

## Mária Orišková, *Zweistimmige Kunstgeschichte*.

(Angewandte Kulturwissenschaften Wien, Bd. 14). Wien: Praesens Verlag 2008, 229 S., ISBN 978-3-7069-0514-5.

Rezension von Roland Prügel

Dass die Kunstgeschichte als historisch-kritische Disziplin selten mit einer Stimme spricht, liegt in der Natur der Sache und wurde schon in den Anfängen des Faches, spätestens mit dem berühmten Laokoon-Streit manifest. Die von Mária Orišková 2001 verteidigte und sieben Jahre später publizierte Dissertation trägt den Titel *Zweistimmige Kunstgeschichte* und scheint damit auf eine „klassische“ Dichotomie der kunsthistorischen Betrachtung anzuspielen. Der Sachverhalt ist jedoch komplexer: Gegenstand der Untersuchung ist die als „inoffiziell“ bezeichnete Kunst in einigen Ländern Osteuropas zwischen 1945 und 1989, die gewonnenen Resultate sollen jedoch zu einer Neuinterpretation der (gesamt)europäischen Kunstgeschichte nach dem Zweiten Weltkrieg und bis zum Fall des Eisernen Vorhangs führen.

Die im Titel genannte Zweistimmigkeit bezieht sich auf ein Zitat aus Hans Belting's *Das Ende der Kunstgeschichte* (1995), der in seinem Kapitel über das Ost-West-Verhältnis in Europa diese Metapher gebrauchte. Mit ihr formulierte Belting als künftige Aufgabe eine noch zu schreibende Kunstgeschichte Europas, in der die unterschiedliche, zweigeteilte Prägung Europas berücksichtigt werden muss.<sup>1</sup> Ausgehend von dieser Metapher untersucht Orišková zum einen die im Osten Europas entstandene Kunst nach 1945 und setzt sie in Beziehung zu vergleichbaren westlichen Strömungen. Zum anderen widmet sie sich der (unterschiedlichen) kunstgeschichtlichen Betrachtung jener Kunst: aus der westlichen und aus der östlichen Perspektive. Dass ein solch ambitioniertes Unterfangen im Rahmen von gut 200 Seiten nicht erschöpfend geleistet werden kann, ist der Autorin sehr wohl bewusst, die sich „zweckmäßig ausgewählten Problemen und ihrer Analyse“ widmen und nicht „eine kohärente Kunstgeschichte des Ostblocks“ (33) schreiben möchte.

Im ersten Kapitel unternimmt die Autorin eine kritische Befragung jenes Begriffs, der ihren Untersuchungsgegenstand gemeinhin umschreibt: die sogenannte „Ostkunst“. Als wenig überraschendes Ergebnis erweist sich für Orišková die Ostkunst als ein artifizielles Gebilde, das als Gegenbegriff zur dem ebenso schwammigen Terminus „Westkunst“ während des Kalten Krieges ins Spiel gebracht und in der Regel mit der Kunst des sozialistischen Realismus gleichgesetzt wurde. Letzterer wird aus der Untersuchung Oriškovás kommentarlos ausgeschlossen; übrig bleiben die abseits des offiziellen Kanons entstandenen Kunstrichtungen, denen sich die Autorin zuwenden möchte.

Orišková schränkt ihr Thema noch weiter ein, indem sie die inoffizielle Kunst nur jener Staaten in Betracht ziehen will, die vor 1918 zur österreichisch-ungarischen Monarchie gehörten und von der Autorin unter dem nicht näher thematisierten, allerdings höchst problematischen Begriff der „mitteleuropäischen Länder“ (16) subsumiert wird: Polen, die Tschechoslowakei und Ungarn. Allerdings dürften die von Orišková an dieser Stelle postulierten und in den folgenden Kapiteln doch eher relativierten Gemeinsamkeiten der Kunst dieser Länder kaum geeignet sein, um die Grenzziehung zur inoffiziellen Kunst der anderen Ostblockstaaten und nicht zuletzt auch zur dissidenten Kunst in der Sowjetunion zu rechtfertigen - zumal wenn als Ergebnis ein gesamteuropäischer Perspektivwechsel auf die zeitgenössische Kunst nach 1945 anvisiert wird.

Das zweite Kapitel widmet sich der historiografischen Betrachtung dieser Kunst, zunächst aus der westeuropäischen Perspektive. Der von politischer Blockbildung bestimmte Blick auf die osteuropäische Kunst nach 1945 begann sich im Verlauf mehrerer methodischer Diskurse im Westen zu wandeln. Da ist zum einen die grundlegende Revision der Faches

Kunstgeschichte, wie sie in der bereits erwähnten Studie von Belting, aber auch in den Arbeiten von Arthur C. Danto, Craig Owens und Donald Preziosi angestoßen wird, die allgemeine Zweifel an der westlichen Perspektive auf die Kunst nach 1945 aufwirft.

Ein weiterer Ansatz, sich mit dem festgefahrenen Bild der Ostkunst im Westen zu beschäftigen, waren die theoretischen Debatten rund um das Begriffspaar „Zentrum-Peripherie“, die Orišková zufolge bereits 1966 auf dem XXII. Internationalen Kongress für Kunstgeschichte in Budapest ihren Anfang nahmen und 1986 im XXVI. Kongress in Washington gipfelten. Die von der Autorin erläuterten kritischen Stellungnahmen zu jenem Entwicklungsmodell, mit dem die Peripherie als verspätet und epigonal, das Zentrum als dynamisch und innovativ dargestellt wurden, kamen bezeichnenderweise aber überwiegend von Kunsthistorikern aus Mitteleuropa (László Vayer, Jan Białostocki, Jan Bakoš). Sie spiegeln also im Grunde nicht die westliche, sondern die östliche Perspektive auf das Problem wider. Auch im folgenden Unterkapitel „Reflexionen zur Ostkunst im Westen“, in dem Orišková mit den Thesen von Boris Groys, Thomas Strauss und Lóránd Hegyi zur Kunst in Osteuropa drei vermeintlich „westliche“ ästhetische Positionen erörtert, hinterlässt offene Fragen zur Einordnung von Theoriebildung in ein Ost-West-Schema.

Aufschlussreicher ist der Abschnitt über die „Reflexionen zur Ostkunst im Osten“. Obwohl weit davon entfernt, einen Gesamtüberblick über die hauseigene Historiografie zur inoffiziellen mitteleuropäischen Kunst zu liefern, erläutert Orišková einige Sichtweisen auf das zeitgenössische Kunstgeschehen, um diese sogleich zu dekonstruieren. Abseits der offiziellen marxistischen Kunstgeschichtsschreibung existierte in jenen Staaten auch eine wertkonservative Historiografie. Aus Überzeugung an eine universale Wahrheit und in Abgrenzung zur totalitären Haltung der offiziellen Kunstgeschichtsschreibung hätten Vertreter dieser Kunstbetrachtung Werte wie Objektivität, Sensibilität und Authentizität hochgehalten und damit entschieden zum dem geführt, was Orišková als das „Dissidentenparadigma“ bezeichnet. Kunsthistoriker jenseits des Eisernen Vorhangs verteidigten dissidente Künstler aus tiefer Überzeugung einer "universalen Wahrheit". Kunst wurde damit zu einer moralischen

Angelegenheit, die im Namen der Wahrheit gegen das Unrecht opponierte. Erst im Zuge der Perestroika sei das Dissidentenparadigma allmählich in die interne Kritik geraten. So stellte man fest, dass der dissidente Künstler dem totalitären System seine Idee der universalen, aber leider genauso totalitären Wahrheit entgegenhielt. Auch sei im gleichen Zuge die Vorstellung vom stets unschuldigen Dissidenten revidiert worden. Ein nach schlichten Schwarz-Weiss-Mustern funktionierendes Gegensatzpaar Staatsmacht-Dissident hätte es so nicht oder nur in den seltensten Fällen und schon gar nicht nach 1968 gegeben. Das im Grunde ambivalente Verhältnis zwischen Dissidenz und Obrigkeit in Mitteleuropa wurde in den von Orišková diskutierten Studien von Miklos Haraszti, Piotr Piotrowski und Bakoš reflektiert. In seinem 1987 erschienenem Buch *The Velvet Prison* erläutert Haraszti die geduldeten, zum Teil auch geförderte Liberalisierung der Kunst in Mitteleuropa zum Zweck der sozialistischen Imagepflege und verweist damit auf das Dilemma des „oppositionellen“ Künstlers. Ähnliches habe Piotrowski in einem 1993 erschienenen Aufsatz über die polnischen Künstler der 1970er Jahre dargelegt, so die Autorin (64).<sup>2</sup> Sicher hätte Oriškovás Argumentation an dieser Stelle noch bestärkt werden können, wenn sie spätestens hier die von Piotrowski erstmals 2005 vorgelegte, fundamentale Arbeit zur Kunst in Osteuropa nach 1945 herangezogen hätte.<sup>3</sup>

Nach diesen Ausführungen über die verschiedenen kunsthistorischen Interpretationsschemata geht Orišková im dritten Kapitel auf die inoffizielle Kunst in „Mitteleuropa“ ein und versucht, ihre Besonderheiten im Vergleich zu ähnlichen Tendenzen im Westen herauszuarbeiten. Hierfür greift Orišková drei typische Themenbereiche zeitgenössischer Kunst – Abstraktion, Konzeptkunst und der Natur/Körper-Aspekt – heraus und benennt anhand dieser die unterschiedlichen Auffassungen zwischen Ost- und Westkunst. Während die Abstraktion im Westen in der Apotheose eines Clement Greenberg als Inbegriff von Freiheit und Ausdruck höchster Autonomie von allen gesellschaftlichen Fragen gefeiert wurde, konnten die (wenigen) abstrakten Tendenzen im Osten gar nicht umhin, als politisch interpretiert, sprich als ein offener Bruch mit der Doktrin des sozialistischen Realismus betrachtet zu werden. Auch die nach der Tauwetter-Periode

entstandenen abstrakten Arbeiten in „Mitteleuropa“ können ihrer Intention nach nicht mit jener „reinen“, nur auf sich selbst verweisenden Abstraktion im Westen verglichen werden. Die „Reinheit“ der Abstraktion wurde im Osten mit der moralischen Integrität des Künstlers gleichgesetzt; abstrakt zu malen wurde Orišková zufolge als Möglichkeit der Transzendenz aus dem tristen sozialistischen Dasein betrachtet. Anders als der selbstreferentielle Charakter westlicher Abstraktion vermittele der abstrakt arbeitende Künstler im Osten stets eine Botschaft über sein (existentielles) Befinden und damit implizit auch über seinen Glauben an die Freiheit. Somit sind die abstrakten Tendenzen im Osten stets auch politisch konnotiert.

Einen ähnlichen Gedankengang führt die Autorin im nächsten Unterkapitel aus, in dem sie „Konzeptualismus“ als Begriff einführt. Damit seien alle performativen Manifestationen (Happenings, Performances, Land-Art etc.) in Ost und West gemeint, die sich gesellschaftlichen Themen zuwenden. Während sich im Westen Konzeptkunst und ähnliche Tendenzen gegen den Kunstmarkt und die Kommerzialisierung von Kunst wandten, richtete sich der Konzeptualismus im Osten mal offener, mal verdeckter gegen die vorherrschenden staatlichen Strukturen. Als Beispiele führt Orišková die Arbeiten von Milan Knížák oder Tadeusz Kantor aus. Beim mitteleuropäischen Konzeptualismus muss nicht immer von einer Ablehnung des Sozialismus ausgegangen werden. In manchen, als Utopien konzipierten Arbeiten tschechoslowakischer Künstler, wie etwa bei Alex Mlynářčik, sei eine gewisse Zuversicht in die technologischen Errungenschaften des Sozialismus zu verspüren. Dies änderte sich freilich nach 1968 und führte zu einer starken Desillusionierung all jener, die noch an den Sieg des Sozialismus glaubten.

Auch im dritten Unterkapitel, der sich dem Thema Natur/Körper widmet, findet Orišková eine tendenziell ins Politische führende, (ost-)mitteleuropäische Ausprägung. So wird die Hinwendung zur Natur in der tschechoslowakischen Kunst nach 1968 von der Autorin als Reaktion auf die Niederschlagung des Prager Frühlings, gewissermaßen als eine Flucht ins Mythische gedeutet. Und auch andere performative Tendenzen, in denen der Körper des Künstlers eingesetzt wurde, lassen sich Orišková zufolge politisch interpre-

tieren. Die Autorin bezeichnet jene Performances als „eine Vollendung der Dissidentengeschichte mit allen politischen und moralischen Referenzen“. Indem die Künstler mit rituellen, autoaggressiven und teilweise lebensgefährlichen Aktionen auf die Gefährdung menschlicher Existenz hingewiesen hätten, seien diese Arbeiten potentiell auch als politische Aussagen zu verstehen. Auch andere, weniger existentielle Tendenzen innerhalb der mitteleuropäischen *Body Art* können der Autorin zufolge politisch gedeutet werden, wie die Arbeiten von Jerzy Bereś, der mit auf seinem Körper aufgemalten Slogans und zentralen Jahreszahlen der polnischen Geschichte die Vergangenheit und ihre Interpretation thematisiert. Schließlich erweitert Orišková die Betrachtung des Körper/Natur-Themas mit der feministischen Position der Künstlerin Zofia Kulik, die ab 1987 einen Zyklus von Fotomontagen mit ornamental drapierten, nackten männlichen Gestalten schuf, entstanden „aus der Erfahrung der Frau in der sozialistischen phallogozentrischen Gesellschaft“ (161).

Im vierten und letzten Kapitel schließlich untersucht Orišková das Vorhandensein einer postmodernen Kunst in Mitteleuropa. Sie wird bei Künstlern wie Jiří David, Laco Teren oder László Fehér evident, in deren Arbeiten sich neomodernere Tendenzen mit Fragmenten aus dem Vokabular des sozialistischen Realismus vermengen. Für die Umschreibung dieses Phänomens liefert Orišková einen weiteren Terminus, den der „post-totalitären Postmoderne“. Weniger nachvollziehbar ist dagegen die Verortung der bekannten Arbeit von Zbigniew Libera, jenes in Zusammenarbeit mit der Firma LEGO 1996 entstandene Bau- und Spielset eines Konzentrationslagers, in die „post-totalitäre Postmoderne“.

Das Kapitel schließt mit einem Ausblick auf die künftige Kunstgeschichtsschreibung der mitteleuropäischen Kunst. Ausgehend von der Installation *Schicksal der modernen Kunst* des slowakischen Künstlers Roman Ondák, die in Formaldehyd eingelegte kunsthistorische Literatur präsentiert, und zwar sowohl offizielle Standardwerke des sozialistischen Realismus als auch dissidente Apologien der inoffiziellen Kunst, möchte Orišková eine Warnung gegen eine allzu vereinfachende Sicht auf die Kunst in Mitteleuropa nach 1945 aussprechen. Sie kann weder in die

Schemata der westlichen Kunstgeschichte eingepasst und somit zum Teil einer universal gültigen westlichen Kunst-Wahrheit deklariert werden, noch als den Siegeszug einer lange im Verborgenen agierenden, moralisch einwandfreien inoffiziellen Kunst dargestellt werden. Es muss die Aufgabe künftiger kunsttheoretischer Abhandlungen sein, vorherrschende Geschichtsbilder im Sinne einer poststrukturalistischen Lesart zu hinterfragen. Diese Entwicklung angestoßen zu haben, ist sicher das wichtigste Verdienst von Oriškovás Arbeit. Angesichts der von ihr herausgearbeiteten, heterogenen und immer wieder im lokalen Kontext verankerten Unterschiede und Sichtweisen einer wie auch immer definierten osteuropäischen Kunst nach 1945 stellt sich allerdings die Frage, ob die als zweistimmig antizipierte Kunstgeschichte Europas nicht doch von einem polyphonen Modell abgelöst werden muss.

## Endnoten

1. Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, München 1995, S. 68
2. Piotr Piotrowski, *Post-Modernism and Post-Totalitarianism. The Poland Case of the 1970s*. in: *Ars* 2-3 (1993), S. 231-242.
3. Piotr Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jalty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945 – 1989*, Poznań 2005. Englische Übersetzung: *In the shadow of Yalta. Art and the avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*, London 2009. Siehe auch die Rezension dieses Buches von Henning Küpper in: [kunsttexte.de/ostblick](http://kunsttexte.de/ostblick), Nr. 1, 2010.

## Autor

Dr. Roland Prügel, Studium der Kunstgeschichte, Philosophie und Klassischen Archäologie in Freiburg und Paris; 2002-2005 Promotion mit einer Arbeit zur Avantgarde in Rumänien; seit 2006 als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Germanischen Nationalmuseum Nürnberg tätig; Forschungsschwerpunkt: (osteuropäische) Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts.

## Titel

Mária Orišková: *Zweistimmige Kunstgeschichte* (Angewandte Kulturwissenschaften Wien, Bd. 14). Wien: Praesens Verlag 2008, 229 S., ISBN 978-3-7069-0514-5, rezensiert v. Roland Prügel, in: [kunsttexte.de/ostblick](http://kunsttexte.de/ostblick), Nr. 4, 2011 (4 Seiten), [www.kunsttexte.de/ostblick](http://www.kunsttexte.de/ostblick).