

KUNST UND DAS KOMMUNISTISCHE EUROPA

„Wer auch immer von ‚Freiheit‘ sprach, verstand darunter etwas anderes“ schreibt Hortensia Völckers im Vorwort der deutsch-tschechisch-slowakischen Veröffentlichung „Misunderstanding 68/89“ in Bezug auf die unterschiedlichen Abhängigkeiten vom jeweiligen System auf der einen oder der anderen Seite des „Eisernen Vorhangs“, gegen das die „Freiheit“ am Ende der 1960er Jahre in Europa und den USA durchgesetzt werden sollte.¹ Diese Erkenntnis lässt sich auch auf den künstlerischen Austausch innerhalb des „Ostblocks“ und zwischen „Ost“ und „West“ nach dem Zweiten Weltkrieg übertragen, der Gegenstand einer auf Initiative von Jérôme Bazin (Universität de Picardie) in Zusammenarbeit des Centre Marc Bloch Berlin (CMB) mit der Universität Leipzig konzipierten Konferenz „Kunst und das Kommunistische Europa, 1945-1989. Zu einer transnationalen Geschichte“ war, die vom 19. bis 21. November 2009 am CMB und am Deutschen Historischen Museum in Berlin stattfand.

„Freiheit“ ist deswegen für das Thema ein wichtiges Stichwort, weil die aus ihm resultierenden Projektionen und Missverständnisse vor dem Hintergrund des Systemkonflikts oft genug Auslöser für transnationale Begegnungen über die Blockgrenze hinweg waren. Ein Beispiel bot einführend Martin Schieder (Leipzig) mit einer Ausstellung der Galerie René Block (1967/68), die dem im Nationalsozialismus zerstörten tschechischen Dorf Lidice gewidmet war. Hier beteiligten sich damals junge deutsche Künstler (u.a. Joseph Beuys, Sigmar Polke, Gerhard Richter, Wolf Vostell) an der Erinnerung an ein von Deutschen verübtes Verbrechen, um ihre Werke als „Hommage“ dem Ort des Geschehens, der dazu noch im kommunistischen Ausland lag, zu schenken. Diese Geste war im bundesrepublikanischen Kontext als Provokation gegen das westdeutsche Establishment und seine Vergangenheitsverdrängung gemeint. In der Tschechoslowakei hingegen löste die in

¹ Völckers, Hortensia: Vorwort. In: *Danyel, Jürgen/Schevardo, Jennifer/Krühl, Stephan* (Hgg.): *Misunderstanding 68/89. Fremde Zeitgenossen und umstrittene Deutungen. Cizí současníci a sporné výklady*. Berlin 2009, 162.

der westdeutschen Kunstszene jener Zeit übliche Klassenkampfrhetorik angesichts der Ziele des „Prager Frühlings“ jedoch Befremden aus. Schieder warnte davor, alte Missverständnisse zu tradieren, und plädierte mit seinem Co-Veranstalter Pascal Dubourg-Glatigny (Berlin) für eine komparative kulturell-geografische Untersuchung der Trajektorien des künstlerischen Austauschs zwischen „Ost“ und „West“, quer zu Ideologien und politischen, nationalen oder ethnischen Grenzen.

Programmatisch für dieses Anliegen war die Einladung an Piotr Piotrowski (Poznań/Warszawa), den öffentlichen Abendvortrag zu halten. Piotrowski gehört als einer der international bekanntesten Kunsthistoriker aus Mittel- und Osteuropa zu den wenigen „Insidern“ aus der Region (Katarzyna Murawska-Muthesius), die über ihre jeweiligen nationalen Kunsthistoriografien hinaus vergleichend arbeiten. In seinem Vortrag „International, transnational, kosmopolitisch: Kunst und Osteuropa nach 1945“ fasste er die Thesen aus seiner in diesem Jahr auf Englisch erschienenen Studie zur Kunst und Moderne in Osteuropa im Kalten Krieg² zusammen. Darin unterstrich er unter anderem, dass sich die Koordinaten für die Forschung geändert hätten: Statt von einem internationalen oder transnationalen Austausch auszugehen, verlange es die aktuelle künstlerische Praxis, von einer translokalen oder im ursprünglichen Wortsinn „kosmopolitischen“ Vernetzung zwischen den Metropolen zu sprechen.

In vier halbtägigen Sektionen – „Transnationale Begegnungen“, „Die Modernität des Anderen“, „Borderlines und Underground“ und „Der ‚Dritte Weg‘“ – wurde ein Panorama von kulturellen Verbindungen entworfen, das von Mexiko über Paris nach Moskau (Serge Fauchereau/Paris) und Westdeutschland, Polen und Ungarn reichte (Patrik Wąsiak/Warszawa) und das nicht nur das Repertoire der bildenden Kunst – von den Spielarten des Realismus bis zur Untergrund-Konzeptkunst – umfasste, sondern auch Brücken zu Fotografie, Architektur, Design und Theater schlug.

Die ob des umfangreichen Themas drohende Gefahr einer beliebig wirkenden Zusammenstellung der Vorträge umschiffte das ambitionierte Unternehmen erfolgreich. Gerade die weite Perspektive ermöglichte es, neben den innerhalb des „Ostblocks“ landesspezifisch unterschiedlichen künstlerischen Ausdrucksformen, ihrer jeweiligen diskursiven Einbettung und den Handlungsspielräumen der Beteiligten die zentrale Rolle einzelner Akteure und ihrer Netzwerke zu erkennen, die nicht nur in der Lage waren, Landesgrenzen zwischen „Ost“ und „West“ zu überschreiten, sondern auch mit den aktuellen Kunstdiskursen auf beiden Seiten der Systemgrenze vertraut waren und versuchten, diese mitzugestalten.

Der Künstler Gabriele Mucchi (1899-2002) gehörte als überzeugter Kommunist und Vertreter des italienischen Neorealismo zu ihnen (Fabio Guidali/Milano). Er war von Mailand aus in die DDR übergesiedelt und wurde zu einer festen Größe der Malerszene des Landes. Für Mucchi sollten Fragen der Form hinter den zu vermittelnden Inhalten zurückstehen, eine Position, die der DDR-Kulturpolitik entgegenstand. Da sich seine Kritik jedoch nach innen richtete und er, besonders im

² Piotrowski, Piotr: In the Shadow of Yalta. Art and the Avant Garde in Eastern Europe 1945-1989. London 2009.

Ausland, gegenüber der DDR stets loyal auftrat, besaß er für die Außenwirkung des Staates einen besonderen Wert, der die größeren Freiräume, über die der Künstler verfügte, erklären mag.

Am anderen Ende der Skala von Vermittlerpersönlichkeiten aus dem „Westen“ befand sich der Unternehmer und Sammler Peter Ludwig (1925-1996), dessen Engagement für die Völkerverständigung pragmatisch ausfiel. Er sammelte „DDR-Kunst“, die er im Westen Deutschlands zeigte, und brachte „West-Kunst“ in die DDR (Boris Pofalla/Berlin). Dabei war er darauf bedacht, in der Wahl der ausgestellten Werke – 1977 in der Berliner Nationalgalerie zum Beispiel solche Robert Rauschenbergs und Roy Lichtensteins – die DDR-Behörden nicht vor den Kopf zu stoßen.

Mehrere Beiträge unterstrichen die Bedeutung der Pop Art als realistische Ausdrucksform für die Kunst hinter dem „Eisernen Vorhang“: so für Willy Wolff (1905-1985) (Sigrid Hofer/Marburg), der sie in den 1950er Jahren auf Reisen nach England kennenlernte, oder auch in den 1970er Jahren für den estnischen „Union-Pop“ (Mari Laanemets/Tallinn). Dort wurde sie neben der russischen Avantgarde und dem Schaffen Victor Vasarelys zum Auslöser für eine neue Kunstpraxis an der Schnittstelle zwischen Kunst, Design und Architektur. Seine Protagonisten, allen voran Leonhard Lapin (* 1947), suchten dabei, sich von den formalen Dogmen des Sozialistischen Realismus zu befreien, nicht aber vom System an sich. Vielmehr wollten sie, im Rekurs auf den sowjetischen Konstruktivismus, kritisch-konstruktiv am Aufbau der Gesellschaft mitwirken.

Ein Beispiel dafür, dass sich nonkonforme Künstler im östlichen Europa mit dem Argwohn der staatlichen Stellen konfrontiert sahen, ungeachtet dessen, ob sie politische Absichten verfolgten oder nicht, bot die später im New Yorker Exil in den 1970er und 1980er Jahren als „Squat Theatre“ bekannte Truppe um Stephan Balint (1943-2007), die die ungarische Staatssicherheit in „erhöhte Alarmbereitschaft“ versetzte (Kata Krasznahorkai/Berlin). Die junge Gruppe, deren Aufführungen zwischen Performance, Happening und Living Theatre angesiedelt waren, wurde durch ein Mitglied unterwandert. Dem hoch gebildeten und mit der zeitgenössischen Kunstpraxis vertrauten Spitzel „verdankten“ die Künstler, dass man sie als regime-schädlich einstufte, sie in die Illegalität trieb und schließlich abschob. Die Ironie des Schicksals will es, dass gerade die minutiösen Berichte der Staatssicherheit heute für die Kunstgeschichte wertvolle, wenn auch kritisch zu betrachtende Quellen darstellen, die sonst kaum erhältliche Hinweise auf Aufführungspraxis, Beteiligte und Publikum geben.

Auch die realitätsfremde Hoffnung George Mačiūnas' (1931-1978), Fluxus als ideale Kunstform für das sowjetische System im sozialistischen Europa zu etablieren, wurde enttäuscht (Petra Stegmann/Potsdam, Leipzig); zum einen durch das Schweigen Nikita Chruschtschëvs, den er brieflich von seiner Idee zu überzeugen versucht hatte, und zum anderen durch die von Mačiūnas angeregten künstlerischen Aktionen in Vilnius, Prag (1966), Budapest (1969) und Poznań (1977), die das Missfallen der offiziellen Stellen erregten: Schienen die Fluxus-Konzerte doch aufgrund der provozierenden Banalität und scheinbaren Sinnlosigkeit ihrer Handlungen zu einer alternativen Wahrnehmung der Verhältnisse aufzurufen oder konnten gar als Parodie des

Lebens im „real existierenden Sozialismus“ interpretiert werden – eine Deutung, die mit Sicherheit nicht in Mačiūnas' Absicht lag.

Aufschlussreich war in diesem Zusammenhang ein Vergleich der Rezeption der Moskauer Untergrundkunstszene der 1960er und 1970er Jahre in der Kunstkritik von „Ost“ und „West“ (Lola Kantor-Kazovsky/Jerusalem). Während der Tscheche Jindřich Chalupecký (1910-1990) die russische Kunst vor allem unter philosophisch-ästhetischen Gesichtspunkten und damit in für die in der UdSSR üblichen kulturellen Codes verständlichen Kategorien betrachtete, stand bei dem Franzosen Michel Ragon (*1924) und dem Engländer John Berger (*1926), entsprechend ihrer marxistischen Überzeugung, der Aspekt des gesellschaftlichen Nutzens im Vordergrund. Andererseits versprach die Anerkennung im westlichen Ausland, die Position im eigenen Land zu stärken, weshalb der dissidentische Bildhauer Ernst Neizvestny John Berger bat, eine Biografie über ihn zu verfassen (Kai Artinger/Augsburg).

Eine wichtige Möglichkeit zum Austausch boten internationale Konferenzen und Ausstellungen, deren Ausrichtung jedoch gänzlich vom jeweiligen politischen Klima abhängig war. So nahmen Rumänien (Ionela-Magdalena Predescu/București) und die Tschechoslowakei (Veronica Wolf/Olomouc, London) in den 1960er Jahren, einer Zeit der Liberalisierung in beiden Ländern, an der Biennale di Venezia und anderen internationalen Veranstaltungen teil, die landeseigenen Modernen wurden revitalisiert, ausländische Kunstzeitschriften waren zugänglich, Exilkünstler und ausländische Kuratoren konnten sich engagieren. Kunstausstellungen im Ausland wurden vor dem Hintergrund des Kalten Kriegs vor allem auch als Raum für die Repräsentation der ideologischen Position eines Landes genutzt, so etwa über die Auswahl der teilnehmenden Künstler und der im Katalog zugänglichen Interpretation ihrer Werke, wie der Vergleich von zwei 1981 nacheinander in Paris veranstalteten Ausstellungen von Kunst aus beiden deutschen Staaten zeigte (Mathilde Arnoux/Paris).

Über den Wirkungsradius von einzelnen Personen und Veranstaltungen im künstlerischen Austausch zwischen „Ost“ und „West“ hinaus wiesen zwei Beiträge, die den Bogen zur visuellen Kultur schlugen. Wie an den Berichten von Teilnehmern der Konferenzen des internationalen Architektenverbandes in den 1950er Jahren in London und Moskau herausgelesen werden kann, standen den unterschiedlichen offiziellen Darstellungen von Kunst und Kultur zu beiden Seiten der Systemgrenze jeweils verschieden geprägte Sehgewohnheiten gegenüber (Alexandra Köhring/Hamburg). Hingewiesen wurde in diesem Zusammenhang auf die diskursprägende Rolle der Fotografien, die in der Bildpresse Verbreitung fanden.

Auch für die visuelle Inszenierung Jugoslawiens nach dem Bruch mit der Sowjetunion 1948 wurde die illustrierte Presse, wie das Hochglanzjournal „Jugoslawia“, zu einem zentralen Repräsentationsmedium. Sie verbreitete das neue staatliche Selbstbild einer Neo-Avantgarde beim Aufbau der marxistischen Gesellschaft als politische Idylle, die ihren Bürgern und zahlenden Gästen aus dem „Westen“ schöne Landschaften, pittoreske Volkskultur, wertvolles Kulturerbe und modernen Komfort bot (Tanja Zimmermann/Konstanz).

Die Ergebnisse der Tagung zusammenfassend erklärte Martin Schieder, die Beiträge mit ihren Schnittstellen zueinander – der Einfluss von Netzwerken, die Strate-

gien des künstlerischen Ausdrucks zwischen Anpassung und Abgrenzung, die Rolle von ideologischen Missverständnissen, die unterschiedlichen Handlungsspielräume und Bedeutungspotenziale der verschiedenen Medien und nicht zuletzt die Bedeutung des Realismus als künstlerischer *lingua franca* zwischen „Ost“ und „West“ – habe gezeigt, dass Grundlagenforschung notwendig ist und ein Forschungsfeld eröffnet.

Aufschlussreich war die noch zu seltene Zusammenführung von deutschen und französischen Perspektiven der kunsthistorischen Forschung zu Ost- und Mitteleuropa. Darüber hinaus trug zum Gelingen der Tagung wesentlich die offene Atmosphäre bei, in der die Teilnehmenden und das Publikum, die aus fast allen Regionen Europas kamen und unterschiedlichen Generationen angehörten, angeregt miteinander in drei Konferenzsprachen diskutierten, ohne den Umweg einer Übersetzung.

Hamburg

Eva Pluhařová-Grigienė