzentrums *Tribina Mladih* und somit auch zum Ende der experimentellen und konzeptuellen Kunst in Novi Sad.

<sup>22</sup> Slavko Bogdanović : *Pesma underground tribina mladih novi sad.*“ In: *Student*, Sonderausgabe, 1971. Zit. nach: *Ich bin Künstler Slavko Matković*; Retrospektive, Muzej savremene umetnosti Novi Sad 2005.