Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2000)

Heft: 59: Collaborations Maurizio Cattelan, Yayoi Kusama, Kara Walker

Artikel: Cumulus aus Europa : die Schwierigkeit des Dialogs = the difficulty of dialogue

Autor: Földényi, László F. / Doma, Akos / Schelbert, Catherine

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680938

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

CUMULUS

Aus Europa

IN JEDER AUSGABE VON PARKETT PEILT EINE CUMULUS-WOLKE AUS AMERIKA UND EINE AUS EUROPA DIE INTERESSIERTEN KUNSTFREUNDE AN. SIE TRÄGT PERSÖNLICHE RÜCKBLICKE, BEURTEILUNGEN UND DENKWÜRDIGE BEGEGNUNGEN MIT SICH – ALS JEWEILS GANZ EIGENE DARSTELLUNG EINER BERUFSMÄSSIGEN AUSEINANDERSETZUNG.

IN DIESEM HEFT ÄUSSERN SICH LÁSZLÓ F. FÖLDÉNYI, KUNSTKRITIKER UND ESSAYIST AUS BUDAPEST, SOWIE MARGIT ROWELL, VON 1994 BIS APRIL 2000 LEITENDE KURATORIN FÜR ZEICHNUNGEN AM MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK, JETZT FREIE KURATORIN IN PARIS.

LÁSZLÓ F. FÖLDÉNYI

DIE SCHWIERIGKEIT DES DIALOGS

Nach Ansicht der alten Griechen können zwei Menschen nicht denselben Traum träumen. Die Erfahrung lehrt jedoch, dass Gruppen von Menschen sehr wohl ähnlichen Träumen nachhängen können. Zumindest in Mitteleuropa, wo Träume folglich mehr Wirkung zeitigen als sonstwo auf dem Kontinent. Es gibt hier Gruppen, die ausschliesslich von ihrer eigenen Grösse träumen; andere wiederum nur von ihrem Betrogensein; manche werden durch ihre Träume in ihrem Gekränktsein und Selbstmitleid bestärkt; wieder andere träumen davon, dass der Westen sie als gleichwertige Partner behandelt; manche träumen, ihr Leben sei genauso normal wie das aller anderen in Europa; und es gibt auch solche, die vom Träumen träumen und sich dabei in einer Welt aus Nebel einschliessen. Aber was die einzelnen Gruppen auch immer träumen, eines haben sie alle gemeinsam: Der Traum und die Träumerei spielen in dieser Gegend eine nicht weniger wichtige Rolle als im Westen die nüchterne Wachsamkeit, der Realitätssinn und der Pragmatismus. Das gilt für die Welt der Politik genauso wie für die anderen Bereiche der gesellschaftlichen Öffentlichkeit. Und natürlich auch für die Kunst, die sich in Mitteleuropa seit Generationen so zur westeuropäischen Moderne verhält wie das Unterbewusste zum Bewusstsein: Mal wirkt sie anre-

gend, mal bremsend, Mal läuft sie ihr entgegen, mal bleibt sie auf fatale Weise zurück. Doch nur in den seltensten Fällen vermag sie ein harmonisches Verhältnis mit ihr einzugehen.

1989 schien ein historischer Augenblick zu sein, in dem Mitteleuropa aufzuwachen schien. Es schien, als würde diese Gegend nicht mehr dem Zwang unterliegen, sich in Träumen auszuleben. Der Westen nahm die Befreiung der hiesigen Völker euphorisch auf, und es schien, als würde die verhängnisvolle Teilung Europas ein Ende nehmen. Die Euphorie hatte ihren Grund zum Teil darin, dass Mitteleuropa für den Westen damals eine Art Modellcharakter besass: Es schien, als könne hier von Grund auf, gleichsam aus dem Nichts die ideale Demokratie errichtet werden, ohne ihre westlichen Schattenseiten. Und parallel dazu wuchs im Westen auch die Neugierde, ob die fast ein halbes Jahrhundert hermetisch abgeschlossene, mitteleuropäische Kunst vielleicht noch über verborgene Reserven verfüge, die – wie schon einmal, zu Beginn des Jahrhunderts – befruchtend auf die westliche Kunst wirken könnten.

Ausstellungen, welche die klassische Avantgarde beziehungsweise die zeitgenössische Kunst Mitteleuropas zum Thema hatten, gingen durch ganz Europa. Die wichtigsten waren: «Europe Unknown» (Polen 1990); «Reduktivismus: Polen, Tschechoslowakei, Ungarn 1950–1980» (Wien 1992); «La coesistenza dell'arte» (Biennale in Venedig, 1993); «Europa, Europa» (Bonn 1994); «Aspekte/Positionen: 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa» (Wien 1999); «After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe» (Stockholm 2000). Die Kuratoren, vor allem Lóránd Hegyi, der Direktor des Museums Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, hatten sich zum Ziel gesetzt, die jahrhundertealte Bruchstelle zu beseitigen. Es galt vor allem, dem westlichen Publikum die Kunst einer Region vorzustellen, die sich im Lauf eines halben Jahrhunderts weiter von Westeuropa entfernt hatte als Japan oder Korea. Es galt, einen unbekannten, weissen Fleck nachträglich auszufüllen. Die Ausstellungen brachten jedoch ungeahnte Deutungsschwierigkeiten mit sich.

Die Vertreter der polnischen, tschechischen oder ungarischen klassischen Avantgarde vor dem Zweiten Weltkrieg sind auch heute weltweit bekannt. Nach 1948 entbehrte das künstlerische Leben in diesen Ländern jeder Öffentlichkeit (mit Ausnahme des sozialistischen Realismus, der jedoch nirgends eine restlose Hegemonie erringen konnte). In Ost- und Mitteleuropa schufen die bedeutenden Künstler über ein halbes Jahrhundert für die sogenannte «zweite Öffentlichkeit», deren Spielregeln, Gesetze und Institutionen sich radikal von denen der «ersten Öffentlichkeit» im Westen unterschieden. Gemäss der Logik des Kalten Krieges tangierte sich das Kunstschaffen beider Seiten kaum, und wenn doch, so blieb die Wirkung selbst dann noch einseitig. Die Kunst Westeuropas war vor allem westlich, die Mitteleuropas vor allem östlich. Als sich nach 1989 die Möglichkeit ergab miteinander in Dialog zu treten, zeigte sich bald, mit wie abweichenden Bedeutungen ein anderer Kontext scheinbar ähnliche Ausdrucksformen der Kunst belasten kann. Bis heute haben der Westen und der Osten keine gemeinsame Sprache gefunden, die weder westlich noch östlich, sondern europäisch wäre.

Die erwähnten Ausstellungen fördern das Verständnis und dienen der Selbsterkenntnis, die Voraussetzung für jeden Dialog ist. Sie führen nicht nur der westlichen Öffentlichkeit vor, was sich auf der anderen Seite getan hat, sondern machen auch die mitteleuropäischen Künstler selbst darauf aufmerksam, dass die Kunst Mitteleuropas spezifische Wurzeln hat, die sich nicht in westlichen Boden verpflanzen lassen ohne Schaden zu nehmen. Denn die mitteleuropäischen Kunstrichtungen haben, auch wenn sie durch noch so viele Fäden mit der westlichen verknüpft sind, und wenn noch so viele formale Ähnlichkeiten bestehen, auch spezifische Kriterien, deren Verständnis einer geschichtlichen Psychoanalyse gleichkommt.

Welche Kriterien sind dies? Als Erstes fällt auf, wie sehr die Werke der mitteleuropäischen Künstler im Vergleich zu ihren westlichen Kollegen mit «Gehalt» beladen sind. Das ergibt sich zum Teil aus der Abgeschlossenheit sowie aus jenem jahrhundertealten Zwang, dass in Mitteleuropa mangels demokratisch organisierter, politischer Institutionen meist den Künstlern die Aufgabe zufiel, Dinge aufzudecken, zu beleuchten, den Weg zu weisen. Diese «Bürde» kommt nicht nur in den Themen der Kunst und ihrem übermässig «literarischen» Charakter zum Ausdruck, sondern auch im Umgang mit den Materialien, bei dem der selbstzweckhafte, ästhetische Genuss des Materials merklich hinter der metaphorischen Bedeutung zurücktritt (Magdalena Abakanowicz). Zweitens wird die Kunst, wenn sie in die «zweite Öffentlichkeit» abgedrängt wird, unvermeidlich zu einer Kunst von wenigen Auserwählten – eine Art Ersatzreligion (das gilt sogar für den stark mitteleuropäisch verwurzelten Hermann Nitsch). Was im Westen in

den letzten Jahrzehnten zunehmend kitschverdächtig wurde (zum Beispiel Pathos), ist in Mitteleuropa Quelle existenzieller Erfahrungen. Deshalb ist die Kunst auch nicht eine Institution unter vielen, geregelt durch den freien Markt, sondern eine «heilige» Tätigkeit, die es sogar wert ist, sein Leben dafür zu opfern. Das verleiht dem Werk der bedeutendsten mitteleuropäischen Vertreter der Body-Art – Tibor Hajas, Marina Abramovic – einen Unterton, der sie von den Vertretern der westeuropäischen Body-Art unterscheidet. Zugleich hat – als drittes Kriterium – nicht nur die Kunst einen anderen «Stellenwert» als im Westen, sondern auch die Politik. Als Folge der historischen Benachteiligung ist die Politik in Mitteleuropa nach wie vor von existenziellem Gewicht, weshalb politische Anspielungen hier – anders, als in der westlichen Kunst – nicht bremsend, sondern inspirierend wirken. Deshalb kann die politisch engagierte Kunst (Braco Dimitrijevic) authentisch bleiben. Das verleiht etwa der Kunst eines Milan Knizak eine Färbung, die man bei westeuropäischen oder amerikanischen Vertretern der Fluxusbewegung vergeblich sucht.

Die Liste der Unterscheidungsmerkmale liesse sich fortsetzen. Was auffällt, ist, dass wenn es zu einem Dialog zwischen der mitteleuropäischen und der westlichen Kunst kommt, beide Seiten zwar die gleiche Sprache sprechen, einander aber dennoch kaum verstehen können. Die Ungarn Vilmos Huszár oder László Moholy-Nagy liessen, nachdem sie nach Westeuropa ausgewandert waren, einen Grossteil ihres Werkes aus ihrer vorkonstruktivistischen Zeit hinter sich. Lajos Kassák hingegen, der in Ungarn blieb, verknüpfte seinen eigenen konstruktivistischen Stil mit einer Farben- und Formenwelt, die seine Werke viel persönlicher, zuweilen fast schon empfindsam werden liess. Er blieb «mitteleuropäischer» als seine Meister. Und in der nächsten Generation öffnete Imre Bak, der bis heute konsequenteste Vertreter des ungarischen Konstruktivismus, seine Kunst dem Einfluss archaischer, aussereuropäischer Kulturen, während er sich zugleich glänzend der auch im Westen verständlichen, konstruktivistischen Tradition bediente. Seine Werke wirken zugleich archaisch (zum Teil auch wegen seiner Sensibilität für Transzendenz) und modern. Baks Werk ist im Westen zwar verständlich, aber ausserhalb seines Kontexts dennoch nur schwer zu rezipieren. Und dasselbe lässt sich über das Werk aller bedeutenden, zeitgenössischen Künstler Mitteleuropas sagen, unabhängig davon, ob sie international etabliert oder nur wenigen bekannt sind: Die Werke von Roman Opalka, Günter Brus, Julia Kneifer, Tadeusz Kantor, Akos Birkás oder Stanislav Kolibal haben alle auch Schichten, die erst im mitteleuropäischen Kontext wirklich verständlich sind.

Sollte man den Werken die Schuld geben, dass sie von wenigen Ausnahmen abgesehen nicht in den Kreislauf der Weltkunst gelangt sind? Wohl kaum. Viel eher schon jener verhängnisvollen Teilung, die die Identität Europas selbst in Frage stellte. Wegen der Teilung in der Zeit des Kalten Kriegs konnten Konflikte auf dem Gebiet der Kunst zwischen West- und Mitteleuropa nicht offen (und gesund) ausgetragen werden, wie das zwischen den Vereinigten Staaten und Westeuropa der Fall war. Zudem erlebt Europa als Folge der nach der Euphorie von 1989 eingetretenen Ernüchterung eine neuerliche Teilung. Nunmehr verläuft die Trennlinie nicht mehr zwischen zwei politischen Systemen, sondern zwischen den Erfolgreichen und den Aussenseitern. Und so verwundert es nicht, dass heute immer mehr Künstler in Mitteleuropa vor allem den Anschluss suchen, mit anderen Worten im künstlerischen Reigen der Erfolgreichen mittun möchten. Wenn es sein muss, sogar auf Kosten des gewaltsamen Ausbruchs aus dem eigenen Medium und Kontext. Ihre Ungeduld ist verständlich: Die jahrzehntelange Isolation führte zu Atemnot. Der künstlerische, auch durch Institutionen abgestützte Markterfolg ist für viele schon jetzt gesichert. Doch das Vergessen des komplexen Hintergrundes der mitteleuropäischen Kunst – neuer, drohender Alptraum! – ist ein viel zu hoher Preis dafür.

(Aus dem Ungarischen von Akos Doma)

LÁSZLÓ F. FÖLDÉNYI

THE DIFFICULTY OF DIALOGUE

The ancient Greeks claimed that two individuals cannot dream the same dream, but we have learned from experience that groups of people can most certainly dwell on similar dreams. At least in Central Europe, where dreams have a greater capacity for mobilizing emotions than elsewhere on the continent. Here, there are some who dream exclusively of their own greatness; others of having been cheated; still others find reinforcement in dreams for their sense of injury and self-pity; some dream of being treated as equal partners by the West; some dream that their lives are just as normal as everyone else's in Europe, and then there are those who dream of dreaming and wall themselves up in a fortress of fog. But no matter what these groups dream about, they all have one thing in common: Dreams and dreaminess play as much of a determining role in this part of the world as down-to-earth wakefulness, a sense of reality, and pragmatism do in the West. This applies not only to the world of politics but to all fields of public life. And, of course, to art as well. For generations art in Central Europe has been related to Western Modernism in much the same way as the unconscious is related to the conscious: sometimes it is stimulating, sometimes obstructive, at other times contradictory, and occasionally disastrously behind the times. Only on the rarest of occasions does it manage to establish a harmonious relationship with the West.

1989 was supposedly a historic moment; Central Europe seemed to be waking up, ready to shake the habit of vicarious fulfillment through dreams. The West responded euphorically to the liberation of peoples on this side of the invisible barrier and it looked as if the fateful division of Europe would become history. The euphoria was due partly to the fact that Central Europe was something of a model for the West, a testing ground where ideal, unadulterated democracies could be created from scratch. And then Westerners also wondered whether close to fifty years of hermetically isolated Central European art might not possess hidden reserves that could enrich Western art—much like the events at the turn of the last century.

Exhibitions on the classical avant-garde or contemporary art of Central Europe swept across Europe, notably: "Europe Unknown" (Poland, 1990), "Reduktivismus: Polen, Tschechoslowakei, Ungarn 1950–1980" (Vienna, 1992), "La coesistenza dell'arte" (Venice Biennale, 1993), "Europa, Europa" (Bonn, 1994), "Aspekte/Positionen: 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa" (Vienna, 1999), and "After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe" (Stockholm, 2000). The curators, Lóránd Hegyi, director of the Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, in particular, had set themselves the goal of bridging the centuries-old gap. It was time to show the public in the West the art of a region that had drifted farther away from Western Europe than Japan or Korea. It was time to explore an unknown patch of white. Instead, these exhibitions found themselves faced with unforeseen difficulties of interpretation.

The exponents of the classical avant-garde from Poland, Czechoslovakia, or Hungary prior to the Second World War are also internationally renowned today. After 1948, artistic life in these countries had no public profile whatsoever (with the exception of Socialist Realism, though it was unable to achieve complete hegemony). Im-

portant artists in the Balkans and Central Europe spent fifty years working for what might be called a "secondary public" whose rules, laws and institutions were radically different from those of the "primary public" in the West. Given the logic of the Cold War, the two sets of practitioners rarely made contact, and if they did, the influence was always uni-lateral. Art of Western Europe was primarily Western, the art of Central Europe was primarily Eastern. When the possibility of dialogue arose in 1989, the onus of divergent meanings in divergent contexts, despite seemingly similar artistic idioms, soon became unmistakably evident. To date, East and West have yet to find a common language that is neither Eastern nor Western, but rather European.

The exhibitions listed above aimed at fostering understanding. They sought insight, which is a prerequisite of dialogue. They not only showed a Western public what has been happening on the other side; they also demonstrated that Central European art has a rootedness which prevents it from being transplanted to the soil of the West without suffering injury. For, no matter how many feelers it has in the West and no matter how great the formal common ground, Central European directions in art still have distinctive criteria whose comprehension requires nothing short of historical psychoanalysis.

What are these criteria? The first thing one notices is how heavily the works of Central European artists are loaded with "content" in comparison to those of their colleagues in the West. This is due in part to isolation but also to the fact that, for centuries, artists have borne the burden of pointing the way, of lighting the path, for want of democratically organized, political institutions. This "burden" is manifest not only in the subject matter of their art and its excessively "literary" character but also in the use of materials chosen less for the delight in their (non-utilitarian) aesthetic than for their metaphorical impact (Magdalena Abakanowicz). Moreover, art that is sidelined inevitably becomes art for the few, for the elect—a kind of ersatz religion (which even applies to Hermann Nitsch with his strong roots in Central Europe). Those things increasingly suspected of being kitsch in the West (pathos, for instance) are a spring of existential experience in Central Europe. For this reason art is not one institution among many, governed by the free market, but rather a "sacred" activity that is even worth dying for. This lends a frisson to the work of the most important Central European exponents of body art—Tibor Hajas and Marina Abramovic—which clearly sets them off against their counterparts in the West. And thirdly, the status not only of art but also of politics is entirely different from that in the West. Due to the historical disadvantage, politics in Central Europe still have an existential significance for which reason political allusions—in contrast to the West—are not a hindrance but rather an inspiration. In consequence, politically oriented art (Braco Dimitrijevic) retains it authenticity, and the work of such an artist as Milan Knizak acquires a coloring that one seeks in vain among West European or American representatives of the Fluxus movement.

The list of differences could go on. At issue here, however, is the realization that when a dialogue does takes place between Central European and Western art, the two sides are hard put to understand each other although they speak the same language. The Hungarians Vilmos Huszár or László Moholy-Nagy left the greater part of their pre-Constructivist work behind when they emigrated to Western Europe, while Lajos Kassák, who remained in Hungary, linked his own Constructivist style with a world of colors and forms that gave his works a personal and at times almost sensitive touch. He remained more "Central European" than his masters. And in the generation that followed, Imre Bak, the most uncompromising of all representatives of Hungarian Constructivism, opened his work to archaic, non-European cultures while brilliantly exploiting a Constructivist tradition that was intelligible in the West as well. His works seem both archaic (partially due to their sensitivity to transcendence) and modern. Bak's oeuvre is no doubt understandable in the West but difficult nonetheless, when removed from its context. And the same may be said of all of the important contemporary artists in Central Europe regardless of whether they are internationally established or lesser known figures: The works of Roman Opalka, Günter Brus, Julia Kneifer, Tadeusz Kantor, Akos Birkás or Stanislav Kolibal also have subtexts that are really only understandable in the Central European framework.

Should these works be blamed for not having flowed for the most part into the circulatory system of world art? Hardly. The problem lies rather in that fateful division which has undermined the very identity of Europe itself. The Cold War deprived art in Western and Central Europe of the opportunity to engage in open and healthy argument, unlike the exchange between the

United States and Western Europe. In addition, as disenchantment supplants the euphoria of 1989, Europe is once again faced with division. The dividing line no longer runs between two political systems but rather between those who are thriving and those who are not. It is no wonder that more and more artists in Central Europe want to join the ranks of their successful peers, even at the expense of violently breaking with their own cultural context. One can appreciate the impatience: Decades of isolation have led to shortness of breath. And there are many who have already begun to enjoy the advantages of the artistic market and the security of institutional success. But disregard of the complex background of Central European art demands a price that may be too high: another nightmare threatens.

(Translation: Catherine Schelbert)

BALKON

Die Jetzt-Idee: *Stickerei*

MICHELLE NICOL

Das moderne Kunstwerk gewinnt Dauerhaftigkeit, weil es sich dem jeweiligen Zeitgeschmack widersetzt. Und aus diesem Grund wurde die Technik Stickerei zur Jetzt-Idee der aktuellen Kunst: Weil das Unverhoffte sich gerade dort niederlässt, wo man es am wenigsten erwartet. Stickerei ist anachronistische und arbeitsintensive Handarbeit mit Nadel und Faden. Von der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts wurde diese Technik verachtet, weil sie hausfraulich und kunsthandwerklich konnotiert ist. Der Kreuzstich sei nichts als Kitsch und Tand. Im suburbanen Alltag mache er die häuslichen Dinge zwar generell etwas schöner, etwas erträglicher. Mehr nicht.

Um es vorwegzunehmen, folgende Künstler arbeiten heute mit der Technik Stickerei: **Cosima von Bonin.** Sie stickt zum Beispiel ein minimales Wappen mit Baumwolle auf Samt, näht Herrentaschentücher zusammen, oder klebt eine Yves-Saint-Laurent-Einkaufstüte auf ein Stück rot-weiss kariertes Tuch. Diesen fraulichen Operationen setzt sie sich selber als das Klischee einer vermännlichten Künstlerpersona gegenüber (sie trägt massgeschneiderte Herrenanzüge). **Tracey Emin.** Für ihr Zelt EVERYONE I HAVE EVER SLEPT WITH 1963–1995 bestickte sie das Innere der Skulptur mit den Namen aller Menschen, mit denen sie jemals

MICHELLE NICOL ist Kunstkritikerin und freie Kuratorin. Sie lebt in Zürich.