Arbeit an der Sprache. Poesie und Performance in Osteuropa

Poetry & Performance. The Eastern European Perspective. Ausstellung Žilina, Neue Synagoge, 22.12.2017–10.3.2018; Belgrad, Galerie Podroom, 8.3.–29.3.2018; Zürich, Shedhalle, 16.9.–28.10.2018; Dresden, Riesa Efau Motorenhalle, 11.4.–7.7.2019. Weitere Stationen in Wrocław, Contemporary Museum; Budapest, Kassák Múzeum; Dnipro, Cultural Center „Kultura Medialna"; Liberec, Regional Art Gallery. Mit Milan Adamčiak, Pavel Arsenev, Damir Avdić, Babi Badalov, Bosch+Bosch (Attila Csernik, Slavko Matković, László Szalma), Collective Actions Group, Ľubomír Ďurček, Else Gabriel / Via Lewandowsky, Rimma Gerlovina, Tomislav Gotovac, Group of Six Artists, Bohumila Grögerová / Josef Hiršal, Gino Hahnemann, Tibor Hajas, Václav Havel, Jörg Herold, Semyon Khanin (Orbita), Vladimir Kopicl, Dávid Koronczi, Katalin Ladik, Yuri Leiderman / Andrey Silvestrov, Vlado Martek, Kirill Medvedev, Jan Měřička, Andrei Monastyrski, Ladislav Novák, Pavel Novotný, NSRD (Hardijs Lediņš, Juris Boiko, Imants Žodžiks), OHO Group (Nuša & Srečo Dragan, Naško Križnar), Orange Alternative, Roman Osminkin, Ewa Partum, Bogdanka Poznanović, Dmitri Prigov, Pussy Riot, Lev Rubinstein, Mladen Stilinović, Gabriele Stötzer, Tamás Szentjóby, Bálint Szombathy, Slobodan Tišma, Dezider Tóth (Monogramista T.D), Raša Todosijević, Jaromír Typlt, Jiří Valoch. Begleitheft hg. v. Tomáš Glanc und Sabine Hänsgen. Dresden, Motorenhalle 2019.

Das Erscheinen einer Begleitpublikation ist für 2020 geplant. Weitere Informationen unter: www.performanceart.info

Die westliche Rezeption der seit 1945 entstandenen Kunst aus Mittel- und Osteuropa kam, von einigen Ausnahmen abgesehen (wie z. B. der Popularisierung der polnischen Plakatkunst oder „naiver" Kunst aus Ost- und Südosteuropa in den 1950er bis 1970er Jahren), erst spät – mit dem Ende des Kommunismus – in Gang und verläuft seither in Schüben. Der Fall des Eisernen Vorhangs brachte Grenzöffnungen in verschiedener Hinsicht mit sich. Für die Bevölkerungen der Sowjetunion und der anderen Staaten des Warschauer Paktes sowie des blockfreien Jugoslawien bedeuteten sie neue politische Freiheiten. Den westlichen Ländern auf der anderen Seite erschlossen sich neue Märkte. Dies war auch im Feld der Kunst deutlich spürbar, was sich insbesondere an Österreich exemplifizieren lässt. Die *Erste Bank* oder die *Generali Versicherungen* expandierten schnell und erfolgreich insbesondere im Gebiet des ehemaligen Jugoslawien. Die den Firmen zugeordneten Kunstsammlungen bzw. Stiftungen vollzogen die Expansion mit und inkorporierten entsprechend früh Werke aus den ehemals sozialistischen Ländern Mitteleuropas und präsentierten sie der westlichen Öffentlichkeit. Aber auch der breitere Ausstellungsbetrieb widmete sich mit dem Fall des Eisernen Vorhangs schlagartig der Kunst aus Ost- und Mitteleuropa mit großangelegten Retrospektiven, als wäre sie davor völlig unzugänglich gewesen. Dieses „Andere" versprach frischen Wind, etwas noch nicht Gesehenes, Exotisches. Regelmäßig wiederholten sich in der Folge Überblicksausstellungen, die jedoch nicht den Versuch einer profunden kunsthistorischen und kontextbezogenen Aufarbeitung unternahmen, was zur Folge hatte, dass die Kunstproduktion ideell nicht aus dem Status des unbekannten Anderen entlassen, materiell aber Teil des internationalen Kunstbetriebs und -handels wurde. Kurzum: Es war eine kolonisierende Logik am Werk. Dies hat sich inzwischen – nicht zuletzt durch das Engagement der mittel- und osteuropäischen AkteurInnen – geändert. Eine Ausstellung wie *Poetry and Performance. Die osteuropäische Perspektive*, die – in jeweils angepasster inhaltlicher und architektonischer Gestaltung – nach Žilina, Belgrad und Zürich nun in der Motorenhalle in Dresden Station gemacht hat und weiter nach Wrocław, Budapest, Dnipro und Liberec reisen wird, ist Ausdruck dieser erfreulichen Entwicklung. Sie zeigt rund 45 künstlerische Positionen mehrheitlich aus den 1960er, 1970er und 1980er Jahren, mit einigen Exkursen in die Kunstpraxis der unmittelbaren Gegenwart.

Dass diese Ausstellung die Kunst nicht zum „Anderen" stilisiert, bedeutet nicht, dass sie nicht nach etwas ihr Spezifischem gesucht hätte. Gefunden hat sie es im spielerisch-kritischen Umgang mit Sprache. Der gemeinsame Nenner aller ausgestellten Positionen ist demnach, dass sie die Möglichkeiten und Grenzen der Sprache oder des Sagbaren in oft performativen und kollektiven Handlungsanordnungen erproben. So unterschiedlich die kulturellen und historischen Voraussetzungen in den insgesamt zehn in der Ausstellung vertretenen Ländern waren, etwas wurde in den Gesellschaften aller sozialistischen Staaten doch geteilt: der Glaube an die Macht der Sprache und an die omnipräsente ideologische Aufladung aller Zeichen. Dass hier allerdings eine Kontinuität bis in die Gegenwart besteht und Sprache auch in einer kapitalistischen Gesellschaft keineswegs „neutral" ist, belegen z. B. die Arbeiten des St. Petersburger Künstlers Roman Osminkin. In einem kurzen Video filmt er Inserate im öffentlichen Raum ab, die alle als Botschaft den Text „Freizeit-24h" sowie eine Telefonnummer enthalten. Die Bedeutung der auf Hauswände, Telefonmasten oder Bushäuschen geklebten Zettel erschließt sich nicht auf den ersten Blick. Das etwas seltsam anmutende Versprechen von 24 Stunden Freizeit ist tatsächlich Werbung für Sex-Dienstleistungen, die mit dem Euphemismus „Freizeit" kodiert sind. Die Praxis des Verklausulierens eines sexuellen Inhalts lässt an das Pornografie-Verbot in der Sowjetunion denken. (Allerdings darf dabei eine bemerkenswerte Inversion nicht vergessen werden: Die Wärter der sowjetischen Werte wollten nicht nur Pornografie aus der Gesellschaft verbannen, sondern instrumentalisierten den Pornografie-Begriff selbst, indem sie ihn sehr flexibel allen möglichen unliebsamen Erscheinungen in Kunst und Literatur als Attribut anhängten, um diese dann folgerichtig aus der Gesellschaft zu entfernen.)

Die Umstände im gegenwärtigen Russland sind anders gelagert – der Glaube an die Macht der Worte scheint jedoch immer noch am Werk zu sein. Das Klandestine und Kodifizierte der Inserate hängt weniger mit dem Problem vermeintlicher oder tatsächlicher Pornografie zusammen, sondern damit, dass die Zielgruppe der Inserate ausgebeutete Arbeitsmigranten aus zentralasiatischen ehemaligen Sowjetrepubliken sind, deren Leben von allem anderen als von Rund-um-die-Uhr-Freizeit geprägt ist. Ihr unliebsames Leben und Lieben soll auf der Ebene der Repräsentation (sprachlich und politisch) möglichst unsichtbar bleiben, und sei es noch so real und im Alltagsraum präsent. Viele der älteren ausgestellten Werke reflektieren und verarbeiten die Tatsache, dass die Sprache nicht nur von einer problematischen Mehrdeutigkeit (als ideologische Deckbegriffe) betroffen, sondern dadurch auch in ihrer Bedeutung ausgehöhlt war. Die im sozialistischen (Diskurs-)Raum ständig präsenten politischen Losungen erstarrten im Laufe der Zeit zu inhaltsleeren Formeln. Die selbstgestellte Aufgabe der KünstlerInnen bestand nun aber weder darin, der Sprache ihren verlorenen Sinn zu restituieren, noch darin, die Zeichen mit einer unverrückbaren Bedeutung zu versehen. Vielmehr bedienten sie sich der Strukturen, versahen sie mit anderen Inhalten und verpflanzten sie an unpassende Orte, um dadurch

zu subtilen Parodien zu gelangen. Ein Meister des mehrdeutigen dichterischen Sprechens, verortet in der sowjetischen Sprachlogik, war der Konzeptkünstler Dmitri Prigov. Das Video *Der Milizionär* (1985) zeigt ihn, wie er in seiner Wohnung im Moskauer Vorort Beljaevo, eine Milizionärsmütze und dunkel getönte Brille tragend, aus seinen Gedichten eine Ode an den sowjetischen Milizionär (Polizist) vorträgt.

Das Gedicht beschreibt in idealistischer Weise die Position des Milizionärs als eines engelsgleich mit Gott in Kontakt stehenden Hüters der gesellschaftlichen Ordnung und Wächters über das Wohlergehen der unter seiner Obhut stehenden Bürger. Mütze und Brille verdecken Prigovs Gesichtszüge zu einem großen Teil, sodass er als abstrahierte Persona erscheint. Es gibt keine eindeutigen Anzeichen innerhalb des ästhetischen Settings (Bildausschnitt, Handlung, körperlicher Ausdruck, Sprache) für Ironie. Prigovs Performance lässt die Möglichkeit einer skandalösen Identifikation zwischen Dichter und Ordnungshüter offen. Wenn es einen Hinweis auf die ironische Dimension gibt, liegt er in der Kenntnis des historischen Kontexts, der es als unwahrscheinlich erscheinen lässt, dass ein außerhalb der offiziellen sowjetischen Kultur operierendes Mitglied des Moskauer Konzeptualismus ernsthaft die Figur des Polizisten rühmt. Und aus dem Video selbst ist zu erfahren, dass Prigov in der Peripherie arbeitet. Nachdem er das Gedicht rezitiert hat, ist in einer abschließenden Sequenz seine Stimme aus dem Off zu hören. Er erläutert, dass sich praktisch alle seine Gedichte zu 90 Prozent auf sein Leben in Beljaevo bezögen. Sein Haus sei das Zentrum von Beljaevo, alle Demonstrationen blieben hier kurz stehen und die Leute winkten ihm zu. Diese Übereinstimmung mit der Position des von ihm gepriesenen Milizionärs, der alle Blicke auf sich zieht – „Von allen Seiten blickt man auf den Milizionär / Von Osten blickt man auf den Milizionär / Von Süden blickt man auf den Milizionär" (Dmitri Prigov, *Der Milizionär und die Anderen. Gedichte und Alphabete.* Nachdichtungen von Günter Hirt/Sascha Wonders, Leipzig 1992, 13), – kontrastiert nur mit dem von der Kamera festgehaltenen Blick aus seiner Wohnung auf ein ödes, graues Plattenbau-Wohnquartier. Die intensive künstlerische Auseinandersetzung mit Sprache und Ideologie ist in erster Linie ein Merkmal der Moskauer Szene. (Neben Prigov wären etwa Lev Rubinstein oder Kollektive Aktionen zu nennen.)

In anderen Kontexten war es vor allem die materiell-phonetische Seite der Sprache, in der Tradition der konkreten Poesie, die die KünstlerInnen interessierte und dazu anregte, Poesie vom Papier zu lösen und mit Handlungen zu verknüpfen. Die jugoslawisch-ungarische Künstlerin Katalin Ladik arbeitete beispielsweise in den 1970er Jahren mit phonetischer Poesie, wie sie es nannte. Sie performte Lautkonstellationen ohne Sinn oder Bedeutung. In einer Werkserie stellte sie der Frauenzeitschrift *Burda* entnommene Teile von Schnittmustern oder Schemata für Gobelins aus, behandelte diese aber wie eine musikalische Partitur, indem sie sie vor Publikum „sang". Die Klänge, die sie dabei produzierte, waren auch wieder Werke eigenen Rechts, die sie auf Schallplatte aufzeichnete, wie im Fall des in der Motorenhalle ausgestellten und als Digitalkopie abgespielten Werks *Phonopoetica* (1976). Es ist klar, dass sie in dieser Arbeit auch das gesellschaftliche Frauenbild thematisierte. Indem sie die Zeichen für traditionell weibliche Tätigkeit aus ihrem Kontext entfernte, durch die Reduktion auf Ausschnitte abstrahierte, schließlich als musikalische Partitur behandelte und singend ein völlig neues Produkt aus ihnen herstellte, verfremdete und entstellte sie den Sinn dieser Zeichen gänzlich. Die Arbeiten haben eine politische Note – eine ganz andere freilich als die sowjetischen Beispiele. Sie reflektieren die Position der Frau in Kunst und Gesellschaft der 1970er Jahre. Zwar war die Gleichberechtigung in den sozialistischen Ländern Europas überall konstitutionell verankert, und die „Frauenfrage" galt damit als gelöst; den Mangel an Gleichberechtigung der Frauen auf der Ebene der kulturellen Repräsentation spiegelt aber selbst noch die Ausstellung *Poetry and Performance*. Unter den rund 40 ausgestellten KünstlerInnen (die Kollektive ausgenommen) sind gerade mal sechs Frauen. (Die Frage nach den kulturellen Ausschlüssen in Mittel- und Osteuropa ließe sich weiter ausdehnen, auf die Roma-Minderheit, um nur ein Beispiel zu nennen.)

Ladik steht paradigmatisch für die These der Ausstellung, die unterschiedlichen Kunstszenen ähnelten sich darin, dass sie die Poesie von ihrer Gebundenheit ans Papier gelöst und in den Raum und die Zeit transferiert hätten. Die Auseinandersetzung mit Sprache spielt jedoch nicht für alle in der Ausstellung vertretenen KünstlerInnen eine so herausragende Rolle. Gerade ein Künstler wie Tomislav Gotovac, der in der Motorenhalle mit dem Werk *Degraffiting* (1990) präsent war, rückt stets seinen eigenen Körper ins Zentrum seiner Werke, insbesondere noch in seinen jüngsten Arbeiten, in denen er nackt seinen alten, faltigen Leib, mit langen Haaren und Bart in „aufreizenden" Posen der Kameralinse und dem Blick der BetrachterInnen offeriert. In der fotografisch dokumentierten Aktion *Degraffiting* – mit dem Untertitel *Treffen mit Journalisten kroatischer Jugendzeitschriften* – spielt die Handlung, nicht das Bild seines Körpers die Hauptrolle. Gekleidet in eine Art Arbeits-Overall übermalte er eine mit Graffitis beschriebene Mauer mit grauer Farbe. Die Graffitis bestanden teilweise aus politischen Slogans („Lenin, Partei – das sind [wir, S. R.]") oder Symbolen wie Hammer und Sichel, teilweise aus obszönen Flüchen. In ihrer Kombination und Häufung degradieren sich die Äußerungen gegenseitig zu purer Emphase: Einmal sind sie Ausdruck eines post-politisch-nihilistischen Protests, einmal versuchte Expression einer Idee, die mit den Hüllen dieser politischen Symbolik nicht mehr glaubhaft repräsentiert werden kann. Wenn nun diese Zeichen weniger miteinander konkurrieren als sich aushöhlen und damit neutralisieren, warum sie nicht gleich auslöschen? Diese Schlussfolgerung scheint Gotovac' Geste zugrunde zu liegen. Insbesondere aus der heutigen Perspektive und mit dem Wissen, dass Graffitis von jugendlichen Gangs mit ihren meist obszönen und nationalistischen Parolen und Symbolen – mit durchaus greifbarem Referenten oder Echoraum in der politischen Realität – das Bild der ex-jugoslawischen Städte prägen, erscheint die Arbeit geradezu visionär, wenn auch als ein hoffnungsloses repressiv-pädagogisches Unterfangen. Der Graffiti ist nicht Herr zu werden; ebenso wenig der untoten Sprache als ideologisch verbrämtem Zeichensystem.

Zweifellos ist der Fokus auf Sprache nicht die einzig mögliche vergleichende Perspektive auf die Kunstproduktion in Ost- und Mitteleuropa seit 1960, aber sie erweist sich in der Ausstellung als äußerst fruchtbar, gerade auch, weil sie das Erfassen von Differenzen zwischen den unterschiedlichen nationalen, aber auch künstlerisch-individuellen Kontexten zumindest implizit ermöglicht. Gekonnt zugespielt haben den KuratorInnen (Tomáš Glanc und Sabine Hänsgen, in Kooperation mit Dubravka Đurić, Daniel Grúň, Emese Kürti, Claus Löser, Pavel Novotný, Branka Stipančić, Darko Šimičić, Māra Traumane) die Designer der Ausstellungsarchitektur – RCNKSK Architekti aus Prag. Die filigranen Metallvitrinen, in denen die Arbeiten aus Papier (Texte, Dokumente, Bücher) ausgestellt sind, verleihen dem Display Durchlässigkeit. Gleichzeitig setzen sie die visuell unscheinbaren, für die Ausstellung aber zentralen Objekte prominent in Szene und reflektieren in ihrer eigenen Materialität die Atmosphäre des ehemaligen Industriebetriebs.

DR. SERAINA RENZ
Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich, Rämistr. 73, CH-8006 Zürich, seraina.renz@uzh.ch

KAISERIN SISIS
JUNGBRUNNEN,
VON UNS GERETTET.

Trinkbrunnen im Sprudelhof Bad Nauheim, 1898 besucht von Elisabeth (Sisi) von Österreich-Ungarn.
Mehr über die Geschichte dieses Denkmals:
www.dieganzegeschichte.de

Eines von vielen tausend geförderten Denkmalen.

Wir erhalten
Einzigartiges.
Mit Ihrer Hilfe.

Spendenkonto

IBAN: DE71 500 400 500 400 500 400
BIC: COBA DE FF XXX,
Commerzbank AG

www.denkmalschutz.de

DEUTSCHE STIFTUNG
DENKMALSCHUTZ

Wir bauen auf Kultur.

72. Jahrgang / Heft 9/10 / September/Oktober 2019

KUNSTCHRONIK

Monatsschrift für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege
Herausgegeben vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München
Mitteilungsblatt des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker e.V.

Inhalt

NEUES AUS DEM FACH
Personalnachrichten und Forschungsprojekte an kunstwissenschaftlichen Hochschulen und Forschungsinstituten **466**

CONTEMPORARY
Poetry & Performance. The Eastern European Perspective. Žilina, Neue Synagoge, 22.12.2017–10.3.2018; Belgrad, Galerie Podroom, 8.3.–29.3.2018; Zürich, Shedhalle, 16.9.–28.10.2018; Dresden, Riesa Efau Motorenhalle, 11.4.–7.7.2019. Weitere Stationen in Wrocław, Contemporary Museum; Budapest, Kassák Múzeum; Dnipro, Cultural Center „Kultura Medialna"; Liberec, Regional Art Gallery **486**
Seraina Renz

Djurberg & Berg: A Journey Through Mud and Confusion with Small Glimpses of Air. Moderna Museet, Stockholm, 16.6.–9.9. 2018; Mart, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 6.10.2018–27.1.2019; Schirn Kunsthalle, Frankfurt a. M., 28.2.–26.5.2019 **490**
Sina Brückner-Amin

REVOLUTION UND RESTAURATION
Thomas Crow, Restoration. The Fall of Napoleon in the Course of European Art, 1812–1820 **496**
Rolf Reichardt

ARCHITEKTURGESCHICHTE
Oliver Sukrow, Arbeit. Wohnen. Computer. Zur Utopie in der bildenden Kunst und Architektur der DDR in den 1960er Jahren **501**
Valentin Hammerschmidt

Kerstin Renz, Testfall der Moderne. Diskurs und Transfer im Schulbau der 1950er Jahre **508**
Regine Heß

MITTEILUNG AUS DEM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE
Retrodigitalisierung der Kunstchronik **514**

Ausstellungskalender **514**
Impressum **528**