

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT	7
EINLEITUNG.....	11
I. DER BEGRIFF „OSTKUNST“	15
1. Zum Begriff „Ostkunst“ aus geopolitischer und historischer Sicht.....	17
2. Zur Periodisierung und Struktur der „Ostkunst“ in Mitteleuropa nach 1945	20
II. ANSICHTEN UND REFLEXIONEN ZUR „OSTKUNST“ IN MITTELEUROPA NACH 1945	29
1. Die Rahmen der Kunstgeschichte.....	31
2. Zur Revision der Disziplin der Kunstgeschichte: Die Thesen vom „Ende der Kunstgeschichte“	34
3. Das Thema „Zentrum und Peripherie“: Ein falsches Modell?	41
4. Reflexionen zur Ostkunst im Westen.....	48
5. Reflexionen zur Ostkunst im Osten: Das Modell der Dissidentenkunst und seine Kritik	56
III. „DIE ZWEITE STIMME“ ODER EINE ANDERE NEO-MODERNE.....	69
1. Modernistische Kategorien und nichtwestlicher Modernismus	71
2. Sprache der Abstraktion.....	80
2.1. Abstraktion versus Figuration – Abstraktion versus Politik?	80
2.2. Ästhetik und Ethik	86
2.3. Das Werk als authentische Existenz: Von der Reduktion zum Konzept.....	96
3. Konzeptuelle Strategien	105
3.1. Konzeptkunst und der politische Rahmen	105
3.2. Konzepte der Nicht-Kunst: Spiele, Feste, Manifestationen	108
3.3. Projekte und Konzepte als „soziologische Kunst“	118
3.4. Fiktion und Tautologie. Selbstreflexion des Künstlers	126
4. Wendung zu Natur und Körper	134
4.1. Kunst/Künstler in der Natur	134
4.2. Der Körper, Ritual, Opfer	142
4.3. Der politische Körper	150
IV. „1989“: KUNST, GESCHICHTE, THEORIE	169
1. Paradigmenwechsel	171
2. Der post-totalitäre Postmodernismus und das Problem der Geschichte	176
3. Kunstgeschichte als Metapher?/ Statt eines Nachwortes.....	185
BIBLIOGRAPHIE	191
BIOGRAPHIEN DER KÜNSTLER.....	203
ABSTRACT	221

DANKSAGUNGEN

Mein besonderer Dank gilt Herrn o. Univ. Prof. Dr. Manfred Wagner für wertvolle Ratschläge und richtungsweisende Gedanken bei der Betreuung dieser Arbeit sowie Herrn Univ. Prof. Dr. Konrad Paul Liessmann, Institut für Philosophie der Universität Wien, meinem zweitem Betreuer, für sein Interesse an diesem Thema.

Sehr wertvoll waren für mich die interessanten Diskussionen, neuen Ideen und fachliche Unterstützung von Prof. Michael Ann Holly (Rochester University, Rochester) und Prof. Keith Moxey (Barnard College and Columbia University, New York) während meines Aufenthaltes an „Getty Summer Institute for Art History and Visual Studies“ in Rochester.

Herzlich danke ich allen Künstlern, Kolleginnen und Kollegen aus Museen in Budapest, Poznan, Warschau, Zagreb, Prag, Brno und Wien mit denen ich jahrelang zusammengearbeitet habe. Ohne diese Zusammenarbeit an Ausstellungen, Ausstellungskatalogen, Symposiumbeiträgen und Diskussionen hätte diese Arbeit nie entstehen können. Ich danke den Künstlern für die Erlaubnis zur Veröffentlichung der Abbildungen.

Besonders danke ich Herrn Dr. Gábor Húshegyi und meinem Mann Dr. Štefan Oriško, die sehr hilfreich bei ungarisch geschriebenen Texten und deren Übersetzung waren. Für die Hilfe bei der deutschen Übersetzung danke ich herzlich Frau Renate Reisinger und meiner Mutter und für das Layout des Buches meinem Sohn Andrej. Für das Ermöglichen dieser Publikation möchte ich Herrn Professor Manfred Wagner, sowie dem Verleger Dr. Michael Ritter herzlich danken.

VORWORT

Es ist nach langen Bemühungen 2004 gelungen, eine neue Reihe mit dem Titel *Angewandte Kulturwissenschaften Wien* an der Lehrkanzel für Kultur- und Geistesgeschichte (nunmehr Abteilung) der Universität für angewandte Kunst Wien zu etablieren. Zielsetzung ist es, vor allem die Dissertationen, die an dieser Lehrkanzel approbiert wurden, einer breiteren Öffentlichkeit vorzustellen, weil sie tatsächlich allesamt mit konkreten Anwendungen von Kulturwissenschaft befasst sind und durchwegs ungewöhnliche Erkenntnisse liefern. Auch wenn meine Bemühungen bislang gescheitert sind, eine selbstverständliche Drucklegung aller Dissertationen in Österreich vor der Promotion per Verordnung zu verlangen (Modell Deutschland), hoffe ich immer noch, dass die Universitäten respektive die Politik jenen Sachverstand aufbringen, der klarstellt, dass die Nichtveröffentlichung von Dissertationen Schaden in zweifacher Hinsicht bereitet: für die Wissenschaft, weil gründliche Arbeit und daraus resultierende rational überprüfbare Erkenntnis der Community of Science vorenthalten werden und für den Doktoranden, weil in der Wissenschaft die eiserne Regel gilt, das Nichtgedruckte letztlich auch nicht existiert. Gerade im internationalen Kontext ist immer wieder zu hören, dass von Seiten österreichischer Forschung zu wenig publiziert wird, wozu auch die Nichtveröffentlichung von Dissertationen zweifelsfrei zählt.

Die Lehrkanzel für Kultur- und Geistesgeschichte kann aufgrund der Nominalfachbestimmungen nur eine Methodenschule bieten, weil die Themenstellungen, die die jungen Doktoranden einbringen, zu heterogen sind und in der Regel nur wenig mit den Spezialgebieten ihres Doktorvaters (im engeren Sinn Musikologie und Kunstwissenschaften seit der Aufklärung) zu tun haben. Der Bereich Kulturwissenschaften umfasst also nicht nur die Enge von Cultural Studies, sondern auch den komplexen Bereich von Kulturgeschichte, vor allem im Zusammenhang der konstitutiven gesellschaftlichen Faktoren. Kultur als die spezifische menschliche Erscheinungsform, die das Wesen Mensch von allen anderen Spezies unterscheidet (Sigmund Freud), ist also wissenschaftlich bearbeitet ein Methoden- und Querschnittstableau auffälliger Phä-

nomene, wobei die Historiografie eine wichtige Rolle spielt, die eigene Position (vielleicht im Gegensatz zu den Cultural Studies) unzweifelhaft gekennzeichnet, die eigene Ausgangsideologie nur als eine von denkbaren Interpretationsweisen verstanden und generell von einem multiperspektivischen Ansatz ausgegangen werden. Was die Arbeiten von vergleichbaren universitären Dissertationen unterscheidet, ist vermutlich die Argumentationsfähigkeit durch das ästhetische Material selbst, das in Abbildungen, Verweisen, beigelegten CDs als zusätzliche Erkenntnisquelle auftritt und mit entsprechend sorgfältiger Beobachtung der kognitiven Erfahrung zur Seite steht. Deswegen ist auch die äußere Form gemäß dem Grundsatz *Inhalt = Thema mal Form* ein Botschaftsaspekt des Inhaltes und nicht ein bloßes Beiliegendokument.

Dass es möglich war, diese Reihe zu beginnen, in der fallweise zweifellos auch andere Veröffentlichungen als Dissertationen Eingang finden werden, ist einem ökonomischen Splitting-System zu verdanken, das lange ausverhandelt wurde und jetzt auf absehbare Zeit gesichert erscheint. Es setzt sich aus einem Beitrag der Universität, einem Beitrag des Doktoranden selbst und eingeworbenen Drittmitteln aus Sponsoring zusammen und ermöglicht damit einer vernünftigen Verlagskalkulation die entsprechenden finanziellen Grundlagen zur Verfügung zu stellen. Da inzwischen an die 30 Themen, von denen nur wenige bereits in Buchform erschienen sind, erfolgreich bearbeitet wurden, muss im Nachziehverfahren veröffentlicht werden, wobei die Idealquote bei ca. drei Erscheinungen pro Jahr liegt. Das bedeutet, dass bis zur voraussichtlichen Emeritierung des Lehrkanzelinhabers im Jahre 2012 fast alle an der Lehrkanzel geschriebenen Dissertationen im Druck vorliegen werden, was nicht nur der Wissensbilanz der Universität für angewandte Kunst zugute kommt, sondern auch der Evaluierung der Bedeutung dieser Lehrkanzel im österreichischen und internationalen Kontext. Mit dieser Vorgangsweise werden nicht nur die Breite von Themenstellungen, die allesamt junge Leute interessenthalber gewählt haben, dokumentiert, nicht nur eine Methodenschule differenziertester Prägung vorgeführt, sondern auch jene von der internationalen Wissensgesellschaft eingeforderten Kategorien der Transdisziplinarität und des Sprengens zu enger Fach-

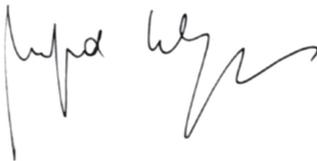
grenzen aufgezeigt. Vermutlich wird eine Generation, die diese Interdisziplinarität in der eigenen tief schürfenden Arbeit erfahren hat, für institutionelle Grenzüberschreitungen, die in Zukunft unumgänglich zu sein scheinen, besser gerüstet sein, als jene eng spezialisierten Fachleute, die leider immer noch die Mehrheit im akademischen Alltag darstellen. Und nebenbei bemerkt wird diese breitere Sichtweise auch auf ein interessierteres Lesepublikum stoßen, das sich weniger vom Erkenntnisgewinn üblicher Fachdisziplinen ausgesperrt fühlt, als dies – wenn überhaupt die Lesemöglichkeit bestand – bisher der Fall war.

Im Jahr 2000, also etwas mehr als zehn Jahre nach dem Zusammenbruch der sozialistischen Vorherrschaft über Osteuropa, war es an der Zeit, auch die verschiedenen Rezeptionshaltungen in wissenschaftlich heikel zu behandelnden Disziplinen wie der Kunstgeschichte aufzuarbeiten. Mária Orišková, selbst als Kuratorin mitten im Geschehen verhaftet, versuchte dies unter dem Aspekt der Analyse dessen, was man unter Ostkunst verstand und der Metapher einer „zweiten Stimme“, die auf den alten Diskurs der Polarität Ost-West Bezug nimmt, die Interpretation durchleuchtet und versucht, vorsichtig relativierend die Andersartigkeit der Kulturen an konkreten Beispielen festzumachen. Es konnte kein Ziel sein, jetzt eine völlig neue terminologische Systematisierung zu entwickeln, die ohnehin im üblichen Verhaftetsein im Vorurteil wenig Chancen hätte, sondern eher schon Erklärungsmodelle aufzustellen, die den Ausschluß der „non-western-art“ ebenso beschreiben wie das immer virulente Problem der Originalität, das Konzept der Autorschaft (Duchamp), die Prinzipien und deren Kritik des Modernismus, die verschiedenen Kunst-Idiome und gerade wichtig in diesem Zusammenhang auch das Uralthema von „Abstraktion versus Figuration“.

In ihrer ganzen Studie versucht die Autorin Hans Beltings Buch „Das Ende der Kunstgeschichte“ weiterzuführen und mit der Klärung des „Anderen“ zu erhellen. Dies gelingt insofern vorzüglich als Mária Orišková die einzelnen „Stationen“ der „Ostkunst“ anhand konkreter Werke und ihrer Autoren beschreibt und sie mit

der politischen Entwicklung korreliert. Gerade dieses Zusammenreffen von Kunst und Politik, in der Realität zwar kaum gelegnet, aber auch kaum aufgearbeitet, ist eine Stärke dieser Arbeit, die inhaltlich kaum zu widerlegen sein wird. So muss man den „Mythos der reinen, authentischen und unpolitischen Kunst“ und des Künstlers, der Ästhetik und Ethik in seinem Werk verbindet, ebenso zur Kenntnis nehmen wie eine andere Auffassung von Konzept, Spiel oder Happening-Kunst, ein anderes Verständnis für den das „uralte Natur/Körper-Ritual“ aufnehmenden Künstler, dem es um die Rhetorik des Körpers eher als um dessen Authentizität ging. Auch der heiklen Frage der Rekonstruktion der nationalen Identität, die einen zentralen Aspekt der Ostkunst respektive Kulturgeschichtsbeschreibung ausmachte und merkwürdigerweise erst jetzt im Westen durch ähnliche Vorlagen grotesk konterkariert wird, wird in ebenso klarer wie deutlicher Art beschrieben.

Die Denkweise der Autorin ist nicht nur von ihrer persönlichen Erfahrung als Kunstkuratorin und von ihrem Wiener Gastspiel geprägt, sondern auch von einer in den USA erworbenen Beschreibungstechnik der Kunstphänomene, die nicht nur vom neuesten Stand der Literatur ausgeht, sondern tatsächlich auch verschiedene Aspekte unter Berücksichtigung der eigenen Konzeption gegeneinanderstellt. Gerade die Bildargumente, hochprofessionell ausgesucht und formal optimal eingewoben, stützen diese spezifische Anschauungsart der Autorin und bringen eine weitere Dimension ein, die in dieser Dichte starke Argumentation liefert.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Manfred Wagner'. The signature is fluid and cursive, with a long horizontal stroke at the end.

o. Univ.-Prof. Dr. Manfred Wagner

EINLEITUNG

Wahrscheinlich war die erste, aber auch wichtigste Voraussetzung für die Entstehung dieser Arbeit die entscheidende politische Änderung: der Zerfall des kommunistischen Imperiums im Jahre 1989. Diese wichtige Änderung hat neue Möglichkeiten geschaffen, wie z. B. offen und öffentlich zu diskutieren, zu polemisieren, Ausstellungen vorzubereiten und über die Kunst frei zu schreiben. Allmählich im Ablauf der letzten mehr als zehn Jahre sind mehrere Fragen aufgetaucht, die im Zusammenhang mit der sogenannten Ostkunst stehen. Heute können wir mindestens über zwei grundsätzliche Problemkreise sprechen. Der erste ist die Terminologie, die Sache der Benennung der Ostkunst, ihre politische und territoriale Gliederung und Periodisierung und infolgedessen die offizielle, staatliche und die inoffizielle oder alternative Kunst zu differenzieren. Der zweite Problempunkt ist die Stellung der Ostblockkunst im Rahmen der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts oder nach dem Zweiten Weltkrieg.

Obwohl sich die heutige Lage beträchtlich von der Lage nach der Wende am Ende der 1980er Jahre unterscheidet, herrschen doch über die Kunst des ehemaligen Ostblocks simplifizierte Vorstellungen im Sinne der Kunst hinter dem eisernen Vorhang, wo nach dem Zweiten Weltkrieg eigentlich keine moderne Kunst existieren konnte. Abgesehen von dieser ziemlich radikalen Vorstellung gibt es auch eine Ansicht über die Ostkunst an der Peripherie mit ihren verschiedenen kuriosen regionalen Besonderheiten, über die Kunst, die die Entwicklung in den Zentren Paris und New York nur nachzuholen bemüht war und für die große Geschichte der Kunst westlicher Provenienz nichts Relevantes beitragen konnte. Beide Ansichten sind übertrieben und das ganze Problem ist viel komplizierter und vielschichtiger. Eine ganze Reihe von Fragen können wir nicht nur in Richtung nach innen – zur Selbstreflexion und Re-Evaluierung der lokalen Kunstgeschichte – stellen, sondern auch in Richtung der Geschichte der Kunst des Westens, die diese Kunst aus ihrem Rahmen ausgeschlossen hat.

Wenn auch viele einseitige und reduzierte Anschauungen der Kunstproblematik des sogenannten Ostblocks die ganze Lage

verhüllen, haben doch in den letzten Jahren mehrere große Ausstellungen, Symposien und Publikationen von bekannten Kunsthistorikern und Kunsttheoretikern die gesamte Forschung auf diesem Gebiet markant weitergebracht. Auch die Kunstgeschichte als eine Humanitätsdisziplin hat sich seit den 1970er Jahren durch mehrere Versuche um ihre eigene Revision der klassischen Form mit universalistischen Ansprüchen verändert. Besonders unter dem Einfluss der Philosophie des Poststrukturalismus hat die Konzeption der Kunstgeschichte als eine einheitliche und lineare Erzählung, die sich in einem Zeitraum der unbefangenen, unpolitischen historischen Objektivität entfaltet, Brüche bekommen. Die fortgesetzte „Revision“ reflektiert allmählich das, was am Rande des Interesses als Marginale stand und in den „Mainstream“ nicht passte. Gleichzeitig spricht man über den Paradigmenwechsel, über das Ende der Moderne und auch über das Ende der Kunstgeschichte.

In den 1980er Jahren erscheint neben der poststrukturalistischen Kritik der spätmodernen Lage der Kunst auch ein ausschlaggebendes Buch auf dem Gebiet der Kunstgeschichte: Hans Beltings Buch „Das Ende der Kunstgeschichte“.¹ Hans Belting stellt hier fest, dass sich die Zeit der universalen und unfizierten Kunstgeschichte erfüllt hat und dass „die Kunst solange in den Rahmen der Kunstgeschichte passte, wie dieser immer wieder passend gemacht wurde“. Man könnte also, statt vom Ende, heute von einer Ausrahmung sprechen, die zur Folge hat, dass sich das Bild auflöst, weil es nicht mehr von seinem Rahmen eingeschlossen wird. Die Rede vom «Ende» bedeutet nicht, dass «alles aus ist», sondern fordert zu einer Änderung im Diskurs auf, weil sich die Sache geändert hat und nicht mehr in ihren alten Rahmen passt.² Unter Beltings „Rahmen“ können wir auch einen neuen Kontext verstehen, wo die Verschiebung zu diesem eigentlich den neuen Paradigmenwechsel bestätigt.

Es wäre ein Fehler, Hans Belting für den einzigen Urheber der These über das Ende der Kunstgeschichte zu halten, weil in den späten achtziger Jahren auch andere Autoren dieses Thema behandelt haben. Für uns ist es aber wichtig, dass nur Belting im Rahmen seiner Theorie der Kunstgeschichte über die Ostkunst nach 1945 und nach der Wende 1989 spricht. Im Kapitel „Europa: West

und Ost in der Spaltung der Kunstgeschichte“ beschreibt er die unterbrochene Moderne im Osten, die nach 1945 nur zur inoffiziellen Kunst gehörte. Genauso wirft er unangenehme Fragen der westlichen Kunstgeschichte auf, die den Osten ausgeschlossen und mit einem westeuropäischen Geschichtsbild patronisiert hat. Belting kritisiert die westliche Kunstgeschichte als Universalerbin der Geschichte, die die andere, vielfach kompromittierte Kunst einfach schluckt, und betont einen anderen Stand der Entwicklung und eine andere gesellschaftliche Rolle der Kunst im Osten. Am Ende analysiert er die Positionen Ost und West mittels der Ausstellungen („Europa-Europa“ in Bonn 1994 und „Wanderlieder“ in Amsterdam 1991) und gelangt zu dem Schluss, dass eigentlich niemals in der Geschichte ein Europa existierte. Er beruft sich dabei auf den Regisseur Krzysztof Zanussi, der, wie viele vor ihm, von „zweierlei Europa“ (eines von Byzanz und das andere von Rom geprägt) sprach. Das Thema Ost und West ist für Belting auch das Thema einer noch ungeschriebenen, einer zweistimmigen Kunstgeschichte.

Die Metapher der „zweistimmigen Kunstgeschichte“ ist auch der Titel der vorliegenden Arbeit, weil sie die Lage und die Gefühle von vielen Kunsthistorikern und Kunsttheoretikern im ehemaligen Ostblock benennt. Für mich ist es auch eine Chance oder eine Möglichkeit, eine Vorstellung über die Kunst dieser Kulturlandschaft im Rahmen bisheriger, besonders aber zeitgenössischer Theorien der Kunstgeschichte zu zeigen. In keinem Falle wollte diese Arbeit eine einfache Rehabilitierung der Kunst des Ostblocks sein. Anstatt der Anklage des Westens oder der Verteidigung des Ostens bzw. der Vorlegung von definitiven Lösungen der ganzen Problematik möchte diese Arbeit eher einige Fragen stellen, die von den Positionen der neuen Lage ausgehen.

Ebenso ist das Ziel dieser Arbeit, nicht das komplette kunsthistorische Material in Betracht zu ziehen, sondern sich im Rahmen der sogenannten Ostblockstaaten nur auf mitteleuropäische Länder – Tschechien, Slowakei (bis 1992 Tschechoslowakei), Ungarn und Polen – einzustellen, weil mir auf der einen Seite die Kunst dieser Länder bekannt ist und auf der anderen Seite ziemlich unterschiedlich von der Kunst der ehemaligen Sowjetunion oder Deutschland

ist. Die Staaten der ehemaligen Sowjetunion und Deutschland befinden sich heute in einer ganz anderen Konstellation und haben nichts mit dem Phänomen des mitteleuropäischen Raumes zu tun, da sie auch nicht zu dieser Region Europas gehören. Die vier genannten mitteleuropäischen Länder wurden nach dem Zweiten Weltkrieg politisch in den kommunistischen Block eingegliedert, aber sie sind geographisch (zusammen mit Österreich) ein Teil von Mitteleuropa, wo man Ähnlichkeiten finden kann. Diese Arbeit versucht sich auf die Ost/West-Problematik durch mitteleuropäische Kunst zu konzentrieren, um verschiedene spezifische Phänomene, Analogien und Unterschiede zu zeigen. Natürlich können wir manchmal nicht der Komparation mit sowjetischer und russischer Kunst ausweichen, besonders wegen des Dogmas des sozialistischen Realismus in den 1950er Jahren oder der postutopischen Konzepte der 1970er und 1980er Jahre. Mehrere Ideen werden aus verschiedenen Blickwinkeln beleuchtet, um einseitige Konstruktionen zu vermeiden, weil es sich um viele heterogene Phänomene einer längeren Zeitdauer handelt.

Anmerkungen

- ¹ Hans Belting: *The End of the History of Art?* The University of Chicago Press, Chicago and London 1987 und Hans Belting: *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren.* Verlag C. A. Beck, München 1994.
- ² Hans Belting, ebd., S. 8.