

***Brücken für künstlerische Formen***

*Netzwerke der Kunst zwischen Westdeutschland und der Tschechoslowakei  
in der Zeit des Kalten Krieges (1968-1989)*

*Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades  
der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität München*



BAND I.

*vorgelegt von*

*Zuzana Bil'ová*

*aus Košice*

2017

Referent: Prof. Dr. Burcu Dogramaci

Korreferent: Prof. Dr. Hubertus Kohle

Tag der mündlichen Prüfung: 20.7.2015

## Inhaltsverzeichnis

<b>Kapitel 1 : Einleitung</b> .....	<b>1</b>
1.1 Fragestellung .....	3
1.2 Methodik .....	6
1.3 Aufbau der Arbeit.....	9
1.4 Bemerkungen zur bisherigen Forschung.....	11
<b>Kapitel 2 : Der historische Hintergrund</b> .....	<b>19</b>
2.1 Entstehung von „Westkunst“ und „Ostkunst“.....	21
2.2 Intensität der Berührungen zwischen der Tschechoslowakei und Westdeutschland.....	33
<b>Kapitel 3 : Netzwerke als Brücken innerhalb der gespaltenen Kunstgeschichte</b> .....	<b>43</b>
3.1 Theoretische Wahrnehmung der Netzwerke .....	44
3.2 Entstehung von „inoffiziellen“ Machtstrukturen durch Netzwerkbildung.....	51
3.3 Die Autorität der Kunsthandelsorganisation <i>Art Centrum</i> in Prag.....	55
3.4 Hybride Räume der tschechoslowakischen Emigration.....	60
3.5 Netzwerkräume und historische Orte der Begegnungen.....	68
<b>Kapitel 4 : Grenzübergreifende Eigenschaften des Buchstabens</b> .....	<b>75</b>
4.1 Poesie der Texte .....	77
4.2 Textobjekte/Objekttexte .....	88
4.3 Konzeptuelle Ansätze des Buchstabens .....	99
<b>Kapitel 5 : Partikulare Netzwerkräume diverser künstlerischer Formen</b> .....	<b>107</b>
5.1 Anti-Art = konzeptuelle und performative Kunst .....	108
5.2 Überbrückung der Grenzen durch geometrisch-elementare Formen .....	123
5.2.1 Reduktion und Serialität der Formen.....	126
5.2.2 Strukturen und Systeme.....	130
<b>Kapitel 6 : Mail Art: Netzwerk als künstlerisches Medium und alternative         Realität</b> .....	<b>141</b>
6.1 Künstlerische und theoretische Anbindung von Klaus Groh an die ČSSR.....	146
6.2 Minimalistische Botschaften von Jiří H. Kocman.....	150
6.3 Tschechische Splitter des Fluxus-Netzwerks .....	156
<b>Kapitel 7 : Orte der Begegnungen in Westdeutschland</b> .....	<b>163</b>
7.1 Westdeutsche öffentliche Institutionen als Vermittler tschechoslowakischer Kunst.....	166
7.1.1 Ergebnisse der hybriden Räume im Museum Bochum .....	167

7.1.2 Kontext-Aufbau, tschechoslowakische Künstler auf der „documenta“ in Kassel.....	174
7.1.3 Beispiele der „schwachen“ Normalisierung: Ausstellung „8 Künstler aus Prag in München“ und die DAAD-Stipendiaten in West-Berlin.....	183
7.2 Treffpunkt: private Galerien .....	188
7.2.1 Stille, Reduktion und Klarheit in der Galerie Walter Storms.....	193
7.2.2 Galerie PRAGXIS als Knotenpunkt der tschechoslowakischen Kunst im Exil.....	199
<b>Kapitel 8 : Sammlung als greifbares Resultat der Netzwerke.....</b>	<b>205</b>
8.1 Ergänzungen der Sammlungen Lenz Schönberg und Hans-Joachim Etzold.....	209
8.2 Love, Love, Love and Thanx! Die Unterstützung der Sammler Hanns Sohm und Wolfgang Feelisch .....	216
8.3 „Wissenslücken füllende“ Sammlungen und Archive .....	222
8.3.1 Dialog über die Grenzen: Tätigkeit des Journalisten Hans-Peter Riese.....	223
8.3.2 „Kenner der Kunstszene in der ČSSR“: Jürgen Weichardt.....	227
<b>Kapitel 9 : Fazit.....</b>	<b>233</b>
<b>Kapitel 10 : Anhang .....</b>	<b>251</b>
10.1 Interviews .....	252
10.2 Literaturverzeichnis .....	294
10.3 Danksagung .....	332
10.4 BAND II. Abbildungen und Abbildungsverzeichnis.....	334

# **Kapitel 1 : Einleitung**

Den ersten Interessensimpuls für meine Dissertation gab mir die Publikation des deutschen *Mail-Art*-Künstlers und Kunsthistorikers Klaus Groh: *Aktuelle Kunst in Osteuropa. ČSSR, Jugoslawien, Polen, Rumänien, UdSSR, Ungarn*, die im Jahr 1972 in Köln beim Verlag DuMont erschien.<sup>1</sup> Die darin vorgestellten tschechoslowakischen Künstler gehörten zu der sogenannten „inoffiziellen“ Kunstszene, und dennoch gelang es Groh, dreiundzwanzig von ihnen in Westdeutschland<sup>2</sup> zu präsentieren. Ich interessierte mich in erster Linie dafür, wie Groh zu diesen Künstlern, die aufgrund der – politisch bedingten – ungenügenden Präsentationsmöglichkeiten nur einem geschlossenen Publikum bekannt waren, überhaupt Kontakt hatte aufbauen können. Meine besondere Aufmerksamkeit galt der möglichen Existenz von weiteren ähnlich gearteten Kontakten und gemeinsamen Projekten, die das politisch geteilte Europa während des Kalten Krieges in einen ästhetischen Dialog gebracht haben könnten. Dadurch rückten die sozialen Kontakte, die heutzutage als Netzwerke bezeichnet werden, in den Fokus dieser kunsthistorischen Forschungsarbeit. Nach kurzen Recherchen entdeckte ich, dass ein breites Netz von Kontakten zwischen tschechoslowakischen und westdeutschen Künstlern, Theoretikern, Journalisten, Galeristen und Sammlern existierte, wozu auch die Emigration von zahlreichen tschechoslowakischen Bürgern beigetragen hatte. Die Existenz dieser Netzwerke konnte nicht nur anhand kollektiver Ausstellungen nachgewiesen werden, vielmehr wurden auch ästhetische Analogien in den Kunstwerken festgestellt, die als Resultat des Dialogs gelten können. Aus diesem Grund versuchte ich, den Zusammenhang zwischen den Netzwerken und den verwandten künstlerischen Formen aufzudecken. Die sozialen Verflechtungen schienen den Kulturtransfer zwischen den beiden Ländern während des Kalten Krieges zu fördern und zu unterstützen, weshalb sie bei den Künstlern und anderen Kunstinteressenten an Wertschätzung gewannen. Ziel meiner Dissertation war es, möglichst viele Netzwerke, die Brücken über den Eisernen Vorhang für den Transfer bestimmter künstlerischer Formen schlugen, ausfindig zu machen, zu dokumentieren und zu kartieren. Es wird ein Überblick geboten, der die

---

<sup>1</sup> Darin sind folgende Künstler aus der Tschechoslowakei vertreten: Peter Bartoš, Eugen Brikcius, Dalibor Chatrný, Václav Cígler, Hugo Demartiny, Stano Filko, Milan Grygar, Jiří H. Kocman, Stanislav Kolíbal, Július Koller, Josef Kroutvor, Karel Malich, Alex Mlynářčík, Miroslav Moucha, Rudolf Němec, Ladislav Novák, Zorka Ságlova, Rudolf Sikora, Jan Steklík, Jiří Valoch und Robert Wittman. Vgl. Klaus Groh (Hrsg.): *Aktuelle Kunst in Osteuropa: ČSSR, Jugoslawien, Polen, Rumänien, UdSSR, Ungarn*. Köln 1972, o. S.

<sup>2</sup> In dieser Arbeit benutze ich die Begriffe Westdeutschland und Bundesrepublik Deutschland mit der Abkürzung BRD als Synonyme.

Menge der sozialen Netzwerke sowie die Verschiedenheit der Kunstformen widerspiegelt.

## 1.1 Fragestellung

Dieser erste Input mündete in mehrere Thesen, die untereinander rhizomatisch verflochten sind und gemeinsam im Mittelpunkt meines Forschungsvorhabens – *Brücken für künstlerische Formen* – stehen. Der Begriff „Brücke“ wurde für den Titel der vorliegenden Arbeit gewählt, weil seine Bedeutung ist, Wege über ein natürliches oder künstliches Hindernis zu schlagen. Im Allgemeinen verbinden Brücken zwei voneinander durch einen Fluss getrennte Ufer. Diese bildliche Darstellung könnte auf die untersuchte Situation übertragen werden. Und zwar schlugen die sozialen Netzwerke einige imaginäre Brücken über den Eisernen Vorhang, womit sie die Diskussion über die Kunst zwischen zwei voneinander getrennten Gruppen ermöglichten. Genauso wie die realen Brücken überwand die sozialen Netzwerke als methaphorische Brücken während der *Normalisierung* bestimmte künstliche Hindernisse, um einen Weg für einen Transfer zu schaffen.

Im vorliegenden Dissertationsprojekt beschreibe ich soziale Netzwerke, die sich in der Zeit zwischen der Prager Besetzung 1968 und der Samtenen Revolution 1989 unter tschechoslowakischen und westdeutschen Individuen entfalteten.<sup>3</sup> Diese Zeitperiode wurde in der Tschechoslowakei<sup>4</sup> als *Normalisierung* bezeichnet und fand parallel zum Kalten Krieg statt. Dank dieser genauen zeitlichen Abgrenzung bevorzuge ich den Begriff *Normalisierung* vor dem „diskutablen Ausdruck“<sup>5</sup> des Kalten Krieges, als Rahmen für den untersuchten Zeitraum. Betitelt mit „Normalisierung“ wurde die untersuchte Zeitperiode deswegen, weil die militärischen Kräfte des Warschauer

---

<sup>3</sup> In meiner Arbeit bevorzuge ich das Datum 1968, da die Okkupation Auswirkungen auf das untersuchte Netzwerk hatte, da Künstler migrierten. Dennoch wird der Beginn der *Normalisierung* unterschiedlich datiert. Für einige Historiker beginnt sie ebenfalls nach der Okkupation 1968, für manche erst im April 1969, als Gustáv Husák als Generalsekretär der KSČ (Kommunistische Partei der Tschechoslowakei) gewählt wurde. In: Milan Otáhal: *Normalizace 1969-1989, Příspěvek ke stavu bádání*. Prag 2002, S. 5.

<sup>4</sup> In meinem Vorhaben benutze ich die Begriffe Tschechoslowakei und Tschechoslowakische Sozialistische Republik mit der Abkürzung ČSSR (Československá socialistická Republika) als Synonyme. Die Tschechoslowakei hieß ab 1948 ČSSR und nach 1990 Tschechoslowakische Föderale Republik (ČSFR). Vgl. Annabelle Lutz: *Dissidenten und Bürgerbewegung. Ein Vergleich zwischen DDR und Tschechoslowakei* (Diss. Universität Potsdam 1998). Frankfurt a. M. 1999, S. 39.

<sup>5</sup> Vgl. Ernst Nolte: *Deutschland und der Kalte Krieg*. Stuttgart 1985, S. 7-34.

Paktes bei der Besetzung 1968 helfen sollten, die Tschechoslowakei wieder in die Normalität zu führen, also nach dem Prager Frühling alle gesellschaftlichen Bereiche „auf die Linie der Sowjetunion“ zurückzusetzen.<sup>6</sup> Dadurch wurden alle kulturellen Kontakte zu anderen Staaten, und vor allem zu denen aus dem anderen „Machtblock“, fast auf Null reduziert. Es ist bemerkenswert, dass die tschechoslowakischen Künstler trotz dieser doppelten Isolierung durch die *Normalisierung* und den Eisernen Vorhang einen ästhetischen Dialog mit Kollegen aus Westdeutschland führen konnten.<sup>7</sup> Es eröffneten sich dabei folgende Fragen. Wie beeinflussen die Netzwerke das Œuvre der Künstler in dieser spezifischen politischen Lage? Spielen sie eine Rolle bei der Präsentation von „inoffiziellen“ Künstlern in Westdeutschland und deren Erfolg oder Misserfolg? Wo sind die Grenzen des Netzwerks? Gibt es diese überhaupt? Die analysierten Netzwerke beleuchten nur einen Teil der internationalen Verknüpfungen der tschechoslowakischen Künstler und Theoretiker, weshalb sich diese Fragen nur schwer beantworten lassen. Außer nach Westdeutschland erstreckten sich die Netzwerke der tschechoslowakischen Künstler und Kunsthistoriker nach Frankreich, Italien, in die USA, nach Japan und weiteren „westlichen“ Ländern.<sup>8</sup> Außerdem pflegten die tschechoslowakischen Künstler intensive Verbindungen zu den „inoffiziellen“ Künstlern aus den anderen Ländern des „Ostblocks“. Daher ist meine Arbeit kein lückenloser Überblick über die gesamte „inoffizielle“ Kunstszene der ČSSR, denn nicht alle für die tschechoslowakische Kunstszene bedeutsamen Personen verfügten über Verbindungen nach Westdeutschland.

Vor dem Hintergrund der turbulenten politischen Ereignisse wurden die Netzwerke geknüpft und gepflegt. Daher wird die Zeitgeschichte der *Normalisierung* in der vorliegenden Arbeit stärker beleuchtet. Sie bewirkte unter anderem mehrere Migrationswellen, weshalb auch der anthropologische Aspekt der Migration

---

<sup>6</sup> Lutz 1999, S. 36, vgl. Alexej Kusák und Franz Peter Künzel: Der Sozialismus mit menschlichem Gesicht. Experiment und Beispiel der sozialistischen Reformation in der Tschechoslowakei. München 1969.

<sup>7</sup> Die Deutsche Demokratische Republik (DDR) stand östlich der Grenze des geteilten Europas als ein Mitglied der sozialistischen Gesellschaft, was bedeutete, dass sie nicht zu den „feindlichen“ Ländern gehörte. Zudem pflegte sie die gleichen ästhetischen Prinzipien wie die damalige Tschechoslowakei. Deswegen wurde die DDR aus meiner Untersuchung ausgeschlossen. Weitere deutschsprachige Länder, die geografisch ebenfalls nahe der Grenze zwischen den Blöcken lagen, waren die Schweiz und Österreich, die wegen der nötigen Eingrenzung meines Themas auf Westdeutschland ebenfalls nicht näher analysiert werden.

<sup>8</sup> Um ein paar Beispiele zu nennen: Die Künstler Alex Mlynářčik, Jiří Kolář und der Theoretiker Jindřich Chaloupecký pflegten enge Netzwerke mit Frankreich (Paris), der Bildhauer Stanislav Kolíbal mit Italien (Mailand), der *Fluxus*-Künstler Milan Knížák mit den USA usw.

berücksichtigt wird und weitere Fragen über die *Hybridität* sowie *hybride Räume* gestellt werden. So wird beispielsweise gefragt, inwiefern die Migration Einfluss auf die künstlerische Produktion ausübte und ob es spezifische Merkmale gab. Die politische Lage war auch der Grund, weshalb die privaten Kontakte die Aufgabe als Informations- und Kulturträger übernahmen, denn der beschränkte „offizielle“ Kulturaustausch reichte nicht aus. Dies war der Anlass, theoretische Ansätze aus den Sozialwissenschaften, die sich mit zwischenmenschlichen Begegnungen und deren Auswirkungen auseinandersetzen, ebenfalls in den Fokus der Arbeit zu nehmen. Ergänzt werden diese Ansätze durch die soziologische Wahrnehmung des Raumes, da es zu einigen räumlichen Überlappungen durch die Existenz der metaphorischen Brücken der künstlerischen Formen kam. Die Netzwerke und der entstandene Dialog über das Kulturgesehen in den jeweiligen Ländern sowie über die Entwicklung der künstlerischen Formen bildeten sogenannte *Netzwerkräume*. Diese werden anhand der Analogien in den Kunstwerken greifbar. Die künstlerischen Formen, die in unterschiedlichen gesellschaftlichen Modellen entstanden, vereinten unzählige Künstler aus beiden untersuchten Ländern. Ein geeignetes Beispiel für diese Tatsache sind die *geometrisch-elementaren Formen*, die zwar unter verschiedenen Begriffen wahrgenommen wurden, sich aber die gleichen ästhetischen Merkmale teilten. Diese Formen unter dem Begriff *Konstruktivismus* führten auch laut Gerhard Leistner solch einen Dialog, jedoch nicht nur mit ästhetischen Inhalten:

„Konstruktivismus ist eine osteuropäische Bewegung, die weit über Europa hinaus wirkt. Eine Bewegung, die vor allem zu Zeiten des Kalten Krieges zwischen Ost- und Westeuropa eine kulturpolitische Sprache der Befreiung entwickelte, deren grenzübergreifende Botschaft in intellektuellen Kreisen rege diskutiert wurde.“<sup>9</sup>

Die künstlerischen Formen erleichtern es, die Verflechtungen unter den Künstler zu erkennen und die Theorie der *zweistimmigen Kunstgeschichte* zu hinterfragen. Laut dieser Theorie entstanden in Europa gleichzeitig, voneinander unabhängig, ähnliche

---

<sup>9</sup> Gerhard Leistner: Von Frank Badur bis Rudolf Valenta. Leidenschaft für Konkrete Kunst – Die Sammlung Riese, in: Dialog über Grenzen. Die Sammlung Riese (Ausst.-Kat. GASK, Galerie Středočeského kraje, Kutná Hora/Prag; Leopold-Hoesch-Museum, Düren; Angermuseum, Erfurt; Schloss Achberg; Annen-Museum, Lübeck; Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Regensburg), hrsg. v. Renate Goldmann. Köln 2011, S. 110-126, hier S. 111.

künstlerische Formen.<sup>10</sup> Dank der sozialen Netzwerke waren viele dieser „unabhängigen“ Entwicklungen doch miteinander verbunden.

Ich habe versucht, die Antwort auf die Frage zu finden, welchen Formen es gelang, den Weg über die Grenzen, über die Brücken der sozialen Netzwerke zu finden. Außerdem habe ich nach den Gründen gefragt, die die Existenz anderer künstlerischer Formen neben den „offiziellen“ Formen des *sozialistischen Realismus* in der Tschechoslowakei gefördert haben. Damit sich der Umfang bezüglich der berücksichtigten Künstler verringert, konzentriert sich meine Arbeit nur auf den Bereich der bildenden Kunst. Bewusst ausgelassen sind Film, Kunsthandwerk, Fotografie und Architektur. Diese Ausgrenzung half, bei dem Thema Netzwerke zu bleiben und die Thesen genauer und übersichtlicher vorzustellen.

Schließlich wird hinterfragt, ob und wie die Netzwerke als ein Kommunikationssystem der Künstler die Kunsttheorien beeinflussten – und dies noch vor Ausbruch des globalisierten digitalen Zeitalters.

## 1.2 Methodik

Der Forschungsgegenstand des vorliegenden Dissertationsprojekts – *Brücken für künstlerische Formen* –, der sich auf die sozialen Netzwerke zwischen den tschechoslowakischen und westdeutschen Künstlern, Theoretikern, Journalisten, Galeristen und Sammlern stützt, verlangt für eine gründliche Analyse eine Kombination verschiedener wissenschaftlicher Methoden aus mehreren Fächern. Nicht nur bei der Erhebung der Daten, sondern auch bei deren Bearbeitung und Auswertung halfen die interdisziplinären Zugänge, die Netzwerke unter verschiedenen Aspekten nachzuvollziehen und ihre Zusammenhänge mit der Kunstgeschichte darzustellen. Die Erhebung der Daten erfolgte auf drei Arten: durch Archiv- und Literaturrecherchen und mithilfe persönlicher Interviews. Die empirische Forschungsmethode Interviews ermöglichte mir einen wertvollen Einstieg in das Thema. Die befragten Personen aus der Slowakei, Tschechien und Deutschland skizzierten die politische Atmosphäre und

---

<sup>10</sup> Vgl. Hans Belting: *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren.* München 1995, S. 60; Maria Orišková: *Zweistimmige Kunstgeschichte* (Diss. Universität für angewandte Kunst Wien 2000). Wien 2000; Piotr Piotrowski: *In the shadow of Yalta. Art and avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989.* London 2009.

deuteten einige Netzwerkverbindungen an. Bei der Vorbereitung der Interviews stützte ich mich auf die Publikation von Horst O. Mayer: *Interview und schriftliche Befragung* (2009).<sup>11</sup> Gemäß Mayers Empfehlung stellte ich den zu befragenden Personen im Voraus ausgearbeitete Fragen, achtete aber darauf, sie frei zum Thema sprechen zu lassen. Zwar leisteten die Interviews eine präzise emotionale Schilderung des untersuchten Zeitraums, in Bezug auf genaue Ereignisse oder Daten scheint die Erinnerungskraft der befragten Personen jedoch vielfach nachgelassen zu haben. Überdies wurde vereinzelt die objektive Wahrheit subjektiv erklärt und angepasst. Zudem wurden manche Themen aufgrund von Traumatisierung aus der Erinnerung beziehungsweise dem Gespräch ausgeschlossen. Trotzdem konnten in den Gesprächen überraschende Verbindungen, Anekdoten und Hinweise aufgedeckt werden. Obwohl die Interviews nicht mit allen in der vorliegenden Arbeit analysierten Akteuren<sup>12</sup> durchgeführt werden konnten, gelang es dank der Archivalien, Publikationen und Ausstellungskataloge dennoch, einige Netzwerke beispielhaft zu demonstrieren.<sup>13</sup> Um möglichst viele Informationen aus den Interviews zu gewinnen, ergänzte ich meine Befragung um einen Fragebogen, den ich anhand des Modells von Dorothea Jansen zusammengestellt habe.<sup>14</sup> Er besteht aus einer Tabelle [Abb. 1.1]. In den vertikalen Tabellenfenstern wurden die Namen aller Personen vermerkt, während horizontal drei Möglichkeiten, die den Verbindungsgrad zwischen den genannten Akteuren darstellen, durch Ankreuzen bestimmt werden konnten. Diese qualitative Methode half, mir einen Einblick in die gesamte Kunstszene der damaligen Tschechoslowakei zu verschaffen und neue Verbindungen zu entdecken. Aus den erhobenen Daten wurden vom StabLab der Ludwig-Maximilians-Universität in München einige Grafiken erstellt.<sup>15</sup> Die Grafiken legen die binären Verknüpfungen während der 1960er, 1970er und 1980er Jahre dar und visualisieren die gesamte Lage der sozialen Verbindungen –

---

<sup>11</sup> Vgl. Horst O. Mayer: *Interview und schriftliche Befragung. Entwicklung, Durchführung und Auswertung*. München 2009.

<sup>12</sup> Die geplanten, aber leider nicht mehr durchführbaren Interviews mit František Kyncl (†14.7.2011), Konrad Balder Schäuffelen (†19.10.2012) und Karel Trinkewitz (†16.3.2014) hätten sicherlich interessante Informationen zutage gebracht.

<sup>13</sup> Anhand mehrerer Besuche in Archiven (Archiv Jiří H. Kocman und ZADIK in Köln), Interviews mit Jiří Valoch, der Galeristin Christel Schüppenhauer, dem Galeristen Walter Storms, der veröffentlichten Erinnerungen von Döhl, Hiršal, Grögerová und von Ausstellungskatalogen.

<sup>14</sup> Listenabfrage einer Relation (nach Jansen 1995) in: Dorothea Jansen: *Einführung in die Netzwerkanalyse*. Opladen 2003, S. 77.

<sup>15</sup> Die grafischen Darstellungen der Netzwerke wurden aus meinen Daten von André Klima (StabLab) und mir erstellt.

einschließlich der Veränderungen in ihrer Dichte – zwischen der Tschechoslowakei und Westdeutschland.

Die starke Subjektivität der Interviews führte zur Analyse der kollektiven Projekte, die die einzelnen Verbindungen klarer bewiesen. Die geführten Gespräche und die ausgefüllten Tabellen dienten als Grundlagen für die Netzwerkanalyse, die als „ein Instrument, das soziale Ressourcen oder soziales Kapital erfassen kann“<sup>16</sup>, zu verstehen ist. Die Netzwerkanalyse unterstreicht die Bedeutung der Verflechtung unter den Akteuren und gibt ihr eine Struktur, die die Machtverhältnisse skizziert. Die Netzwerkanalyse half mir, die sozialen Verbindungen zwischen den tschechoslowakischen und westdeutschen Künstlern, Theoretikern, Galeristen und Sammlern während der *Normalisierung* besser zu verstehen und in Gruppen, die entweder durch Räume oder durch Orte sichtbar wurden, zu strukturieren. Um das Netzwerk zu vervollständigen, wurden einige Daten, die für die Netzwerkanalyse benötigt wurden, der Literatur entnommen, da ein persönliches Treffen nicht möglich war. Die Erhebung der Informationen aus mehreren Bibliotheken und Archiven fand parallel zu der Interview-Forschungsphase statt.<sup>17</sup>

Die Beteiligung von Künstlern an dem ästhetischen Dialog zwischen der Tschechoslowakei und Westdeutschland bringt diverse Probleme hinsichtlich der Begriffsdefinitionen der künstlerischen Formen mit sich, da sie unterschiedlichen Kunstrichtungen zugeordnet werden. Allein die Diskussion über die Formen der *konzeptuellen Kunst*, die als *Idea Art*, *Dematerialisation* und heutzutage als *Post-Konzeptualismus* verstanden wird, bietet ausreichend Material für eine eigenständige Dissertationsarbeit. In meinem Vorhaben, das dank der Netzwerke mehrere solche Diskussionen berührt, definiere ich die betreffenden Kunstrichtungen aus einer für diese Arbeit relevanten Perspektive, weshalb die historisch-kritische Methode der Geschichtswissenschaft angewendet wurde. Diese kam auch bei der Beschreibung der politischen Lage zum Einsatz. Es wird klar dargelegt, in welcher Hinsicht die Politik

---

<sup>16</sup> Jansen 2003, S. 26.

<sup>17</sup> Besuchte Bibliotheken: Prag (Městská knihovna, Klementinum-Narodní knihovna, Knihovna Akademie věd), Bratislava (Knihnica Národnej Galérie, Mestská knižnica), München (Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Bibliothek Collegium Carolinum, Staatsbibliothek, Universitätsbibliothek). Unschätzbare wertvolle Informationen erhielt ich in den Archiven Hanns Sohm (Stuttgart), Archiv der Nationalgalerie (Prag), Adalbert-Stiftler-Verein (München), ZADIK (Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels, Köln) und den privaten Archiven von Walter Storms (München), Christel Schuppenhauer (Köln) und Jiří H. Kocman (Brünn).

die Kunstentwicklung in der damaligen Tschechoslowakei beeinflusste. Des Weiteren wird bei der Beschreibung einzelner Kunstwerke die klassische kunsthistorische Methode der ikonografischen und ikonologischen Analyse angewandt. Das Visuelle wird durch ein Perzept, eine Beschreibung und eine Interpretation erfasst. Einige Ansätze aus der Kunstpsychologie, die das Verhalten von Künstlern erklärt, vertiefen die kunsthistorischen Analysen, wodurch erneut die Rolle des sozialen Netzwerks in den Mittelpunkt der Forschung rückt. Die Titel der analysierten Arbeiten sowie die Ausstellungs- oder Projektnamen, die in der vorliegenden Arbeit in zwei Sprachen angeführt sind, wurden von der Verfasserin ins Deutsche übersetzt, ebenfalls alle Zitationen aus dem Tschechischen und dem Slowakischen.

Dieser interdisziplinäre methodische Zugang zum untersuchten Thema ermöglichte es, alle Einflüsse der künstlerischen Produktion während eines bestimmten Zeitraums zu erforschen und dennoch die ästhetischen Werte als zentrale Fragestellung beizubehalten. Bestimmte Ansätze aus diversen Fachgebieten wie Sozialwissenschaft, Philosophie, Anthropologie, Postkolonialismus, Psychologie und Kunstgeschichte trugen zum Verständnis der Wertschätzung, Aufgaben und Art der sozialen Kontakte bei, die zwischen den tschechoslowakischen und westdeutschen Individuen im ästhetischen Dialog trotz der politischen Lage gepflegt wurden.

### 1.3 **Aufbau der Arbeit**

Das Thema der vorliegenden Arbeit ist in vier größere thematische Segmente aufgegliedert. Den historischen und theoretischen Teil der Arbeit skizzieren die ersten zwei Kapitel. Die folgenden drei Kapitel setzen sich mit den kunsthistorischen Analysen der ausgewählten Beispiele auseinander und tragen dazu bei, einige *Netzwerkräume* zu erkennen. Danach wird der Themenbereich der historischen Orte, die mit den Netzwerken verknüpft waren, dargelegt, und schließlich werden die greifbaren Resultate der Netzwerke, die als Sammlungen und Archive identifiziert wurden, vorgestellt.

Das *Kapitel 2* schildert die politische Lage des Kalten Krieges, die wesentlich zur Bildung der Theorie von den bipolaren Kulturwelten und zur Entstehung der Begriffs-

Konstrukte „Ostkunst“ und „Westkunst“ beigetragen hat. Beschrieben werden auch jene Zustände in der Tschechoslowakei und in Westdeutschland, die Einfluss auf die Kunstszene ausübten, sowie die Rolle des „offiziellen“ staatlichen Austauschs und weitere Aspekte der Beziehungen zwischen den beiden Ländern.

Die Netzwerke werden im *Kapitel 3* charakterisiert und in einen fachübergreifenden theoretischen Diskurs eingebettet. Untersucht wird nicht nur der Zusammenhang von Netzwerken und künstlerischer Produktion, sondern auch die Entstehung von Machtstrukturen, die am Beispiel der Kunsthandelsorganisation *Art Centrum* (Prag) dargelegt wird. Zudem wird der Aspekt der Migration thematisiert und die Rolle der *Hybridisierung* und der *hybriden Räume* für die künstlerische Produktion der tschechoslowakischen Emigranten definiert. Zuletzt wird die Genese der Räume und Orte der Netzwerke theoretisch aufgegriffen.

Das *Kapitel 4* führt die erste künstlerische Form des ästhetischen Dialogs zwischen den tschechoslowakischen und westdeutschen Künstlern, die einen *Netzwerkraum* bildeten, ein. Die Form verkörpert mehrere Modifikationen und Erweiterungen der Wahrnehmung des Buchstabens, der als eine Sprache oder auch als eine rein visuelle Form verstanden werden kann. Zuerst werden die visuellen Formen der literarischen Gattungen untersucht, dann wird die Entfaltung der Buchstaben in dreidimensionalen Objekten beleuchtet, und schließlich werden die *konzeptuellen* Ansätze der Buchstaben dargelegt.

Das darauf folgende *Kapitel 5* stellt partikulare *Netzwerkräume* vor, die zwei voneinander unabhängig verbreitete künstlerische Formen repräsentieren. Der *Netzwerkraum* der *Anti-Art*, die als ein Oberbegriff für einige künstlerische Formen der *konzeptuellen* und *performativen Kunst* benutzt wurde, begleitet die unabhängige Entfaltung des *Netzwerkraums* der *geometrisch-elementaren Formen*.

Das *Kapitel 6* stellt die *Mail Art* als einen weiteren *Netzwerkraum*, dem auch die *Fluxus*-Bewegung eingegliedert wird, dar. Beide Kunstrichtungen benutzten die Netzwerke selbst als künstlerische Methode und gehören zu den ersten, die unter den soziologischen Aspekten von Netzwerken kunsthistorisch untersucht wurden. Analysiert werden nicht nur Kunstwerke, die auf postalischem Wege zum Betrachter kamen, sondern auch theoretische Texte sowie „klassische“ Kunstwerke, da in der

vorliegenden Arbeit die sozialen Netzwerke im Vordergrund stehen und diese sich nicht mittels kunstwissenschaftlich definierter Kunstrichtungen begrenzen lassen.

Das darauf folgende *Kapitel 7* richtet den Forschungsfokus von den gedachten Räumen auf die realen Orte. Dieses Kapitel beschreibt die Treffpunkte der Personen, die durch gemeinsame Projekte und Ausstellungen mit den realen historischen Orten in Verbindung gebracht wurden. Die privaten Galerien und Museen, in denen die *Hybridität* der tschechoslowakischen Emigranten festgehalten wurde, präsentierten ebenso Künstler aus der Tschechoslowakei wie westdeutsche Künstler, sodass sich die Wege der jeweiligen Künstler aus unterschiedlichen Netzwerkeinheiten an einem Ort kreuzten. Die gemeinsam durchgeführten Projekte halten diese Vernetzungen fest.

Das vorletzte *Kapitel 8* ist den Sammlungen und Archiven als den greifbaren Resultaten der Netzwerke gewidmet. Ausgewählt wurden sechs Sammlungen, die aus diversen Gründen entstanden sind, anhand derer die Art der Verbindungen zu den tschechoslowakischen Künstlern charakterisiert und das breite Feld des Kulturaustausches skizziert wird. Unter anderem wird der vielseitige Tätigkeitsbereich der Sammler Hans-Peter Riese und Jürgen Weichardt vorgestellt, die als bedeutende Vermittler zwischen den Personen aus der Tschechoslowakei und Westdeutschland agierten und damit eine essenzielle Rolle in den Netzwerken spielten.

Zum Schluss fasst das Fazit alle Ergebnisse der vorliegenden Arbeit zusammen und bietet einen Blick auf das Thema aus der heutigen Sicht.

## 1.4 **Bemerkungen zur bisherigen Forschung**

Der Forschungsstand stellt sich anhand zahlreicher Publikationen dar, auf denen meine Thesen basierten und die gemeinsam ein Bild der Netzwerke zwischen den beiden Ländern zu skizzieren verhalfen.

Die Netzwerke fallen als Forschungsgegenstand zwar in zahlreiche Disziplinen, dennoch wählte ich für mein Vorhaben die soziologische Perspektive und stützte meine Thesen auf die Publikationen von Dorothea Jansen: *Einführung in die Netzwerkanalyse*

(2003) und Boris Holzer: *Netzwerke* (2010).<sup>18</sup> Erstere bietet eine ausführliche Beschreibung der soziologischen Theorie über soziale Netzwerke sowie eine erschöpfende Darlegung der Methode der Netzwerkanalyse. Die zweite Veröffentlichung bietet einen schnellen Einblick in die sozialen Netzwerke im Allgemeinen. Zusammenfassend beschreibt der Sammelband *Netzwerkanalyse und Netzwerktheorie. Ein neues Paradigma in den Sozialwissenschaften* die Entwicklung der Netzwerkforschung.<sup>19</sup> Die Seilschaften, die eine negativ beladene Bedeutung und Form des Netzwerks verkörpern, beschreibt die Publikation *Nützliche Netzwerke und korrupte Seilschaften* (2006).<sup>20</sup> Aus der soziologischen wie anthropologischen Perspektive wurden auch die Kategorie des Raumes und die Rolle des Ortes einer Betrachtung unterzogen. Das Buch *Räume, Orte, Grenzen* (2006) und ein Handbuch über *Raum* (2010) boten einen zusammenfassenden Überblick über dieses, in zahlreichen Fachgebieten hervorstechendes Thema.<sup>21</sup>

In der Kunstgeschichte wurde das Thema des Netzwerks auf unterschiedliche Zeitperioden, die vom gotischen Kloster über die Sammler der Renaissance und die Manufakturen des Barock bis in die digital geprägte Gegenwart reichen, bezogen.<sup>22</sup> Allerdings wurden die Netzwerke als Verbindungen in den Kunstwissenschaften nicht nur aus soziologischer Perspektive analysiert. Sabine Fastert schildert in der Publikation *Spontaneität und Reflexion* (2010) die Zeitperiode nach dem Zweiten Weltkrieg in Deutschland und begreift Netzwerke im Sinne der Konstellationsforschung. Sie werden „als Netze, in denen die Dokumenten-, die Ideen- und Personenebene eng miteinander verwoben werden“ verstanden und nicht als soziale Verknüpfungen.<sup>23</sup> Dies kommt dem vorliegenden Forschungsvorhaben sehr nahe. Dennoch ist die Relation der Netze zu den sozialen Netzwerken in meiner Arbeit

---

<sup>18</sup> Vgl. Jansen 2003 und Boris Holzer: *Netzwerke*. Bielefeld 2010.

<sup>19</sup> Vgl. Christian Stegbauer (Hrsg.): *Netzwerkanalyse und Netzwerktheorie. Ein neues Paradigma in den Sozialwissenschaften*. Wiesbaden 2008.

<sup>20</sup> Vgl. Arne Karsten und Hillard von Thiessen (Hrsg.): *Nützliche Netzwerke und korrupte Seilschaften*. Göttingen 2006.

<sup>21</sup> Vgl. Stefan Günzel (Hrsg.): *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart und Weimar 2010, und Markus Schroer: *Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums*. Frankfurt a. M. 2006.

<sup>22</sup> Vgl. Stefan Burkhardt (Hrsg.): *Staufisches Kaisertum im 12. Jahrhundert. Konzepte, Netzwerke, politische Praxis*. Regensburg 2010; Klaus Herbers (Hrsg.): *Augsburger Netzwerke zwischen Mittelalter und Neuzeit. Wirtschaft, Kultur und Pilgerfahrten*. Tübingen 2009 usw.

<sup>23</sup> Sabine Fastert: *Spontaneität und Reflexion. Konzepte von Künstlern in der Bundesrepublik Deutschland von 1945 bis 1960*. Berlin/München 2010, S. 28.

grundlegend, aus diesem Grund wird die sozialwissenschaftliche Perspektive bevorzugt.

Die sozialen Netzwerke wurden bereits bei einigen Kunstbewegungen als selbstständiges Thema untersucht. Im Jahr 1997 organisierte das Staatliche Museum Schwerin eine Ausstellung und ein Symposium unter dem Titel *Mail Art: Osteuropa im internationalen Netzwerk*. An dieses Projekt knüpfte 2006 die Dissertation von Kornelia Röder: *Topologie und Funktionsweise des Netzwerks der Mail Art*<sup>24</sup> an. Des Weiteren dokumentiert die Ausstellung *Fluxus East. Fluxus-Netzwerke in Mitteleuropa* (2008)<sup>25</sup> die Anbindung des sozialen Netzwerks an die *Fluxus*-Künstler hinter dem Eisernen Vorhang. Das tschechoslowakische Mitglied von *Fluxus*, Milan Knížák, fand bei den westdeutschen Sammlern Wolfgang Feelisch und Hanns Sohm eine rege Unterstützung, was Knížáks Werke in beiden Sammlungen bestätigen. Publiziert wurden sie in den Ausstellungskatalogen der Sammlungen wie *Fluxus – Kunst für ALLE! Die Sammlung Feelisch* (2013) und „*Fröhliche Wissenschaft*“. *Das Archiv Sohm* (1986).<sup>26</sup> Zu den weiteren westdeutschen Sammlern, die als Vermittler zwischen zwei unterschiedlichen Gesellschaftsmodellen agierten, gehörten Hans-Peter Riese und Jürgen Weichardt. Ihre Sammlungen sowie eine Skizze von ihren Netzwerken liefern die Ausstellungskataloge *Dialog über Grenzen* (2011/2013) und *Ästhetische Alternativen* (2000).<sup>27</sup> Die Rolle des Netzwerks bei Sammlern untersuchte ich auch mithilfe von theoretischen Texten wie zum Beispiel *Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters* (Boris Groys, 1997), *Sammeln* (Manfred Sommer, 1999) oder *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln* (Krzysztof Pomian, 1987).

Neben dem Zusammenhang zwischen Netzwerken und *Mail Art* oder *Fluxus* werden Netzwerke im Rahmen der Kunstwissenschaften häufig unter dem Aspekt der Migration untersucht, die infolge politischer Bedingungen auch als Emigration oder

---

<sup>24</sup> Vgl. Kornelia Röder: *Topologie und Funktionsweise des Netzwerks der Mail Art. Seine spezifische Bedeutung für Osteuropa von 1960 bis 1989* (Diss. Universität Bremen 2006). Köln 2008, S. 21.

<sup>25</sup> Vgl. *Fluxus East. Fluxus-Netzwerke in Mitteleuropa* (Ausst.-Kat. Künstlerhaus Bethanien, Berlin; Šiuolaikinio Meno Centras, Vilnius; Bunkier Sztuki, Kraków; Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest 2007/2008), hrsg. v. Petra Stegmann. Berlin 2007.

<sup>26</sup> Vgl. *Fluxus – Kunst für ALLE! Die Sammlung Feelisch* (Ausst.-Kat. Museum Ostwall, Dortmund), hrsg. v. Nicole Grothe und Kurt Wettengl. Dortmund 2013, und „*Fröhliche Wissenschaft*“. *Das Archiv Sohm* (Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart), hrsg. v. Thomas Kellein. Stuttgart 1986.

<sup>27</sup> Vgl. *Dialog über Grenzen* (Ausst.-Kat. GASK u. a.) 2011, sowie *Ästhetische Alternativen. Internationale Graphik für das Horst-Janssen-Museum Oldenburg. Schenkung Jürgen Weichardt* (Ausst.-Kat. Stadtmuseum Oldenburg), hrsg. v. Ewald Gäbler, Jutta Moster-Hoos und Jürgen Weichardt. Oldenburg 2000.

Exil definiert wird. Der im Jahr 2011 erschienene Sammelband *Netzwerke des Exils. Künstlerische Verflechtungen, Austausch und Patronage nach 1933*, herausgegeben von Burcu Dogramaci und Karin Wimmer, setzt sich genau mit diesem Aspekt auseinander.<sup>28</sup> Ein weiterer Sammelband, ebenfalls herausgegeben von Burcu Dogramaci: *Migration und künstlerische Produktion* (2013)<sup>29</sup> beinhaltet interdisziplinäre Beiträge, die die Beziehungen zwischen der Bewegung der Künstler und deren Œuvres behandelt. Das Exil und die Migration tschechoslowakischer Künstler und Theoretiker nach Westdeutschland wurden bis heute überwiegend aus biografisch-historischer Perspektive betrachtet, wie es der Ausstellungskatalog *Graue Ziegel* (1994)<sup>30</sup> belegt. Dort werden die Begriffe Exil und Migration nicht thematisiert. Die veröffentlichten Texte beschreiben die Werke und die Biografien der ausgestellten Emigranten.

Die Migration der tschechoslowakischen Bürger wurde durch die politische Lage verursacht. Einen allgemeinen Einblick in diese Zeitperiode des Kalten Krieges bieten die Publikationen von Bernd Stöver: *Der Kalte Krieg 1947-1991. Geschichte eines radikalen Zeitalters* (2007) und von Jost Dülffer: *Europa im Ost-West-Konflikt 1945-1990* (2004).<sup>31</sup> Konkret mit der Rolle Deutschlands setzt sich das Buch von Ernst Nolte: *Deutschland und der Kalte Krieg* (1985) auseinander.<sup>32</sup> Im historischen Diskurs wird die Thematik des Kalten Krieges und der Ost-West-Beziehungen noch heute an mehreren Institutionen in Deutschland ausführlich untersucht.<sup>33</sup> Hilfreicher Einstieg in

---

<sup>28</sup> Vgl. Burcu Dogramaci und Karin Wimmer (Hrsg.): *Netzwerke des Exils. Künstlerische Verflechtungen, Austausch und Patronage nach 1933*. Berlin 2011.

<sup>29</sup> Vgl. Burcu Dogramaci (Hrsg.): *Migration und künstlerische Produktion*. Bielefeld 2013.

<sup>30</sup> Vgl. Šedá cihla. 66/1994 Exil (Ausst.-Kat. Galerie u bílého jednorozce, Klatovy; Galerie Zámek, Klenová), Klatovy 1994.

<sup>31</sup> Während des Kalten Krieges und auch danach entstanden zahlreiche historische Arbeiten, die sich mit dieser Geschichte aus Sicht der beiden beteiligten Lager auseinandersetzen. Dies führte zur Bildung differenter Sichtweisen auf das gleiche Thema. Die Publikation *Der Kalte Krieg aus Sicht des Ostens und Westens* (1994) von Gabriel Partos beschreibt beide Perspektiven (Gabriel Partos: *Studená vojna očami východu a západu*. Bratislava 1994). Für meine Forschung bezog ich mich überwiegend auf die deutschsprachigen Wissenschaftler. Die englischsprachigen wissenschaftlichen Arbeiten bieten einen weiteren Einblick in die Problematik des Kalten Krieges, z. B. Arne Westad Odd (Hrsg.): *Reviewing the Cold War. Approaches, interpretations, theory*. London/Portland 2000; Kjell Goldmann (Hrsg.): *Nationalism and internationalism in the post-Cold War era*. London u.a. 2000. Weitere berücksichtigte Publikationen waren zum Beispiel Bernd Stöver: *Der Kalte Krieg 1947-1991. Geschichte eines radikalen Zeitalters*. München 2007; Jost Dülffer: *Europa im Ost-West-Konflikt 1945-1990*. München/Oldenburg 2004.

<sup>32</sup> Vgl. Nolte 1985.

<sup>33</sup> Das Projekt *Themenverbund Ost-West-Transfers*, das an der Universität Regensburg angesiedelt ist, untersucht die Verflechtungs- und Transferprozesse in politischen, sozialen, wirtschaftlichen und kulturellen Räumen. Unter: <http://www.uni-regensburg.de/forschung/ost-west-transfers/index.html> [Abruf: 12.3.2014]. Auch die *Forschungsstelle Osteuropa* (FSO) an der Universität Bremen, die als An-

das Thema meiner Arbeit, die sich auf die sozialen Netzwerke zwischen der Tschechoslowakei und Westdeutschland konzentriert, bietet das Buch *Die Tschechoslowakei und die beiden deutschen Staaten* (2010), in dem nicht nur das Verhältnis zu der westlichen BRD und der „brüderlichen“ DDR untersucht wird, sondern auch, wie sich jeweils das Verhältnis zu dem einen deutschen Staat aufgrund der Beziehung zu dem anderen änderte.<sup>34</sup> Libor Rouček geht in seiner Publikation *Die Tschechoslowakei und die Bundesrepublik Deutschland 1949-1989* (1990) direkt auf die politischen Beziehungen der beiden untersuchten Länder ein.<sup>35</sup> Die Geschichte der politischen Systeme der Tschechoslowakei ist ausführlich in mehreren Bänden der Buchreihe *Bolschewismus, Kommunismus und radikaler Sozialismus in der Tschechoslowakei* (2003-2005)<sup>36</sup> zusammengefasst. Über den Zeitraum der *Normalisierung* berichtet Milan Otáhal in der gleichnamigen Publikation aus dem Jahr 2002, und die Widerstandsbewegungen in der ČSSR und der DDR schildert Anabelle Lutz in ihrer Dissertationsschrift *Dissidenten und Bürgerbewegung* (1999).<sup>37</sup>

Die politische Situation spiegelt sich in der Entwicklung der Kunstgeschichte wider.<sup>38</sup> Der Ausstellungskatalog *Samizdat, Alternative Kultur in Zentral- und Osteuropa: Die*

---

Institut als eine außeruniversitäre Forschungseinrichtung fungiert, widmet sich der Aufarbeitung der Themen über den „Ostblock und seine Gesellschaften mit ihrer spezifischen Kultur [...] sowie die Transformation und gegenwärtige Entwicklung der Nachfolgestaaten.“ Unter: <http://www.forschungsstelle.uni-bremen.de/> [Abruf: 12.3.2014]. Im Jahr 2012 wurde außerdem an der Ludwig-Maximilians-Universität in München eine Graduiertenschule für Ost- und Südosteuropastudien (GSOSES) eingerichtet. [www.gs-oses.de]. Ferner setzen sich Institutionen wie die *Arbeitsgemeinschaft der bib und dokumentationstellen der Ost-, Ostmittel- und Südosteuropaforschung (ABDOS)* und *Institut für Kooperation in Mittel- und Osteuropa* in Bratislava mit dieser Thematik auseinander.

<sup>34</sup> Vgl. Christoph Buchheim, Edita Ivaničková, Kristina Kaiserová und Volker Zimmermann (Hrsg.): *Die Tschechoslowakei und die beiden deutschen Staaten*. Essen 2010.

<sup>35</sup> Vgl. Libor Rouček: *Die Tschechoslowakei und die Bundesrepublik Deutschland 1949-1989*. München 1990. Gegenwärtig befassen sich mit der Erforschung der Beziehungen zwischen Deutschland und Tschechien die Institutionen *Collegium Carolinum* und *Adalbert-Stifter-Verein*. Die Institution Collegium Carolinum ist eine Forschungsstelle für die böhmischen Länder, sie befasst sich mit der Geschichte und Gegenwart Tschechiens und der Slowakei sowie Ostmitteleuropas [www.collegium-carolinum.de], während der Adalbert-Stifter-Verein sich für die Erforschung der deutsch-böhmischen Kulturgeschichte und des deutsch-tschechischen Kulturaustausches engagiert [www.stifterverein.de].

<sup>36</sup> Vgl. Zdeněk Kárník und Michal Kopeček (Hrsg.): *Bolševismus, komunismus a radikální socialismus v Československu I-V*. Prag 2003-2005. Im Rahmen des Projektes *KSČ a radikální socialismus v Československu 1918-1989 (KPTsch und der radikale Sozialismus in der Tschechoslowakei)*.

<sup>37</sup> Vgl. Otáhal 2002 und Lutz 1999.

<sup>38</sup> Die kommunistische Periode der Tschechoslowakei legen auch einige Publikationen dar, die durch die Ideologie beeinflusst wurden, wie z. B. *Zur Geschichte der sozialistischen Tschechoslowakei* (1986); *Ästhetik der sozialistischen Gesellschaft* (1982) oder *Kampf um den sozialistischen Charakter der Kultur* (1981) von Michal Hruškovíc. Vgl. Michal Hruškovíc: *K dějinám socialistického Československa*. Prag 1969; Michal Hruškovíc: *Estetika socialistické společnosti*. Bratislava 1982; Michal Hruškovíc: *Zápas o socialistický charakter kultúry*. Bratislava 1981.

60er bis 80er Jahre (2000)<sup>39</sup> zeigt die Ergebnisse der Widerstandsaktivitäten gegen die sozialistische Regierung. Die Kunstentwicklung in der Tschechoslowakei dokumentieren zwei Schlüsselpublikationen, die slowakische Seite wird in *Geschichte der slowakischen bildenden Kunst des 20. Jahrhundert* (2000)<sup>40</sup> beleuchtet, und die tschechische ist in mehreren Bänden unter *Geschichte der tschechischen bildenden Kunst* (VI./1.-2, 2007)<sup>41</sup> nachzulesen. Die kunstwissenschaftliche Forschung behandelt die gemeinsame Periode der *Normalisierung* der Tschechoslowakei seit der Teilung der Republik im Jahr 1993 in die Tschechische und die Slowakische Republik, wodurch manche allgemeine Aspekte verloren gingen.<sup>42</sup> In der tschechischen Sprache wird die „inoffizielle“ Kulturszene der Tschechoslowakei der 1960er, 1970er und 1980er Jahre mit dem Schwerpunkt auf dem tschechischen Teil der Republik ausführlich in den Publikationen *Alternative Kultur* (2002) und *Verbotene Kunst I.-II.* (1995/96) geschildert.<sup>43</sup> Allgemein informiert in englischer Sprache das Buch *Primary Documents. A Sourcebook for Eastern European Art since the 1950s* (2002) über die „inoffizielle“ tschechoslowakische Kunst.<sup>44</sup> Die Geschichte des kulturellen Widerstands gegen die Regierung in der Tschechoslowakei dokumentiert die Anthologie *Tschechische Kunst 1938-1989. Programme, kritische Texte und Dokumente* (2001), in der für die tschechische und slowakische Kultur bedeutsame kunsthistorische, politische und philosophische Texte mit kurzen Kommentaren im Original abgedruckt sind.<sup>45</sup> Eine Auswahl der Texte erschien auch auf Deutsch unter dem Titel *Utopien und Konflikte. Dokumente und Manifeste zur tschechischen Kunst 1938-1989*.<sup>46</sup> Ein Teil meiner Untersuchungen stützt sich auf die Publikation *Kultur als Vehikel und als Opponent politischer Absichten* (2009), die den historischen und kulturellen Austausch zwischen der damaligen Tschechoslowakei und

<sup>39</sup> Vgl. Wolfgang Eichwede (Hrsg.): Samizdat. Alternative Kultur in Zentral- und Osteuropa: Die 60er bis 80er Jahre. Bremen 2000.

<sup>40</sup> Vgl. Zora Rusinová (Hrsg.): Dejiny slovenského výtvarného umenia 20. Storočie. Bratislava 2000.

<sup>41</sup> Vgl. Rostislav Švácha und Mária Platovská (Hrsg.): Dějiny českého výtvarného umění, VI./1.-2. Prag 2007.

<sup>42</sup> Die politische Zentrale befand sich in Prag und dort getroffene politische oder ästhetische Entscheidungen übten in vieler Hinsicht einen direkten Einfluss in der Slowakei aus.

<sup>43</sup> Vgl. Josef Alan (Hrsg.): Alternativní kultura: příběh české společnosti 1945-1989. Prag 2001 und Milena Slavická und Marcela Pánková (Hrsg.): Zakázané umění I.-II. Výtvarné umění 1. Nr. 3-4. Prag 1995/96.

<sup>44</sup> Vgl. Laura Hoptmann und Tomáš Pospiszyl (Hrsg.): Primary Documents. A Sourcebook for Eastern European Art since the 1950s. New York/Cambridge 2002.

<sup>45</sup> Vgl. Jiří Ševčík, Pavlína Morganová und Dagmar Dušková (Hrsg.): České umění 1938-1989. Programy, kritické texty, dokumenty. Prag 2001.

<sup>46</sup> Vgl. Jiří Ševčík und Peter Weibel (Hrsg.): Utopien und Konflikte. Dokumente und Manifeste zur tschechischen Kunst 1938-1989. Ostfildern 2007.

Westdeutschland dokumentiert und zahlreiche Projekte der tschechoslowakischen Künstler in Deutschland überwiegend historisch beschreibt.<sup>47</sup> Nicht direkt über Netzwerke, aber über kulturelle Beziehungen berichtet ausführlich Zuzana Lizcová in ihrer Dissertation: *Kulturelle Beziehungen zwischen ČSSR und BRD in den 60er Jahren des 20. Jahrhundert* (2012), wobei sie die politische Situation und die Projekte historisch und chronologisch aufzeigt und sich mit der Rolle der Kultur in der Außenpolitik auseinandersetzt. Ihre Arbeit liefert wichtige Fakten, auf welche sich die vorliegende Untersuchung der Netzwerke stützen konnte.

Die Spaltung der europäischen Kunstgeschichte und die Entwicklung von vergleichbaren künstlerischen Formen wird in der Dissertation von Maria Orišková: *Zweistimmige Kunstgeschichte* (2000) behandelt. Diese stützt sich auf Beispiele aus der Tschechoslowakei.<sup>48</sup> Das gleiche Thema spricht auch der polnische Kunsthistoriker Piotr Piotrowski in der hochgelobten Publikation *In the shadow of Yalta: art and avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989* (2009) an.<sup>49</sup> Die Überblicksausstellung *Europa, Europa* (1994) sollte die Lücken in der „westlichen“ Kunstgeschichte schließen.<sup>50</sup> Das Projekt *East Art Map* strebte das gleiche Ziel an.<sup>51</sup> Ein weiteres Ausstellungsprojekt, *Riss im Raum* (1994)<sup>52</sup>, stellte die Positionen der Kunst ab 1945 in Deutschland, Polen, der Slowakei und Tschechien vor. Alle Versuche im „westlichen“ Europa, die Kunstszenen der sozialistischen Länder zu präsentieren, stiegen nach der Wende zwar rasant an, was das Bedürfnis nach eindeutigen Erklärungen dokumentiert, doch fanden auch während des Kalten Krieges schon einige solcher Versuche statt. Dazu gehört die Veröffentlichung des Buches *Aktuelle Kunst in Osteuropa* (1972) von Klaus Groh.<sup>53</sup> Diese Publikation gab nicht nur den ersten anregenden Impuls für das vorliegende Dissertationsprojekt, sondern lieferte auch die ersten Künstlernamen für die Anfangsrecherchen. Gerade die Künstlermonografien bildeten für die vorliegende Arbeit eine unersetzbare Informationsquelle, aus der die

---

<sup>47</sup> Vgl. Dušan Kováč, Michaela Marek, Jiří Pešek und Roman Prahl (Hrsg.): *Kultura jako nositel a oponent politických záměrů*. Ústí nad Labem 2009.

<sup>48</sup> Vgl. Orišková 2000.

<sup>49</sup> Vgl. Piotrowski 2009.

<sup>50</sup> Vgl. Europa, Europa: *Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa* (Ausst.-Kat. Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn), hrsg. v. Ryszard Stanislawski und Christoph Brockhaus. Bonn 1994.

<sup>51</sup> Vgl. Miran Mohar, Andrej Savski und Borut Vogelink (Hrsg.): *East Art Map-Contemporary Art and Eastern Europe*. Afterfall. Cambridge 2005 [www.eastartmap.org].

<sup>52</sup> *Riss im Raum, Positionen der Kunst seit 1945 in Deutschland, Polen, der Slowakei und Tschechien* (Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau, Berlin; Galeria Zacheta, Warszawa; Galerie der Hauptstadt Prag), hrsg. v. Matthias Flügge und Josef Alan. Berlin 1994.

<sup>53</sup> Groh 1972, o. S.

einzelnen Verknüpfungen herausgefiltert wurden. Indes gibt es über einige der Künstler, die eine unentbehrliche Rolle in den untersuchten Netzwerken spielten, keine zusammenfassende Monografie, was die Netzwerkanalyse deutlich erschwerte.<sup>54</sup> Parallel zu den Recherchen der Künstlerpublikationen und Monografien wurden mehrere Kunstrichtungen wie *visuelle Poesie*, *konzeptuelle Kunst*, *ZERO*, *Fluxus*, *konkrete Kunst*, *Mail Art*, *Anti-Art*, *Happening*, *Abstraktion* usw. anhand von umfangreichen Ausstellungskatalogen und Publikationen recherchiert und für die vorliegende Arbeit herangezogen. Eine kompakte Übersicht über die Verbreitung dieser Kunstrichtungen in Westdeutschland und über die gesamte Situation in der Kunstszene liefert Martin Damus in der Publikation *Kunst in der BRD 1945-1990. Funktionen der Kunst in einer demokratisch verfaßten Gesellschaft* (1995).<sup>55</sup>

Die genannten Publikationen und Ausstellungskataloge dokumentieren in erster Linie den untersuchten Zeitraum, keine der Untersuchungen betrachtet den Kulturtransfer und den ästhetischen Dialog während der *Normalisierung* aus einem weiteren Blickwinkel. Sie konzentrieren sich meist nur auf einen Aspekt der Problematik oder Kunstrichtung. Mit meiner Forschungsarbeit soll ein gesamtheitlicher Blick auf die Netzwerke zwischen den tschechoslowakischen und westdeutschen Künstlern, Theoretikern, Journalisten, Galeristen und Sammlern während dieser Zeitperiode geworfen werden.

---

<sup>54</sup> Z. B. Jiří Valoch, Petr Štembera oder Stano Filko.

<sup>55</sup> Vgl. Martin Damus: *Kunst in der BRD 1945-1990. Funktionen der Kunst in einer demokratisch verfaßten Gesellschaft*. Hamburg 1995.

## **Kapitel 2 : Der historische Hintergrund**

Die sozialen Netzwerke in meinem Forschungsvorhaben sind von der politischen Situation geprägt, deshalb ist es notwendig, diese Umstände als Erstes zu beleuchten. Sie bestimmen die Perspektive der vorliegenden Untersuchung und bedingen die Wahrnehmung, Definition und Wertschätzung der sozialen Netzwerke selbst. Der historische Hintergrund verlieh den Netzwerken eine durchaus bedeutsame Position in der Entwicklung der Kunstgeschichte der ČSSR. Diese Feststellung bildet den Grundstein meiner These, dass die Netzwerke die künstlerische Produktion beeinflussten, weil sie etwas boten, was die politische Lage in der Tschechoslowakei verhinderte, nämlich Freiheit, Transfer, Resonanz, Publikum und, in manchen Fällen, auch ökonomische Vorteile.

Die sozialen Netzwerke waren während des Kalten Krieges aktiv. Beide untersuchten Staaten, die Tschechoslowakei (ČSSR) und Westdeutschland (BRD), gehörten nicht zu den Hauptprotagonisten des Kalten Krieges, obwohl die BRD eine wichtige Position in der internationalen Politik einnahm.<sup>56</sup> Trotzdem trugen beide die politischen Entscheidungen der Weltmächte mit. Aus diesem Grund war die globale politische Lage für ihre innenpolitische Entwicklung von beachtlicher Bedeutung, aber nicht immer verliefen die globalen Ereignisse parallel zur Innenpolitik der erwähnten Staaten.<sup>57</sup> Die *Normalisierung* (1968-1989), die die ČSSR von der Welt politisch isolierte, deckte sich größtenteils mit der *Entspannungsphase* des Kalten Krieges, die zwischen den Jahren 1962 und 1975 stattfand.<sup>58</sup> Demgegenüber wirkte sich die 1976 begonnene *Endphase* des Kalten Krieges positiv auf die *Normalisierung* aus und trug zu ihrer „schwachen“ Ausprägung bei.

Aufgrund der fehlenden „überzeugende[n] Kulturgeschichte des Kalten Krieges“<sup>59</sup> werden im Folgenden nur solche Fakten und Ereignisse genannt, die mit dem untersuchten Gegenstand, dem Zeitraum und den Netzwerken zusammenhängen, da es

---

<sup>56</sup> Vgl. Nolte 1985, S. 28.

<sup>57</sup> Beispiele sind die zurückhaltende Reaktion des Westens auf die militärische Intervention in Prag, die Auswirkungen der Konferenz in Helsinki (1975) auf die Veröffentlichung der *Charta 77* oder die Zerstörung der Berliner Mauer und die Samtene Revolution.

<sup>58</sup> Vgl. Dülffer 2004, S. 184-189.

<sup>59</sup> Dülffer 2004, S. 134. Dennoch wurden bereits mehrere Ausstellungen zu diesem Thema organisiert. Auf der Ausstellung *Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945-89* (2009) wurde „die bildende Kunst in beiden deutschen Staaten in den Kontext des Kalten Krieges“ gesetzt. Zentrale Themen sind „deutsche Kunst in einem gemeinsamen Blick: Von der Nationalisierung der Ästhetik, über die Internationalisierung der Kunst zur Frage der Technologie und Medien bis zur Arbeit an Trauma, Gewalt und Gedächtnis.“ Aus: Klapptext. Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945-89 (Ausst.-Kat. Los Angeles Country Museum of Art; Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg; Deutsches Historisches Museum, Berlin), hrsg. v. Stephanie Barron und Sabine Eckmann. Köln 2009.

nicht Ziel dieser Arbeit ist, die ausführliche Geschichte der Kalten Krieges aufzuzeigen.<sup>60</sup> Die historische Perspektive soll vor allem die Bedingungen klären, unter welchen die Netzwerke entstanden. Diese Bedingungen beeinflussten die Wahrnehmung und Bewertung der sozialen Netzwerke, die somit unterschiedliche Wirkung auf die künstlerische Produktion ausübten. Zwar hat die Geschichte auch Spuren in den Themen der Kunstwerke hinterlassen, sie soll aber vor allem mit den sozialen Netzwerken in Verbindung gebracht werden. Die Qualität der Werke litt nicht unter den Bedingungen der Geschichte, denn

„es kann der Kunst nichts Schlimmeres passieren, als die Ansicht, sie sei zwar nicht besonders gut, aber man müsse die Umstände bedenken, unter denen sie entstanden sei“<sup>61</sup>.

Es soll nicht der Eindruck erweckt werden, dass die Geschichte und der Entstehungshintergrund der Kunstwerke bedeutsamer als deren ästhetische Qualität seien. Vielmehr soll hervorgehoben werden, welchen Wert die sozialen Netzwerke unter den dargelegten politischen Bedingungen erhielten.

## 2.1 Entstehung von „Westkunst“ und „Ostkunst“

Nach dem Zweiten Weltkrieg (1939-1945) teilten sich zwei neue Weltmächte, die Vereinigten Staaten (USA) und die Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken (UdSSR)<sup>62</sup>, die globale politische Führung. Beide bildeten in Europa sogenannte „Macht-Gebiete“ oder „Macht-Blöcke“, welchen jeweils mehrere Staaten angehörten, die entweder mit der einen oder der anderen Macht sympathisierten.<sup>63</sup> Der Kalte Krieg war durch die politische und geografische Spaltung Europas in „Osten-Westen“ oder „Ostblock-Westblock“ geprägt. Die eigentliche Bildung der „Blöcke“ verlief sehr

---

<sup>60</sup> Vgl. Nolte 1985; Stöver 2007; Dülffer 2004; John Lewis Gaddis: Der kalte Krieg Eine neue Geschichte. München 2007; Ernst Nolte: Der Weltkonflikt in Deutschland. Die Bundesrepublik und die DDR im Brennpunkt des Kalten Krieges 1949-1961. München 1981; Christiane Brenner: Zwischen Ost und West. Tschechische politische Diskurse 1945-1948. München/Oldenburg 2009.

<sup>61</sup> Zitat von Hans-Peter Riese aus: Hans-Peter Riese: Galerie präsentiert beachtliches Album, in: *WAZ*, 30. April 1981, Nr. 100, o. S. Archiv Christel Schüppenhauer.

<sup>62</sup> Die Abkürzung Sowjetunion wird in der vorliegenden Arbeit ebenfalls verwendet.

<sup>63</sup> Dies begann mit der Konferenz von Jalta (1945), als zugleich mehrere Besatzungszonen in Deutschland und die Sektoren in der Hauptstadt Berlin eingerichtet wurden. Der Höhepunkt dieser Prozesse war 1949, als sich Deutschland in zwei autonome Staaten, die Bundesrepublik Deutschland (BRD) und die Deutsche Demokratische Republik (DDR) teilte. Zwar stand die Konferenz von Jalta nur am Anfang der Spaltung, aber es „[hält sich] die Vorstellung, hier sei die Welt geteilt und eine bis ans Ende des Ost-West-Konflikts reichende Blockbildung vollgezogen worden.“ Aus: Dülffer 2004, S. 137.

unterschiedlich. Der westliche Teil Europas „wuchs“ unter Beihilfe der Vereinigten Staaten von 1945 bis 1990 zusammen.<sup>64</sup> Demgegenüber wurde der „Ostblock“ mit der wachsenden Macht der Sowjetunion in den 1940er Jahren „gebildet“.<sup>65</sup> Der Einfluss der beiden Weltmächte auf die jeweiligen Gesellschaften und die daraus resultierenden politischen, ökonomischen, soziologischen und kulturellen Veränderungen fanden unter den Begriffen *Amerikanisierung* und *Sowjetisierung* statt.<sup>66</sup> Auf der einen Seite verbreiteten die USA mit Förderprojekten ihre Kultur und ihr kapitalistisches Gesellschaftsmodell, dabei hielten sie sich an die Strategie, die der britische Autor und Politiker Richard Crossman treffend charakterisiert: „Wer Propaganda richtig betreiben will, darf sich niemals anmerken lassen, dass er sie betreibt.“<sup>67</sup> Auf der anderen Seite setzte die Sowjetunion mithilfe kommunistischer Regierungen in den jeweiligen Staaten die Verbreitung des sozialistischen Gesellschaftsmodells und der Kultur des *sozialistischen Realismus* gesetzlich durch.

Die Distanzierung der beiden Blöcke voneinander verlief nicht nur auf der politischen und geografischen, sondern auch auf der „offiziellen“ kulturellen Ebene. Der Grund dafür war die Einsetzung der Kultur als ideologische Waffe, was zum begrenzten Kulturaustausch<sup>68</sup> zwischen den „Blöcken“ führte.<sup>69</sup> Diese Einstellung und die Ausdehnung der Einflussbereiche der jeweiligen Großmächte sowie die Spaltung des Kommunikationsraumes durch den Eisernen Vorhang unterstützte die Bildung der ungleichen Vorstellungswelten.<sup>70</sup> Dies bleibt zu beachten, da die Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auf die Rezeption und die Fähigkeit des Abrufs der im

---

<sup>64</sup> Ebd., S. 38-64.

<sup>65</sup> Laut Jens Hackers Publikation *Der Ostblock* liegen die ersten Entstehungsschritte dieser „sozialistischen Gemeinschaft“ schon im Jahr 1939 (Jens Hacker: *Der Ostblock. Entstehung, Entwicklung und Struktur. 1939-1980.* Baden-Baden 1983, S. 15). Die endgültige Bildung entstand laut Jost Dülffer erst zwischen 1945 und 1968 (Dülffer 2004, S. 38-64.).

<sup>66</sup> Vgl. Stöver 2007, S. 247.

<sup>67</sup> Frances Stonor Saunders: *Wer die Zeche zahlt. Der CIA und die Kultur im Kalten Krieg.* Berlin 2001, S. 13.

<sup>68</sup> Unter Kulturaustausch ist ein „aufgrund eines Abkommens zwischen zwei Staaten stattfindender kultureller Austausch“ zu verstehen, aus: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Kulturaustausch> [Abruf: 5.1.2014].

<sup>69</sup> „Kultur blieb eine universelle Waffe im Kalten Krieg.“ Aus: Stöver 2007, S. 278. Zuzana Lizcová berichtet in ihrem Dissertationsprojekt über die Rolle der Kultur in der Außenpolitik und über die Wahrnehmung des „offiziellen“ Kulturaustauschs. Vgl. Zuzana Lizcová: *Kulturní vztahy mezi ČSSR a BRD v 60. letech 20. století* (Diss. Karls-Universität Prag 2011). Prag 2012. Konkret über die Rolle der Kultur in der Außenpolitik beider Länder siehe S. 19-36.

<sup>70</sup> Vgl. Paulina Gulinska-Jurgiel: *Die Presse des Sozialismus ist schlimmer als der Sozialismus. Europa in der Publizistik der Volksrepublik Polen, der ČSSR und der DDR* (Diss. Europa-Universität Viadrina 2009). Bochum 2010, S. 15.

Gedächtnis gespeicherten Informationen des Betrachters angewiesen war. Außerdem bedingte die Spaltung auch eine Herausbildung von unterschiedlichen Handlungsmustern und Gewohnheiten, die die Funktionen der sozialen Netzwerkstrukturen bestimmten. Dennoch schlugen die Netzwerke einige Brücken über die politischen Grenzen hinweg, wodurch bestimmte Kunstformen ihren Weg fanden und eine rege Diskussion unter den tschechoslowakischen und westdeutschen Künstlern entfachte.

Geografisch gesehen, gehörte die Tschechoslowakei zu Mitteleuropa.<sup>71</sup> Als sich der Eisernen Vorhang (1961) durch Europa zog, wurde sie als „osteuropäischer“ Staat oder Teil „Osteuropas“ wahrgenommen.<sup>72</sup> In der Literaturwissenschaft taucht auch der Begriff *das Andere Europa*, „der das Europa jenseits des Eisernen Vorhangs bezeichnet“, auf.<sup>73</sup> Der Kunsthistoriker Piotr Piotrowski versuchte diese Wahrnehmung der geografischen Aufteilung zu spezifizieren und prägte in seiner Publikation *In the shadow of Yalta* (2009) den Begriff „Ost-Mittel‘ Europa“, der ein Territorium zwischen dem Eisernen Vorhang und der UdSSR beschreibt.<sup>74</sup> Westdeutschland, wie die Bezeichnung selber andeutet, wurde dem „Westblock“ zugeordnet. Eine „offizielle“ Annäherung zwischen den beiden Staaten erschwerte die Position Westdeutschlands gegenüber der Weltmacht USA. Deren gute Kooperation in wirtschaftlichen, politischen und kulturellen Bereichen brachte der BRD die Bezeichnung „Außenposten des US-Imperialismus“<sup>75</sup>. Trotz dieser Situation wurden Versuche von Seiten der BRD unternommen, mit der Tschechoslowakei sowie weiteren Staaten des „Ostblocks“ eine Kooperation einzugehen. Der Bundeskanzler Konrad Adenauer (1955-1962) unternahm die ersten Schritte zur Verständigungspolitik mit dem „Osten“ unter dem Gedanken *Wandel durch Annäherung*. Westdeutschland versuchte sogenannte Grundverträge mit

---

<sup>71</sup> Außer der ČSSR gehörten zu diesem Gebiet auch die DDR, Ungarn und Polen.

<sup>72</sup> „Die (vormaligen) Begriffe Mitteleuropa, Ostmitteleuropa oder (das neue) Mittelosteuropa (MOE) wurden zwar gelegentlich unter den Bedingungen des Ost-West-Konfliktes weiter verwendet, jedoch war deren Prägekraft als relativ einheitliche Gebiete verdeckt. Besonders in Polen, der Tschechoslowakei und Ungarn gelangte bereits in den achtziger Jahren das Bewusstsein zum Durchbruch, man wolle künftig nicht länger ‘Osten’, sondern ‘Mitte’ sein.“ Aus: Dülffer 2004, S. 2.

<sup>73</sup> Friederike Kind-Kovács: „Out of the drawer and into the West“/Tamizdat from the other Europe and its vision and practice of a transnational literary community (1956-1989) (Diss. Universität Potsdam 2008). Potsdam 2008, S. 7/18.

<sup>74</sup> „So where exactly is ‘East-Central’ Europe? The term describes the territory located between the Iron Curtain and the Soviet Union. [...] I will consider art produced in Czechoslovakia, Yugoslavia, East Germany, Poland, Romania and Hungary...“ Aus: Piotrowski 2009, S. 7/9.

<sup>75</sup> Hans Lemberg: Die bipolare Welt und die deutsch-tschechoslowakischen Beziehungen 1949-1989, in: Buchheim, Ivaničková, Kaiserová und Zimmermann 2010, S. 11-28, hier S. 26.

„osteuropäischen“ Ländern zu schließen, die vor allem den wirtschaftlichen Austausch betrafen, aber auch Regelungen in kulturellen Bereichen beinhalteten. Diese Art der Kommunikation mit dem „Ostblock“ verfolgte nach 1969 auch der neue Bundeskanzler Willi Brandt. Im Gegensatz zu Adenauer entwickelte er eine *neue Ostpolitik* unter dem Motto: *Sicherheit durch Normalisierung*.<sup>76</sup> In diesem Fall bedeutete der Begriff *Normalisierung* eine Verbesserung der Beziehungen und deckt sich nicht mit den negativen Inhalten der *Normalisierung* in der Tschechoslowakei. Brandt erreichte die Unterzeichnung der *Ostverträge* mit fast allen osteuropäischen Ländern. Schon 1970 existierten Vereinbarungen über den wirtschaftlichen und kulturellen Austausch zwischen der BRD und der Sowjetunion, Polen und der DDR. Laut dem Historiker Libor Rouček wurden von

„1970 bis 1975 [...] zwischen USA und UdSSR, und zwischen den Staaten West- und Osteuropas eine ganze Reihe von politischen, wirtschaftlichen, wissenschaftstechnischen sowie kulturellen Verträgen und Abkommen abgeschlossen, die insgesamt eine Rahmenbasis politischer, institutioneller und rechtlicher Art für die Entspannungspolitik schufen.“<sup>77</sup>

Die BRD bemühte sich, auch mit der ČSSR „offizielle“ Kontakte zu knüpfen und Verträge über den ökonomischen und kulturellen Austausch zu schließen. Die ersten Verhandlungen über einen *Ostvertrag* zwischen der BRD und der ČSSR wurden durch die Besetzung 1968 unterbrochen. Erst 1972 kam es zu erneuten Besprechungen, und ein Jahr später unterzeichneten beide Länder tatsächlich einen Vertrag.<sup>78</sup> Leider verblieben die Zusagen über den kulturellen Austausch fast gänzlich nur auf dem Papier.<sup>79</sup> Da der „offizielle“ Kulturaustausch trotz des staatlichen Vertrags nicht stattfand, übernahmen private soziale Netzwerke einzelner Personen die Vermittlerrolle im Kulturtransfer.<sup>80</sup> Diese bis jetzt nicht wissenschaftlich untersuchte Tatsache liegt meinem Forschungsgegenstand zu Grunde.

---

<sup>76</sup> Vgl. Rouček 1990, S. 65.

<sup>77</sup> Ebd.

<sup>78</sup> Ebd., S. 67. Vgl. auch Otto Kimminich: Der Prager Vertrag. Ein Markstein in den Ost-Westbeziehungen, in: Ferdinand Seibt (Hrsg.): Die böhmischen Länder zwischen Ost und West. Festschrift für Karl Bosl zum 75. Geburtstag (Veröffentlichungen des Collegium Carolinum 55). München/Wien 1983, S. 341-348. Ein weiterer Vertrag wurde im Jahr 1978 abgeschlossen. Vgl. Lizcová 2012, S. 110.

<sup>79</sup> Vgl. Lizcová 2012, S. 111.

<sup>80</sup> Die einzige Ausnahme stellten die Filmindustrie und das Böhmisches Glas dar, die auch während der *Normalisierung* in Westdeutschland vertreten waren.

Zumal pflegten vor allem die Vertreter der „inoffiziellen“ Kulturebene solche Netzwerke. Sie gaben sich nicht zufrieden mit den zensierten Informationen über Kunst und Ausstellungen, in denen nur die „offiziell“ zugelassenen und von Verbandkommissionen kontrollierten Werke gezeigt wurden.

Trotz dieser „inoffiziellen“ Kommunikations-Brücken bedingte die politische Aufteilung Europas nicht nur die Trennung des „offiziellen“ Kommunikationsraumes, sondern erforderte auch die Bildung einer „Westkunst“ und einer „Ostkunst“. Diese Begriffe wurden von den westlichen Zeitgenossen eingeschränkt benutzt. Die Intellektuellen in „Osteuropa“ mieden zwar den Ausdruck „Ostkunst“, verwendeten aber „Westkunst“ oder „westliche“ Kunst sporadisch.<sup>81</sup> Dennoch verkörpern „Ostkunst“ und „Westkunst“ für diese Untersuchung zwei durch politische Grenzen voneinander geteilte geografische Regionen. Die „Westkunst“ wird für die Bezeichnung der ganzen Kunstszenen auf der westlichen Seite des Eisernen Vorhangs verwendet. Laut Belting ergänzt der Begriff „Westkunst“ „die europäische Moderne um den Anteil der USA“<sup>82</sup>, wobei er die „Intervention der USA in der Nachkriegs-Moderne“ auch als „Western Art“ betitelt.<sup>83</sup> Die „Ostkunst“ stellt dagegen eine größere Herausforderung in der Definition dar. Laut der Kunsthistorikerin Orišková ist diese Bezeichnung „künstlich“ und als „Konstruktion“ zu verstehen.<sup>84</sup>

„Dieser Begriff konnte nur ohne innere Zusammenhänge erfolgreich als Paar ‘Ostkunst-Westkunst’ funktionieren, wenn man nicht genau definieren konnte, was eigentlich Ostkunst ist.“<sup>85</sup>

Die „Ostkunst“ weist auf die Kunst in allen „Ostblockländern“, wo am Vorbild der Sowjetunion die Doktrin des *sozialistischen Realismus* ausgerufen wurde. Gleichwohl existierte sie als eine Einheit nur zwischen den Jahren 1948 und 1956.<sup>86</sup> Außerdem

---

<sup>81</sup> Vgl. Lóránd Hegyi: Zur Begriffsklärung, in: Dagegen: verbotene Ostkunst 1948-1989. Eine Ausstellung des Ostfonds des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst (Ausst.-Kat. Bundesministerium für Unterricht und Kunst, Wien), hrsg. v. Otto Staininger. Wien 1991, S. 5-10, hier S. 5.

<sup>82</sup> Belting 1995, S. 51.

<sup>83</sup> Ebd., S. 52. Zusätzlich wurde der Begriff „Westkunst“ in englischen Texten ebenfalls als „Western Art“ übersetzt. Vgl. Piotrowski 2009.

<sup>84</sup> Vgl. Orišková 2000, S. 8.

<sup>85</sup> Ebd.

<sup>86</sup> „[D]as Kunstleben in Osteuropa [existierte] streng genommen nur in den harten Zeiten des späten Stalinismus in den Jahren 1948-1956 als eine Einheit. Vor und nach dieser Epoche haben sich die Kulturen der einzelnen Völker, die nach 1945 als die Osteuropäer bezeichnet wurden, völlig unterschiedlich entwickelt ...“ Aus: Alexej Kusák: Über die Eigenständigkeit der Kunst in Osteuropa. Anmerkungen zu Charakteristika der russischen, tschechischen,

birgt die „Ostkunst“ gegenüber der „Westkunst“ zwei Ebenen der Kunstszene. Die Monopolposition des *sozialistischen Realismus* in dem Kunstbetrieb, der als „offizielle“ Kultur bezeichnet wurde, regte die Entstehung einer Gegenkultur an, der sogenannten „inoffiziellen“. Diese Aufteilung der Kunstszene der „Ostkunst“ in zwei Ebenen wurde im „Westen“ nur geringfügig reflektiert, was eine gemischte Wahrnehmung des Begriffes verursachte.<sup>87</sup> Die Zugehörigkeit der im „Westen“ präsentierten Künstler zur einen oder anderen Kunstszene wurde ebenfalls nicht beachtet. Die „Ostkunst“ wurde letztlich „nie ausreichend wissenschaftlich und historisch definiert“.<sup>88</sup>

„[Diese] totale Konfusion um den Begriff ‘Ostkunst‘ zeigt die Unfähigkeit der westlichen Medien, das Phänomen KUNST IN OSTEUROPA von der Problematik der ‘Ostkunst‘ beziehungsweise Staatskunst zu trennen.“<sup>89</sup>

Die von Lóránd Hegyi genannte „Kunst in Osteuropa“ bezieht sich auf die „inoffizielle“ Kunstszene der Länder, die geografisch zu Mitteleuropa gehörten und politisch dem „Ostblock“ zugeordnet wurden. Diese Aufteilung der Kunstszene in mehrere Ebenen betraf auch die Tschechoslowakei.

Nach 1968 verteidigte die „offizielle“ Kultur weiterhin die Methode des *sozialistischen Realismus* und wurde vor allem von der neu organisierten staatlichen Zensurbehörde des *Amtes für Presse und Informationen* kontrolliert, die auch die Informationen über die kulturelle Entwicklung im „Westen“ für die nächsten Jahre blockierte.<sup>90</sup> Die „offizielle“ Kultur bekam finanzielle Unterstützung und zahlreiche Aufträge von der neuen „normalisierten“ Regierung.<sup>91</sup> Verlockende finanzielle Vergütungen und ein anerkannter Status in der Gesellschaft zogen zahlreiche Künstler auf diese Seite der Kunstszene. Dagegen spielte sich die „inoffizielle“ Kultur außerhalb der staatlichen Strukturen ab oder fand „Löcher im System“ und agierte in der sogenannten „Grauzone“. Die Regierung versuchte, ihre Aktivitäten mithilfe der Staatssicherheit

---

polnischen, ungarischen und jugoslawischen zeitgenössischen Kunst, in: Über die Eigenständigkeit der Kunst in Osteuropa. Anmerkungen zu Charakteristika der russischen, tschechischen, polnischen, ungarischen und jugoslawischen zeitgenössischen Kunst (Kolloquium der Stadt Köln, November 1988). Köln 1990, S. 144-163, hier S. 144.

<sup>87</sup> Vgl. Hegyi 1991, S. 5.

<sup>88</sup> Ebd.

<sup>89</sup> Ebd.

<sup>90</sup> Úřad pro tisk a informace (ÚTI), in: Gulinska-Jurjel 2010, S. 90.

<sup>91</sup> Prerušená pieseň. Umenie socialistického realizmu 1948-1956 (Ausst.-Kat. Slowakische Nationalgalerie, Bratislava), hrsg. v. Alexandra Kusá. Bratislava 2012, S. 39.

(ŠTB) zu verhindern. Zahlreiche Ausstellungen wurden gewaltsam geschlossen, Projekte untersagt, Ateliers geräumt oder Künstler verhaftet.<sup>92</sup> Die „offizielle“ Kunstebene kämpfte demnach gegen die sogenannte *formalistische Kunst*.<sup>93</sup> Der Verkauf „formalistischer“ Arbeiten durch den einzigen tschechoslowakischen Kunsthandel und die Galerie *Werk*<sup>94</sup>, die sich unter staatlicher Kontrolle befanden, war ausgeschlossen. Die „inoffiziellen“ Künstler konnten ihre „formalistischen“ Arbeiten somit in der ČSSR nicht verkaufen. Die ökonomischen, körperlichen, psychischen und weiteren Repressionen wurden benutzt, um Künstler der „inoffiziellen“ Kunstszene zu demotivieren, zu isolieren und an den Rand der Gesellschaft zu drängen.<sup>95</sup> Infolge der staatlichen Kontrolle und Überwachung gewann das Vertrauen gegenüber dem Publikum in der „inoffiziellen“ Kunstszene an Bedeutung. Laut dem slowakischen Kunsthistoriker Thomas Strauss produzierte

„man statt fertiger Kunstwerke lieber Worte und Probleme für ein kleines Publikum, d.h. nach dem Scheitern mehrerer Versuche[,] mit Wissenschaftlern Kontakt aufzunehmen, nur noch für den eigentlichen Kreis von Fachkollegen. Die regelmäßigen Zusammenkünfte Gleichgesinnter waren umso bedeutender. Dort gab es die notwendigen Impulse für die weitere Arbeit, für Leben und Überleben.“<sup>96</sup>

Trotz dieser negativen Auswirkungen auf das Leben blühte die „inoffizielle“ Kunstszene, weil „die Kunst der Ausdruck der Freiheit ist“, wie bereits 1968 der bedeutende Kunsthistoriker Jindřich Chalupecký schrieb.<sup>97</sup> Die „inoffiziellen“ Künstler suchten ihr Publikum woanders und stießen im Ausland auf fruchtbaren Boden.

Die grobe Definition der „inoffiziellen“ Szene ist, dass ihre Position als Gegenpol zu der „offiziellen“ Szene fungierte. Klare Grenzen, wie im Fall der Literatur, die sich in

---

<sup>92</sup> Vgl. Slavická und Pánková 1995/96.

<sup>93</sup> Dieser Begriff wurde in der „offiziellen“ Kunstszene verwendet, um die unerwünschten und schließlich die „inoffiziellen“ Künstler zu bezeichnen. „Zur ‘formalistischen Kunst’, die als Opposition zum Sozialistischen Realismus wahrgenommen wurde, gehören in erster Linie der Stilpluralismus der künstlerischen Errungenschaften der ‘sechziger Jahre’.“ Aus: Andrea Bátorová: Aktionskunst in der Slowakei in den 1960er Jahren. Aktionen von Alex Mlynářčik (Diss. Universität Regensburg 2007). Berlin 2009, S. 51.

<sup>94</sup> In Tschechien hieß die Organisation *Dilo* (Werk) und in der Slowakei *Dielo* (Werk).

<sup>95</sup> Siehe Interviews im Anhang und Interviews in: Zuzana Biľová: Inštitucionálne prijatie konceptuálneho umenia v Európe (Dipl.-Arbeit Karls-Universität Prag 2011). Prag 2011, S. 109-132 und digitaler Anhang.

<sup>96</sup> Vgl. Bilder aus der Slowakei I. 1965-1980 (Ausst.-Kat. Galerie PRAgXIS, Essen-Kettwig), hrsg. v. Thomas Strauss. Essen-Kettwig 1982, o. S.

<sup>97</sup> „právě umění, které ze všech lidských konání nejvíce může být projevem lidské svobody“, in: Jindřich Chalupecký: *Tíha doby, Stati o časových souvislostech a situacích kultury 1968-1988*. Prag 1997, S. 41. Online Version: [http://monoskop.org/images/d/d3/Chalupecky\\_Jindrich\\_Tiha\\_doby.pdf](http://monoskop.org/images/d/d3/Chalupecky_Jindrich_Tiha_doby.pdf) [Abruf: 14.1.2015].

„offizielle“ und „inoffizielle“ Produktion unterteilte, existierten im Bereich der bildenden Kunst nicht.<sup>98</sup> Weitere Begriffe wie „alternative Kulturszene“, „Underground“ und „Grauzone“ erläutern ihre einzelnen Spezifika; Adjektive wie „andere“, „parallele“ oder „unabhängige“ weisen auf ihre Eigenschaften hin.<sup>99</sup> Die „alternative Kulturszene“<sup>100</sup> war laut Josef Alan gegenüber der „offiziellen“ Kulturszene ein paralleles Gebilde, das vor allem aus dem „Underground“ kam, den Alan als einen „Life-style“ bezeichnete.<sup>101</sup> Es war eine „Bewegung“.<sup>102</sup> Der erste Platz in dieser Szene gehörte der Rock-Musik und der Musikgruppe *The Plastic People of the Universe*<sup>103</sup>, die 1968 gegründet worden war. Des Weiteren gehörten der *Fluxus*-Künstler Milan Knížák mit seiner Künstlergruppe und der Musikgruppe, die beide *Aktual* hießen, sowie die Gruppe *Křižovnická Schule* dazu.<sup>104</sup> In diesem Milieu und unter diesen politischen Bedingungen gewann der tschechoslowakische „Underground“ andere Konnotationen als der „westliche“, der „schon immer den Protest gegen das Establishment“ verkörpert hatte.<sup>105</sup>

„[I]n Prag und Preßburg [...] ging es primär darum, für die künstlerische Arbeit einen Freiraum zu gewinnen, eine Nische zu errichten, die, außerhalb der offiziellen, streng kontrollierten Kultur stehend, den Dialog zwischen den Aussteigern und dem Publikum erst ermöglichen würde.“<sup>106</sup>

<sup>98</sup> Vgl. Ivo Bock: Tschechoslowakei, in: Wolfgang Eichwede (Hrsg.): Das Archiv der Forschungsstelle Osteuropa. Bestände im Überblick: UdSSR/Russland, Polen, Tschechoslowakei, Ungarn und DDR. Stuttgart/Bremen 2009, S. 56-75, hier S. 67.

<sup>99</sup> Im Zusammenhang mit der Kunst der DDR und der Kunst im „Osten“ wird auch oft der Begriff *nichtoffizielle* Kunst verwendet. Vgl. Belting 1995, S. 61.

<sup>100</sup> Laut Klaus Groh kann der Begriff *alternativ* auch aus anderer Perspektive betrachtet werden: „Alternativ bedeutet *andersartig*, oder vielleicht verständlicher, *andersmöglich*. [...] Alternativen sind ergänzende, gleichwertige, austauschbare ‘andere’ Möglichkeiten zu den gewohnten, herrschenden, bewährten, manipulierten, bekannten Möglichkeiten, jedoch immer mit gleicher oder wenigstens ähnlicher Zielsetzung wie diese.“ Aus: Klaus Groh: Haben alternative Aktivitäten in der bildenden Kunst überhaupt Einfluss auf die Bedeutung künstlerischer Aktivitäten schlechthin?, in: *Kunstmacht*, 15.1979, Nr. 4, S. 111-112, hier S. 111.

<sup>101</sup> In manchen Publikationen wurde „Underground“ auch als autonome Szene verstanden, aber innerhalb der „inoffiziellen“ Kultur. Vgl. Bock 2009, hier S. 68. Vgl. auch Josef Alan: *Předmluva*, in: Alan 2001, S. 5-7, hier S. 5.

<sup>102</sup> Alan 2001, S. 5-7, hier S. 5.

<sup>103</sup> Die Verhaftung der Musikgruppe *The Plastic People of the Universe* war der Auslöser der Zusammenstellung der *Charta 77*, die sich gegen Menschenrechtsverletzungen und für Freiheit ausspricht.

<sup>104</sup> Vgl. Martin Machovec: *Od Avantgardy přes podzemí do undergroundu*, in: Alan 2001, S. 155-199, hier S. 155.

<sup>105</sup> Zdenek Felix: *Prag 1968. Zur Situation der Kultur am Schnittpunkt der Geschichte*, in: um 1968, konkrete utopien in kunst und gesellschaft (Ausst.-Kat. Städtische Kunsthalle, Düsseldorf), hrsg. v. Marie Luise Syring. Düsseldorf 1990, S. 149-152, hier S. 151.

<sup>106</sup> Ebd.

Weitere Begriffe, die die „inoffizielle“ Szene bezeichnen, bietet die Publikation *Verbotene Kunst* (1996), in der sich der Vertreter des Vereins *Jazz Sektion* Joska Skalník zu diesem Thema äußert.<sup>107</sup> Im Gegensatz zu Josef Alan, bei dem die „alternative Kulturszene“ die gesamte „inoffizielle“ Szene bezeichnet, versteht Skalník die „alternative Kultur“ nur als ein Synonym für „Grauzone“.

„Die staatliche offizielle Kultur wurde durch die kommunistische Ideologie beschränkt, daher begannen immer größere Kreise von Menschen ohne Interesse an dem Diktat der Zeit, nach einer eigenen lebendigen Kultur zu suchen, und schufen so eine parallele, unabhängige, alternative Kultur, die als Grauzone bezeichnet wurde.“<sup>108</sup>

Der Ausdruck „Grauzone“ strebt ebenfalls das Ziel an, die „inoffizielle“ Szene zu charakterisieren. Dennoch wurde „Grauzone“ in Bezug auf die Künstler, Kunsthistoriker, Schriftsteller usw. verwendet, die zur „inoffiziellen“ Kulturszene gehörten oder mit ihr sympathisierten, sich aber gut in der „offiziellen“ auskannten und auch ab und zu für die Regierung Aufträge<sup>109</sup> realisierten oder mit der Staatssicherheit kooperierten.<sup>110</sup> Eine weitere Definition beschreibt „Grauzone“ als „Kulturzentren und Galerien, die nicht direkt unter der Leitung des Kulturministeriums und des Zensors standen“<sup>111</sup>.

Alle bis jetzt genannten Begriffe versuchen, das Kulturleben der Tschechoslowakei in der *Normalisierung* zu definieren. Jeder bezeichnet eine andere Nuance der Lage, dennoch stimmen alle überein in dem Punkt der Gegenüberstellung zur „offiziellen“ Kultur. Daher bezeichne ich in meiner Arbeit die unabhängige „alternative Szene“, die „Grauzone“ und den „Underground“ als „inoffizielle“ Kunstszene, die sich mit der bildenden Kunst auseinandersetzte. Dies soll als Oberbegriff verstanden werden. Weiterhin wird die Überzeugung von Marcela Pánková geteilt. Ihrer Meinung nach ist diese Szene aber nicht komplett, wenn die im Exil lebenden Künstler ausgeschlossen

---

<sup>107</sup> Vgl. Joska Skalník: *Jazzová Sekce (Prostor uměleckých Aktivit)*, in: Slavická und Pánková 1995, Nr. 3-4, S. 83-89.

<sup>108</sup> „Státní oficiální kultura byla omezena komunistickou ideologií, stále větší okruh lidí začal s nezájmu o diktát doby hledat vlastní živou kulturu, a tak vytvářet kulturu paralelní, nezávislou, alternativní. [...] Tato situace byla později pojmenovaná za šedou zónu.“ in: Skalník 1995, S. 83.

<sup>109</sup> *Kunst in der Architektur* war eine Kategorie der staatlichen Aufträge und es handelte sich um Kunstwerke, die in die Gebäude integriert waren wie Skulpturen, Reliefs, Mosaiken, Fresken usw.

<sup>110</sup> „Der Begriff der Grauzone bezeichnete die führende soziale Gruppe, die zwar eindeutig innerhalb der offiziellen Strukturen arbeitete, aber mit den Idealen und Zielen der Dissidenten sympathisierte.“ in: Jiřina Šiklová: *Grauzone und die Zukunft der Dissens in der Tschechoslowakei* (Manuskript), Prag 1989, aus: Johanna Posset: *Česká samizdatová periodika 1968-1989*. Wien 1991, S. 13.

<sup>111</sup> Zuzana Bartošová: *Kunst als Raum der Unabhängigkeit*, in: Eichwede 2000, S. 144-149, hier 146.

werden.<sup>112</sup> Zwar hatten die Künstler im Exil und die „inoffiziellen“ Künstler mit unterschiedlichen politischen und gesellschaftlichen Hindernissen zu kämpfen, dennoch stellten sie jeweils einen Gegenpol zur „offiziellen“ Kunst der ČSSR dar, was sie letzten Endes symbolisch vereinte. Eine Verbindung, die ebenfalls einen Teil des untersuchten Gegenstandes bildet, waren ihre sozialen Netzwerke, die die Brücken für eine Diskussion über zahlreiche künstlerische Formen über die politischen Grenzen heraus bauen halfen.

Aus westlicher Sicht bildete die „Ostkunst“ trotz ihrer zwei Ebenen keine Gegenposition zur „Westkunst“.<sup>113</sup> Letztere erlangte die führende Position, während die Kunst östlich des Eisernen Vorhangs in die Peripherie verbannt wurde.<sup>114</sup> Auf den Aspekt der Spaltung der Kunstgeschichte in zwei ungleiche Gebiete mit zwei voneinander unabhängigen Entwicklungen von vergleichbaren künstlerischen Formen weist auch Belting in seiner Publikation *Das Ende der Kunstgeschichte* (1983) hin. Dort bemerkt er, dass die Themen, die die Aufteilung der Kunstgeschichte in einen „Ost- und West-Teil“ behandeln, nicht mehr ignoriert werden können.<sup>115</sup> Laut Belting haben wir es mit einer *zweistimmigen Kunstgeschichte* zu tun, und diese müsse noch geschrieben werden.<sup>116</sup> Im Jahr 2001 setzt sich die slowakische Kunsthistorikerin Maria Orišková mit Beltings Aufforderung in ihrer Dissertation *Zweistimmige Kunstgeschichte* auseinander und verweist auf die Entwicklung der „inoffiziellen“ Kunstszene in der Tschechoslowakei, Ungarn und Polen.<sup>117</sup> Auch die ins Englische übersetzte Publikation von Piotr Piotrowski: *In the shadow of Yalta* (2009) brachte die Thematik der zweiten Stimme der Kunstgeschichte aus „‘Ost-Mittel‘ Europa“ einem breiteren Publikum nahe. Bei den Untersuchungen dieses Aspektes setzen sich die Wissenschaftler vorwiegend mit dem Paradigma der Peripherien der Kunst auseinander. Zugleich geht es ihnen um Rechtfertigung und Beschreibung beider Kunstwelten.

---

<sup>112</sup> Vgl. Marecela Pánková: Fenomén exilového umění, in: Slavická und Pánková 1995, Nr. 3-4., S. 232-237, hier S. 232.

<sup>113</sup> Vgl. Belting 1995, S. 51, oder Gabriele Uelsberg: Kunst als die Form der Freiheit, in: Ostkunst-Westkunst (Ausst.-Kat. Ludwig Forum für internationale Kunst, Aachen), hrsg. v. Gabriele Uelsberg. Aachen 1991, S. 9-11.

<sup>114</sup> Vgl. Piotrowski 2009, S. 13; Orišková 2000, S. 33, und Belting 1995, S. 65-68.

<sup>115</sup> Vgl. Belting 1995, S. 68.

<sup>116</sup> Ebd.

<sup>117</sup> Vgl. Orišková 2000.

Versuche, die vernachlässigte „Ostkunst“ in die „westliche“ Kunstgeschichte nachträglich einzugliedern, waren nach dem Ende des Kalten Krieges derartige Projekte wie *Riss im Raum* (1994) und *Aspekte/Positionen* (1999). Sie stellten dem westdeutschen Publikum die „Kunst in Osteuropa“ vor, oder auch die imposante Ausstellung *Europa – Europa* (1994), die den „erstaunten Besuchern das fleckenlose Bild einer osteuropäischen Avantgarde nach westlichem Geschmack“<sup>118</sup> präsentierte.<sup>119</sup> Auf das Überlappen von „Westkunst“ und „Ostkunst“, die so klar voneinander abgegrenzt erschienen, weist bereits in den 1980er Jahren Thomas Strauss hin.<sup>120</sup> Er kritisierte auch die 1981 in Köln eröffnete Ausstellung *Westkunst*, und zwar nicht nur, weil sie ursprünglich *Weltkunst* heißen sollte, sondern weil sie die Werke der Künstler aus „Osteuropa“ zeigte, als wären sie immer im „Westen“ gewesen, obwohl das Ziel der Ausstellung das Gegenteil versprach.<sup>121</sup>

„Ziel der Ausstellung ‘Westkunst’ ist Information und Schärfung des Urteilsvermögens, ihr Grundgedanke die Zurückführung zeitgenössischer Kunst auf ihre Ursprünge.“<sup>122</sup>

Strauss sah die Notwendigkeit, ein Ergänzungs- oder auch Gegenprojekt zur Kölnischen Ausstellung vorzubereiten. Seine Projektskizze mit dem Titel *Ostkunst* stellte er mehreren Kunstdirektoren in Nordrhein-Westfalen vor, dennoch blieb es bei einem konzeptuellen Vorschlag, der lediglich im Text „*Ostkunst*“ – *ein gesamtphänomenologisches Modell. Einige Bemerkungen zur Kulturosoziologie des ‘Andersartigen’* (1985) festgehalten ist.<sup>123</sup> Bei diesem Projekt ging es Strauss nicht um die Präsentation der eigentlichen „Ostkunst“, sondern um die Erinnerung daran, dass viele Künstler, die erfolgreich im „Westen“ waren, aus dem „Osten“ stammten oder im

<sup>118</sup> Belting 1995, S. 66.

<sup>119</sup> Vgl. *Riss im Raum* (Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau u.a.) 1994, *Aspekte/Positionen. 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa, 1949-1999* (Ausst.-Kat. Ludwig Muzeum, Budapest; Museum Moderner Kunst, Wien; Fundación Joan Miró, Barcelona; John Hansard Gallery, Southampton; Nationalgalerie Prag), hrsg. v. Lóránd Hegyi. Wien 1999 und *Europa, Europa* (Ausst.-Kat. Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland) 1994. Diese drei Ausstellungen nennt in der Publikation *In the Shadow of Yalta* auch Piotr Piotrowski, der aber dabei die Frage der Macht der Ausstellungen, der Anpassung an den ästhetischen „Westkunst“-Kanon sowie nach Zentrum und Pheripherie verfolgt. Vgl. Piotrowski 2009, S. 17-20.

<sup>120</sup> Vgl. Thomas Strauss: *Zwischen Ostkunst und Westkunst. Von der Avantgarde zur Postmoderne; Essays (1970-1995)*. München 1995.

<sup>121</sup> Vgl. Peter Spielmann: *České umění v emigraci*, in: Slavická und Pánková 1996, Nr. 3-4, S. 241-255, hier S. 244 und vgl. Strauss 1995, S. 13.

<sup>122</sup> Karl Ruhrberg: *Zum Thema*, in: *Westkunst* (Ausst.-Kat. Museen der Stadt Köln), hrsg. v. Laszlo Glozer. Köln 1981, o. S.

<sup>123</sup> Strauss 1995, S. 15 und 13-31. Original abgedruckt in: *Das Kunstwerk*, 38.1985, S. 5-32 und 39-42.

„Osten“ emotional verankert waren.<sup>124</sup> Ein Aspekt sticht aus seiner Ausstellungsskizze besonders hervor, und zwar die Migration der Künstler, die in meinem Vorhaben ebenfalls eine wesentliche Rolle innehaben. Zusätzlich erweiterte er die Zeitliche Begrenzung der beiden Begriffe, so wie es auch die Kölner Ausstellung *Westkunst* tat. Sie startete ihren Überblick bereits mit dem Jahr 1939. In der vorliegenden Arbeit werden die Begriffe „Ostkunst“ und „Westkunst“ auf die Zeitperiode des Kalten Kriegs (1945-1989) beschränkt.

Ein weiteres Ausstellungsprojekt, das beide Begriffe umriss, wurde erst im Jahr 1991, nach dem Ende des Kalten Kriegs, in Aachen realisiert. Die Ausstellung *Ostkunst – Westkunst* stellte beide Kunstwelten nebeneinander und polemisierte die beiden starken und dennoch so schwammigen Begriffe.

„Ostkunst-Westkunst als Ausstellungsprogramm klingt für viele Menschen noch in erster Linie nach Konfrontation, Gegensätzen und Niveaufälle. Es scheint auch mehr eine politisch-ideologische Gegenüberstellung zu sein denn eine geographische. Einer derartig vereinfachten Blickrichtung auf die Kunstproduktion in West und Ost soll die Erstpräsentation des Ludwig Forums entgegenreten, sie zumindest relativieren.“<sup>125</sup>

Die vorliegende Arbeit versucht, die Unterschiede zwischen „Westkunst“ und „Ostkunst“ eher auf die geografischen, historischen und gesellschaftlichen Hintergründe zu beziehen und den Dialog über die künstlerischen Formen, die es trotz des Eisernen Vorhangs dank der sozialen Netzwerke in begrenztem Ausmaß gab, hervorzuheben. Anhand der Schilderung der problematischen Aufteilung der tschechoslowakischen Kunstszene auf eine „offizielle“ und eine „inoffizielle“ Ebene soll die komplizierte Situation der untersuchten tschechoslowakischen Künstlern skizziert werden. Die Debatte über die „Westkunst“ und „Ostkunst“ sollte die Bedeutung der sozialen Netzwerke und des Ideen-Austauschs zwischen zwei Vertretern dieser Kunst-Pole, den sie mit sich brachten, unterstützen.

Für die Wandlung der Intensität des Dialogs über die künstlerischen Formen sind die unterschiedlichen Phasen der *Normalisierung*, die in Folgendem skizziert werden, verantwortlich.

---

<sup>124</sup> Vgl. Strauss, Thomas: Ostkunst, ein geschichtsphänomenologisches Modell: einige Bemerkungen zur Kunstsoziologie des Andersartigen. In: *Europäische Kunst unter besonderer Berücksichtigung der Kunst in osteuropäischen Ländern*. 1990, S. 122-143, hier S. 128f.

<sup>125</sup> Uelsberg 1991, S. 9.

## 2.2 Intensität der Berührungen zwischen der Tschechoslowakei und Westdeutschland

Die Etappe der *Normalisierung* in der Tschechoslowakei war kein homogener Zeitraum. Ebenso wie die meisten Abschnitte in der Geschichte verlief auch dieser nicht ohne Brüche. Er hatte einen schwachen Anfang, eine Hochkonjunktur und eine Endphase. Alle Phasen wirkten sich auf die Intensität der Berührungen zwischen der Tschechoslowakei und Westdeutschland aus.

Nach der Besetzung Prags durch die Armee des Warschauer Pakts 1968 stärkte die neue Regierung in der „Anfangsphase“ der *Normalisierung* zuerst ihre eigene politische Position, um dann die verschiedenen Gesellschaftsbereiche zu infiltrieren. Im Jahr 1970 wurden die *Lehren aus der Krise. Entwicklung in der Partei und der Gesellschaft* auf dem XIII. Parteitag der KPTsch genehmigt, sie wurden zur Richtlinie für die weitere Entwicklung im Land und hatten eine „Säuberung“ in sämtlichen Gesellschaftsschichten zur Folge.<sup>126</sup> Im Kulturbereich wurden die alten *Verbände der tschechischen und slowakischen bildenden Künstler* aufgelöst und neu besetzt.<sup>127</sup> Durch Überprüfung der Künstler und deren Mitgliedschaft im Verband sollten sich die Kunst der Tschechoslowakei und der Bund von Künstlern „reinigen“, die mit der „bürgerlichen Ästhetik“ infiziert waren.<sup>128</sup> Zwar kam es auch in der Definition des *sozialistischen Realismus* zur Modifikation, die ideologische Korrektheit der Künstler sowie der Themen blieb aber unverändert. Dadurch standen sich immer deutlicher zwei Gruppen von Künstlern gegenüber. Die eine Seite vertraten jene Künstler, die in den *liberalen 1960er Jahren* den Erfolg im „Westen“ mit künstlerischen Ausdrucksformen wie *konkrete Kunst, Fluxus, visuelle Poesie* usw. genossen und in die „inoffizielle“ Kunstszene gedrängt wurden. Die andere Seite repräsentierten Künstler, die der Ideologie und der Methode des *sozialistischen Realismus* treu geblieben waren und sich folglich der „offiziellen“ Kunstszene zurechneten.

Während dieser „Anfangsphase“ der *Normalisierung* wurden Projekte, auch im Ausland, realisiert, die noch in den *liberalen 1960er Jahren* mit internationalen

---

<sup>126</sup> Die Abkürzung KPTsch bezeichnet die Kommunistische Partei der Tschechoslowakei, auf Slowakisch: Komunistická strana Československa (KSCĽ). Der slowakische Titel des Dokuments lautet „Poučenie z krízového vývoja v strane a spoločnosti.“ In: Rusinová 2000a, S. 44.

Teilnehmern geplant worden waren.<sup>129</sup> Auch in Westdeutschland kam es zur Durchführung einiger Projekte wie zum Beispiel die Ausstellung von Otto Gutfreund im Museum Bochum (1969) oder die Biennale der *konkreten Kunst* in Nürnberg (1969). Zudem durften noch kurz nach der Besetzung einige westdeutsche Künstler und Theoretiker die Tschechoslowakei besuchen. Unter ihnen befanden sich der Vertreter der *konkreten Poesie* Reinhard Döhl und die Galeristen Walter Storms und Christel Schüppenhauer. Als Auslandskorrespondent wurde in Prag der Sammler und Journalist Hans-Peter Riese stationiert. Erst im Jahr 1973 wurde er ausgewiesen. Anfang der 1970er Jahre breitete in Brünn der Theoretiker und Künstler Jiří Valoch einige „offizielle“ Projekte vor, die sich mit den künstlerischen Formen der *konzeptuellen Kunst*, der *visuellen Poesie*, der *Land Art* usw., die eher der „formalistischen Kunst“ zugeordnet wurden, auseinandersetzten.<sup>130</sup> Ansonsten wurden vonseiten der neuen *normalisierten* Regierung alle Verbindungen mit dem westlichen Ausland systematisch aufgelöst.<sup>131</sup> Ab 1970 wurden Zeitungen, die vorher Artikel über die „Westkunst“ publiziert hatten, geschlossen oder mit neuen Mitarbeitern besetzt.<sup>132</sup> Der einflussreiche Kunsthistoriker Chaloupecký verließ die *Galerie Václava Špály* in Prag und zog sich aus der Öffentlichkeit zurück.<sup>133</sup> Trotzdem behielt er seine

---

<sup>129</sup> Z. B. die internationale Ausstellung *Danuvius* Bratislava (1968), auf deren Eröffnung noch zahlreiche ausländische Theoretiker und Journalisten anwesend waren und wo noch slowakische Künstler ausstellten, die später der „inoffiziellen“ Szene zugeordnet wurden; auch das Festival *I. Polymusischer Raum. Skulptur, Objekt, Licht, Musik* (Polymuzický priestor, Socha, objekt, svetlo, hudba in Piešťany, 1970) stellte Arbeiten von John Cage über Dieter Schnebela bis Laco Kupkovač aus. Gleichsam wurden manche tschechoslowakischen Künstler allmählich in die „inoffizielle“ Szene gerückt, die noch als regelrechte Vertreter der ČSSR Kunst auf mehreren internationalen Ausstellungen wie der *documenta 4* in Kassel, der *EXPO* in Osaka 1970 usw. vertraten.

<sup>130</sup> Z. B. 1970 fand die Ausstellung der *konzeptuellen* Postkarten von tschechoslowakischen Künstlern, die sich auch dem internationalen Netzwerk eingegliedert hatten wie Karel Adamus, Rudolf Fila, Stano Filko, Dalibor Chatrný, Ladislav Novák, Jiří Valoch und die beiden Ungarn Imre Bak und Endre Tot, statt.

<sup>131</sup> Siehe Interviews im Anhang und Interviews in: Biřová 2011, S. 109-132 und digitaler Anhang.

<sup>132</sup> Eingestellt wurden Zeitungen, die in den 1960er Jahren über die „westliche“ Kunstszenen informierten. Die Zeitung *Výtvarná práce* (Die bildende Arbeit) veröffentlichte Beiträge von *unerwünschten* Kunstkritikern wie Jindřich Chaloupecký oder Ľudmila Vachtová über die damals aktuellen „westlichen“ Kunstströmungen, darunter *Land Art*, *Happening* oder *konzeptuelle Kunst*. Weitere Zeitungen, die sich mit der „westlichen Kunst“ auseinandersetzten, waren *Výtvarné umění* (Die bildende Kunst) und *Výtvarná Výchova* (Die bildende Erziehung), die zuletzt genannte Zeitung beinhaltete die Rubrik *Tváři v tvář modernímu umění* (Angesichts der modernen Kunst), wo immer eine neue Kunstströmung vorgestellt wurde, darunter *Land Art* oder *Psychedelic Art*. In: Biřová 2011, S. 66.

<sup>133</sup> In dieser Galerie fanden wichtige Ausstellungen statt. Z. B. die *Hommage à Lidice- Západonemecká a západoberlínská avantgarda Lidicím*, die von der René Block Galerie übernommen wurde und noch im Sommer 1968 lief, beinhaltete Werke von Joseph Beuys, Jörg Immendorf, Sigmar Polke, Blinky Palermo, Gerhard Richter, Günther Uecker, Wolf Vostell und Konrad Lueg. Mit ihnen stellte ebenfalls der *Klub der Konkretisten* aus. Obendrein fand in Prag die Ausstellung über *Marcel Duchamp* statt, sie war die erste in der Tschechoslowakei. Seine Ready-mades beeinflussten die *konzeptuelle* Kunstlinie im „Westen“. Vgl. Simona Mayerova: *Pražská Špálová Galérie v letech 1965-1970* (Dipl.-Arbeit Karls-

Schlüsselposition in der tschechoslowakischen Kunstszene, da er seine zahlreichen internationalen Kontakte an die jüngere Künstlergeneration vermittelte. Unter anderem verknüpfte er den *Fluxus*-Künstler Milan Knížák mit der Kunstszene in den USA, die Knížák schließlich auch besuchte. Des Weiteren empfahl Chalupecký den Sammler Hanns Sohm aus Stuttgart, der ein beachtliches Archiv der *Fluxus*-Bewegung aufbaute, außer Knížák auch die Künstler Stano Filko und Alex Mlynářčík aus Bratislava.<sup>134</sup>

Das Ende der „Anfangsphase“ im Jahr 1972 markiert die Publikation von Klaus Groh: *Aktuelle Kunst in Osteuropa*, die die „inoffizielle“ tschechoslowakische Kunst im „Westen“ präsentierte. Ihre Art der Entstehung demonstrierte ebenfalls die Wichtigkeit der sozialen Netzwerke.<sup>135</sup>

„1972 war nicht nur das Jahr der ‘Konsolidierungskongresse’ der Künstlerverbände, sondern markierte zugleich eine Zäsur: Die ‘inoffiziellen’ slowakischen [ebenso die tschechischen; Anm. d. Verf.] Künstler erkannten, wie notwendig Auslandskontakte für ihre Arbeit – trotz der drohenden polizeilichen Verfolgung – waren, und die europäische Kunstkritik fing an, die verbotenen Autoren Osteuropas wahrzunehmen.“<sup>136</sup>

Der hohe Wert der Netzwerke ist auch durch ihre Existenz während der folgenden „Isolationsphase“ der *Normalisierung*, die bis Anfang der 1980er Jahre andauerte, belegt. Es gelang einigen Künstlern, ihre Kontakte im Ausland aufrechtzuerhalten und weiter zu pflegen, was meist nur anhand von Korrespondenz möglich war, da die Reisemöglichkeiten stark beschränkt wurden. Der Transfer von Informationen und Ideen über bestimmte künstlerische Formen erfolgte durch Briefwechsel innerhalb eigener Netzwerkstrukturen. Dies führte zur Entfaltung einer breiten *Mail-Art*-Szene, in welcher die tschechischen Künstler Jiří H. Kocman und Jiří Valoch eine unersetzbare Position vertraten. Über den Postweg gelangten auch zahlreiche Arbeiten von Knížák nach Westdeutschland, weshalb die Grenzen zwischen der *Mail Art* und

---

Universität Prag 1997). Prag 1997, S. 29. Am Ende des Jahres 1970 verabschiedete sich Chalupecký aus der Öffentlichkeit mit zwei Ausstellungen: *Konfrontace I. und II.*, gezeigt in der *Galerie Nova*. Vgl. Jiří Šetlík: *Léta sedmdesátá a osmdesátá*, in: Švácha und Platovská 2007, S. 369-385, hier S. 374.

<sup>134</sup> Briefe von Chalupecký an Sohm aus dem Jahr 1967 und v. 29.11.1968, Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart, 13.5.2014.

<sup>135</sup> Diese Publikation war die einzige, die in diesem Ausmaß über die aktuelle, aber nicht „offizielle“ Kunstszene im „Westen“ berichtete. Leider stand sie nicht lange zum Verkauf. Der DuMont Verlag wollte nämlich eine Publikation über die Künstler aus der DDR veröffentlichen, und die DDR stellte die Bedingung, dieses Buch zurückzuziehen. Dies weist auf die zahlreichen Hindernisse, mit denen solche Projekte, die die Länder aus den sich gegenüberstehenden „Blöcken“ verknüpfen wollten, konfrontiert waren. Siehe Interview mit Klaus Groh im Anhang.

<sup>136</sup> Bartošová 2000, S. 146.

der *Fluxus*-Bewegung im ganzen „Ostblock“ oft fließend waren. Die Korrespondenz als Hauptweg des Informationstransfers nutzte auch der in den 1970er Jahren aktive *Body-Art*-Künstler Petr Štembera.<sup>137</sup> Er berichtete unter anderem Klaus Groh über die „inoffizielle“ tschechoslowakische Kunst, was zur bereits mehrmals erwähnten Publikation *Aktuelle Kunst in Osteuropa* (1972) führte. Sogar die amerikanische Theoretikerin Lucy R. Lippard veröffentlichte in ihrer Publikation *Six Years* (1973) einen Text von Petr Štembera.<sup>138</sup> Weitere unabhängige Informationswege bildeten Zeitschriften, die in einer kleinen Anzahl von Kopien und nur innerhalb einer bestimmten Personengruppe verbreitet wurden. Später, in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre, erschienen diese Kopien als sogenannte *Samizdaten*.<sup>139</sup> Es waren auf Schreibmaschinen getippte Manuskripte zu unterschiedlichen Themen, die in Bekanntenkreisen zirkulierten.<sup>140</sup>

„Neben dem *Samizdat* in der ČSSR publizierten viele Emigranten im Ausland. Zwischen beiden Zweigen der unabhängigen tschechoslowakischen Literatur kam es in den 80er Jahren zu einem regen Austausch.“<sup>141</sup>

Den literarischen Austausch belegt ein weiteres Netzwerk, das die Bipolarität der „Machtblöcke“ infrage stellte. In der vorliegenden Arbeit liegt der Fokus aber auf der bildenden Kunst, dennoch ist es notwendig, auch auf diesen literarischen Ideentransfer hinzuweisen.<sup>142</sup>

Den Gipfel der Unzufriedenheit erreichten die „inoffizielle“ Kulturszene und die Dissidenten im Jahr 1977, woraufhin sie im Ausland die *Charta 77* veröffentlichten, die über Menschenrechtsverletzungen berichtete. Erst Anfang der 1980er Jahre kam es zu einer Änderung der Situation, und die sogenannte „schwache“ *Normalisierung*

<sup>137</sup> Mitglied der tschechischen *Body-Art*-Gruppe Petr Štembera, Karel Miler und Jan Mlčoch.

<sup>138</sup> Den Text schrieb 1970 Štembera für die *Revista de Arte, Puerto Rico*. In der Einleitung dankt Štembera mit ironischem Unterton der Regierung der 1950er Jahre und deren Kulturpolitik, die nämlich die isolierte Entwicklung einer großen Künstlerpersönlichkeit verursachte – Vladimír Boudník. Außerdem spricht Lippard über die *Fluxus*-Bewegung und Milan Knížák. In: Lucy R. Lippard (Hrsg.): *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972. A cross-reference book of information on some esthetic boundaries. Consisting of a bibliography into which are inserted a fragmented text, art works, documents, interviews, and symposia.* London 1973, S. 169- 170.

<sup>139</sup> Vgl. Ivo Bock: Der literarische Samizdat nach 1968, in: Eichwede 2000, S. 86-93, hier S. 86.

<sup>140</sup> Vgl. Wolfgang Eichwede: Archipel Samizdat, in: Eichwede 2000, S. 8-19, hier S. 8-9.

<sup>141</sup> Lutz 1999, S. 52, siehe auch Kind-Kovács 2008; Vilém Prečan: Unabhängige Literatur und Samizdat in der Tschechoslowakei der 70er und 80er Jahre, in: V.Z.D.O.R. (Ausst.-Kat. Museum für Tschechische Literatur, Prag), hrsg. v. Růžena Hamanová. Prag 1992; Eichwede 2000.

<sup>142</sup> Jitka Hanáková: Edice českého samizdatu 1972-1991. Prag 1997; Der Zensur zum Trotz: das gefesselte Wort und die Freiheit in Europa (Ausst.-Kat. Zeughaus der Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel). Weinheim 1991; Walter Schamschula: Geschichte der tschechischen Literatur. Von der Gründung der Republik bis zur Gegenwart. Köln 2004.

führte schließlich zur Samtenen Revolution (1989).<sup>143</sup> Den Begriff „schwache“ *Normalisierung* benutzte der slowakische Künstler Rudolf Sikora in seiner *Text-Collage* (1970-1996), in der er seine Gedanken über Kunst, Politik und Welt frei zusammensetzte. Zwar datierte er diesen Zeitraum erst von 1985 bis 1989, aber da die Text-Collage die tschechoslowakische Perspektive der ganzen 1980er Jahre wiedergibt, habe ich in meinem Vorhaben seinen Begriff übernommen und den Zeitrahmen erweitert. Die „schwache“ *Normalisierung* fing mit keinem bestimmten Ereignis an, es änderten sich keine Gesetze. Die staatlichen Behörden wiesen eine gewisse Offenheit gegenüber den Projekten aus der „inoffiziellen“ Szene auf. Der „inoffizielle“ tschechische Bildhauer Stanislav Kolíbal äußerte diesbezüglich, dass es in den 1980er Jahren einfacher war, „etwas zu tun“.<sup>144</sup> Kolíbal durfte plötzlich ins Ausland reisen und ausstellen, was die 1983 stattfindende Ausstellung *8 Künstler aus Prag in München* belegt. Auch besuchte ihn in Prag der Sammler der ZERO-Gruppe Gerhard Lenz und kaufte von ihm zwei größere Arbeiten, die dank der Genehmigung des *Art Centrums* das Land „offiziell“ verlassen durften. Da Kolíbal in den 1970er Jahren keine Kunstwerke über die Grenze hatte transportieren dürfen, war diese Wende in der Haltung des *Art Centrums* gegenüber seiner Person signifikant. In diesem Sinne verbesserten sich zwar die Möglichkeiten für Künstler aus der „inoffiziellen“ Szene, sich im Ausland an verschiedenen Projekten zu beteiligen, aber nicht alle Künstler spürten diese „Verbesserung“ der Lage. Anfang der 1980er Jahre emigrierten die tschechischen Künstler der *visuellen Poesie* Jiří Kolář und Karel Trinkewitz sowie der Künstler der *konzeptuellen Kunst* Stano Filko. Auch der slowakische Theoretiker und Journalist Thomas Strauss sollte die Heimat verlassen. Die Emigration der genannten Personen wirkte sich auf das untersuchte soziale Netzwerk aus. Karel Trinkewitz regte die Gründung der westdeutschen *Galerie PRAGXIS* in Essen-Kettwig an, die zum wichtigen Treffpunkt der tschechoslowakischen Emigranten wurde. Thomas Strauss bereitete für die Galerie mehrere Ausstellungen vor, und Jiří Kolář wurde zu einem ihrer Ehrenkünstler.

Trotz der „schwachen“ *Normalisierung* bekam im Jahr 1986 der junge *Performance-Künstler* Tomáš Ruller keine Ausreisegenehmigung, wodurch seine Teilnahme an der *documenta 8* in Kassel verhindert wurde. Ebenfalls Mitte der 1980er Jahre emigrierte die Bildhauerin Magdalena Jetelová nach München, was die positiven Veränderungen

---

<sup>143</sup> Über einen intensiveren Austausch berichtet auch Rouček 1990, S. 163.

<sup>144</sup> Siehe Interview mit Stanislav Kolíbal im Anhang.

in der „inoffiziellen“ Kunstszene der Tschechoslowakei, die während der letzten Phase der *Normalisierung* stattfanden, relativiert, da sie sich auf einige ausgewählte Künstler beschränkten.

Die endgültige Auflösung der „offiziellen“ und „inoffiziellen“ Kunstszene zugunsten eines „freien“ Umgangs in der Kunstszene der ČSSR erfolgte erst nach 1989, nach dem Ende des Kalten Krieges.

Während der *Normalisierung* in der Tschechoslowakei, die durch drei Phasen bestimmt wurde, gestaltete sich in Westdeutschland eine ganz andere Situation in der Kunstwelt. In Westdeutschland war die gesamte Lage im Kunstbetrieb, auf dem Kunstmarkt und in der Kunstszene sichtlich freier, abwechslungsreicher und heterogener, bedingt durch das kapitalistische Gesellschaftsmodell. Ebenso wie im restlichen Westeuropa entstanden auch in der BRD die sogenannten *Amerikahäuser*<sup>145</sup>, die die amerikanische Kultur verbreiteten. Die amerikanische Kunst präferierte die *abstrakte Kunst* oder das *Informel*, die als Zeichen der freien Entfaltung des Künstlergeistes zu verstehen war.<sup>146</sup> Die westdeutschen Künstler wagten es, eine eigene Richtung in der Kunst zu suchen, wie es die *konkrete Kunst*, die *ZERO*-Gruppe oder die *Jungen Wilden* beispielhaft belegen. Gleichzeitig versuchten sie sich von der Kunst, die vom nationalsozialistischen Erbe gezeichnet war, zu befreien und wieder Anschluss im internationalen und europäischen Kontext zu finden.<sup>147</sup> Dieses Ziel strebte die *documenta*-Ausstellung an, die zum ersten Mal 1955 in Kassel stattfand. Die Idee, die neueste Kunstwelt zu dokumentieren, war und ist immer noch präsent. Sie erfuhr schnell nationale, aber vor allem auch internationale Anerkennung und gehörte bald zu den meist beachteten Ereignissen in der „Westkunst“. Neben der *documenta* ergänzten der Kunstmarkt und dessen Kunstmessen den Überblick über die aktuelle Kunst in Westdeutschland. Der Aspekt des Kunstmarktes, der sich nach der Nachfrage des Kunden richtete, bildete einen markanten Unterschied zu der kommunistischen Tschechoslowakei, wo die Regierung die Regeln des Kunstmarktes bestimmte.<sup>148</sup> In der Bundesrepublik wurde schon 1967 der *Kunstmarkt in Köln*, der

---

<sup>145</sup> Stöver 2007, S. 250.

<sup>146</sup> Ab 1948 wuchs der Zahl der Ausstellungen amerikanischer abstrakter Kunst, die das „Freiheitsideal der amerikanische Hegemonialmacht vertrat“. Aus: Belting 1995, S. 47.

<sup>147</sup> Georg Wedekind: Abstraktion und Abendland. Die Erfindung der *documenta* als Antwort auf ‘unsere deutsche Lage’, in: Nikola Doll, Ruth Heftrig, Olaf Peters und Ulrich Rehm (Hrsg.): *Kunstgeschichte nach 1945: Kontinuität und Neubeginn in Deutschland*. Köln 2006, S. 165-182, hier S. 176f.

<sup>148</sup> Vgl. Prerušená pieseň (Ausst.-Kat. Slowakische Nationalgalerie) 2012, S. 39-46.

Vorläufer der heutigen *Art Cologne*, von Heinz Stünke und Rudolf Zwirner gegründet.<sup>149</sup> Bei diesem ersten Versuch beteiligten sich 18 Aussteller. Außer dem *Kunstmarkt in Köln* wurden weitere Messen wie die *Frühlings- und Herbstmesse* in Frankfurt am Main oder die *Handwerksmesse* in München veranstaltet. Mit Blick auf den starken Kunstmarkt wurde das Kunstwerk in Westdeutschland als „Objekt mit Preiszettel“ kritisiert.<sup>150</sup> Die Kunst in der BRD musste im Gegensatz zur ČSSR nicht gegen eine vorgeschriebene ästhetische Doktrin, einen starren Kunstbetrieb und einen kontrollierten Kunstmarkt ankämpfen, sondern gegen den Kommerz. Weitere Kritik westdeutscher Kunsthistoriker richtete sich gegen den „Umgang“ mit der Kunst, der sich seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs „versachlicht“ hatte.<sup>151</sup> Auf diesem sich schnell wandelnden kapitalistischen Kunstmarkt in Westdeutschland setzten sich die unerfahrenen tschechoslowakischen Künstler nur schwer durch. Hinzu kam noch der Konkurrenz-Kampf, dem nur wenige standhalten konnten. Meist half auch die Emigration aus der Tschechoslowakei nicht. Als einziger Tschechoslowake schaffte es nur Jiří Kolář, unter die 100 meistverkauften Künstler in Deutschland aufzusteigen.<sup>152</sup> Dennoch befanden sich Werke der tschechoslowakischen Künstler in unzähligen westdeutschen privaten Sammlungen, was in der vorliegenden Arbeit im *Kapitel 8* angesprochen wird.

Nicht nur die Struktur der Museen und Galerien unterschied sich von der in der Tschechoslowakei, sondern auch die Ausstellungsprogramme. In der Tschechoslowakei wurde in den „offiziellen“ Ausstellungen der *sozialistische Realismus* gezeigt. Dagegen kam es in Westdeutschland im Laufe der 1960er Jahre zu derart starken Veränderungen in der Kunst, dass die klassische Bilderhängung nicht mehr ausreichte, um die aktuellen Kunstwerke zu präsentieren. „Die Kunst [kam] an die Grenze ihrer Ausstellbarkeit.“<sup>153</sup> *Happenings, Aktionsstücke* oder *konzeptuelle Kunst* mussten dem Publikum anders präsentiert werden. Um möglichst viele Besucher

---

<sup>149</sup> Rudolf Zwirner war bei der *documenta 2* als Generalsekretär von Arnold Bode tätig. *Art Cologne*: Startseite, unter: <http://www.artcologne.de/de/artcologne/home/index.php> [Abruf: 20.5.2014].

<sup>150</sup> Damus 1995, S. 268.

<sup>151</sup> Ebd.

<sup>152</sup> Weitere Angaben erläutern, was verkauft wurde, für wie viel und in welchem Preis-Punkte Verhältnis (PPV). Bei Kolář steht: „Konkrete Poesie, Mindestpreis- 2000 DM, PPV- 0,6; sehr billig.“ Aus: Linde Rohr-Bongard (Hrsg.): *Kunst = Kapital. Der Capital Kunstkompass von 1970 bis heute*. Köln 2001, S. 47.

<sup>153</sup> Sensibilität der Selbsterfahrung – Grenzen der Ausstellbarkeit – Avantgarde und Museum, in: *Westkunst (Ausst.-Kat. Museen der Stadt Köln) 1981*, S. 284-289, hier S. 284.

anzulocken, wurden „neue Formen der Präsentation und Vermittlung“ angekündigt.<sup>154</sup> 1972 skizzierte der Kunsthistoriker und Kurator Dieter Honisch (Museum Folkwang, Essen) die neuen Ziele des Museums: „[...] Künstler und Museum [sollten] gemeinsam etwas in und mit der Öffentlichkeit realisieren.“<sup>155</sup> Die Museen entdeckten die neuen technischen Medien, die den Weg für ein breites Publikum öffnen sollten. Mithilfe von Fernsehbildschirmen wurden Videos der *Fluxus*-Konzerte oder *Aktionskunst* präsentiert. „Museen und Kunstvereine begannen Anfang der 1970er Jahre, Videokunst mittels Videotheken abrufbar zu machen.“<sup>156</sup> Darüber hinaus diente das Fernsehgerät selbst als Ausstellungsraum.<sup>157</sup>

Solche technischen Entwicklungen betrafen die tschechoslowakischen Museen und Galerien nicht. Die Ausstattung der Künstler, vor allem aus der „inoffiziellen“ Szene, war „bedauerlich“.<sup>158</sup> Schon das Kopieren oder Fotografieren der Werke stellte sich oft als unlösbare Aufgabe dar.<sup>159</sup> In Westdeutschland wurden die „neuen Formen der Vermittlung“ um sogenannte „neue[n] Formen der Vermarktung“ ergänzt.<sup>160</sup> Die Künstler der *konzeptuellen Kunst* und von *Fluxus* oder den *Aktionisten* brauchten keine „normalen“ Galerien, sondern eher Vermittlungsorganisationen, die sich um Sponsoren kümmerten und Gelder für die Projekte anwarben.<sup>161</sup> Dafür engagierten sich vor allem die privaten Galerien. Ihre reichlich vorhandene Existenz in Westdeutschland bildete einen weiteren Unterschied zur Tschechoslowakei, wo nur eine Kette staatlicher Galerien *Werk* vorhanden war, die keinen Raum für von den Werken des *sozialistischen Realismus* abweichende Möglichkeiten ließen. In der BRD konnte jeder, der es nur wollte und Geld dafür fand, eine Galerie eröffnen, was das breite Angebot an Kunststilen und Ausstellungsmöglichkeiten für „jeden“ erhöhte.<sup>162</sup>

Die freie Wahl der Künstler, an Ausstellungen in privaten Galerien wie auch in staatlichen und städtischen Museen, Kunsthallen und Galerien teilzunehmen, unterschied die Situation der Kunstszene in Westdeutschland wesentlich von der in der

---

<sup>154</sup> Damus 1995, S. 259.

<sup>155</sup> Ebd.

<sup>156</sup> Ebd., S. 264.

<sup>157</sup> Ebd., S. 263.

<sup>158</sup> Siehe Interview mit Vlasta Čiháková-Noshiro in: Biřová 2011, digitaler Anhang.

<sup>159</sup> Ebd.

<sup>160</sup> Damus 1995, S. 263/266.

<sup>161</sup> Ebd., S. 266/267.

<sup>162</sup> In der ČSSR befand sich seinerzeit nur ein Ausstellungsraum, der als private Galerie bezeichnet werden könnte. Die *Galerie H* der Brüder Hůla, befand sich in einer umgebauten Scheune in der Kleinstadt Kostelec und war während der 1980er Jahre aktiv. Vgl. Bock 2009, S. 68.

ČSSR, ebenso wie die neue Art der Vermittlung und Vermarktung, der liberale Kunstmarkt, der freie Aufbau von Sammlungen und so weiter.

Wie in diesem Kapitel skizziert wurde, beeinflusste die Intensität der Berührungen auf der einen Seite die Phasen der *Normalisierung*, auf der anderen die Änderungen in Galerie- und Museumspräsentation sowie den starken Konkurrenzkampf in Westdeutschland. Trotz all der Unterschiede in den Kulturwelten beider Länder, der angeblichen Bildung von „Ostkunst – Westkunst“ und der politischen Lage wurden die Netzwerke kreiert, die die Entstehung der Diskussion über unzählige künstlerische Formen zwischen den tschechoslowakischen und westdeutschen Akteuren anzettelten und somit „Löcher“ in den entstandenen Eisernen Vorhang bohrten und die Bipolarität der „Ostkunst – Westkunst“ untergruben.



# **Kapitel 3 : Netzwerke als Brücken innerhalb der gespalteten Kunstgeschichte**

Wie die Darstellung des historischen Hintergrundes zeigt, übten etliche politische sowie kulturelle Aspekte Einfluss auf den Kulturtransfer zwischen der Tschechoslowakei und Westdeutschland aus. Zudem teilte sich die Kunstszene in der ČSSR in drei Netzwerkgruppen auf: in die „offizielle/inoffizielle“ Ebene sowie in die Sektion der tschechoslowakischen Emigranten. Die zwei ersten Ebenen kreuzten sich gelegentlich, aber für die Emigranten zog der Eiserne Vorhang eine klare Grenze. Obwohl sie laut Pánková zur „inoffiziellen“ Ebene gehörten, muss die Existenz der schwer durchlässigen Grenzen, die zwischen ihnen und der „inoffiziellen“ Kunstszene im Heimatland existierten, beachtet werden. Dies trug zur Bildung verschiedener Bedingungen für den Austausch der diversen Informationen und Ideen bezüglich der unterschiedlichen künstlerischen Ausdrucksformen und Kunstobjekte zwischen den tschechoslowakischen und westdeutschen Künstlern, Theoretikern, Journalisten, Galeristen und Sammlern bei. Der Transfer über die politischen Grenzen hinweg verlief über persönliche Kontakte, Beziehungen, Verbindungen oder Verflechtungen zwischen Personen, was in der Soziologie als Netzwerke definiert wird.<sup>163</sup> Im Folgenden werden diese sozialen Netzwerke im Hinblick auf den Austausch zwischen Westdeutschland und die Tschechoslowakei untersucht.

### 3.1 Theoretische Wahrnehmung der Netzwerke

Wie bereits angedeutet lehnt der hier angewandte Ansatz sich überwiegend an die soziologische Perspektive<sup>164</sup> des Begriffes an, die sich mit den zwischenmenschlichen Verknüpfungen und deren Auswirkungen auseinandersetzt, da die persönlichen Kontakte einen essenziellen Einfluss auf die künstlerische Produktion der tschechoslowakischen Künstler ausübten und als Brücken für den Ideenaustausch über den Eisernen Vorhang agierten.

Laut Dorothea Jansen entwickeln solche persönlichen Verflechtungen Strukturen, die durch „ein abgegrenztes Set von Knoten und ein Set der für diese Knoten definierten Kanten“<sup>165</sup> gebildet werden. Als Knoten werden vor allem Personen – sogenannte Akteure – verstanden, die in der vorliegenden Arbeit als Künstler, Kunsthistoriker,

---

<sup>163</sup> Vgl. Holzer 2010, S. 6. und 14.

<sup>164</sup> Vgl. Stegbauer 2008.

<sup>165</sup> Jansen 2003, S. 13.

Journalisten, Galeristen und Sammler identifiziert werden. Die Kanten repräsentieren die Formen der dazwischen verlaufenden Beziehungen.<sup>166</sup> In einem Netzwerk können die Akteure auch „dadurch verbunden [sein], dass sie am gleichen Ereignis teilgenommen haben oder sich für das gleiche Objekt interessieren“<sup>167</sup>. So treten einige Ausstellungen, Projekte, Editionen, Bücher usw. in den Forschungsfokus. Dennoch werden im Folgenden nur solche gemeinsamen Ereignisse berücksichtigt, die bei den Recherchen über die Netzwerke der ausgewählten tschechoslowakischen Künstler in der BRD entdeckt wurden.

Die Ausstellungen und Projekte, die an einen Ort gebunden waren, führen eine weitere Kategorie der Sozialwissenschaften, die Kategorie des Raumes, in den Forschungsfokus ein. Hier kam es zu sozialen Handlungen und Wechselbeziehungen, durch welche soziale Räume entstanden sind.<sup>168</sup> Die realen physischen sowie abstrakten sozialen Räume sind Teil der *Netzwerkräume* und der *Orte der Begegnungen*, die im letzten Abschnitt dieses Kapitels theoretisch näher beleuchtet werden.

Die gemeinsamen Projekte der tschechoslowakischen und westdeutschen Akteure unterstützten den Dialog, der als Transfer der kulturellen Muster verstanden werden kann. Kulturtransfer ist eine Bezeichnung

„für Prozesse[,] in denen Kulturgüter, kulturelle Muster und Strömungen sowie die zugehörigen Verhaltensmuster (Habitus) aus einem kulturellen Zusammenhang in einen anderen übernommen bzw. übertragen werden, wobei (ähnlich wie bei Tradition) nicht nur die Übernahme, sondern auch die produktive Aneignung, Um- und Neudefinition sowie die zugehörigen Rahmenbedingungen eine Rolle spielen.“<sup>169</sup>

Kulturtransfer veranschaulicht überwiegend die Unterschiede zwischen den Kulturen, wobei in der vorliegenden Arbeit auch der Transfer gleicher ästhetischer Muster beobachtet wird. Dieses Phänomen der parallelen Entwicklung vergleichbarer ästhetischer Formen in der Tschechoslowakei und dem politisch abgegrenzten Westdeutschland erinnert an eine dem Hegelschen Zeitgeist entsprechende

---

<sup>166</sup> Ebd.

<sup>167</sup> Ebd., S. 58.

<sup>168</sup> Vgl. Schroer 2006 oder Günzel 2010.

<sup>169</sup> Die Zeit. Das Lexikon in 20 Bänden. Bd. 8, Hamburg 2005, S. 366. Zit. aus: Burhart R. Lauterbach: Kulturtransfer. Ein Beitrag zur Begriffsklärung, in: *Denkmalpflege*, 71.2013, Nr. 1, S. 5-12, hier, S. 6.

philosophische Theorie, dennoch trugen die Netzwerke zur Erhaltung dieser Konformität bei. Im Übrigen kann Beltings *zweistimmige Kunstgeschichte* Europas angesichts dieses Phänomens der Übereinstimmung aus einer neuen Perspektive heraus betrachtet werden. Die „Migration von Elementen einer Kultur in eine andere Kultur“<sup>170</sup>, die einen wesentlichen Teil der Untersuchungen über Kulturtransfer darstellt, impliziert die Wahrnehmung des Transfers als das Ausüben von Einfluss auf die andere Seite.<sup>171</sup> Obwohl Peter Burke die Wahrnehmung des Transfers um den kulturellen Austausch, der in beide Richtungen stattfindet, erweiterte und dies als Transkulturation<sup>172</sup> bezeichnete, bleibt der Inhalt des Transfers eine Beeinflussung. Aufgrund dieser Konnotation des Begriffes überwiegt der Ausdruck Dialog als Bezeichnung der Ergebnisse der Netzwerkaktivitäten zwischen den tschechoslowakischen und westdeutschen Akteuren. Dennoch weist der Transfer, zu dem es infolge der Migration von Personen kam, einige Aspekte des Einflusses auf. Die Migration der tschechoslowakischen Bürger während der *Normalisierung* kann auf Grund der politischen Lage als Emigration aufgefasst werden.<sup>173</sup> Der Heimatverlust beeinflusste sichtbar die Produktion der Künstler. Die Exil- und Migrationsforschung wurde bereits für die Kunstwissenschaft adaptiert und um die Perspektive der Netzwerkforschung erweitert.<sup>174</sup> Überraschenderweise liefern die theoretischen Arbeiten, die die Auswirkungen des Exils auf das Œuvre der Künstler aus unterschiedlichen Zeitperioden untersuchten, ähnliche Fragestellungen.

---

<sup>170</sup> Lauterbach 2013, S. 8.

<sup>171</sup> Vgl. Matthias Middell: Von der Wechselseitigkeit der Kulturen im Austausch. Das Konzept des Kulturtransfers in verschiedenen Forschungskonzepten, in: Andrea Langer und Georg Michels (Hrsg.): Metropolen und Kulturtransfer im 15./16. Jahrhundert. Prag-Krakau-Danzig-Wien. Bd. 12, Stuttgart 2001, S. 15-52, hier S. 17.

<sup>172</sup> Vgl. Peter Burke: Kultureller Austausch. Frankfurt a. M. 2000, zit. aus: Burcu Dogramaci: Kulturtransfer und nationale Identität. Deutschsprachige Architekten, Stadtplaner und Bildhauer in der Türkei nach 1927. Berlin 2008, S. 20.

<sup>173</sup> „Exil und Emigration [...] meinen die erzwungene Auswanderung, die temporär und vom Wunsch nach Rückkehr bestimmt ist oder auch in eine Naturalisierung des Emigranten münden kann, der keine Bestrebung mehr hat, endgültig in sein Heimatland zurückzukehren.“ Aus: Burcu Dogramaci: Netzwerke des künstlerischen Exils als Forschungsgegenstand. Zur Einführung, in: Dogramaci und Wimmer 2011, S. 13-28, hier S. 14. Wie in diesem Beitrag werden Exil und Migration in meiner Forschungsarbeit synonym behandelt.

<sup>174</sup> Die Sammelbände *Netzwerke des Exils, Künstlerische Verflechtungen, Austausch und Patronage nach 1933* (Dogramaci und Wimmer 2011) und *Migration und künstlerische Produktion* (Dogramaci 2013) fassen die Forschungsarbeiten über diese Verknüpfungen zusammen. Weitere Publikationen, die sich mit den Forschungsfeldern Migration, Exil, Netzwerke und Kunst auseinandersetzen, sind beispielsweise: Natalie Bayer, Andrea Engl, Sabine Hess, Johannes Moser (Hrsg.): *Crossing Munich. Texte zur Migration aus Kunst, Wissenschaft und Aktivismus*. München 2009; Mischa Kuball und Harald Welzer: *New Pott*. Zürich 2011; Claus-Dieter Krohn, Erwin Rotermund Lutz Winckler und Wulf Koepke (Hrsg.): *Kulturtransfer im Exil. Ein internationales Jahrbuch Exilforschung*. Bd. 13. München 1995; Aytac Eryilmaz und Frank Frangenberg (Hrsg.): *Projekt Migration*. Köln 2005.

„Wie wichtig waren Netzwerke, freundschaftliche wie berufliche Kooperationen zwischen Emigranten und Nicht-Emigranten, für exilierte Künstler, um die Herausforderungen zu bewältigen und das eigene künstlerische Wirken fortzuführen? Existieren wohl mögliche Konstellationen, die besonders förderlich für das Weiterwirken in der Fremde waren? Inwieweit konnten alte Netzwerke helfen? Entstanden im Exil neue Kooperationen oder gemeinsame Arbeitsmöglichkeiten, wenngleich der Neuanfang ja bekanntlich in vielen Fällen zu tiefgreifenden Zäsuren oder gar zum Erliegen der Arbeit führte?“<sup>175</sup>

Die Forschung über das Exil der tschechoslowakischen Künstler weist auf einige Spezifika hin. In der gegenwärtigen tschechischen und slowakischen Kunstgeschichte findet sich der Blick auf das künstlerische Exil in der Anfangsphase, in der die Kunsthistoriker die im Exil lebenden Künstler als tschechische oder slowakische Künstler erstmals überhaupt anerkennen.<sup>176</sup> Die Exilphase wird deshalb überwiegend historisch beschrieben und das Œuvre kunsthistorisch analysiert. Die Begriffe des Exils und der Emigration werden nicht näher definiert, obwohl sie in der Zeit der *Normalisierung* in der ČSSR eine zusätzliche Bedeutung besaßen. Laut Annabelle Lutz werden in der ČSSR die illegale und die legale Ausreise als Emigration bezeichnet.<sup>177</sup> Jeder tschechoslowakische Staatsbürger, der mit oder ohne Ausreiseerlaubnis das Land verließ, wurde Emigrant genannt. Personen ohne staatliche Ausreiseerlaubnis wurden zum Feind der sozialistischen Republik erklärt und verloren letztendlich die Staatsbürgerschaft.<sup>178</sup> Jegliche Kontakte zu diesen Personen wurden in der ČSSR als Verbrechen angesehen und konnten rechtliche Schritte nach sich ziehen.<sup>179</sup> Dadurch erhielt der Begriff Emigration/Emigrant in der ČSSR eine äußerst negative Konnotation. Die Gefahr und die Folgen solcher Begegnungen bedingten die Vermeidung von Kontakten zwischen Emigranten und jenen tschechoslowakischen

---

<sup>175</sup> Dogramaci 2011, S. 17.

<sup>176</sup> Vgl. Šetlík 2007b, S. 429-446. Vgl. Marcela Pánkova: Fenomén Exilového umenia, in: Výtvarné umění 1.-2. Prag 1996, S. 232-237, oder Šedá cihla. 66/1994 Exil (Ausst.-Kat. Galerie u bílého jednorožce u.a.) 1994. Die Theoretiker, die sich mit diesem Thema auseinandersetzten, waren Jan Kotík, Peter Spielmann, Anna Farová, Marcela Pánkova, Mahulena Nešlehova und Jiří Valoch, in: Šetlík 2007b, S. 445.

<sup>177</sup> „In der DDR wurde vor 1961 der Begriff ‘Übersiedlung’, danach ‘Ausreise’ für die Abwanderung in die BRD verwendet.“ Aus: Lutz 1999, S. 14.

<sup>178</sup> Vgl. Zdeněk Sládeček: Struktur und Programm des tschechischen und slowakischen Exils. München 1976, S. 14.

<sup>179</sup> Zu dieser Schlussfolgerung führten mehrere Aussagen der tschechoslowakischen Künstler. Siehe Interviews im Anhang sowie Interviews in: Biřová 2011, S. 109-132 und digitaler Anhang.

Künstlern, die für kurze Zeit in den „Westen“ ausreisen durften.<sup>180</sup> Dazu trug auch die Beobachtung einiger Emigranten vonseiten der tschechoslowakischen Staatssicherheit im Ausland bei.<sup>181</sup> Zwar sind für die Zuordnung der Migration zum Exil die Gründe der Ausreise von Bedeutung, aber für die Emigration der tschechoslowakischen Staatsbürger können diese oft nicht eindeutig definiert werden. Eine zweifelsfreie Bestimmung der Art der Auswanderung ist heutzutage schwer nachweisbar. Häufig schlugen die

„Leute der Staatssicherheit [...] drei Möglichkeiten vor: die Mitarbeit mit ihnen, verbunden mit der Möglichkeit zu publizieren und die daraus folgenden Vorteile zu nutzen, oder erneut Gefängnis – das war die zweite Möglichkeit – und die dritte war das ‘freiwillige’ Verlassen des Landes.“<sup>182</sup>

Demnach kann auch die „freiwillige“ Migration als erzwungene und unter politischem Druck verursachte Emigration der tschechoslowakischen Personen angesehen werden. In seltenen Fällen wurde auch die Rückreise aus dem Ausland untersagt, wodurch der Reisende ungewollt zum Emigranten wurde.<sup>183</sup> Doch trotz der Emigration von Künstlern und Theoretikern und trotz der politischen Grenze zwischen der ČSSR und der BRD, die oft eine persönliche Begegnung verhinderte, wurden reichlich private Kontakte über Korrespondenz gepflegt. Die Briefe machten die Netzwerke im Zeitalter ohne digitale Medien materiell und sichtbar.<sup>184</sup> In manchen Fällen wurden die Korrespondenz und ihr Netzwerk sogar zu einem künstlerischen Medium erhoben und als *Mail Art* oder *Fluxus* in den Kunstwissenschaften untersucht.<sup>185</sup> Damit wurde das Thema der sozialen Netzwerke in die kunsthistorische Analyse getragen. Die theoretische Forschung über die *Mail Art* ergänzt die Wahrnehmung der Netzwerke in

---

<sup>180</sup> Zu dieser Schlussfolgerung führten mehrere Aussagen der tschechoslowakischen Künstler. Siehe Interviews von Peter Spielmann, Thomas Strauss, Ljuba Beranková und Jiří Švestka im Anhang und Interviews in: Biřová 2011, S. 109-132 sowie digitaler Anhang.

<sup>181</sup> Siehe Interview mit Peter Spielmann im Anhang. Außerdem befindet sich in den Kooperationslisten der Staatssicherheit ein Eintrag über die Zusammenarbeit mit Alexej Kusák (geb. 1929). Ein tschechischer Theoretiker mit demselben Namen und Geburtsdatum lebte in München und half weiteren Emigranten mit dem *Fliegenden Büro*, auch publizierte er über den Prager Frühling (*Der Sozialismus mit menschlichem Gesicht*. München 1969), in: Reg. Nr. 48239, Deckname Študak, Archiv A-5615, unter: <http://www.abscr.cz/cs/vyhledavani-archivni-pomucky> [Abruf: 15.12.2013].

<sup>182</sup> Elisabeth Tworek (Hrsg.): *Fremd(w)orte, Schreiben und Leben. Exil in München*. München 1991, S. 39.

<sup>183</sup> Zu dieser Schlussfolgerung führten mehrere Aussagen der tschechoslowakischen Künstler. Siehe Interviews im Anhang und Interviews in: Biřová 2011, S. 109-132 und digitaler Anhang.

<sup>184</sup> Vgl. Julia Gelshorn und Tristan Weddigen: *Das Netzwerk. Zu einem Denkbild in Kunst und Wissenschaft*, in: Hubert Locher und Peter J. Schneemann (Hrsg.): *Grammatik der Kunstgeschichte. Sprachprobleme und Regelwerk im Bild-Diskurs*. Zürich/Emsdetten/Berlin 2008, S. 54-77, hier S. 57-58.

<sup>185</sup> Vgl. Röder 2008, oder *Fluxus East* (Ausst.-Kat. Künstlerhaus Bethanien u.a.) 2007.

der Kunstgeschichte um den philosophischen Ansatz des *Rhizoms*.<sup>186</sup> Der französische Philosoph Gilles Deleuze und der Psychologe Félix Guattari haben sich den aus der Biologie stammenden Begriff *Rhizom* angeeignet und schufen eine neue Theorie über die Verbindungsweise zwischen unterschiedlichen Fakten und Tatsachen. Das *Rhizom* beruft sich auf die unhierarchische, unregelmäßige Wurzel des Ingwers.<sup>187</sup> Anhand der Verkettung von Informationen in mehreren Buchtypen wird das *Rhizom* demonstriert. Für die vorliegende Dissertation ist der folgende Aspekt von essenzieller Bedeutung: „[J]eder beliebige Punkt eines *Rhizoms* kann und muss mit anderen verbunden werden.“<sup>188</sup> Zwar steht das knollenhafte *Rhizom* im Gegensatz zum strukturierten und hierarchisch aufgebauten sozialen Netzwerk, das *Rhizom*-Denkmodell bietet aber die Möglichkeit, die Zusammenarbeit und den ästhetischen Dialog zwischen den tschechoslowakischen und westdeutschen Künstlern, Theoretikern, Journalisten, Galeristen und Sammlern auch als gleichwertig, das heißt ohne Hierarchien, zu betrachten und zu untersuchen. Mithilfe der sozialen Netzwerke, die die ČSSR mit der BRD verknüpften, eröffnet die Rhizomatik<sup>189</sup> eine weitere Dimension der Komplexität der Verbindungen zwischen den Akteuren und dem ästhetischen Dialog. Es handelt sich nicht nur um ein Denkmodell und offenes System, sondern um die Art der Sichtweise.<sup>190</sup>

Neben dem soziologischen Blickwinkel auf die Netzwerke und deren philosophischer Betrachtung als *Rhizom* erweitert die kunstpsychologische Sicht die Bedeutung der persönlichen Kontakte um eine weitere Dimension: die der Motivation.<sup>191</sup> Auf die Verbindung zwischen Motivation und sozialer Kontakte stieß Joachim Hertlein in

---

<sup>186</sup> Vgl. Röder 2008, S. 31-37.

<sup>187</sup> Anhand dieser knollenhaften und untereinander verknüpften Struktur definieren sie das Denkmodell neu und stellen die wissenschaftliche Tradition infrage. Vgl. Gelshorn und Weddigen 2008, S. 56, sowie Stefan Heyer: Deleuzes & Guattaris Kunstkonzept. Ein Wegweiser durch tausend Plateaus. Wien 2001, S. 48.

<sup>188</sup> Ebd., S. 11.

<sup>189</sup> Diesen Begriff benutzt Stefan Heyer, um die neue Philosophie von Deleuze und Guattari zu bezeichnen. Vgl. Heyer 2001, S. 48.

<sup>190</sup> Rhizom, so wie „andere Begriffe (Wunschmaschine, Körper ohne Organe) von Deleuze referieren demnach nicht einfach auf reale existierende Objekte, sondern sind Sonden, Suchköpfe. Sehnanweisungen, und man muss erst nach und nach erlernen, was mit ihrer Hilfe zu erkennen ist, was sie zeigen, worauf sie hinweisen.“ Aus: Henning Schmidgen: Über die philosophische Konzeptkunst von Gilles Deleuze, in: Peter Gente (Hrsg.): Deleuze und die Künste. Frankfurt a. M. 2007, S. 26-54 hier S. 33.

<sup>191</sup> Die Relationen der Motivation zu künstlerischer Produktion entwickeln sich in soziologischen, politischen und psychologischen Perspektiven. Vgl. Joachim Hertlein: Persönlichkeit, Motivation und der Schaffensprozess bildender Künstler (Diss. Universität Bamberg 1990). Bamberg 1990.

seiner Untersuchung von Persönlichkeit und Schaffensprozess bildender Künstler. Die Motivation versteht er als

„Prozess, der zwischen verschiedenen Handlungsmöglichkeiten auswählt, das Handeln steuert, auf die Erreichung Motiv-spezifischer Zielzustände richtet und auf dem Weg dahin in Gang hält.“<sup>192</sup>

Die Ausdauer bei der Durchführung von divergenten Projekten wird durch die Motivkategorie der sozialen Anerkennung unterstützt,<sup>193</sup> die nur durch soziale Netzwerke zustande kommen kann. Jene Künstler ohne Reaktionen auf ihre schöpferischen Ergebnisse und ohne finanzielle Kompensation verloren die Motivation dafür, die jeweiligen Projekte fortzusetzen. Dieser Umstand bedrohte den Fortschritt und die Diversität der Kunstrichtungen innerhalb der „inoffiziellen“ Kunstszene der Tschechoslowakei. Eine öffentliche Rezeption, die eng mit der Motivation in Verbindung steht, war für die Künstler der „inoffiziellen“ Kunstszene schwer zu erzielen. Die Künstler waren aus der „offiziellen“ Kunstszene ausgeschlossen, wodurch gerade die sozialen Netzwerke die Rolle des Publikums übernahmen und die nötige Resonanz boten. Die Äußerung des tschechischen Bildhauers Stanislav Kolíbal skizziert die Rolle der Motivation auf seine künstlerische Produktion folgendermaßen:

„Aber dass sie [die Ausstellungen im Ausland, New York, Mailand, München; Anm. d. Verf.] zustande kamen, dass ich von den positiven Reaktionen der Zeitung und vieler Künstler hörte, hat mich sehr gestärkt. Mehr hatte ich mir nicht gewünscht. Es schien mir, dass sich dadurch der Sinn meiner Arbeit erfüllte. Es kam damals am meisten darauf an, wo meine Arbeiten erschienen und in welchen Zusammenhängen, und wie ihre Resonanz war. Und das alles ganz gegensätzlich zu meiner Position zu Hause.“<sup>194</sup>

Die Resonanz, die über die Netzwerke übertragen wurde, war ein Teil des ästhetischen Dialogs zwischen der Tschechoslowakei und Westdeutschland. Die „inoffiziellen“ Künstler, die über diese Kontakte verfügten, stiegen in den Netzwerkhierarchien und genossen eine machtvolle Position. Obwohl der hierarchische Aufbau des Netzwerks mit dem nicht-hierarchischen *Rhizom*-Element vereint wurde, verhinderte dies nicht die Existenz bestimmter Machtstrukturen.

---

<sup>192</sup> Heinz Heckhausen: Motivation und Handeln. Lehrbuch der Motivationspsychologie. Berlin 1980, S. 25. Zit. aus: ebd., S. 50.

<sup>193</sup> Ebd., S. 73.

<sup>194</sup> Stanislav Kolíbal, kresby, sochy, komantáře (Ausst.-Kat. Egon Schiele Art Centrum, Český Krumlov), hrsg. v. Stanislav Kolíbal. Prag 2003, S. 140.

### 3.2 Entstehung von „inoffiziellen“ Machtstrukturen durch Netzwerkbildung

„To have friends is power.“<sup>195</sup>

Das einleitende Zitat des Philosophen Thomas Hobbes aus dem 17. Jahrhundert bietet einen passenden Einstieg in das Thema Macht und Hierarchien in den sozialen Netzwerken, die sich zwischen Personen aus der ČSSR und dem BRD bildeten. Sie umfassten alle Kunstszenen sowie beide Kulturebenen in der ČSSR und bildeten Strukturen, in denen Macht und Einfluss unterschiedlich verteilt wurden.

„Ein Netzwerk[,] in dem ein Knoten [Personen, Objekte; Anm. d. Verf.] mehr Verbindungen aufzeigt als ein anderer, [muss] als Bild einer Machtstruktur verstanden werden.“<sup>196</sup>

Dadurch besaßen diejenigen Personen, die mit den anderen am meisten verknüpft waren, mehr Einfluss. Aufgrund solcher Machtstrukturen bildeten sich Hierarchien. Eine hohe Position der Künstler in der Hierarchie des Netzwerks war auf beiden Ebenen der Kulturszene der Tschechoslowakei von strategischer Bedeutsamkeit. Sie entschied nicht nur über die Verteilung der „offiziellen“ staatlichen Aufträge oder die Teilnahme an den „inoffiziellen“ Projekten, sondern auch über die kreative Entwicklung des Künstlers und seinen Erfolg. Die Aufteilung in die „offizielle/inoffizielle“ Kulturszene bewirkte die Bildung zweier paralleler Netzwerkstrukturen, die, wie bereits das *Kapitel 2* belegt, über keine klaren Grenzen verfügten. Die jeweilige Position des Künstlers bestimmte seinen Zugang zu

„materiellen und immateriellen Ressourcen, wie ökonomisches Kapital, Humankapital, Information, Macht, oder gesellschaftliche und gruppenbezogene Werte wie Solidarität und Vertrauen in die Geltung einer Tauschmoral“<sup>197</sup>.

Obwohl dieses Zitat den Begriff *soziales Kapital* beschreibt, charakterisiert es gleichzeitig die Werte und Funktion der Netzwerke in der ČSSR und verknüpft die soziologische Perspektive der persönlichen Kontakte fest mit der künstlerischen

---

<sup>195</sup> Thomas Hobbes: *Leviathan or the Matter, Forme and Power of a Common-Wealth Ecclesiasticall and Civil*. London 1651, S. 54. Zit. aus: Holzer 2010, S. 14. Holzer bezieht sich bei der Beschreibung der Definition des *sozialen Kapitals* auf Hobbes, um die sozialen Netzwerke neben anderen Ressourcen zu positionieren.

<sup>196</sup> Gelshorn und Weddigen 2008, S. 59.

<sup>197</sup> Jansen 2003, S. 28.

Produktion der „inoffiziellen“ Kunstszene. *Soziales Kapital* beruht auf sogenannten *nützlichen Netzwerken* und wird als instrumenteller Aspekt der sozialen Beziehungen verstanden, da es aufgrund der Verwendbarkeit von Kontakten das Erreichen bestimmter Ziele ermöglicht.<sup>198</sup> So gelangten die Künstler der „inoffiziellen“ Kunstszene zu den internationalen Ausstellungskatalogen und damit schließlich zu Informationen über die „westliche“ Kunstszene, die Technologien und Sammlern. Obendrein gaben diese Informationen den Künstlern neue Impulse, ermöglichten die Bildung von Präsentationsräumen und unterstützten die Entstehung von weiteren Kunstwerken. Tschechoslowakische Künstler oder Kunsthistoriker, die solche internationalen Kontakte nutzen konnten, standen im Mittelpunkt des Netzwerks und kontrollierten den Zugang zu diesen Ressourcen, wodurch sie die Produktion zahlreicher Künstler in eine bestimmte Richtung lenken konnten.

„Einige [der Künstler] versuchten auch darüber zu entscheiden, wer bei den inoffiziellen Ausstellungen vertreten wird und welche Informationen über die tschechische inoffizielle Kunst die ausländischen Experten erhielten, die von Zeit zu Zeit neue Impulse in der tschechischen Kunst suchten.“<sup>199</sup>

Diese Macht über den Informationsfluss führte letztendlich zur Manipulation.<sup>200</sup> Personen, die solche Positionen im Netzwerk besetzten, waren unter anderem der Schriftsteller und Künstler Jiří Kolář, der Theoretiker Jindřich Chaloupecký (beide aus Prag), der Theoretiker und Künstler Jiří Valoch (Brünn) und der Kunsthistoriker und Journalist Thomas Strauss (Bratislava). Jiří Kolář, dessen Netzwerke sich vor allem nach Frankreich und Westdeutschland erstreckten, traf zahlreiche Künstler im *Café Slavia* am Ufer der Moldau gegenüber dem Nationaltheater in Prag.<sup>201</sup> Nicht nur diese Treffen, sondern auch seine starke Persönlichkeit und sein Œuvre beeinflussten

---

<sup>198</sup> Vgl. Holzer 2010, S. 14 und S. 8.

<sup>199</sup> „některý z nich se snažili rozhodovat i o tom, kdo bude zastoupen na neoficiálních výstavách a jaké informace o českém neoficiálním umění dostanou zahraniční odborníci, hledající čas od času v českém umění nové impulsy.“ In: Marie Klimešová: České výtvarné umění druhé poloviny 20. století. Alternativa a underground, umění a společnost, in: Alan 2001, S. 378-419, hier S. 393.

<sup>200</sup> „snad by bylo dokonce možné říci, že majitele těchto informací manipulovali do určité míry domácí výtvarnou scénu.“ In: Klimešová 2001, S. 393.

<sup>201</sup> Um die Verbindungen zur tschechoslowakischen Szene kümmerte sich sein langjähriger Freund, der Künstler Josef Hiršal. Diesen hatte er 1961 ebenfalls im *Café Slavia* kennengelernt. Vgl. Bohumila Grögerová und Josef Hiršal: Prag Stuttgart und zurück, unter: <http://www.stuttgarter-schule.de/pragstgt.htm> [Abruf: 31.8.2013].

zahlreiche Künstler mehrerer Generationen.<sup>202</sup> Jiří Valoch vertrat als Mitarbeiter des staatlichen Hauses der Kunst in Brünn eine Position, die zwischen den beiden Ebenen der Kunstszene der ČSSR schwankte. Valoch versuchte nicht nur in einer staatlichen Einrichtung mit dem „Westen“ vergleichbare Kunstrichtungen zu zeigen, er selbst entwickelte auch internationale Kontakte, die er an andere tschechoslowakische Künstlerfreunde vermittelte. Er war ein Bindeglied zum „Westen“ sowie innerhalb der einheimischen Kulturszene - gemeint ist der tschechische und slowakische Teil der Republik. Thomas Strauss war die Kontaktperson für zahlreiche ausländische Besucher in Bratislava. Nach seiner Emigration nach Westdeutschland (1980) empfing er wiederum die Besucher aus der Tschechoslowakei in seiner neuen Heimat Duisburg und später Köln.

Personen, die Kontakte in die BRD hatten, konnten unter dem Aspekt des *sozialen Kapitals* auch die Position des sogenannten *Vermittlers* einnehmen. Solche Personen standen „als Teil einer Brücke an der Schnittstelle zwischen unterschiedlichen Gruppen“<sup>203</sup>. Die *Vermittler* mussten laut Boris Holzer über keine festen Beziehungen verfügen, sondern stellten *weak ties* dar.<sup>204</sup> Darunter werden lose Bekanntschaften verstanden, die die Gruppen der engen Freundes- und Bekanntenkreise untereinander verknüpfen.<sup>205</sup> In der Rolle des *Vermittlers* standen auch einige westdeutsche Journalisten, Galeristen und Künstler. Unter anderen fungierten der Münchener Galerist Walter Storms, die Essener Galeristin Christel Schüppenhauer, der Journalist Hans-Peter Riese und auch der Lehrer Jürgen Weichardt als Brücken zwischen der Tschechoslowakei und Westdeutschland.

Die Nutzung des *sozialen Kapitals* wird in manchen Fällen negativ konnotiert, wodurch die unterschiedliche Wahrnehmung der Netzwerke in der Tschechoslowakei und Westdeutschland sichtbar wird. Im deutschsprachigen Raum wird heutzutage im

---

<sup>202</sup> Vgl. Jiří Machalický: Die ganze Welt ist eine Collage, in: Jiří Kolář 1914-2002. Collagen (Ausst.-Kat. Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Regensburg 2013/2014), hrsg. v. Agnes Tieze. Regensburg 2013, S. 64-89, hier S. 72-79.

<sup>203</sup> Holzer 2010, S. 18.

<sup>204</sup> Mark Granovetter untersuchte die Zusammenhänge zwischen Netzwerken und Vermittlung von Arbeitsstellen. Vgl. Mark Granovetter: The strength of weak ties, in: *American Journal of Sociology*, Bd. 78, 1973, S. 1360-1380 (Holzer 2010, S. 18). Auf die Verbindung zwischen den *weak ties* und den Netzwerken zwischen den Künstlern verweist auch Burcu Dogramaci in dem Text *Netzwerke des künstlerischen Exils als Forschungsgegenstand – zur Einführung*, in: Dogramaci und Wimmer 2011, S. 20.

<sup>205</sup> Vgl. Christian Stegbauer: Weak und Strong Ties. Freundschaft aus netzwerktheoretischer Perspektive, in: Stegbauer 2008, S. 105-119, oder Holzer 2010, S. 16-19.

Zusammenhang mit den *nützlichen Netzwerken* auch der Begriff *Vitamin B* benutzt, um informelle, aber legitime Beziehungen zu einflussreichen Kreisen zu beschreiben.<sup>206</sup> Solche Beziehungen brachten und bringen damals wie heute Vorteile in verschiedenen Situationen und sorgen dafür, dass das Kriterium der ausreichenden fachlichen Fähigkeiten umgangen wird.<sup>207</sup> So kamen auch damals korrupte Fälle vor, die als „Erlangung eines privaten Vorteils durch Missbrauch eines öffentlichen Amtes“ definiert werden können.<sup>208</sup> Die *nützlichen Netzwerke* wandeln sich in *Seilschaften*.<sup>209</sup>

„[...] das Auftreten von tendenziell korruptionsanfälligen ‘Seilschaften‘ steht immer dann in besonderem Maße zu fürchten, wenn sich geschlossene Systeme entwickeln, die nicht mehr Willens oder in der Lage sind, der Außenwelt über ihr Tun und Lassen Rechenschaft abzulegen.“<sup>210</sup>

Dies trifft auf die Kulturszene in der damaligen Tschechoslowakei zu. Sie war stark zentralisiert und stand völlig unter dem Einfluss der Regierung.<sup>211</sup> Aufgebaut wurde ein großer bürokratischer Apparat dort, wo die *nützlichen Netzwerke* zum Einsatz kamen.<sup>212</sup> Auch der Soziologe Holzer weist darauf hin, dass in „Osteuropa“ oft Netzwerke für korrupte Handlungen benutzt wurden.<sup>213</sup> Doch obwohl Korruption in unserer Gesellschaft negativ bewertet wird, können informelle Netzwerke und klientäre Strukturen

„[...] positiv bewertet werden, weil sie verkrustete Strukturen aufbrechen, sich gegen eine übermächtigen bürokratischen Apparat zur Wehr setzen oder über den Austausch von Ideen den Fortschritt von Wissenschaft oder Wirtschaft fördern“<sup>214</sup>.

Wenngleich in der vorliegenden Arbeit hauptsächlich die privaten Kontakte zwischen Künstlern und Kunsthistorikern beschrieben werden, gab es dennoch eine staatliche

---

<sup>206</sup> Vgl. Arne Karsten und Hillard von Thiessen: Einleitung, in: Karsten und Von Hillard 2006, S. 7-17, hier S. 7.

<sup>207</sup> Ebd.

<sup>208</sup> Vgl. Jens Ivo Engels: Politische Korruption in der Moderne. Debatten und Praktiken in Großbritannien und Deutschland im 19. Jahrhundert, in: *Historische Zeitschrift* 282.2006, S. 313-350. Ebenfalls zit. bei Karsten und Von Thiessen 2006a, S. 10. Vgl. Jens Ivo Engels: Die Geschichte der Korruption: Von der Frühen Neuzeit bis ins 20. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 2014.

<sup>209</sup> Vgl. Karsten und Von Thiessen 2006a, S. 7. Die Seilschaften in den Ländern des „Ostblocks“ untersucht detailliert Annette Schuhmann (Hrsg.): Vernetzte Improvisationen. Gesellschaftliche Subsysteme in Ostmitteleuropa und in der DDR. Köln/Wien/Weimar 2008.

<sup>210</sup> Ebd., S. 10.

<sup>211</sup> Vgl. Lizcová 2012, S. 42-51.

<sup>212</sup> Siehe Interviews im Anhang und Interviews in: Biřová 2011, S. 109-132 und digitaler Anhang.

<sup>213</sup> Vgl. Holzer 2010, S. 24.

<sup>214</sup> Karsten und Von Thiessen 2006a, S. 10.

Institution, innerhalb derer sich die privaten Netzwerke und die Seilschaften trafen: das *Art Centrum* in Prag.<sup>215</sup>

### 3.3 Die Autorität der Kunsthandelsorganisation *Art Centrum* in Prag

Die staatliche Institution *Art Centrum* in Prag übte äußerst großen Einfluss auf das Netzwerk zwischen den tschechoslowakischen Künstlern und Westdeutschland aus.<sup>216</sup> Als Teil des umfassenden staatlich-bürokratischen Apparats kontrollierte das *Art Centrum* die Vertretung der tschechoslowakischen Künstler im Ausland und die Vermittlung der Künstler an ausländische Besucher im Land.<sup>217</sup> Dies bedeutete, dass jedes Kunstobjekt die ČSSR entweder mit der Erlaubnis des *Art Centrum*s verließ oder illegal geschmuggelt wurde, was stets mit einem hohen Risiko – Gefängnis- oder Geldstrafe – verbunden war. Dennoch stellte diese Organisation eine „Grauzone“ dar. Zwar stand sie unter staatlicher Kontrolle, aber über die sozialen Netzwerke konnten Ziele erreicht werden, die im Gegensatz zur „offiziellen“ Kulturpolitik standen. Als einzige Monopolorganisation, die sich um Verkauf und Ausstellungen der tschechoslowakischen Künstler im Ausland kümmerte, vergrößerte sich das *Art Centrum* während der *Normalisierung* immens. Es organisierte ungefähr 100 Ausstellungen pro Jahr im Ausland, und im Jahr 1989 bestand es neben der *Galerie Art Centrum* in Prag aus Abteilungen für Multimedia, Szenografie und Architektonische Gestaltung.<sup>218</sup>

Das *Art Centrum* in Prag wurde 1964 von Ivo Digrina und Hubert Matejčka<sup>219</sup> gegründet. Zur Beginn ihrer Existenz unterstand die Organisation dem *Ministerium für Bildung und Kultur* als staatliche Handelsorganisation.<sup>220</sup> Im Jahr 1977 wechselte sie

---

<sup>215</sup> Zu dieser Schlussfolgerung führten die durchgeführten Interviews. Siehe Interviews im Anhang und Interviews in: Biřová 2011, S. 109-132 und digitaler Anhang.

<sup>216</sup> Die slowakische Version vom *Art Centrum* war die *SlovArt*, die in seinem Schatten stand, weshalb der Fokus der vorliegenden Untersuchung auf das *Art Centrum* gelegt wird.

<sup>217</sup> Vgl. Hans-Peter Riese: Ein langer schwerer Weg. Kunstentwicklung in der Tschechoslowakei. Beziehungen zur Bundesrepublik, in: *Die schönen Künste*, 3. September 1968, o. S., unter: <http://documentaarchiv-mediencenter.stadt-kassel.de> [Abruf: 24.7.2014].

<sup>218</sup> Vgl. František Kšajt und Josef Hlouška: *Art Centrum se představuje*, in: *Ateliér*, 14. November 1989, 2.23, S. 1-2.

<sup>219</sup> Siehe schriftliches Interview mit Libor Veselý im Anhang.

<sup>220</sup> Vgl. Kšajt und Hlouška, 1989, S. 1-2.

zum *Föderalen Ministerium des Auslandshandels*. Grund für diesen Wechsel war laut dem ehemaligen Mitarbeiter Libor Veselý „zu hoher ideologischer Druck von der Seite der Ideologischen Abteilung der Partei, dem Verband der bildenden Künstler und dem Fond der bildenden Künstler“<sup>221</sup>. Persönliche Vorurteile gegen bestimmte Künstler, die beim *Ministerium für Bildung und Kultur* und beim *Verband der tschechoslowakischen bildenden Künstler* oft bestanden, verloren beim *Föderalen Ministerium* ihre Relevanz.<sup>222</sup> Dadurch konnten Projekte im Ausland auch mit den „inoffiziellen“ Künstlern unter bestimmten Bedingungen durchgeführt werden. Zum Beispiel fand die Ausstellung *8 Künstler aus Prag in München* (1983) unter Beteiligung von Künstlern der „inoffiziellen“ Kunstszene statt. In diesem Fall trugen dazu auch die nützlichen Netzwerke des Münchener Galeristen Walter Storms und die Änderung der politischen Lage in den 1980er Jahren bei. Dank Storms' Verhandlungsgeschick, seiner Präsente für *Art-Centrum*-Beamte und der Übermittlung bestimmter Informationen aus der „inoffiziellen“ Kunstszene bekamen die ausgestellten Künstler sogar eine Ausreisegenehmigung.<sup>223</sup> Ein moralisches Urteil über diese Bestechung ist indes von den Normen und soziopolitischen Verhältnissen abhängig zu machen.<sup>224</sup> Geschenke an Beamte wurden in der sozialistischen Tschechoslowakei häufig gemacht und wurden nicht als ein unangebrachtes oder strafbares Verhalten wahrgenommen. Ob die Realisation der Ausstellung mit den erneuten strukturellen Veränderungen im *Art Centrum*, die ebenfalls 1983 stattfanden, zusammenhing, bleibt unklar.<sup>225</sup>

Trotz der häufigen Wechsel der zuständigen Ministerien blieben die Hauptziele der Organisation unverändert. Laut dem damaligen Direktor Hlouška (1989) waren es:

- „1. bei vollem Respekt vor den staatlichen Interessen am Schutz des Kulturerbes und gültigen Vorschriften – Import und Export von originalen Kunstwerken und Kunsthandwerk, sowie Verbreitung von Kopien von Originalkunstwerken.
2. Ausstellungsorganisation von Kunstobjekten und auch Nutzwaren für tschechische Künstler im Ausland. Eventuell ausländische Künstler in der ČSSR.“<sup>226</sup>

<sup>221</sup> Siehe schriftliches Interview mit Libor Veselý im Anhang.

<sup>222</sup> Ebd.

<sup>223</sup> Siehe Interview mit Walter Storms im Anhang.

<sup>224</sup> Vgl. Karsten und Von Thiessen 2006a, S. 11.

<sup>225</sup> Das *Art Centrum* wurde 1983 in ein Außenhandelsunternehmen umgewandelt.

<sup>226</sup> Kšajt und Hlouška 1989, S. 1-2.

Für Hans-Peter Riese war das *Art Centrum* eine „Abrechnungsstelle bei Verkäufen und Kontaktbüro für Kunstkritiker und Museumsleute, die sich über Kunst in der ČSSR informieren wollten“<sup>227</sup>. Als ein solches internationales Vermittlungsmonopol besaß die Institution eine äußerst bedeutende Position für die „offiziellen“ wie „inoffiziellen“ tschechoslowakischen Künstler. Bei den Beamten des *Art Centrum*s lag die Entscheidung, welche Künstlerateliers solche internationalen Interessenten besuchen konnten. Die Künstler durften die internationalen Kaufleute auch selbst aufsuchen, aber das *Art Centrum* musste derartige Kontakte registrieren.<sup>228</sup> Für das *Art Centrum* stand an erster Stelle der Verkauf von Kunstwerken. Dafür richtete sich das Zentrum als eine der wenigen Institutionen in der Tschechoslowakei nach der Nachfrage der internationalen Kunden und weniger nach der ästhetischen Doktrin des *sozialistischen Realismus*. Oft entsprachen gerade die Künstler der „inoffiziellen“ Kunstszene deren Wünschen, was dazu führte, dass das *Art Centrum* versuchte, diesen Künstlern die Ausstellungsmöglichkeiten im Ausland zu ermöglichen, um erfolgreiche Verkäufe zu unterstützen. Obwohl die Aufgaben des *Art Centrum*s laut „offiziellen“ Stellungnahmen, wie der Direktor Hlouška erwähnte „bei vollem Respekt vor den staatlichen Interessen am Schutz des Kulturerbes und gültigen Vorschriften“, durchgeführt wurden, suchte das Zentrum immer einen Weg, die „verbotenen/inoffiziellen“ Künstler ins Ausland zu vermitteln. Diese Initiative bedeutete für die Künstler, die in der ČSSR mit einem Ausstellungsverbot sanktioniert worden waren, eine neue Chance, ein Publikum zu gewinnen und erneut ökonomisch von der eigenen künstlerischen Produktion zu profitieren. Die Ausstellungsmöglichkeiten im Ausland betrafen nur manche Künstler, darunter den Grafiker Jiří Anderle, der 1995 eigene Erinnerungen an diese Zeit veröffentlichte. Anderle beschrieb sein „Glück“, in Westdeutschland ausstellen zu dürfen, und seine Zusammenarbeit mit dem *Art Centrum* folgendermaßen:

„[...] zwei Mal im Jahr fahre ich nach Köln, ins westdeutsche kulturelle Zentrum wegen geschäftlicher Beratung und wegen Ausstellungseröffnungen. So heißt es in dem Vertrag, der schon im Jahr 1972 zwischen dem Art Centrum und der kölnischen Galerie abgeschlossen wurde. Drei Monate im Voraus muss ich um die Abreise-Erlaubnis bitten. Eine Woche vor Abreise habe ich immer Bauchschmerzen. Ich weiß, wie es an der Grenze zugeht.

---

<sup>227</sup> Riese 1968, o. S.

<sup>228</sup> Ebd.

Man wird zwischen den Stacheldraht geführt, wo die Schäferhunde und Soldaten mit Maschinengewehren sind, die mit ihnen spielen können wie sie möchten. Einmal haben sie mich bei einer persönlichen Kontrolle sechs Stunden schikaniert und in einer kleinen Holzbude haben die mich fast nackt ausgezogen. Danach erhielt ich einige Tage die Privilegien des 'verehrten Künstlers'. [...] Und ich weiß, dass ich in wenigen Tagen wieder zu Hause sein werde und ich werde einige Monate Angst haben vor einem Schlag, der von allen Seiten kommen kann. Aber ich bin bereit, solche Erfahrungen zu erleben, weil wenn die negativen Ereignisse des Lebens in eine positive Dynamik verwandelt werden, gibt es eine Quelle der Inspiration, um welche uns die anderen beneiden können.<sup>229</sup>

Zwar war Jiří Anderle als Grafiker, der realistische Darstellungen mit surrealistischen Aspekten verband, nicht Teil der weiter analysierten Netzwerke, dennoch kann seine Beziehung zum *Art Centrum* als ein Musterbeispiel bezeichnet werden. Seine Aussage bestätigt die entgegengesetzte Position einiger Künstler in der ČSSR und deren „offiziellen“ Präsentation durch das *Art Centrum* im Ausland. Ein anderes Verhältnis verband das *Art Centrum* mit dem Bildhauer der „inoffiziellen“ Kunstszene, Stanislav Kolíbal, der sich 1983 an der Ausstellung *8 Künstler aus Prag in München* beteiligte. Der erste Vorfall hatte sich mehr als zehn Jahre zuvor abgespielt. Kolíbal fasste die Situation wie folgt zusammen:

„Im Zusammenhang mit dem Umbau des Marmorpalastes in Teheran, der zu einem Museum avancieren sollte, erhielt ich das Angebot, die Eingangshalle zu entwerfen. In Prag lehnte man es jedoch ab, einen Vertrag mit mir zu schließen, und so musste er unter anderen Umständen zustande kommen. Die Reiseformalitäten kamen dann tatsächlich durch, und ich reiste in der Funktion eines Monteurs nach Teheran.“<sup>230</sup>

Dies beweist die Fähigkeit des *Art Centruns*, als „Grauzone“ zu fungieren und eine eigene Kulturpolitik zu betreiben. Außerdem zeigt sich hier, dass der Name – die

---

<sup>229</sup> „[...] dva krát ročně odjíždím do Kolína nad Rýnem, západoněmeckého kulturního centra, na pracovní konzultace a zahajování výstav. Tak to ukládá smlouva sepsaná už v roce 1972 mezi ART CENTREM Praha a Baukunst-Galerie v Kolíne n.R. Čtvrt' roku předem musím o cestu žádat a týden před odjezdem mám pokaždé bolesti břicha. Víím, jak to na hranicích chodí. Člověk je vpuštěn mezi ostatné dráty, kde jsou jen vlčáci a vojáci s automaty, kteří si s nimi mohou zahrávat podle libosti. Jednou mně při osobní prohlídce šikanovali šest hodin a v malé dřevěné boudě mě svlékli skoro donaha. Poté se mi několik dní dostává privilegií 'uctívaného umělce'. [...] A já víím, že už za pár dní budu zase doma a budu prožívat dlouhé měsíce obav, odkud přiletí kopanec. Ale mám už zkušenost, že přehodnotí li se negativa života v pozitivní hybnou sílu, je tu pramen inspirace, jaký nám ostatní mohou závidět!“  
In: Jiří Anderle: Jiří Anderle. Prag 1995, S. 212.

<sup>230</sup> Stanislav Kolíbal (Ausst.-Kat. Egon Schiele Art Centrum) 2003, S. 143.

Künstlerperson – für die staatlichen Aufträge entscheidend war, nicht die Qualität des Werkes selber.

Die Kooperation mit dem *Art Centrum* lieferte den tschechoslowakischen Künstlern die Verkaufsverträge, durch welche sie rechtlich geschützt waren. Die Bedeutung dieser Verträge unterschätzte der slowakische Künstler Alex Mlynárčik, der im Ausland ohne das *Art Centrum* eigene Werke zu verkaufen versuchte. In Mailand baute er ungefähr 45 bis 50 kleine eiförmige Skulpturen *Flirt Fräulein Pogany*, die er in der *Galerie Apollinaire* (1969) ausstellte. Wie der Künstler mitteilte, verkaufte der italienische Galerist jedes Stück für 3 Millionen Lire. Doch bekam er als Künstler insgesamt nur 20 000 Lire für alle Skulpturen ausgehändigt.<sup>231</sup> Dieses Verhalten des Galeristen konnte keine rechtlichen Folgen haben, da „offiziell“ keine Kunstwerke von Mlynárčik die ČSSR verließen. Ab den 1970er Jahren arbeitete Mlynárčik mit dem *Art Centrum* offiziell als Referent für Österreich zusammen.<sup>232</sup>

Die Persönlichkeit des Künstlers und seine Position in den Netzwerken wurden in der ČSSR zum Auswahlkriterium für alle „offiziellen“ und „inoffiziellen“ kulturellen Projekte. Das steigerte die Bedeutung der Netzwerke, die nicht nur als Informationsquellen fungierten, sondern für das Erreichen diverser Ziele eingesetzt wurden. Das *Art Centrum* stellt ein Beispiel dafür dar, dass die Netzwerke eine höhere Signifikanz erlangten als die staatlichen, die Kultur betreffenden Gesetze.

Unabhängig von der Machtstruktur des *Art Centruns*, und daher für den Kunstmarkt und Ausstellungsprojekte in Westdeutschland interessanter, waren jene Vertreter der tschechoslowakischen Kunst, die sich bereits in der BRD befanden. Diese aus der ČSSR emigrierten Künstler wurden nicht mehr von staatlichen Institutionen daran gehindert, sich an internationalen Ausstellungen zu beteiligen. Zudem mussten die Galeristen keine Provision an das *Art Centrum* zahlen oder bestimmte Verkaufsumsätze garantieren. Allerdings bestanden Modifikationen in der künstlerischen Produktion der Emigranten, die dem Ortswechsel geschuldet waren.

---

<sup>231</sup> Alex Mlynárčik: P.S.: Zápisky z Cesty A. M, in: Jindřich Chalupecký: Příběh Alexa Mlynárčika, P.S.: Zápisky z Cesty A. M. Žilina 2010, S. 20-292, hier S. 160.

<sup>232</sup> Ebd.

### 3.4 Hybride Räume der tschechoslowakischen Emigration

Während der *Normalisierung* verweigerten zahlreiche Künstler, Historiker, Literaten und Schriftsteller das Diktat der „offiziellen“ Kunstdoktrin des *sozialistischen Realismus*, weshalb sie mit Repressalien zu rechnen hatten.<sup>233</sup> Dies verursachte ihren Rückzug in die Einsamkeit des Ateliers oder ihre Emigration in das „westliche“ Ausland. Die tschechoslowakischen Emigranten, die in Westdeutschland ihre neue Heimat fanden oder sich dort eine Zeit lang aufhielten, bildeten einen bedeutsamen Teil der untersuchten Netzwerke. Erstens sorgten sie dafür, dass ihre eigenen Erfahrungen, ihr Gedankengut, die Geschichten und Kunstformen, die durch das Leben in der sozialistischen Tschechoslowakei geprägt waren, in ein „freies“ kapitalistisches Milieu gelangten, das diametral entgegengesetzte soziale, kulturelle und ökonomische Rahmenbedingungen verkörperte. Zweitens agierten die Emigranten als Vertreter der tschechoslowakischen Kultur in Westdeutschland sowie als *Vermittler* zwischen zwei heterogenen Welten. Diese Prozesse der Vermittlung und Vermischung stehen dem Begriff der *Hybridität* aus postkolonialen und poststrukturalistischen Studien äußerst nah.<sup>234</sup> Zudem teilen diese Studien mit meinem Forschungsthema die Frage nach den Druckmitteln konkreter autoritärer Instanz. Vonseiten der sozialistischen Partei wurden die tschechoslowakischen Emigranten von der Heimat getrennt und gezwungen, sich mit den fremden Orten auseinanderzusetzen, wobei die sozialistische Regierung einen indirekten Einfluss auf das Leben der Emigranten jenseits der eigenen Machtgrenzen ausübte. Für den Verbreiter des Begriffes, Homi Bhabha, ist es ein Prozess, der für „Autorisierung, Deautorisierung und die Überarbeitung der Autorität“ steht.<sup>235</sup> Laut dem poststrukturalistischen Theoretiker Jacques Derrida entspricht *Hybridität* „jenen Quasi-Begriffen, die den simultanen Effekt von Trennung und Verbindung, von

---

<sup>233</sup> Siehe Interviews im Anhang und Interviews in: Biřová 2011, S. 109-132 und digitaler Anhang.

<sup>234</sup> Siehe z. B. Claus-Dieter Krohn (Hrsg.): Exil, Entwurzelung, Hybridität, Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. Bd. 27, München 2009.

<sup>235</sup> „For me, hybridization is a discursive, enunciatory, cultural, subjective process having to do with the struggle around authority, authorization, deauthorization, and the revision of authority. It's a social process. It's not about persons of diverse cultural tastes and fashions.“ Aus: Homi Bhabha: Staging the Politics of Difference. Homi Bhabha's Critical Literacy. Interview, in: Gary A. Olson und Lynn Worsham (Hrsg.): Race, Rhetoric and the Postcolonial. Albany 1999, S. 3-42, hier S. 39, zit. in: Marchart 2007, S. 83f.

Differenz und Gleichheit anzeigen“.<sup>236</sup> In meiner Arbeit folge ich bei der Verwendung des Begriffs *Hybridität* Claus-Dieter Krohn, der ihn „als instrumentale[n] Begriff, der methodisch Zugang zu einem anderen Verständnis von Kultur ermöglicht“<sup>237</sup>, versteht. Diese charakterisiert Bhabha laut Stephan Braese „als ‘etwas, dem man nicht nur angehört, sondern das man besitzt‘.“<sup>238</sup> Dementsprechend wurde die tschechoslowakische Kultur von den Emigranten in die BRD transferiert, wo sie auf neue soziale Handlungen, ästhetische Werte und Konkurrenz stieß. Laut Stuart Hall fungieren Personen, die durch mehrere Kulturen geprägt sind und die trotz starker Bindung zu ihren Heimatorten und Traditionen keine Rückkehrmöglichkeit haben, als sogenannte *Übersetzer*, deren „Übersetzungsleistung [...] im Erlernen der Fähigkeit, zwischen zwei oder mehreren Identitäten oder kulturellen Sprachen vermitteln zu können“<sup>239</sup> besteht.

Der Emigrant, slowakische Kunsthistoriker und Journalist Thomas Strauss stellt ein Beispiel für solch einen *Übersetzer* dar: Er publizierte in Westdeutschland zahlreiche Texte über die „inoffizielle“ Kunstszene und setzte sich ebenfalls mit zahlreichen Texten für die Erklärung der „Ostkunst“ ein.<sup>240</sup> Dennoch geriet die Identität der Emigranten infolge dieser plötzlichen Verortung zwangsläufig in einen Krisenzustand, da Identität durch das Andere geformt wird. „Identität wird nicht mehr als feststehende Größe verstanden, sondern sozial konstruiert und verhandelt.“<sup>241</sup> Identität ist keine feste Form, sondern ein andauernder Prozess<sup>242</sup> und eine Bedingung, die ein Individuum „an Kommunikations- und Interaktionsprozessen zu erbringen hat“<sup>243</sup>.

---

<sup>236</sup> Oliver Marchart: Der koloniale Signifikant. Kulturelle ‘Hybridität’ und das politische, oder: Homi Bhabha wiedergelesen, in: Meike Kröncke, Kerstin Mey und Yvonne Spielmann (Hrsg.): Kultureller Umbau. Räume, Identitäten und Re/Präsentationen. Bielefeld 2007, S. 77-98, hier S. 81, zit. aus: Robert Young: Colonial Desire – Hybridity in the Race. London/New York 1995, S. 26.

<sup>237</sup> Vorwort, in: Krohn 2009, S. VIII.

<sup>238</sup> Zit. aus: Braese 2009, S. 5.

<sup>239</sup> Vgl. Stuart Hall: Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2, Hamburg 1994, S. 218, zit. in: Marchart 2007, S. 85.

<sup>240</sup> Vgl. Thomas Strauss: Westkunst – Ostkunst. Absonderung oder Integration? Materialien zu einer neuen Standortbestimmung (Wissenschaftliches Kolloquium im Ludwig-Forum für internationale Kunst, Aachen 2.-4. Juli 1991). München 1991, oder Thomas Strauss: Zwischen Ostkunst und Westkunst. Von der Avantgarde zur Postmoderne. Essays (1970-1995). München 1995.

<sup>241</sup> Meike Kröncke, Kerstin Mey und Yvonne Spielmann: Einleitung. Kultureller Umbau, in: Kröncke, Mey und Spielmann 2007, S. 7-10, S. 8.

<sup>242</sup> Vgl. Wolfgang Kraus: Falsche Freunde. Radikale Pluralisierung und der Ansatz einer narrativen Identität, in: Jürgen Straub und Joachim Renn (Hrsg.): Transitorische Identität. Der Prozesscharakter des modernen Selbst. Frankfurt a. M. 2002, S. 158-186, hier S. 164, oder Heinz Abels: Identität. Lehrbuch. (2. Auflage) Wiesbaden 2010, S. 254, 227.

<sup>243</sup> Lothar Krappmann: Soziologische Dimensionen der Identität. Strukturelle Bedingungen für die Teilnahme an Interaktionsprozessen. Stuttgart 1971, S. 207.

Zudem wurde die Wahrung der Identität an einem veränderten geografischen Ort durch den historischen Hintergrund beeinflusst.

All dies übte Einfluss auf die Kunstwerke und deren künstlerische Formen, die in den folgenden Kapiteln reflektiert werden, aus.

Die tschechoslowakischen Emigranten gehörten zu einer größeren Gruppe internationaler Künstler, die in Westdeutschland tätig waren. Michael Nungesser identifiziert insgesamt vier Einheiten: „Künstler aus Osteuropa, aus Japan, aus Ländern, die auch durch Arbeitsimmigranten präsent sind, hauptsächlich aus der Türkei“, und aus Lateinamerika.<sup>244</sup> Die Tschechoslowaken als Nation spielten keine wesentliche Rolle in der „westlichen“ Kunstgeschichte, sie wurden auf Mitglieder „Osteuropas“ oder des „Ostblocks“ reduziert.<sup>245</sup> Dies führte bei den tschechoslowakischen Künstlern und Theoretikern zum Verlust des Interesses an der politischen Entwicklung in der ČSSR und zur Hinwendung zu den Themen des „Ostblocks“ und Russlands,<sup>246</sup> wie es bereits anhand der Arbeit von Thomas Strauss zu ersehen ist. Aber obwohl Strauss, der bedeutende Artikel und Publikationen über den Ost-West-Konflikt publizierte, in seinen Texten überwiegend die russische Kunst behandelt, organisierte er auch Ausstellungen und verfasste einige Beiträge über tschechoslowakische Künstler. Daraus lässt sich schließen, dass Strauss der Heimat eine essenzielle Rolle zukommen ließ. Für die tschechoslowakischen Künstler selbst war die Frage der Staatszugehörigkeit oft zweitrangig. Die Künstler wollten unabhängig von ihrer Nationalität bewertet und anerkannt werden. Der Maler Jan Kotík, der mehr als 20 Jahre in West-Berlin lebte, thematisierte dies bei einem Vortrag an der Evangelischen Akademie in Loccum (1987).<sup>247</sup> „Ich kann mich nicht daran erinnern, dass Picasso oder Miró in Frankreich in erster Reihe als Spanier vorgestellt wurden [...]“.<sup>248</sup> Kotík blieb auch nach 20 Jahren in West-Berlin immer ein

---

<sup>244</sup> Michael Nungesser: Von dort aus. Internationalität und Kunst in Deutschland seit dem Beginn der Moderne, in: Das andere Land. Ausländische Künstler in der Bundesrepublik. Eine Ausstellung des Beauftragten der Bundesregierung für Ausländerfragen Lieselotte Funcke (Ausst.-Kat. Große Orangerie, Schloß Charlottenburg, Berlin; Museum Bochum; Paulskirche Frankfurt a. M.; Stadtgalerie Saarbrücken; Künstlerwerkstätten Lothringerstraße 13, München; Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein, 1986/1987), hrsg. v. Peter Spielmann. Berlin 1986, S. 24-33, hier S. 31.

<sup>245</sup> Sládeček 1976, S. 38.

<sup>246</sup> Ebd.

<sup>247</sup> Vgl. Jan Kotík: Umělci v cizině, in: Slavická und Pánková 1996, Nr. 3-4., S. 238-240, hier S. 238.

<sup>248</sup> „Nemohu si však vzpomenout, že by upříkladu ve Francii byli Picasso nebo Miró v první řadě představováni jako Španělé ...“ In: ebd.

„tschechischer“ Künstler.<sup>249</sup> Er wurde anhand seiner bereits verlorenen kulturellen Räume identifiziert. Durch seine Emigration in die BRD befand sich Kotík aber in einem neuen kulturellen Raum, was sein Œuvre stark kennzeichnete. Zumal seine künstlerische Entwicklung als ein Beispiel, in welcher Art und Weise das Schaffen der Emigranten beeinflusst wurde, diente.

Kotík blieb nach seinem DAAD-Stipendium (1969/1970) in West-Berlin und pflegte eine produktive Kooperation mit der Künstlergruppe *Büro Berlin*, der von der Stadt das Haus am Lützowplatz – ein ehemaliges Wohnhaus und Ausstellungszentrum – zur Verfügung gestellt wurde.<sup>250</sup> Mitglieder dieser Gruppe waren die um eine Generation jüngeren Künstler Hermann Pitz, Raimund Kummer und Fritz Rahmann.<sup>251</sup> Neben Kotík bekamen auch seine Kollegen und Landsleute Rudolf Valenta und Jiří Kolář die Möglichkeit, in diesen Räumlichkeiten auszustellen.<sup>252</sup> Hier begegneten einander die Kunstwerke der tschechischen Emigranten und die der neuen deutschen Künstlergeneration. Außerdem ist hier die künstlerische Veränderung in Kotíks Œuvre festgehalten. Seine malerischen Arbeiten auf Leinwand steigen in die Räume hinein und wandeln sich in Installationen und *konzeptuelle* Arbeiten um. Die *Installation in der Berliner Lützowstraße* (1978)<sup>253</sup> [Abb. 3.1] repräsentiert den Höhepunkt seiner Befreiung von der Leinwand. Kotík hängte in die Räume des Hauses am Lützowplatz ein helles Seil. Die Art und Weise der Aufhängung, die strukturierte Wand des Hauses wie auch dessen Boden bildeten ein Gesamtkunstwerk. Kotík verließ zwar die Leinwand, aber durch die Nutzung der Wände als Bildflächen, die die Komposition bilden, und des Seils als gezeichnete Linie verschmilzt sein malerischer Hintergrund mit den neuen Räumen der *konzeptuellen Kunst*. Die Werke, die in West-Berlin entstanden sind, weichen von seinen Prager Leinwandarbeiten entschieden ab. Zu dieser Entfaltung trugen die neuen *hybriden Räume* seiner Emigration bei. Obwohl

---

<sup>249</sup> Ebd.

<sup>250</sup> 1978 *Räume-Manifestation* (G. Heulshager, W. Koethe, J. Kotík, R. Kammer, W. Pause, H. Pitz, R. Valenta; Gäste: M. Pistolletto, M. Bertoncini); 1979 *Lützowstrasse Situation* ( S1-Kotík, S2-Pitz, S3-Koethe, S4-Kummer, S5-Nieslony, S6-Eisenburg, S7-Grag, S8- Freundenthal, S9-Möhrke, S10-Valenta, S11-Gonschior, S12-Bentrup, S13-Rahmann, S14-Biler); *12 Räume +12 Künstler* (Ben, Bentrup, Eisenberg, Freundenthal, ter Hel, Kotík, Kummer, Middendorf, Nieslony, Pitz, Valenta); 1980 *Boeckhstrasse 7, Ein Gegenstand der Farbe Rot* (30 andere Künstler); *Aus dem Raum/in den Raum* (Einzelausstellung Jan Kotík).

<sup>251</sup> Vgl. Raimund Kummer, Herman Pitz, Fritz Rahman (Hrsg.): Büro Berlin. Ein Produktionsbegriff. Berlin 1986.

<sup>252</sup> 1981 - Im Rahmen der Ausstellung *Art Allenagne Aujourd'hui*; im Rahmen der Ausstellung *Situation Berlin Nizza* (J. Kotík und J. Kolář).

<sup>253</sup> Der Titel der Arbeit wurde aus dem Katalog Jan Kotík 1916-2002 (Ausst.-Kat. Nationalgalerie Prag), hrsg. v. Iva Mladičová, Angela Schneider und Jan Kotík. Prag 2011, S. 158, entnommen, daher heißt es Lützowstraße anstatt Haus am Lützowplatz.

Kotík die Entwicklung seiner Arbeiten in die dritte Dimension und die *konzeptuelle* Wahrnehmung schon in den 1960er Jahren in der ČSSR begann, entfalteten sich solche Konzepte erst in Westdeutschland in immensen Ausmaßen, denn ihm wurden nicht nur reale Räume zur Verfügung gestellt, in denen er diese Ideen umsetzen konnte, sondern er gewann auch ein neues Netzwerk hinzu, in dem seine Konzepte anerkannt und unterstützt wurden.

Diese raumbezogene Prägung des Lebens von Emigranten wurde bereits aus mehreren Perspektiven betrachtet. Der Anthropologe Arjun Appadurai gliedert die Räume der Exilanten zu *ethnischen Räumen*, die er als „Räume jener Personen bezeichnet, welche den sich gegenwärtig vollziehenden Wandel charakterisieren“<sup>254</sup>. In meiner Arbeit wird die Wahrnehmung der Räume aus dem Blickwinkel der Sozialwissenschaften bevorzugt. Wie am Beispiel von Jan Kotík beschrieben wurde entstehen in der neuen Heimat neue soziale Räume.

Die zwei Modelle, Raum zu denken – die Container-Raumvorstellung sowie der Ansatz des relationalen Raumes – wurden von den Sozialwissenschaften aus den Naturwissenschaften und der Philosophie übernommen.<sup>255</sup> Die Container- oder Behälter-Raumvorstellung versuchte bereits Georg Simmel<sup>256</sup> zu überwinden. Simmel fragte „nach den Wirkungen des Raums auf das gesellschaftliche Leben“<sup>257</sup>. Beim Soziologen Leopold von Wiese<sup>258</sup> wird der Raum als „‘rein‘ physischer Raum im Sinne von geographischer Gegebenheit“, der in der Soziologie nicht weiter untersucht werden müsse, charakterisiert.<sup>259</sup> Pierre Bourdieu versteht den sozialen Raum als etwas genauso Reales wie den physischen Raum.<sup>260</sup> „Was existiert, das ist ein Raum von

---

<sup>254</sup> Arjun Appadurai: Globale ethnische Räume Bemerkungen und Fragen zur Entwicklung einer transnationalen Anthropologie, in: Ulrich Beck (Hrsg.): Perspektiven der Weltgesellschaft. Frankfurt a. M. 1998, S. 11-39, S. 12.

<sup>255</sup> Vgl. Schroer 2006, S. 47.

<sup>256</sup> Vgl. Georg Simmel: Soziologie des Raumes, in: Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Otthein Rammstedt (Hrsg.): Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908. Bd. 1, Frankfurt a. M. 1995, S. 132-183; Georg Simmel: Über räumliche Projektion sozialer Formen, in: Kramme, Rammstedt und Rammstedt 1995, S. 201-220.

<sup>257</sup> Schroer 2006, S. 62.

<sup>258</sup> Vgl. Leopold von Wiese: Systeme der Allgemeinen Soziologie als Lehre von den sozialen Gebilden der Menschen (Beziehungslehre). (2. Auflage) München/Leipzig 1993.

<sup>259</sup> Schroer 2006, S. 85 und S. 87.

<sup>260</sup> Ebd., S. 87. Vgl. Pierre Bourdieu: Physischer, sozialer und angeeigneter physischer Raum, in: Martin Wentz (Hrsg.): Stadt-Räume. Frankfurt a. M./New York 1991, S. 25-34.

Beziehungen, ebenso wirklich wie der geographische [...].<sup>261</sup> Die Synthese der sozialen und geografischen Räume im Falle der Emigranten wird in der vorliegenden Arbeit mit dem Begriff der sogenannten *hybriden Räume* bezeichnet. In der Migrationsforschung beziehen sich *hybride Räume* auf „das Nebeneinander von unterschiedlichen kulturellen Gruppen innerhalb eines begrenzten Gebietes“<sup>262</sup> oder auf architektonische Räume, in denen sich mehrere Nutzungsmöglichkeiten überlappen, wie zum Beispiel ein öffentlicher Platz, der zu unterschiedlichen Projekten oder Veranstaltungen genutzt werden kann.<sup>263</sup> Die Verschmelzung von neuen sozialen, kulturellen und architektonischen Räumen mit den verlorenen kulturellen Räumen der Heimat kreierte eine Einflusskraft, die sich in der künstlerischen Produktion direkt widerspiegelte.

Durch die Migration bekam das Wort Heimat, das den Ort der Herkunft bezeichnet, weitere Konnotationen. Bei der Migrationsforschung wurden unter anderem der Verlust der Heimat und die daraus resultierenden Folgen untersucht.<sup>264</sup> Die Heimatlosigkeit prägte das Leben der Personen, die als Exilanten bezeichnet wurden. Sie waren infolge unterschiedlicher Ereignisse gezwungen ihr Land zu verlassen und lebten im sogenannten Exil. Im Exil blieb die Hoffnung auf Rückkehr, wodurch die Heimat in den Zeiten der Trennung an neuer Bedeutung gewann.<sup>265</sup> Laut Arjun Appadurai werden „Heimatländer jedoch [...] zum Teil regelrecht neu empfunden, sie existieren allein in den Phantasiewelten der enträumlichten Gruppen [...]“<sup>266</sup>. Die Ausstellung *Das andere Land. Ausländische Künstler in der Bundesrepublik* (1986) dokumentierte die Bedeutung der Heimat auch für die tschechoslowakischen Emigranten während der *Normalisierung*.<sup>267</sup> Laut dem tschechischen Emigranten und

---

<sup>261</sup> Pierre Bourdieu: Sozialer Raum und ‘Klassen’. Leçon sur la leçon (Zwei Vorlesungen). Frankfurt a. M. 1985, S. 13; zit. auch Schroer 2006, S. 87.

<sup>262</sup> Vgl. Patrick Farges: ‘I’m a hybrid’ (W. Glaser). Hybridität und Akkulturation am Beispiel deutschsprachiger Exilanten in Kanada, in: Krohn 2009, S. 40-58, hier S. 44.

<sup>263</sup> Vgl. Ulrich Berding, Bettina Perenthaler und Klaus Selle: Hybride Räume, unter: [http://www.pt.rwth-aachen.de/dokumente/beitrag\\_urban\\_design.pdf](http://www.pt.rwth-aachen.de/dokumente/beitrag_urban_design.pdf) [Abruf: 5.12.2014].

<sup>264</sup> Stefan Krist und Margit Wolfsberger: Identität, Heimat, Zugehörigkeit, Remigration, in: Maria Six-Hohenbalken und Jelena Tošić: Anthropologie der Migration. Theoretische Grundlagen und interdisziplinäre Aspekte. Wien 2009, S. 164-184, hier S. 172.

<sup>265</sup> Vgl. Appadurai 1998, S. 13/14.

<sup>266</sup> Appadurai 1998, S. 14.

<sup>267</sup> Auch der Text von Thomas Strauss: *Vier Stufen eines andauernden Künstlertraumes* zur Ausstellung *Die Zeit danach*, behandelt dieses Thema. Ausgestellte Künstler waren J. Hilmar, J. Koblasa, J. Kotík, M. Kunc, F. Kyncl, A. Málek, J. Zeithamml. Vgl. *Die Zeit danach, 7 tschechische Künstler* (Ausst.-Kat. Osteuropäisches Kulturzentrum e.V.). Köln 1988, o. S.

Direktor des Museums Bochum Peter Spielmann, der an der Organisation der Ausstellung beteiligt war, gehörte

„[d]as Reisen, Wandern, Weggehen von zuhause und anderswo Erfahrungen sammeln [...] von jeher zu den menschlichen Träumen. Das ausgestoßen werden, verbannt, vertrieben sein, Exil und Emigration gehören von jeher zum menschlichen Schicksal. Der Unterschied liegt darin, dass man beim Wandern aus eigener Entscheidung von Zuhause weggeht, in ein Traumland oder eine Traumstadt, in der man die Möglichkeit sieht etwas Eigenes zu realisieren. Man kann aber, wenn man enttäuscht ist, Zurückkehren. [...] Die Heimat aus der sie verbannt wurden, ist dann der Gegenstand des Traumes, sie ist das verlorene Paradies.“  
[sic!]<sup>268</sup>

Dieses verlorene Paradies hätte in die Themenbereiche der künstlerischen Produktion einfließen können, doch kämpften die Künstler eher mit der gebliebenen Leere, der Frustration und den Erinnerungen.<sup>269</sup> Die tschechoslowakischen Künstler im Exil entfesselten in den neuen Räumen des kapitalistischen Westdeutschland die Vorgehensweisen, Gedanken und bestimmten künstlerischen Formen, die sie in der „inoffiziellen“ Kunstszene der ČSSR nicht entfalten oder realisieren durften, was der Ausstellungskatalog belegt. Obwohl sich keine konkreten ästhetischen Formen, die die Heimat verkörpert hätten, entwickelten, stärkte die Erfahrung des gemeinsamen Verlustes der Heimat die Verbindung unter den emigrierten Künstlern. Das geteilte Schicksal steigerte das Gefühl der Zusammenhörigkeit.<sup>270</sup> Bereits die Ausstellung *Das Andere Land* (1986) führte zu dem Ort, der diese Zusammengehörigkeit repräsentierte: zu dem Museum Bochum, wo der Direktor Peter Spielmann zu den wichtigen Schlüsselpersonen des Dialogs zwischen der ČSSR und der BRD gehörte. Dank seiner Projekte wurden die Verflechtungen zwischen den Emigranten sowie Künstlern aus der Tschechoslowakei erkennbar. Neben Bochum bildeten sich noch in folgenden Städten weitere *hybride Räume*, wo sich die sozialen und geografischen Räume von tschechoslowakischen Emigranten vereinten.

---

<sup>268</sup> Peter Spielmann: Das andere Land, Ausländische Künstler in der Bundesrepublik, in: Das andere Land (Ausst.-Kat. Große Orangerie u.a.) 1986, S.13-16, hier S. 14.

<sup>269</sup> Dennoch tritt bei einigen Künstlern vereinzelt die Heimat als Thema auf, z. B. bei Jan Koblasa, *Wo ist mein Heim?* Hommage an Caspar David Friedrich (1998, Galerie Christoph Dürr), oder bei Pravoslav Sovák, *Atelier* (1969-1971).

<sup>270</sup> Vgl. Holzer 2010, S. 11/39.

In Düsseldorf, wo Joseph Beuys die Kunstszene prägte, lebten während der *Normalisierung* die Künstler der *konkreten Kunst* wie František Kyncl.<sup>271</sup> Kyncl gab die Zeitschrift *Schwarz-Weisse Dokumentation über visuelle Operationen: Černé na Bílém/Schwarz auf Weiss/Black on White/Noir sur Blanc* heraus.<sup>272</sup> In München fand die junge Bildhauerin Magdalena Jetelová ihre neue Heimat und einen Galeristen, der bereit war, sie zu vertreten. Ebenso fanden hier auch Jan Koblasa, der in Kiel/Hamburg lebte, und Jiří Hilmar aus Gelsenkirchen ihre Galeristen.<sup>273</sup> In West-Berlin, der „kleinen kapitalistischen Insel im roten Meer“,<sup>274</sup> lebte Jan Kotík, der ursprünglich als DAAD-Stipendiat nur für ein Jahr eingereist war.

Die tschechoslowakischen Kunsthistoriker, Theoretiker und Journalisten mussten – anders als die Künstler – zur Ausübung ihrer Tätigkeit eine neue Sprache lernen, was die Gewöhnung an die neue Heimat erschwerte. Zu den Theoretikern, die dies überstanden und sich an dem untersuchten Netzwerk wesentlich beteiligten, gehörten Zdenek Felix, Arsén Pohribný und Thomas Strauss.<sup>275</sup> Felix siedelte 1968 nach Essen um und arbeitete als Kurator im Museum Folkwang. Unter anderem kooperierte er eng mit der *Galerie PRAGXIS* in Essen-Kettwig, wie auch Thomas Strauss, der ab Anfang der 1980er Jahre in Duisburg/Köln lebte und in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* Artikel über die tschechoslowakischen Künstler der „inoffiziellen“ Kunstszene in Westdeutschland veröffentlichte. Pohribný, der ebenfalls zahlreiche Katalogtexte und

---

<sup>271</sup> Unter anderem lebten in Düsseldorf Jiří Georg Dokoupil, ein Mitglied der *Mülheimer Freiheit*, sowie Jaroslav Adler, Ladislav Minařík und Jindřich Zeithamml. Sogar zwei Assistenten von Beuys kamen aus der Tschechoslowakei: Milan Kunc und Jan Knap, die die Vertreter der *Neuen Figuration*, des *Neoexpressionismus* und der *Wilden Kunst* waren. Vgl. Alexej Kusák: *Poznámky k situaci české exilové kultury 1968-1989*, in: *Život je jinde...? Česká literatura, kultura a společnost v sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století*. Prag 2001, S. 53-62, hier S. 59.

<sup>272</sup> Im Folgenden wird der Titel gekürzt auf *Schwarz-Weisse Dokumentation über visuelle Operationen: Schwarz auf Weiss*.

<sup>273</sup> Nach München, der bayerischen Metropole, wo *Radio free Europe* saß, kamen zahlreiche Schriftsteller, der Musiker Otta Filip und der Künstler Bohumil Štěpán sowie der Zeichner und Karikaturist Ivan Steiger.

<sup>274</sup> Diese Bezeichnung Berlins entstand während des Kalten Kriegs und wurde häufig angewendet. Vgl. WEST:BERLIN. Eine Insel auf der Suche nach Festland, unter: <http://www.stadtmuseum.de/ausstellungen/westberlin> [Abruf: 1.1.2015].

<sup>275</sup> Weitere Kunsthistoriker im Exil: Jaroslav Anděl, Jana Claveri, Charlota Kotíková, Pavel Liška, Jan Michl, Noemi Smolíková, Lída Vachtová, Miloš Vojtechovský. (Vgl. Pánková 1995, S. 333) In Köln lebten nach 1968 die Künstler Rudolf Valenta, Milan Nápravník, Antonín Málek, Raket Rösler und Adolf Černý. Ein Atelier hatten hier auch Eva und Čestmír Janouška, später Milan Kunc. (Vgl. Kusák 2001, S. 59) Zu den weiteren Theoretikern gehörten Peter Vrana in Kassel, Alexej Kusák in München, Pavel Liška in Hamburg und Jiří Švestka in Düsseldorf. Vgl. Zuzana Bartošová: *Priemik výstavných aktivít neoficiálnej slovenskej výtvarnej scény 70. a 80. rokov XX. storočia do nemeckého prostredia*, in: Kováč, Marek, Pešek und Prah 2009, S. 441-461.

Artikel über die tschechoslowakischen Künstler in Westdeutschland verfasste, war als Professor für Kunstgeschichte an der Fachhochschule in Darmstadt (1974-1982) tätig.

Die Emigration von Künstlern und Theoretikern, die in Westdeutschland neu angesiedelt waren oder von westdeutschen Galerien vertreten wurden, trug wesentlich zur Überbrückung der politischen Grenzen zwischen der ČSSR und der BRD bei. Gerade die Emigranten bemühten sich, andere Kollegen, die in der ČSSR geblieben waren, in den „Westen“ zu vermitteln oder selbst dem westdeutschen Publikum zu präsentieren. Die Kreuzung der Netzwerke der tschechoslowakischen Emigranten, der Künstler aus der ČSSR und der westdeutschen Künstler werden in zwei Kategorien aufgeteilt, in sogenannte *Netzwerkräume* und *Orte der Begegnungen*.

### 3.5 Netzwerkräume und historische Orte der Begegnungen

„Netze sind biologisch oder anthropogen artifizielle Organisationsformen zur Produktion, Distribution, Kommunikation von materiellen oder symbolischen Objekten. Netze bilden komplexe zeiträumliche dynamische Systeme. [...] Netze haben extrem verschiedene räumliche und zeitliche Extensionen.“<sup>276</sup>

Dieses Zitat des Kultur- und Literaturwissenschaftlers Hartmut Böhme eröffnet die folgenden Ausführungen zu *Netzwerkräumen* und *Orten der Begegnungen*, die auf die räumliche Wahrnehmung der sozialen Netzwerke eingehen.

Laut Aristoteles ist ein Ort „etwas von seinen wechselnden Inhalten Verschiedenes“<sup>277</sup> – ein Ort mit begrenzter Fläche, der sich als architektonischer Raum entfaltet. Die realen Orte stehen in einem Gegensatz zur Wahrnehmung der Räume, die sich in den gedachten Dimensionen ausbreiten können. Darüber hinaus können an den Orten Treffpunkte gebildet werden, an denen sich die Netzwerke überkreuzen oder zustande kommen. Die Treffpunkte beschränken sich in meiner Arbeit auf Galerien und Museen. Diese Orte, wo sich bestimmte Akteure begegnen, beschreibt Georg Simmel

---

<sup>276</sup> Hartmut Böhme: Einführung Netzwerke. Zur Theorie und Geschichte einer Konstruktion, in: Jürgen Barkhoff, Hartmut Böhme und Jeanne Riou (Hrsg.): Netzwerke. Eine Kulturtechnik der Moderne. Köln/Wien/Weimar 2004, S. 17-36, hier S. 19.

<sup>277</sup> Schroer 2006, S. 33.

als *Drehpunkte*. Simmel vertrat die Idee, dass „räumliche Festlegung eines sozialen Gebildes bestimmte Beziehungsformen [schafft], die sich um einen Gegenstand oder ein Gebäude gruppieren“<sup>278</sup>. Die Galerien und Museen, die überwiegend tschechoslowakische Künstler vertraten, bildeten solch einen *Drehpunkt*, der die Emigranten und Künstler aus der Tschechoslowakei und westdeutsche Akteure an einem Ort zusammenbrachte. Hier wurde durch die Begegnungen auch ein sozialer Raum geschaffen, der bis hin zu Künstlern hinter dem Eisernen Vorhang reichte.

Ebenso wie *hybride Räume* knüpfen *Netzwerkräume* an die soziologische und strukturelle Begriffserweiterung der Wortbedeutung an. In meiner Arbeit entstehen *Netzwerkräume* unter den Künstlern, Theoretikern, Journalisten und Sammlern aus der ČSSR und der BRD. Innerhalb dieser Bekanntschaften werden Projekte und Ausstellungen organisiert und die Kontakte durch Korrespondenzen gepflegt. Dort kam es zum Austausch von diversen Informationen und Ideen über bestimmte künstlerische Formen. Dieser Dialog nahm anhand von Projekten oder ästhetischen Analogien in den Kunstwerken sichtbare Gestalt an. Der abstrakte soziale Raum entstand dank der Netzwerke, da die „offizielle“ Kooperation aufgrund der politischen Lage ausgeschlossen war. Die Netzwerkräume sind daher imaginäre Räume, die durch Netzwerke unter den Künstlern gebildet wurden. Diese Räume wurden durch bestimmte künstlerische Formen sichtbar.

Auf Grundlage der durchgeführten Recherchen konnten einige Formen identifiziert und die Entfaltung einer vergleichbaren ästhetischen Form innerhalb eines bestimmten *Netzwerkraumes* nachgewiesen werden. Zunächst waren es die *Buchstaben*, die als Worte/Sprache und ebenso als Bild die politischen Grenzen zwischen Westdeutschland und der ČSSR in großem Umfang überschritten. Gefolgt wurde der Buchstabe von der *Anti-Art*, die die konzeptuellen und performativen Kunstströmungen vereinte. Einen weiteren Bereich repräsentierten die *geometrisch-elementaren Formen*, die sich in Europa als *konstruktive* oder *konkrete Kunst* durchsetzten. Die Kunstbewegungen *Mail Art* sowie *Fluxus* beinhalteten teilweise die schon genannten künstlerischen Formen, dennoch werden sie separat behandelt, da ihre Künstler die Netzwerke als ein künstlerisches Medium verstanden. Obwohl die künstlerischen Formen dabei helfen,

---

<sup>278</sup> Georg Simmel: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung* (1. Auflage Berlin 1908, Gesamtausgabe hrsg. v. Otthein Rammstedt). Frankfurt a. M. 1992, S. 706; zit. auch Schroer 2006, S. 70.

die *Netzwerkräume* zu veranschaulichen, bildet die „private nichtperiodische Publikation“<sup>279</sup> *Schwarz-Weisse Dokumentation über visuelle Operationen* des tschechischen Künstlers František Kyncl und Elsie Spitmanns einen *Netzwerkraum*, der gerade durch die Form der Präsentation und nicht durch gemeinsame künstlerische Formen charakterisiert wurde. Es ist ein Beispiel für einen *Netzwerkraum*, welcher direkt dank der sozialen Kontakte erkannt wurde. Die Kette der Publikationen visualisiert ein Netzwerk, das mehrere künstlerische Formen vereint.

„Diese Zeitschrift ist hauptsächlich für Beiträge aus dem Bereich der visuellen Kunst bestimmt (Bild und Wort) und stellt sich die Aufgabe, Fachkreise, d.h. Institutionen und Einzelpersonen auf einige, hauptsächlich tschechoslowakische Künstler aufmerksam zu machen, die aus verschiedenen Gründen in der Tschechoslowakei nicht ausstellen können.“<sup>280</sup>

Durch Kyncls soziale Netzwerke entstand ein sozialer Raum, in dem sich die Künstler präsentieren und zugleich in einen Konkurrenzkampf mit den „westlichen“ Kollegen treten konnten. Laut Sorokin konnten auch geografisch weit voneinander entfernte Akteure über den sozialen Raum eng verbunden sein.<sup>281</sup> Die Auswahl der präsentierten Künstler folgte dem Weg der sozialen Netzwerke und dem Bedürfnis, mit den Landsleuten in Verbindung zu bleiben. Dennoch beinhaltete jedes Heft, das lebende Künstler aus der ČSSR präsentierte, folgende Bemerkung: „Diese Veröffentlichung erfolgt ohne Wissen und ohne Zustimmung der Künstler.“ Der Satz schließt den Kontakt zwischen dem im Periodikum erschienenen Künstler und František Kyncl nicht aus. Oft wurde die Bemerkung als Schutzmaßnahme benutzt.<sup>282</sup> Der Kontakt zu Emigranten wurde in der Tschechoslowakei unter erhöhter Aufmerksamkeit von der Staatsicherheit verfolgt, und Künstler mussten sich in einem Verhör für die Zusammenarbeit mit den „Staatsfeinden“, den Emigranten, rechtfertigen.<sup>283</sup> Insgesamt veröffentlichte František Kyncl gemeinsam mit Elsie Spitmann sechs Nummern.<sup>284</sup>

---

<sup>279</sup> František Kyncl und Elsie Spitmann (Hrsg.): *Schwarz-Weisse Dokumentation über visuelle Operationen: Černé na Bílém/Schwarz auf Weiss/Black on White/Noir sur Blanc*. Düsseldorf 1979, Nr. 5, o. S.

<sup>280</sup> Kyncl und Spitmann 1979 (Nr. 5), o. S.

<sup>281</sup> Ebd., S. 86.

<sup>282</sup> Ein vergleichbares Beispiel bietet der Ausstellungskatalog *Bilder aus der Slowakei* (1982). Siehe Interview mit Thomas Strauss im Anhang.

<sup>283</sup> Siehe Interviews im Anhang sowie Interviews in: Biřová 2011, S. 109-132.

<sup>284</sup> Die gesamten Nummern der „nichtperiodischen“ Publikation waren: Nr. 1-1974: František Kyncl/ Nr. 2-1975: Stanislav Filko, Miloš Laky, Ján Zavarský; Prägedruck von Günther Uecker)/Nr. 3-1976: Peter Štembera (Foto von Klaus Rinke)/Nr. 4-1977: Ján Kotík (Siebdruck von Norbert Kricke)/Nr. 5-1979: Jiří Kolář und W. J. Hannappel (Holzschnitt von J. Zeithammel)/Nr. 6-1980: 90 Künstler aus Europa;

Diese Hefte zeigen beispielhaft alle künstlerische Formen, die im folgenden in separaten *Netzwerkräumen* vorgestellt werden. Der Fokus auf die künstlerischen Formen hilft, sich besser in den Netzwerken und dem Fluss von fremden Namen zu orientieren. Dank Kyncls Zeitschrift kreuzten sich alle später analysierten Formen. Damit soll deutlich betont werden, dass die *Netzwerkräume* sowie die rhizomatische Verflechtung keine Grenzen hatten.

Im ersten Heft (1974) stellte Kyncl eigene Arbeiten der *konkreten Kunst* vor. Die Nr. 2 (1975) des Periodikums nahm die Vertreter der Kunst, die mit *konzeptuellen* Ansätzen arbeiteten, in den Fokus. Eine Gruppe von Künstlern – Stano Filko, Miloš Laky und Ján Zavarský – präsentierte ihr Projekt *Weißer Raum im weißen Raum* (1974). Es handelte sich um mehrere Objekte, die weiß gestrichen in einem ebenso weißen Raum ausgestellt wurden. Die Entwicklung dieser minimalistischen, monochromen und *konzeptuellen* Ideen war in einem ästhetischen Milieu, das vom *sozialistischen Realismus* geprägt war, revolutionär. Ergänzt wurde die Präsentation durch Günther Ueckers Prägedruck, der mit seinen klaren, weißen Flächen ein Pendant zu dem Projekt darstellte. Gleichwohl wurden die Parallelen nur über die künstlerischen Formen hergestellt, Ueckers *ZERO*-Philosophie und die Theorie der „Stunde-Null“<sup>285</sup> entfernten sich von den Ideen der tschechoslowakischen Gruppe. Das Projekt *Weißer Raum im weißen Raum* (1974) wurde in einem mehrseitigen Flyer mit Manifest und einem Text in mehreren Sprachen von Jiří Valoch im „Westen“ weiterverbreitet. Die performative Seite der tschechoslowakischen künstlerischen Produktion bildete den Schwerpunkt des Hefts Nr. 3 (1976). Publiziert wurden die Arbeiten des *Body-Art*-Künstlers Petr Štembera, die durch einen kurzen Text von dessen Künstlerkollegen Karel Miller ergänzt wurden. Die erste abgebildete Aktion war *Schlafen auf dem Baum* (25.-26. April 1975).<sup>286</sup> Štembera verbrachte während dieser Aktion zwei Tage auf einem Baum, wodurch sein Körper schwierigen Bedingungen ausgesetzt war. In allen weiteren Beiträgen stand sein Körper ebenfalls im Mittelpunkt der bisweilen

---

Rumänien, Warschau, London (Lithografie von Isolde Wawrin); aus der ČSSR: Ladislav Novák, Olaf Hanel-Montreal; Zbyněk Sion; Jiří Načeradsky; Jiří Lacina; Karel Nepraš; Alva Hájn; Bedřich Novotný; Zdeněk Sykora; Milan Dobeš; Václav Boštík; Stanislav Kolíbal; Milan Knížák. Emigranten: Kirchner (Frankreich); Zbyněk Sekal (Wien); Miroslav Moucha (Paris); Vladimír Škoda (Paris), František Kyncl (Düsseldorf); Jindřich Zeithamml (Düsseldorf).

<sup>285</sup> „In einer neuen ‘Stunde-Null‘ der Kunst sah es nicht nur in der Gruppe Zero um 1960 so aus, als entstünde, noch jenseits der Abstraktion, die ‘Absolute Kunst‘, in der Idee und Werk in eins fallen.“

Aus: Belting 1995, S. 54.

<sup>286</sup> Ebenfalls als *Nach vier Tagen und drei Nächten ohne Schlaf* betitelt.

gefährlichen Aktionen.<sup>287</sup> In der Aktion *Pfropfen* (April 1975) versuchte er mit einem kleinen Ast zusammenzuwachsen, was letztendlich zu einer Blutvergiftung führte. Heft Nr. 4 (1977) zeigte die konzeptuellen und installativen Arbeiten von Jan Kotík und einen Text von dem Theoretiker der *Konkretisten*, Arsén Pohribný. Heft Nr. 5 (1979) widmete Kyncl ganz dem Vertreter der *visuellen Poesie*, Jiří Kolář, der sich mit den *Muchlagen* präsentierte.<sup>288</sup> Den Begleittext verfasste der Journalist und Sammler Hans-Peter Riese. Das Heft Nr. 6 (1980) bildete die Vereinigung der Künstler ab, hier wurden insgesamt 90 Künstler aus „Europa“ präsentiert. Mit Europa meinte Kyncl „westlich“ und „östlich“ des Eisernen Vorhangs.<sup>289</sup> Zwei Arbeiten von jedem Künstler mit den kurzen biografischen Daten der Herkunft, der Geburt und des Wohnorts sollten den Begriff „Europa“ thematisieren. „Dieses Heft soll dazu beitragen, an die Bedeutung eines zusammenhängenden Europas zu erinnern.“<sup>290</sup> Im beigelegten Text sprach Stephan von Wiese gleichfalls über eine Art „Atlas ohne Legende“, ohne politische Grenzen.

„Die europäische Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts ist ja ein Abbau jeglicher beschränkter nationaler Perspektiven, ist ein Aufbau einer internationalen Kunstsprache der Menschheit. Sie ist deshalb, wenn man so will, im höchsten Maße idealistisch, Grenzen sprengend.“<sup>291</sup>

In diesem „Europa-Atlas“, wie Von Wiese diese Nummer der Zeitschrift nennt, waren mehr als 20 tschechoslowakische Künstler, die sich an weiteren *Netzwerkräumen* bestimmter künstlerischen Formen beteiligten, vertreten.<sup>292</sup> Die Teilnahme von Künstlern jenseits des Eisernen Vorhangs an diesem Projekt bestätigen die

<sup>287</sup> Abgebildete Arbeiten: *Transposition of 2 stones* (1971), *Sleeves Piece* (1972), *Narzisstisches Selbstporträt* (1974), *Erlöschen* (1975), *Springen – Feuer und Säure* (1976), *Hafer-Essen während vier Tagen in der Natur*, Juli (1973), mehrere Fotos von *Davonkommen* (1974). Publiziert wurde Štemberas Beitrag bereits in *Flash Art*, Juni 1974, Nr. 46-47.

<sup>288</sup> *Muchlage* (Zerknüllungen) stellen eine Technik dar, die Kolář benutzte. Es handelt sich um zusammengequetschte Fotos, die er teilweise glättete, was ihm unzählige Modifikationsmöglichkeiten verschaffte. Vgl. Astrid Winter: *Metamorphosen des Wortes. Der Medienwechsel im Schaffen Jiří Kolářs* (Diss. Georg-Augustus-Universität Göttingen 2004). Göttingen 2006. Im Heft wurden 100 Variationen über das Thema *Lieder der Lieder* (1979) präsentiert und mit den Arbeiten von Werner Hannappel ergänzt.

<sup>289</sup> Kyncl und Spitmann 1980 (Nr. 6), o. S.

<sup>290</sup> Bemerkung von Elsie Spitmann, in: Kyncl und Spitmann 1980 (Nr. 6), o. S.

<sup>291</sup> Stephan von Wiese: Ein Atlas ohne Legende, in: Kyncl und Spitmann 1980 (Nr. 6), o. S.

<sup>292</sup> Die Tschechoslowakei war in diesem Atlas mit folgenden Künstler vertreten: Die *visuelle Poesie* repräsentierte Ladislav Novák und die *konkrete Kunst* Zdeněk Sýkora. Kinetische Objekte stellte Milan Dobeš vor. Václav Božtík und Stanislav Kolíbal, deren Werke sich in der *ZERO*-Sammlung von Lenz-Schönberg befinden, waren ebenfalls vertreten. Die weiteren gezeigten Künstler aus der Tschechoslowakei waren: Dalibor Chatrný, *Fluxus-East* Director Milan Knížák, Zbyněk Sion, Jiří Načeradsky, Jiří Lacina, Karel Nepraš, Alva Hájn, Bedřich Novotný. Die Emigranten: Zbyněk Kirchner, Zbyněk Sekal, Miroslav Moucha, Vladimír Škoda, František Kyncl, Jindřich Zeithamml und Olaf Hanel.

andauernden Verbindungen und das Bewusstsein einer europäischen Kunstentwicklung. Das gesamte Periodikum *Schwarz-Weisse Dokumentation über visuelle Operationen* von Kyncl repräsentiert eine Schnittstelle aller *Netzwerkräume*, die anhand von künstlerischen Formen in der vorliegenden Arbeit in den nächsten drei Kapiteln analysiert werden. Vor allem die Nr. 6, der *Atlas*, spricht die Idee der untrennbaren europäischen Kunstgeschichte an, die einige weitere Publikationsprojekte wie die *Edition Teufel* und die *Edition Hundertmarkt* verfolgten.

Das vorliegende Dissertationsprojekt versucht als eines der ersten, die Formen der künstlerischen Produktion bewusst nebeneinander vorzustellen, um eine Gesamtsicht auf die Netzwerke zwischen den tschechoslowakischen und westdeutschen Individuen zu ermöglichen und damit die europäische Kunstgeschichte zu vereinen.



# **Kapitel 4 : Grenzübergreifende Eigenschaften des Buchstabens**

Die erste künstlerische Form, die die politischen Grenzen zwischen der Tschechoslowakei und Westdeutschland überbrückte und einen weitläufigen *Netzwerkraum* zwischen den Künstlern dokumentiert, war der Buchstabe. Im Folgenden werden nach und nach mehrere Betrachtungsweisen, die der Buchstabe bietet, analysiert. Der Buchstabe kann auf der einen Seite als Grundstein für Wörter wahrgenommen werden, Wörter, die, zu Sätzen und Texten zusammengesetzt, eine Sprache entstehen lassen, die wiederum als Informationsträger zu agieren vermag. Auf der anderen Seite besitzt der Buchstabe, und damit auch die Sprache, eine grafische Form ohne semantische Inhalte. Anhand von Begriffen wie *experimentelle Poesie*, *konkrete Poesie*, *Nonsense-Poesie*, *evidente*, *neue* und *visuelle Poesie* wurde in der Zeit der *Normalisierung* der Buchstabe im literarischen Diskurs als Bestandteil der Sprache untersucht. Durch diese Begriffe bekamen die Experimente mit der Sprache einen kunsthistorischen Rahmen. In allen genannten Kunstrichtungen kreuzen sich beide – semiotische und ästhetische – Eigenschaften des Buchstabens. Die diffusen Schwankungen von einem Aspekt zum anderen beschreibt der Schriftsteller und Künstler Jiří Kolář mit einfachen Worten:

„Manchmal sind Buchstaben für mich von rein formalem Reiz, und dann überwiegt die Assoziation, der Kreis, der sich bildet und immer weiter ausdehnt, je mehr ich nachdenke.“<sup>293</sup>

Kolář setzte sich außer mit der Visualisierung der Poesie auch mit dreidimensionalen Objekten, die als nachfolgende Stufe der Konfrontation von Bild und Buchstabe zu erklären sind, auseinander. Eine weitere künstlerische Form des Buchstabens, die *konzeptuelle Kunst*, erfordert eine neue Sichtweise auf die Sprache, die hier ihre literarische Anbindung verliert. Die Arbeiten der *Mail-Art*- und der *Fluxus*-Bewegung, die den Aspekt der Sprache ebenso stark fokussieren, werden in einem separaten Kapitel behandelt, da die sozialen Netzwerke in diesen Fällen zur künstlerischen Methode erhoben und als parallele Welt empfunden wurden.

In allen diesen künstlerischen Modifikationen des Buchstabens soll dem historischen Hintergrund besondere Beachtung geschenkt werden, da die Politik während der Zeitperiode der *Normalisierung* in den Ländern des „Ostblocks“ starken Einfluss auf

---

<sup>293</sup> Dietrich Mahlow: 4. Am Anfang war das Wort, 1969, Objekt, in: Jiří Kolář, Collagen, Rollagen, Objekte (Ausst.-Kat. Künstlerhaus am Königstor), hrsg. v. Miroslav Lamač und Dietrich Mahlow. Nürnberg 1968, S. 15-17, hier S. 16.

die Bedeutung des Wortes ausübte. In der Tschechoslowakei stand das Wort wegen der Zensur im Dienst der Ideologie.<sup>294</sup> Der Missbrauch des Wortes erzeugte eine „Lähmung“, wodurch der Wunsch, die Sprache zu reinigen, entstand.<sup>295</sup> Die Literatur war infolge der strengen Zensur genauso wie die Kunst gezwungen, sich in der „inoffiziellen“ Kunstszene oder in der Emigration neue Wege der Existenz zu suchen. Die *tamizdaten* – Veröffentlichungen der verbotenen Autoren im „Westen“ – bildeten vergleichbare grenzübergreifende *Netzwerkräume* wie die hier untersuchten künstlerischen Formen.<sup>296</sup> Der oben zitierte Jiří Kolář, der nach 1968 nicht publizieren durfte, fand eine dritte Alternative, seine schriftstellerische Tätigkeit fortzusetzen. Er wandte sich der bildenden Kunst zu und schrieb mit künstlerischen Mitteln seine Gedichte, die als *visuelle Poesie* im Ausland für jeden, ohne tschechische Sprachkenntnisse, verständlich waren.<sup>297</sup>

## 4.1 Poesie der Texte

Während der 1960er Jahre fand nicht nur Jiří Kolář zu visuellen Experimenten innerhalb der literarischen Gattungen, auch im „westlichen“ Europa geriet im Rahmen der Literatur der Buchstabe als Bestandteil der Sprache in den Mittelpunkt der Untersuchungen über die visuellen Eigenschaften von Poesie. Zahlreiche Schriftsteller, Medienwissenschaftler, Theoretiker wie auch Künstler „schrieben“ *experimentelle, evidente, neue, erweiterte, konkrete* und *visuelle Poesie*. Das breite Spektrum von Herangehensweisen und Betrachtungsperspektiven wirft Probleme auf hinsichtlich der

---

<sup>294</sup> Wie viel Bedeutung in der damaligen Tschechoslowakei dem Wort beigemessen wurde, zeigte das Gerichtsverfahren gegen die Musikgruppe *The plastic people of universe*, die wegen ihrer Liedtexte verhaftet worden waren. Dieser Fall führte schließlich zur Entstehung der *Charta 77*, in der die Intellektuellen der Tschechoslowakei Meinungsfreiheit forderten.

<sup>295</sup> Vgl. Bohumila Grögerová und Josef Hiršal: Prag Stuttgart und zurück, unter: <http://www.stuttgarter-schule.de/pragstgt.htm> [Abruf: 4.5.2014]; Vgl. Jiří Kolář 1914-2002. Collagen (Ausst.-Kat. Kunstforum Ostdeutsche Galerie ) 2013.

<sup>296</sup> Dieser Thematik widmet sich das Dissertationsprojekt „*Out of the drawer and into the West*“/ *Tamizdat from the Other Europe and its vision and Practice of a transnational literary community (1956-1989)* von Friederike Kind-Kovács, das 2008 an der Universität Potsdam verteidigt wurde. Vgl. Kind-Kovács 2008, S. 7.

<sup>297</sup> Ein erstaunliches Werk über Kolářs Œuvre publizierte 2006 als Dissertation in Göttingen Astrid Winter mit dem Titel *Metamorphosen des Wortes. Der Medienwechsel im Schaffen Jiří Kolářs*. Darin widmet sie sich in drei Teilen Kontext, Analyse und Synthesen von Kolářs Arbeiten. Mit der *experimentellen* Phase, den *Typogrammen*, der *destatischen* und *evidenten Poesie* griff sie alle Facetten seiner Arbeit auf. Dennoch werden hauptsächlich die 1960er Jahre behandelt, die Entstehung der *experimentellen Poesie* und seine Pariser Zeit. Vgl. Winter 2006.

Frage, um welche Art von Kunstwerk oder Gedicht es sich handelt und mit welchen Begriffen sie zu belegen sind. Auch spiegelt sich die politische Spaltung Europas im Auftreten bestimmter Begriffe wider. Aus diesen Gründen wurde der Fokus in der vorliegenden Arbeit auf den Buchstaben und nicht auf eine der genannten Bezeichnungen gelegt. Die Theoretiker aus der ČSSR benutzen oft den Begriff *experimentelle Poesie* oder *evidente Poesie*, vor allem in Verbindung mit Jiří Kolář.<sup>298</sup> Die *experimentelle Poesie*, „deren Absicht es war, traditionellen Wortsinn und herkömmliche Satzstrukturen aufzusprengen“, entwickelten außer Kolář dessen enger Freund Ladislav Novák sowie das Schriftsteller- und Künstlerpaar Josef Hiršal und Bohumila Grögerová.<sup>299</sup> Im „Westen“ setzten sich die *konkrete* und die *visuelle Poesie*, die oft miteinander verschmolzen, durch. Die *konkrete Poesie*<sup>300</sup> war eine Auseinandersetzung mit den linguistischen Spracheinheiten und deren Kombinationen unter der Prämisse: Das primäre Element ist das Wort.<sup>301</sup> Die Sprache wird „konkret“, das heißt als „etwas sinnlich, anschaulich Gegebenes“ verstanden.<sup>302</sup> Die *konkrete Poesie* war ein Vorläufer der *visuellen Poesie*. Dennoch beginnt die Vorgeschichte der *visuellen Poesie* laut der Kunsthistorikerin Dorothea van der Koelen schon in der Antike.<sup>303</sup> Als Figurengedicht erstreckt sie sich durch das Mittelalter und lebt, mithilfe von Stéphane Mallarmé und Christian Morgenstern, bis zum 20. Jahrhundert fort, als die Beziehung zwischen Schrift und Bild das Interesse der *Kubisten* und der russischen und italienischen *Futuristen* erregt.<sup>304</sup> Zu Beginn des Jahrhunderts führt der *Dadaismus*

---

<sup>298</sup> Vgl. Josef Hiršal und Bohumila Grögerová (Hrsg.): *Experimentální poesie*. Prag 1967; Josef Hiršal und Bohumila Grögerová: *Vrh kostek, česká experimentální poezie*. Prag 1993.

<sup>299</sup> Norbert Michels: Zur Ausstellung, in: Konrad Balder Schäuuffelen. *Installationen und Embleme* (Ausst.-Kat. Städtische Galerie am Markt). Schwäbisch Hall 1991, S. 5-8, hier 6.

<sup>300</sup> Anfang der 1950er Jahre prägten Eugen Gomringer und auch die brasilianische Noigandres-Gruppe den Begriff *konkrete Dichtung*, als die *konkrete* und *visuelle Poesie* nicht als identische Begriffe wahrgenommen wurden. Vgl. Peter Weiermair: *Visuelle Poesie/Konzeptkunst*, in: *Visuelle Poesie* (Ausst.-Kat. Galerie in Lebach, Moderne Galerie des Saarland-Museums Saarbrücken, Saarländischer Rundfunk), hrsg. v. Klaus Peter Dencker. Dillingen/Saar 1984, S. 10-13, hier S. 11.

<sup>301</sup> Vgl. Franz Mon: *Über konkrete Poesie*, in: *auf ein Wort!* (Ausst.-Kat. Gutenberg-Museum, Brückenturm Galerie, Institut Français, PGM Architektenteam, Mainz), hrsg. v. Dietrich Mahlow. Mainz 1984, S. 46. Das Wort, der Laut und der Buchstabe stehen im Zentrum des Interesses. Vgl. Dunja Schneider: *Worträume. Studien zur Funktion von Typographie in installativen Werken von der Conceptual Art bis heute* (Diss. Universität Erlangen 2008). Berlin 2011, S. 225.

<sup>302</sup> Vgl. konkret, unter: <http://www.duden.de/suchen/dudenonline/konkret> [Abruf: 26.8.2013].

<sup>303</sup> Vgl. Dorothea van der Koelen: *Das Werk Heinz Gappmayrs: Darstellung und Analyse*. Münster/Hamburg 1994, S. 52.

<sup>304</sup> Vgl. Ulrich Ernst: *Die Entwicklung der optischen Poesie in Antike, Mittelalter und Neuzeit*, in: Ulrich Weisstein (Hrsg.): *Literatur und bildende Kunst: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin 1992, S. 138-151.

dank Raoul Hausmann die Befreiung der Typografie herbei.<sup>305</sup> Die *Surrealisten* untersuchen die Gedichte als Objekte und erzeugen eine Spannung zwischen Bild und Schrift.<sup>306</sup> Theo van Doesburg gründet 1930 die Zeitschrift *Art concret*, die der Kunstrichtung einen Namen gibt.<sup>307</sup> Nach dem Zweiten Weltkrieg, in den 1950er Jahren, nehmen die Künstler das Erbe der *Konstruktivisten* und der *De-Stijl*-Bewegung wieder auf.<sup>308</sup> Ihr Verlangen nach klaren Formen wird auch auf die Poesie übertragen und als *konkrete Poesie* bezeichnet. Den Begriff *visuelle Poesie* führt laut Dunja Schneider Eugen Gomringer in seinem Essay *von der konkreten zur visuellen Poesie* ein; er verbreitet sich daraufhin vor allem in den 1960er und 1970er Jahren.<sup>309</sup> Die *visuelle Poesie* „widerspricht der tradierten Trennung von Bild und Sprache, Visuellem und Verbalem, Literatur und bildender Kunst“ und soll als ästhetische Strategie verstanden werden.<sup>310</sup> Darauf weist auch Christina Weiss in ihrer Definition der *visuellen Poesie* hin, die sie als „Mischung zweier künstlerischer Medien“<sup>311</sup> beschreibt. Was genau ist aber der Unterschied zwischen der *konkreten* und der *visuellen Poesie*? Bei Gomringer heißt es:

„Die visuelle Poesie bedeutet gegenüber der konkreten Poesie Erweiterung und Öffnung, mehr Ansprache und Kommunikationsfähigkeit.“<sup>312</sup>

Dennoch sind die Ziele der *visuellen* und der *konkreten Poesie* miteinander vergleichbar und ihre Geschichte eng miteinander verflochten. Abgesehen von den Begriffen *visuelle Poesie* und *konkrete Poesie* tritt noch ein weiterer in Erscheinung, der Begriff *neue Poesie*.<sup>313</sup> Zwischen 1978 und 2003 wurde nämlich das *Bielefelder colloquium neue poesie* veranstaltet, organisiert von den Künstlern der *visuellen*

<sup>305</sup> Vgl. Klaus Peter Dencker: Text-Bilder. Visuelle Poesie international. Von der Antike bis zur Gegenwart. Köln 1972.

<sup>306</sup> Vgl. Anděla Horová (Hrsg.): Nová encyklopedie českého výtvarného umění. N-Ž, Prag 1995a, S. 909.

<sup>307</sup> Vgl. Ingrid Simon: Vom Aussehen der Gedanken. Heinz Gappmayr und die konzeptuelle Kunst. Klagenfurt/Wien 1995, S. 20-21.

<sup>308</sup> Vgl. Schneider 2011, S. 225.

<sup>309</sup> Ebd.

<sup>310</sup> Weiermair 1984, S. 10 und S. 11.

<sup>311</sup> Christina Weiss: zur begriffserklärung: konkret - visuell, in: Eugen Gomringer (Hrsg.): visuelle poesie, Anthologie. Stuttgart 1996, S. 150-153, hier S. 150 (Text aus Weiss 1984, S. 116-133).

<sup>312</sup> Eugen Gomringer (Text ohne Titel), in: auf ein Wort! (Ausst.-Kat. Gutenberg-Museum u.a.) 1984, S. 46.

<sup>313</sup> Vgl. Helena Musilova: The role of Jiri Valoch in Central-European art during the 1970s and 1980s, in: Jerzy Malinowski (Hrsg.): The History of Art History. In: Central, Eastern and South-Eastern Europe. Torun 2010, S. 261-265, hier S. 262.

*Poesie*.<sup>314</sup> Die Debatte über all diese Begriffe ist jedoch zu umfangreich, um sie vollständig in der vorliegenden Arbeit zu reflektieren.<sup>315</sup> Daher wird im Folgenden überwiegend der Begriff *visuelle Poesie* bevorzugt, er bezeichnet all jene künstlerischen Bemühungen, die Buchstabe/Wort/Schrift/Sprache in den Fokus nehmen.

In Europa verbreitete sich die *visuelle Poesie* in bestimmten Städten. Ein für das „westliche“ Europa bedeutendes Zentrum bildete sich in Stuttgart um den Theoretiker Max Bense. In seinem Umkreis entstanden die sogenannte *Stuttgarter Schule* und die *Stuttgarter Gruppe*.<sup>316</sup> Aus der Tschechoslowakei traten Hiršal und Grögerová aus Prag in eine engere Verbindung zu dem Hauptvertreter der *Stuttgarter Gruppe*: Reinhard Döhl.<sup>317</sup> Dieses Netzwerk führte nicht nur zur Teilnahme von Hiršal und Grögerová an zahlreichen internationalen Ausstellungen, sondern auch zu mehreren gemeinsamen Projekten mit Döhl. Den ersten Kontakt vermittelte schon am Anfang der 1960er Jahre Jiří Kolář.<sup>318</sup> Weitere, „zum Teil intensive“ Netzwerke mit Max Bense und Helmut Heißenbüttel folgten.<sup>319</sup> Die produktivste Phase ihrer Zusammenarbeit fiel in die euphorische Atmosphäre der Freiheit in den *liberalen 1960er* Jahren, in denen auch die internationale Verbreitung der *visuellen Poesie* ihren Höhepunkt fand. Nach der Besetzung 1968, die den Anfang des untersuchten Zeitraums markiert, gab es zwar nur wenige gemeinsame Ereignisse, doch dienten diese als Grundlage für weiteren Entwicklungsebenen der künstlerischen Auseinandersetzungen mit dem Buchstaben. Die Wandlung und Modifikation der künstlerischen Produktion vollzog sich parallel zur Phase der Grenzschießung in der Tschechoslowakei und zeitgleich zur einsetzenden Stagnation der *visuellen Poesie* auf

---

<sup>314</sup> Vgl. Siegfried J. Schmidt: Visuelle Poesie in den 80er Jahren, in: Visuelle Poesie (Ausst.-Kat. Galerie in Lebach u. a.) 1984, S. 13.

<sup>315</sup> Vgl. Alexander Streitberger: Ausdruck – Modell – Diskurs, Sprachreflexionen in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Berlin 2004; Thomas Kopfermann (Hrsg.): Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie. Tübingen 1974; Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): Visuelle Poesie. München 1997; Weiss 1984; Gomringer 1996; Dencker 1972.

<sup>316</sup> Den inhaltlichen Unterschied zwischen der Schule und der Gruppe behandelt Reinhold Döhl in dem Text: *Stuttgarter Gruppe oder Einkreisung einer Legende*, unter: <http://www.stuttgarter-schule.de/stuschul.htm> [Abruf: 6.10.2014].

<sup>317</sup> Vgl. Bohumila Grögerová und Josef Hiršal: Pražský rozhovor s Reinhardem Döhlem (Prager Interview mit R. Döhl, 1994); Bohumila Grögerová und Josef Hiršal: *Náš přítel Reinhard Döhl* (Unser Freund R. Döhl, 1995).

<sup>318</sup> Vgl. Bohumila Grögerová und Josef Hiršal: Prag Stuttgart und zurück, unter: <http://www.stuttgarter-schule.de/pragstgt.htm> [Abruf: 31.8.2013].

<sup>319</sup> Zugleich folgten Netzwerke zu Eugen Gomringer, Hans-Magnus Enzensberger und Claus Henneberg; vgl. Experimentelle Werke. IV. Bohumila Grögerová, unter: <http://berlin.czechcentres.cz/programm/event-details/bohumil-grogerova1/> [Abruf: 31.8.2013].

internationaler Ebene, verursacht durch die Erschöpfung der experimentellen Untersuchungen in der Literatur.<sup>320</sup> Hiršal und Grögerová folgten dieser Wandlung nicht und wandten sich von der *visuellen Poesie* ab hin zur Übersetzung von Texten und Publikationen.

Im Jahr 1969 gelang es Hiršal und Grögerová noch, nach Stuttgart zu reisen, wo sie auf Einladung von Döhl an einem Übersetzerkolloquium teilnahmen. Außerdem besuchten sie Max Bense sowie Elisabeth Walther, die mit Ludwig Harig zu Benses 60. Geburtstag die Anthologie *muster möglicher welten* (1971) gestaltete.<sup>321</sup> Dank dieser Zusammenkünfte trugen Hiršal und Grögerová zur geplanten Anthologie mit einer *hommage pour max bense* [Abb. 4.1] bei.<sup>322</sup> Die Arbeit stellt unterschiedliche Wörter in Form eines Tannenbaums dar; in der Mitte des Baumes sind sie mit dem Gleichheitszeichen verbunden. Sie war als Teil des projektierten deutsch-tschechischen Taschenwörterbuchs gedacht, das die Fortführung der Zusammenarbeit signalisieren sollte. Neue Projekte mit Döhl stärkten diese Pläne: Vorträge, Rundfunkinterviews und einige Publikationen über die *Nonsens-Poesie*. Im selben Jahr erwiderte Döhl den Besuch und reiste nach Prag. Während seines Aufenthalts traf er unter anderem die Künstler Jiří Kolář, Jiří Valoch und Karel Trinkewitz. Döhl folgten einige Monate später die westdeutschen Künstler Reinhold Koehler und Konrad Balder Schäuuffelen.<sup>323</sup> Alle diese Treffen waren von regen Diskussionen über Kunst begleitet, die eine Spiegelung der vergleichbaren künstlerischen Formen in den Werken der Künstler verursachten. In den Jahren 1970 und 1971 wurden diese zahlreichen Besuche und gemeinsamen Projektplanungen durch die politische Situation unterbrochen. Die Reisepässe von Hiršal und Grögerová wurden von der Staatssicherheit beschlagnahmt,

---

<sup>320</sup> Laut Thurmann-Jajes kam es zur Auflösung der Strömungen der *visuellen* und *konkreten Poesie* in den 1980er Jahren. Vgl. Anne Thurmann-Jajes: *Künstlerschriften. Ihre Bedeutung für die Entstehung und Entwicklung der Konkreten Poesie*, in: Anne Thurmann-Jajes (Hrsg.): *Poesie – Konkret/Poetry – Concrete. Schriften für Künstlerpublikationen*. Köln 2011, S. 19-28, hier S. 22.

<sup>321</sup> Vgl. Bohumila Grögerová und Josef Hiršal: *Prag Stuttgart und zurück*, unter: <http://www.stuttgarter-schule.de/pragstgt.htm> [Abruf: 31.8.2013].

<sup>322</sup> „im interesse einer besseren verständigung zwischen den völkern bereiteten wie ein neues deutsch-tschechisches und tschechisch-deutsches taschenwörterbuch vor, das professor max bense gewidmet sein wird und dessen kleine probe wir hier veröffentlichen. von links nach rechts ist es ein deutsch-tschechisches, von rechts nach links ein tschechisch-deutsches wörterbuch“ [sic!] aus: Elisabeth Walther und Ludwig Harig: *muster möglicher welten, eine anthologie für max bense*. Wiesbaden 1970, S. 67.

<sup>323</sup> Prag besuchten auch Claus Henneberg und Gerhard Rühm; vgl. Bohumila Grögerová und Josef Hiršal: *Prag Stuttgart und zurück*, unter: <http://www.stuttgarter-schule.de/pragstgt.htm> [Abruf: 31.8.2013].

dreizehn Verträge über Veröffentlichungen und Rundfunkbeiträge annulliert.<sup>324</sup> Die Unterdrückung der „freien“ künstlerischen Produktion bekräftigte Hiršal mit seiner Unterzeichnung der *Charta 77* (1977). Zu den letzten internationalen Projekten von Hiršal und Grögerová, an denen sie sich dank Döhl beteiligen konnten, gehörte die internationale Wanderausstellung *akustische texte, konkrete poesie, visuelle texte* (1970/1971)<sup>325</sup>, die in Westdeutschland in Stuttgart und Nürnberg zu sehen war.<sup>326</sup> Für diese Ausstellung empfahlen Hiršal und Grögerová aus eigenen Netzwerken zwölf weitere tschechoslowakische Künstlerkollegen, wodurch dem „westlichen“ Publikum ein Einblick in die tschechoslowakische Szene der *visuellen Poesie* geboten wurde.<sup>327</sup> Ohne diese Bekanntschaften wären die Künstler nicht in den internationalen Kontext gelangt, was die Bedeutung solcher Kontakte für sie unterstreicht.

Der Ausstellungskatalog bietet eine Übersicht über die Formen und Werkmethoden der *visuellen Poesie*. Die methodische Differenzierung der Begriffe half, die künstlerischen Formen des Buchstabens in diesem *Netzwerkraum* greifbar zu benennen. Die Werke der tschechoslowakischen und westdeutschen Künstler lassen sich, aufgrund von Analogien bei folgenden künstlerischen Elementen: Figuren, Collage-Décollage, Typogramme, Konstellationen, Alphabet, Tautologien, Reduktion auf Wörter und Buchstaben und Zahlen, miteinander verknüpfen.<sup>328</sup> Die Figuren, die die wahrscheinlich älteste aller Formen repräsentieren, verwendete auch der Vater der tschechoslowakischen *visuellen Poesie* Jiří Kolář. Auf der Ausstellung zeigte er ein

<sup>324</sup> Vgl. Bohumila Grögerová und Josef Hiršal: Prag Stuttgart und zurück, unter: <http://www.stuttgarter-schule.de/pragstgt.htm> [Abruf: 31.8.2013].

<sup>325</sup> Vgl. *klankteksten, konkrete poëzie, visuele teksten/ soundtexts, concrete poetry, visual texts/ akustische texte, konkrete poesie, visuelle texte* (Ausst.-Kat. Stedelijk Museum, Amsterdam; Württembergischer Kunstverein, Stuttgart; Institut für Moderne Kunst, Nürnberg 1970/1971), hrsg. v. Liesbeth Crommelin. Amsterdam 1970. Im Folgenden wird der Titel gekürzt und nur die deutsche Version verwendet.

<sup>326</sup> Laut Döhl kam 1970 Ada Struve vom Stedelijk Museum in Amsterdam nach Prag, was zur Beteiligung tschechoslowakischer Künstler an dieser Ausstellung führte. Weiterhin sorgte Döhl dafür, dass Hiršal-Grögerová auf den Ausstellungen *text buchstabe bild* (1970) und *Grenzgebiete der bildenden Kunst* (1972-1973) vertreten waren. Vgl. Bohumila Grögerová und Josef Hiršal: Prag Stuttgart und zurück, unter: <http://www.stuttgarter-schule.de/pragstgt.htm> [Abruf: 31.8.2013].

<sup>327</sup> Von tschechoslowakischen Künstlern sind außer dem Künstlerpaar noch bekannte Namen wie Jiří Kolář, Ladislav Novák, Jiří Valoch und Karel Trinkewitz vertreten. Namen wie Karel Adamus und Milan Grygar waren für das westliche Publikum der *visuellen Poesie* relativ neu. Folgende tschechoslowakischen Künstler waren ebenfalls auf der Ausstellung vertreten: Zdeněk Barborka, Josef Honys, Emil Juliš, Miroslav Koryčan, Karel Milota, Jaroslav Koch, Ladislav Nebesky und Jindřich Procházka.

<sup>328</sup> Eine weitere Form der *visuellen Poesie*, das Objekt, wurde bereits im Rahmen dieser Ausstellung vertreten, dennoch wird es erst in einem separaten Unterkapitel *Textobjekte/Objektttexte* analysiert, da diese Art von Buchstaben-Experimenten eher in den 1970er und 1980er Jahren im untersuchten *Netzwerkraum* überwog.

älteres Beispiel seiner künstlerischen Produktion, das Werk *Brancusi* (1962) [Abb. 4.2]. Diese Arbeit besteht aus den Buchstaben, die den Namen des Künstlers bilden. Kolář formte damit Constantin Brancusis Skulptur *Vogel im Raum* (1926). Der Künstler ist in Kolářs Arbeit demnach nicht nur mithilfe der benutzten Buchstaben zu identifizieren, sondern auch anhand einer für ihn charakteristischen Ausdrucksform. Das gleiche Prinzip setzte Kolář bei zahlreichen weiteren Künstlerpersönlichkeiten ein, die in der *Edition Boczkowski: und 1-8* in Kassel publiziert wurden.<sup>329</sup> Diese kleine achtteilige *Edition* repräsentiert ein weiteres Projekt, das den unersetzbaren Wert der Netzwerke bestätigt und zu dem *Netzwerkraum* der Buchstaben angehört. Um die Kraft der sozialen Verknüpfungen zu demonstrieren, beleuchte ich kurz im folgenden die Entstehung der letzten Broschüre der *Edition*.<sup>330</sup>

Das letzte Heft der *Edition Boczkowski – und 8* – veröffentlichte eine Serie aus den Arbeiten von Karel Adamus. Der Künstler konnte sich an dem Projekt nur aufgrund der persönlichen Empfehlung von bereits in der *Edition* publizierten Künstlern wie Kolář oder Hiršal und Grögerová beteiligen. Adamus stand auf der „inoffiziellen“ Seite der tschechoslowakischen Kunstszene, was bedeutete, dass die Informationen über seine künstlerische Produktion nur über soziale Netzwerke ausgetauscht werden konnten. Kolář sowie Hiršal und Grögerová, die die Broschüren *und 2* und *und 5* gestalteten, besaßen diese Kontakte und konnten Adamus durchaus für die letzte Broschüre empfehlen. Für die *Edition Boczkowski* wählte Adamus Werke aus, die er passend für das Publikum befand. Er ergänzte Bilder und Grafiken des deutschen Renaissance-Künstlers Albrecht Dürer mit eigenen geometrischen Mustern, die aus Zeichen wie Punkt, Komma, Semikolon oder Schrägstrich und aus Buchstaben zusammengesetzt waren.<sup>331</sup> Diese Zeichen setzte er äquivalent zu malerischen Komponenten wie Farbe, Form und Perspektive ein. Die Arbeit *Der heilige Hieronymus im Gehäus* aus der Serie *The Poems Pictures* [Abb. 4.3] zeigt eine Skizze

---

<sup>329</sup> *und 1*- Reinhold Koehler; *und 2* Jiří Kolář- *Porträts von Malern*; *und 3*- Kasimir Malewitsch: Suprematistische Zeichnungen; *und 4*. Helmut Heißenbüttel: *Memorabler Lochtext*, die mit *6 Décollages Imprimés* von Reinhold Koehler ergänzt waren; *und 5* Josef Hiršal und Bohumila Grögerová, die *intertexte/intertexty*; *und 6*- Kasimir Malewitsch: Feststellung in der Kunst/Witebsk 15. November des Jahres 1919 *und 7*- Reiner K.

<sup>330</sup> Als ein weiteres Beispiel, das die Ausdehnung des Netzwerksraums bestätigt, möchte ich an dieser Stelle Kolářs *Braun-Roter Akt* aus dem Jahr 1979 erwähnen, dessen weitere Bearbeitung in einer Serie der *Muchlagen* in der Zeitschrift *Schwarz-Weisse Dokumentation über visuelle Operationen* Nr. 6 publiziert wurde.

<sup>331</sup> Zum Beispiel *Adam und Eva* (1504); *Das Meerwunder*; *Porträt von Hieronymus* (1526), *Dürer Selbstbildnis im Pelzrock* (1500) oder *Der heilige Hieronymus im Gehäus* (1514).

der gleichnamigen Arbeit von Dürer, die mithilfe von geometrischen Formen aus Punkten und dem Buchstaben *a* (wie *Adamus*) eine neue Raumkomposition erhielt. Adamus konstruierte ein längliches Viereck im Bild und platzierte noch zwei weitere Quadrate aus unterschiedlichen Perspektiven ins Bild. Im oberen Quadrat ist der Hl. Hieronymus zu erkennen. Durch die angedeutete Perspektive wird die Fläche hervorgehoben, und es scheint, als sitze der Heilige in einem anderen, vom übrigen Raum des Drucks abgehobenen Raum. Die raumbildenden künstlerischen Formen erweiterte Adamus in den Arbeiten, die er, ebenfalls dank des Netzwerks zu Hiršal und Grögerová, auf der Ausstellung *akustische texte, konkrete poesie, visuelle texte* (1970/1971) vorstellen konnte. In der Serie *Zigarettengedichte* (1970) [Abb. 4.4] benutzte er die Sonderzeichen Komma, Schrägstrich und Bindestrich, um geometrische oder andere subtile Formen zu kreieren. Dazu erweiterte er die Dimension des Papiers, indem er Löcher einsetzte, die die Arbeiten an mehreren Stellen perforieren und die Textteile/Buchstaben eines darunterliegenden Textes sichtbar machen. Derartige Ausweitungen der ästhetischen Möglichkeiten in der *visuellen Poesie* führten Adamus zur *konzeptuellen Kunst*. Dank dieser beiden Projekte in der BRD ist dennoch seine erste Phase der *visuellen Poesie* dokumentiert worden und Adamus Beitrag wurde in einen westdeutschen Kontext gesetzt.

Weitere Figuren der *visuellen Poesie* wurden, außer von Jiří Kolář, noch von anderen westdeutschen Künstlern auf der Ausstellung *akustische texte, konkrete poesie, visuelle texte* (1970/1971) präsentiert. Doch nur einer von ihnen weist starke Analogien zu Kolářs künstlerischer Produktion auf und war zudem mit der Stadt Prag eng verbunden: Reinhard Döhl.<sup>332</sup> Seine bekannteste Arbeit *Apfel* (1965) [Abb. 4.5] wird aus dem Wort Apfel gebildet, das in mehreren Zeilen aneinandergereiht ist und zusammen den Umriss eines Apfels formt. Spannung in diese kleine Arbeit bringt das Wort Wurm, das im unteren Teil zwischen den übrigen Apfel-Wörtern versteckt ist. Eine weitere kreative Methode, die beide Künstler miteinander teilten, ist die Collage-Décollage. Döhl arbeitete mit dieser Methode ab den 1950er Jahren. Sein Werk *Ulysses meets Zarathustra, perhaps* (1959-1962) [Abb. 4.6] stellte er aus den Titelseiten der Zeitschrift *Spiegel* zusammen. Es vereinen sich mehrere Schriftarten –

---

<sup>332</sup> Laut dem Ausstellungskatalog verwendeten die Figuren der *visuellen Poesie* für die künstlerische Produktion außer Döhl und Kolář noch John Furnival, Bob Cobbing, Jan Hamilton Finlay, Claus Bremer und Herman Damen. Vgl. *akustische texte, konkrete poesie, visuelle texte* (Ausst.-Kat. Stedelijk Museum u.a.) 1970.

zweimal die Titelschrift „SPIEGEL“, dann mit der Maschine geschriebener Text von James Joyce sowie in Handschrift verfasste Kommentare –, mit der Fotografie der antiken Büste von Odysseus, die an der linken Seite nochmals von Hand geschriebenen Text enthält. Die beiden Titelseiten wurden in horizontale Streifen geschnitten und zu einem einheitlichen Bild abwechselnd wieder zusammengesetzt. Die gleiche Vorgehensweise der horizontal geschnittenen Streifen benutzte Kolář in seinem auf der Ausstellung vertretenen Werk *Collage-Décollage* [Abb. 4.7]. Diese Arbeit besteht aus mehreren Streifen eines Textes, der nach dem Zusammenkleben der einzelnen Teile nicht mehr lesbar ist. Kolář entfaltete diese Methode in unzählige Richtungen, die neu entdeckten Vorgehensweisen betitelte er mit eigenen Begriffen. Die Methode, anhand derer die ausgeschnittenen Streifen neben- oder untereinander platziert wurden, nannte Kolář *Rollagen*. Für diese Arbeiten benutzte er Fotokopien von Arbeiten bekannter Künstler „aus der Prager Nationalgalerie oder dem Pariser Louvre“<sup>333</sup>. Wie Adamus modifizierte Kolář gerne große Meisterwerke der internationalen Kunstgeschichte.

Dieser Vergleich der Werke von Döhl, Kolář und Adamus skizziert ein Beispiel des ästhetischen Dialogs zwischen einigen Künstlern, die aus Ländern kommen die durch politische Grenzen voneinander abgegrenzt wurden. Die Ausstellung *akustische texte, konkrete poesie, visuelle texte* (1970/1971) bietet einige weitere Exempel.

Kolářs Arbeit *báseň ticha - empty poem - leeres gedicht* (1965) [Abb. 4.8] führt zur nächsten Methode der *visuellen Poesie*: den Typogrammen. Wie der Titel der Arbeit verrät, versuchte Kolář ein leeres Gedicht zu „schreiben“. Ihre vier Variationen zeigen in allen Fällen mithilfe der Buchstaben **X** und **O** oder den Zeichen / und – eine meist quadratische Fläche, die durch das Wiederholen oder Auslassen von Buchstaben oder Zeichen dunkle Tiefen und hellere (leere) Höhen bildet. Diese impressionistisch wirkende Methode fand auch bei der jüngeren Generation der tschechoslowakischen Künstler, zu welcher Jiří Valoch angehörte, eine rege Resonanz.

Jiří Valoch präsentierte sich auf der Ausstellung mit mehreren Arbeiten, darunter mit dem Werk *hommage à Novák* (1966) [Abb. 4.9]. Im Blocksatz platzierte Valoch das *l* (kleines „L“) so, dass der Eindruck einer kreis- und sphärenförmigen Vibration entsteht. Seine *hommage* ist die Ehrung eines anderen bedeutenden Vertreters der

---

<sup>333</sup> Agnes Tieze: Jiří Kolář und die Kunst der Collage, in: Jiří Kolář 1914-2002. Collagen (Ausst.-Kat. Kunstforum Ostdeutsche Galerie) 2013, S. 9-19, hier S. 14.

älteren Künstlergeneration, der sich ebenfalls mit der *visuellen Poesie* auseinandersetzte: Ladislav Novák. Der Buchstabe *l*, aus dem die Arbeit besteht, ist zugleich der Anfangsbuchstabe seines Vornamens. Ladislav Novák<sup>334</sup>, der als Lehrer in Trebíč tätig war und zu den Mitgründern der *experimentellen Poesie* zählt, entwickelte in den 1970er und 1980er Jahre seine *Froissage*<sup>335</sup>, womit er sich aus dem *Netzwerkraum* der Buchstaben entfernte. An der Ausstellung *akustische texte, konkrete poesie, visuelle texte* (1970/1971) war er noch mit einigen Werken vertreten, und während der *Normalisierung* verfügte er über zahlreiche Netzwerke in Westdeutschland.<sup>336</sup> Weitere „vibrierende“ Arbeiten – von Jiří Valoch – wurden im Ausstellungskatalog als Beispiele der Tautologie vorgestellt. Das Werk *Op-poem II*. (1969) [Abb. 4.10] zeigt die Buchstaben MW im Blocksatz. Sein Muster aus Buchstaben verweist nicht nur mit dem Titel auf die *Op-Art*, sondern auch mit dem Effekt der scheinbar bewegten Flächen, der bei der Betrachtung der Arbeit entsteht. Die gleiche Methode der Tautologie benutzte auch der westdeutsche Totalkünstler Timm Ulrichs, der auf der Ausstellung mit dem Werk *zwischenraum* (1966-1969) [Abb. 4.11] vertreten war. Aus dem kleingeschriebenen Wort „raum“ formte er einen

---

<sup>334</sup> Novák beteiligte sich in Westdeutschland während der *Normalisierung* an zahlreichen Projekten (zum Beispiel: 1981 *Imagination* Museum Bochum, 1985 *Galerie Rafay* in Kroenberg, 1988 Edition Hundertmark mit dem Text von A. Pohribný). Überraschenderweise hatte er nach der Wende (1989), als sich die Hindernisse Präsentationen im Ausland auflösten, keine Ausstellungen mehr in Deutschland. Obwohl Ladislav Novák einer der wichtigsten Vertreter der *experimentellen Poesie* war, wurde er in dem *Netzwerkraum* der Buchstaben nicht analysiert. Grund dafür ist, dass seine Arbeiten sich in den 1970er Jahren von der Schrift entfernten und der Materie des Papiers zuwandten. Schon zwischen 1962 und 1964 entstanden seine ersten *Alchymage* (Alchymáže), in den 1970er Jahren die *Froissage* (Froisáže), die eigentlich eine gestische Kunst darstellen. Unter *Froissage* versteht Novák zusammengequetschtes Papier, wobei die Rillen des geknautschten Papiers farbliche Akzente bekommen. Das Muster dieser Rillen zeigte laut Novák merkwürdige Gestalten, die er durch die Ausmalung der dazwischenliegenden Flächen zum Vorschein brachte. In seinen Anfängen sind solche Bilder noch bunt, später in grauen Tönen gestaltet. Diese Methode greift auf das gleiche Bearbeitungsprinzip zurück wie J. Kolář bei seinen *Muchlagen* (ab 1959). Vgl. Ladislav Novák (Ausst.-Kat. Výstavní Síň Emila Filly Ústí nad Labem, České Muzeum Výtvarných Umění, Prag; Oblastní Galerie Haus der Kunst, Brünn; Státní Galerie Výtvarného Umění, Cheb; Krajská Galerie Liberec; Galerie Hradec Králové; Muzeum Českého Ráje, Turnov), hrsg. v. Jiří Valoch und Michal Koleček. Ústí nad Labem 1995, o. S.

<sup>335</sup> Nováks *Froissage* erschienen in der *Edition Hundertmark* 1988, in: Edition: Ausgabe und Extra-Ausgabe, unter: <http://www.hundertmark-gallery.com/edition-ausgabe.0.html> [Abruf: 17.10.2014].

<sup>336</sup> Seine Methode der Konstellationen, bei denen die Platzierung der Buchstaben auf dem Blatt eine Bedeutung hat. Zwar wurde im Ausstellungskatalog zu dieser Methode kein tschechoslowakischer Künstler zugeordnet, dennoch entspricht das Werk von Ladislav Novák dieser Definition. Bei der Arbeit *Individualista* (1959-63) stellt Novák die Nummer 1 oder den Buchstabe I, die fast die gleiche Form haben, auf den Kopf. Er setzt die Buchstaben in einen Block und schreibt darüber das Wort „individualista“, was übersetzt Individualist bedeutet. Wenn die Situation der Kunst in der Tschechoslowakei ins Gedächtnis gerufen wird, wo jegliche Ansprüche nach Individualität der Künstler in den Hintergrund gedrängt wurde, vermittelt diese Arbeit von Novák eine mutige Aussage oder einen Wunsch. Sein Name beginnt nämlich mit dem Buchstaben L, was eine Anspielung auf die Bezeichnung seiner Person sein konnte, womit diese Arbeit mehr an zweideutigen Anspielungen gewinnt.

Block, in dem einmal das Wortteil „raum“ ausgelassen ist. Die entstehende Leere bildet den eigentlichen Zwischenraum. Zwar vereint diese Methode beide Künstler, aber Valoch fand vor allem über seine späteren *konzeptuellen* Arbeiten mit Ulrichs einen fruchtbaren Dialog über akzeptierte Formen der Kunst.

Ulrichs spielte als Totalkünstler nicht nur mit Wörtern und deren semiotischen und ästhetischen Formen, sondern er reduzierte sie auch auf einzelne Buchstaben. Unter anderem taucht in seinem Œuvre das Motiv der Schreibmaschinentastatur<sup>337</sup> auf, das Hiršal und Grögerová auf der Ausstellung *akustische texte, konkrete poesie, visuelle texte* (1970/1971) aufgriffen. In ihrer Arbeit *Text VI*. [Abb. 4.12] ist die tschechische Tastatur einer Schreibmaschine abgetippt, wobei die Buchstaben, Zeichen und Zahlen auf dem Papier jeweils die gleiche Position wie auf der realen Tastatur einnehmen.<sup>338</sup> Schon auf den ersten Blick verraten die Sonderzeichen der tschechischen Sprache, dass es sich um eine ausländische Tastatur handelt.

Bei der *visuellen Poesie* spielt indes die Sprache keine Rolle, sie kann „aufgrund ihrer Bildlichkeit ohne Kenntnis anderer Sprachen weltweit verstanden werden“<sup>339</sup>. Genau dies bewies die Ausstellung *akustische texte, konkrete poesie, visuelle texte* (1970/1971), die ein Beispiel der ästhetischen Berührungen zahlreicher Künstler aus unterschiedlichen Ländern war. Die *visuelle Poesie* wurde geradezu zu einem „universellen, länderübergreifenden Kommunikationsmittel“<sup>340</sup>. Am Anfang der „Isolationsphase“ der *Normalisierung* verfolgten zwar einige der an dieser Ausstellung beteiligten Künstler unterschiedliche ästhetische Wege, ihre Teilnahme zeigt aber die Bedeutung der Vermittlerposition von Döhl, Kolář, Hiršal und Grögerová auf. Ebenfalls werden die Verflechtungen unter der jungen und älteren Generation der Künstler demonstriert. Zu beachten bleibt die zahlreiche Vertretung der

---

<sup>337</sup> Beispiele der Arbeiten mit dem Tastatur-Motiv von Ulrichs: *Wert-Papier* (1968-1997). Vgl. Timm Ulrichs, *Die Druckgraphik* (Ausst.-Kat. Sprengel Museum, Hannover). Hannover 2003, S. 126; *Gefundene Texte* (1959-1963). Vgl. Timm Ulrichs, *Retrospektive* (Ausst.-Kat. Kunstverein Braunschweig, Karl Ernst Osthaus Museum Hagen, Heidelberger Kunstverein), hrsg. v. Heinz Holtmann. Braunschweig 1975, S. 38.

<sup>338</sup> Die einzelnen Buchstaben, die als *Alphabet* verstanden werden könnten, bilden eine weitere Methode, die im Werk *Schichtenpartitur* (1970) von Milan Grygar sichtbar wurde. Bei dieser Arbeit zeichnete Grygar Türme, die schichtweise aufgebaut sind und innen aus einem Kreis bestehen, außen aus einem Oktagon. Auf den Turmspitzen platzierte Grygar die drei ersten Buchstaben des Alphabets in folgender Reihenfolge **C**, **A** und **B**. Diese Zeichnungen knüpfen frei an seinen akustischen Arbeiten an.

<sup>339</sup> Röder 2008, S. 52.

<sup>340</sup> Ebd.

tschechoslowakischen Künstler, die in einem regen Dialog zu den Künstlern aus dem anderen „Macht-Block“ dank dieser Ausstellung standen.

## 4.2 Textobjekte/Objekttexte

Nach 1972, nach dem Anfang der „Isolationsphase“ der *Normalisierung* übernahmen die Experimente mit der Dreidimensionalität des Buchstabens den ästhetischen Dialog, den die *visuelle Poesie* in den 1960er Jahren begonnen hatte. Die Ergänzung um die dritte Dimension beinhaltete eine weitere künstlerische Form und war für die Erweiterung des *Netzwerkraumes* der Buchstaben verantwortlich. Durch die Eroberung des Raumes wurde der Methode der *visuellen Poesie* der Begriff *Objekt* hinzugefügt, was schon im Jahr 1970 auf zwei Ausstellungen anschaulich wurde. Immens entfalteten sich die *Objekte* in der künstlerische Produktion erst in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre und vor allem in den 1980er Jahre. Im Westdeutschland zeigte die oben analysierte Ausstellung *akustische texte, konkrete poesie, visuelle texte* (1970/1971) einige *Objekt-Gedichte* von Karel Trinkewitz, die auch auf der Ausstellung *text buchstabe bild* (1970), die Reinhard Döhl in Zürich organisierte, präsentiert wurden. Döhl ordnete außer Trinkewitz auch die künstlerische Produktion von Jiří Kolář und Timm Ulrichs der Kategorie der „Textobjekte-Objekttexte“ zu.<sup>341</sup> Trotz Auftretens dieses Begriffs in den Ausstellungskatalogen der *visuellen Poesie* habe ich den Titel dieses Unterkapitels dem Text *Textkarten Kartentexte/Textobjekte Objekttexte*, der vom slowakischen Künstler der *konzeptuellen Kunst* Július Koller stammt, entnommen.<sup>342</sup> Zwar beschreibt Koller damit seine *konzeptuelle* Arbeit, aber mit der inhaltlichen Überlappung von Begriffsbedeutungen möchte ich auf die diffusen Grenzen zwischen den Kunstrichtungen, die sich mit der Sprache als einem künstlerischen Element auseinandersetzen, hinweisen. Die Begriffe *Textobjekte* und *Objekttexte* sprechen nämlich mehrere Betrachtungsperspektiven an. Zum einen stehen die Textinhalte im Vordergrund, die wie bei Július Koller durch die Textform erst im Wahrnehmungsprozess des Betrachters ein Objekt bilden, zum anderen ist es die Gestaltung des Objektes, die immer mit einem realen, im Raum existierenden Werk in

---

<sup>341</sup> Vgl. *text buchstabe bild* (Ausst.-Kat. Zürcher Kunstgesellschaft, Heimhaus Zürich), hrsg. v. Felix Andreas Baumann. Zürich 1970, S. 110.

<sup>342</sup> Vgl. *Junge tschechoslowakische Künstler* (Ausst.-Kat. Informationszentrale für Ereignisse, Bielefeld), hrsg. v. Bernd Löbach. Bielefeld 1971, o. S.

Verbindung gebracht wird. Diesen Aspekt greift Dunja Schneider in ihrer Dissertation über *Worträume* (2011) auf, wenn sie unter anderem auch Objekte, die durch Buchstaben/Wörter/Texte entstehen, untersucht und diese als *Wortobjekte* erkennt.

„Wortobjekte haben skulpturalen Charakter. Viele von ihnen treten in installativen Zusammenhängen auf, sind entweder räumlich erfahrbar oder auf einen konkreten Ort bezogen.“<sup>343</sup>

Mit ihrer Analyse verschiedener Beispiele kommt sie den Merkmalen des *Netzwerksraumes* der Buchstaben sehr nahe, nur steht im Mittelpunkt ihrer Forschung die „bedeutungskonstituierende[n] Funktion von Typografie im Rezeptionskontext von Kunst“<sup>344</sup>, und die Untersuchung konzentriert sich auf die Entfaltung der Texte/Worte/Sprache im Raum, wobei der Kontext der *konzeptuellen Kunst* von größerer Bedeutung ist. In der vorliegenden Arbeit bezeichnen *Textobjekte/Objekttexte* dreidimensionale Objekte, deren Oberflächen mit den semiotischen oder grafischen Formen der Buchstaben bespielt wurden. Solche Objekte wurden auch als *Sprachobjekte* charakterisiert – ein Begriff, der im Katalog *Visuelle Poesie* (1984) von Klaus Peter Denckner im Zusammenhang mit dem Œuvre des Münchener Arztes und Künstlers Konrad Balder Schäubfelen benutzt wird.<sup>345</sup> Über Schäubfelens *Sprachobjekte* berichtet auch Henning Ritter in dem Beitrag zu seiner Künstler-Ausstellung im Lenbachhaus, München.<sup>346</sup>

Eine rasante Entfaltung von *Textobjekten/Objekttexten* in der künstlerischen Produktion tschechoslowakischer Künstler konnte zwar erst nur im „Westen“ beobachtet werden, dennoch waren die ästhetischen Konzepte im Heimatland bereits vorhanden. Jiří Kolář kreierte seine ersten Objekte in den 1960er Jahren in Prag und erweiterte sie später im Ausland bis hin zu kleinen Installationen und eigenständigem Environment. Eine vergleichbar rapide Zunahme von Objekten kann auch bei Trinkewitz nach seiner Emigration nach Westdeutschland festgestellt werden. Die „freie“ künstlerische Atmosphäre und das Nichtvorhandensein der Staatssicherheit, Durchsuchungen und Konfiszierungen trugen wesentlich zur Freisetzung von über

---

<sup>343</sup> Schneider 2011, S. 226.

<sup>344</sup> Ebd., S. 3.

<sup>345</sup> Text zum Künstlerperson Konrad Balder Schäubfelen, in: *Visuelle Poesie* (Ausst.-Kat. Galerie in Lebach u. a.) 1984, S. 72.

<sup>346</sup> Henning Ritter: *Die Dinge lächeln nicht zurück*, in: Konrad Balder Schäubfelen, *sprache ist fuer wahr ein koerper* (Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München). München 1976, S. 10-11, hier S. 10.

viele Jahre konzeptuell bewahrten Ideen in überdimensionalen Realisationen bei. Dies kann als ein primäres Resultat der *hybriden Räume*, in denen sich die künstlerische Produktion beider Künstler entwickelte, betrachtet werden.

Das Objekt, das den Beginn des untersuchten Zeitraums einleitet und den poetischen Titel *Am Anfang war das Wort* (1969) [Abb. 4.13] trägt, stammt von Jiří Kolář. Während seines Aufenthalts in dem Künstlerhaus in Nürnberg (1969) schuf er einen gigantischen Apfel, den er mit Zeitungs- und Buchausschnitten beklebte. Die eine Hälfte des Apfels bedecken farbige Elemente, die in unterschiedlichen Formen aus Zeitschriften herausgerissen waren, die andere Hälfte ist mit präzise ausgeschnittenen Stücken aus der Lutherschen Bibel überzogen. Durch die Ausschnitte aus der Bibel gewann der Apfel einen symbolischen Gehalt mit ikonologischem Verweis auf die alttestamentarische Geschichte von Adam und Eva.<sup>347</sup> Die Unterteilung des Apfels in eine farbige und eine monochrome Hälfte spiegelt Kolářs Œuvre wider. Seine künstlerische Produktion könnte ebenso in zwei Pole gegliedert werden. Mit einer Version des Apfel-Objektes wurde das „westliche“ Publikum schon 1968 auf der *documenta 4* in Kassel konfrontiert. Sie hing im Zentrum des nur Kolář gewidmeten Kabinetts. Auf allen Ebenen der Wahrnehmung des Apfels reflektierte die Arbeit mit der Vereinigung und gleichzeitigen Trennung von Text und Bild die schöpferische Wandlung von Jiří Kolář.<sup>348</sup> Bei dem Apfel

„drängt sich hinter der zerrissenen Überfülle bedeckender symbolischer und ikonologischer Schriftzeichen ebenso der Verdacht einer in die dritte Dimension augementierten Tautologie auf, zumal Reinhard Döhls Apfel-Piktogramm wiederholt erscheint: Ein Apfel ist und bleibt nichts anderes als ein Apfel.“<sup>349</sup>

Für Kolář hatte dieses Motiv eine bestimmte emotionale Bedeutung, die mit seiner Kindheit verbunden war. Seine Eltern hatten nach seiner Geburt einen Apfelbaum gepflanzt.<sup>350</sup> Das fertige Apfel-Objekt wurde zum Abschluss von Kolářs Aufenthalt in Nürnberg im Institut für Moderne Kunst ausgestellt. Aus diesem Anlass erschien eine Monografie über Kolářs Collage-Techniken in Zusammenarbeit des Instituts mit der *Galerie Johanna Ricard*, die Kolář während der *Normalisierung* in Westdeutschland

---

<sup>347</sup> Vgl. Mahlow 1968, S. 16.

<sup>348</sup> Vgl. Winter 2006, S. 595.

<sup>349</sup> Ebd.

<sup>350</sup> Vgl. Jiří Machalický: Der Wortkreis – Zu Kolářs Collage-Techniken, in: Jiří Kolář 1914-2002. Collagen (Ausst.-Kat. Kunstforum Ostdeutsche Galerie) 2013, S. 33-64, hier S. 43.

vertrat.<sup>351</sup> Der Apfel sowie andere mit Textausschnitten beklebte Objekte und Flächen wurden zu seinem Markenzeichen.<sup>352</sup> Dank dieser spezifischen künstlerischen Form, die Kolář kreiert hatte, kann sein Beitrag auch in kollektiven Arbeiten schnell identifiziert werden. Im Jahr 1980 entstanden im Rahmen seines DAAD-Stipendiums (*Deutscher Akademischer Austauschdienst*) in Berlin gemeinsame Werke mit den Künstlern Wolf Vostell, Jan Kotík, Rudolf Valenta und anderen. Die Arbeit *Kolář – Vostell* (1980) [Abb. 4.14] stellt den Kieferknochen eines Tieres in einer Schraubzwinge, deren Holzteile mit monochromer Collage aus Textausschnitten beklebt sind, dar. Die mit Collage bedeckten Teile sind eindeutig Kolář zuzuordnen. Die Arbeit zeigt eine gelungene Symbiose zweier ausgeprägter künstlerischer Charaktere. Dennoch demonstriert sie eher die Existenz der DAAD-Netzwerke als den *Netzwerkraum*, in dem sich der ästhetische Dialog über die künstlerischen Formen der Buchstaben entfaltet. Kurz nach Kolářs Aufenthalt in West-Berlin zeigte das Museum Folkwang in Essen die Ausstellung *Jiří Kolář/Collagen und Objekte aus Berlin und Paris* (1981).

Außer den Apfel oder die Schraubzwinge beklebte Kolář unterschiedliche Objekte des alltäglichen Lebens – Löffel, Brot, Hut, Schaufel, Waschbrett, Teller – sowie sehr symbolhaltige Objekte – Ei, Kopf der Nofretete –, die als einzelne Objekte betrachtet werden können. In manchen Fällen kombinierte Kolář diese Objekte und kreierte ganze Environments der *visuellen Poesie*.<sup>353</sup> Unter anderem wurde auf der Ausstellung in Essen das Werk *Wanderausstellung* (1980-1981) [Abb. 4.15] gezeigt. Es handelte sich um mehrere Werke und um mit Zeitungsausschnitten beklebte Objekte, die in einem Plexiglas-Koffer aufbewahrt wurden. Mit dieser Art der Präsentation der Arbeiten verwies Kolář auf die Dadaisten und Marcel Duchamp. Es sollte die starke Tradition der Surrealisten in Prag würdigen sowie Frankreich als seine Wahlheimat. Zwar produzierte Kolář solche Environments überwiegend in Frankreich, aber es gelang auch einigen westdeutschen Galerien, diese Seite seines Œuvres zu zeigen. Im

---

<sup>351</sup> Jiří Kolář: *Collagen, Rollagen, Objekte* (Ausst.-Kat. Künstlerhaus am Königstor, Druckhaus, Nürnberg 1968/1969), hrsg. v. Dietrich Mahlow. Nürnberg 1969.

<sup>352</sup> „Dieser Apfel ist ein Phänomen. [...] Dieser Apfel ist Kolářs Porträt: Bildnis seines Bewußtseins, seines Gründens in der Geschichte des Weltgeistes.“ Aus: Mahlow 1968, S. 15.

<sup>353</sup> Diese Arbeiten wurden unter anderen in der italienischen *Galerie Arthuro Schwarz* (Mailand) präsentiert sowie in der Pariser *Galerie Maeght Lelong* (1983), darunter das Werk *Erste Schritte des Frühlings* (*Premiers pas du printemps*), das eine Platte darstellt, auf der eine kleinere Pyramide in einer Ecke und in der diagonal gegenüberliegenden Ecke eine Büste von einem lesenden Mädchen steht. All diese Objekte sind ganzflächig mit den Zeitschriftsausschnitten beklebt.

Jahr 1985 stellte die *Galerie Schoeller* in Düsseldorf die Arbeit *Ein märchenhaftes Frühstück* (ohne Datum) [Abb. 4.16] aus. Dieses kleine Environment bestand aus drei vollflächig mit Texttausschnitten belebten Objekten – Teller, Buch und Holzschuh –, die aufeinandergestapelt waren. Eine Version dieser Arbeit besitzt auch die *Galerie Christel Schüppenhauer* in Köln (ehemalige *Galerie PRAGXIS*). Mit solchen komplexen Arbeiten, die dank der Zeitungs- und Buchausschnitte die rein grafische Form der Buchstaben beinhalteten, brachte Kolář die Produktion der *Textobjekte/Objektttexte* zu ihrem Höhepunkt und stieß auf beträchtliche Resonanz.

Auf den Apfel und die weiteren Objekte mit Collagen-Techniken reagierte unter anderem Kolářs westdeutscher Künstlerkollege Konrad Balder Schäubffelen. Als Verweis oder Anspielung auf den Titel des großen Apfels: *Am Anfang war das Wort*, schrieb Schäubffelen auf der ersten Seite des Ausstellungskatalogs *sprache ist fuer wahr ein koerper* (1976): „Im Anfang war ‘doch‘ das Wort“, und auf der letzten Seite: „Am Ende ist das alles ‘nur‘ ein Anfang“<sup>354</sup>. Dieser indirekte Dialog mit Kolářs Werk beruhte bei Schäubffelen auf der freundschaftlichen Beziehung, die er zum Künstler pflegte. Zwischen 1957 und 1978 hatte Schäubffelen sich mehrmals für längere Zeit in Prag aufgehalten und dabei Jiří Kolář kennengelernt. Konrad Balder Schäubffelen gehörte seit den 1960er Jahren zu den Künstlern der *visuellen Poesie*, hauptberuflich arbeitete er aber als Psychotherapeut.<sup>355</sup> Neben seinen *Sprachobjekten* kreierte Schäubffelen audiovisuelle Environments, Buchobjekte, Objektbücher, Objekte und Installationen.<sup>356</sup> 1977 beteiligte er sich an der *documenta 6* in Kassel und in den Jahren 1969 und 1986 an der *Biennale von Venedig*. Auf der *documenta 6* zeigte Schäubffelen das Werk *Conradi Balderi Paliculae Liber Catanatus* (1970)<sup>357</sup> [Abb. 4.17], das ein Buch mit gleichnamigem Titel in Ketten darstellt. Diese Arbeit befand sich auf der Kasseler Ausstellung in der gleichen Kategorie wie die Werke des tschechischen *Fluxus*-Künstlers Milan Knížák. Eine Verbindung zwischen Schäubffelen und Knížák kann aber nicht festgestellt werden, obwohl sich beide auch an der Ausstellung *Vom*

---

<sup>354</sup> Konrad Balder Schäubffelen, *sprache ist fuer wahr ein koerper* (Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus) 1976, o. S.

<sup>355</sup> Er studierte Medizin und Philosophie. Zwischen 1952 und 1954 war er Gast der Akademie der Künste München.

<sup>356</sup> Vgl. Text zur Künstlerperson Konrad Balder Schäubffelen, in: *Visuelle Poesie* (Ausst.-Kat. Galerie im Lebach u. a.) 1984, S. 72-73.

<sup>357</sup> Schäubffelen stellte auch die Arbeit *Abend mit Goldrand* (1976) in Kassel aus.

*Aussehen der Wörter. Visuelle Poesie/Notationen* (1980)<sup>358</sup> beteiligten. Außer der künstlerischen Produktion und seinem bürgerlichen Beruf widmete sich Schäuuffelen weiteren Tätigkeiten, zu denen Übersetzungen aus dem Tschechischen sowie Ausstellungsorganisationen und die Produktion eigener Gedichtsammlungen gehörten. Zum Beispiel trug Schäuuffelen als Übersetzer zur Publikation von Ladislav Nováks Texten *Gedichte für bewegte Rezitation* bei und organisierte die „erste“<sup>359</sup> Ausstellung von Jiří Kolář in Westdeutschland.<sup>360</sup> Die Freundschaft zwischen Schäuuffelen und Kolář spiegelt sich auch in gemeinsamen künstlerischen Projekten.<sup>361</sup> 1966 entstanden gleich mehrere gemeinsame Werke. Die Arbeit *E 835 - Von Tulln nach Tabor - Auf offener Strecke* (1966)<sup>362</sup> [Abb. 4.18] stellte eine Box dar, die unterschiedliche mit Zeitungsausschnitten beklebte Ebenen, ein Buch mit dem Titel *Von Tulln nach Tabor* und eine Pfeife mit Haselnuss beinhaltete. Eine weitere Arbeit, *Bilderspiegel* (1966), bestand aus einer Serie von 100 Spiegeln, die Kolář gestaltete und mit Texten von Schäuuffelen versehen war. Die Verbindung zu Kolář endete nicht mit den 1960er Jahren, sondern erstreckte sich über alle Perioden der *Normalisierung*. 1984 beteiligte sich Schäuuffelen an der Gruppenausstellung *Bonjour, Monsieur Kolář!*, die zu Kolářs Geburtstag von der Galeristin Christel Schüppenhauer organisiert wurde.<sup>363</sup> Schäuuffelen stellte *La langue dans ma bouche* (Die Zunge in meinem Mund, 1975) [Abb. 4.19] aus. Das Objekt bestand aus einem hölzernen Putzkopf, der eine Papierzunge mit der Beschriftung „LANGUE“ herausstreckte. Schäuuffelen

<sup>358</sup> Vgl. *Vom Aussehen der Wörter. Visuelle Poesie/Notationen* (Ausst.-Kat. Kunstmuseum Hannover mit Sammlung Sprengel, Hannover), hrsg. v. Michael Erlhoff und Bernhard Holeczek. Hannover 1980.

<sup>359</sup> Im Brief an den Galeristen Schoeller weist Balder Schäuuffelen den Galeristen auf die Fehler in seiner Einladung hin, da er vergessen hatte, die erste Ausstellung von Kolář dem Künstler Balder Schäuuffelen zuzuschreiben. *A71 Schoeller, Düsseldorf, ZADIK, Köln 2012.*

<sup>360</sup> Bei den Übersetzungen arbeitete Schäuuffelen gemeinsam mit seiner Frau Tamara Kafkova. Vgl. Ladislav Novák: *Gedichte für bewegte Rezitation*, Konrad Balder Schäuuffelen und Tamara Kafkova (Übersetzer), LCB Editionen 21, Literarisches Colloquium Berlin, Berlin 1970.

<sup>361</sup> *Bilderspiegel*, Reihe tangente Wolfgang Hake Verlag Köln 1966; Konrad B. Schäuuffelen beteiligte sich an der Ausstellung *Obraz a pismo* (Bild und Schrift) in der Václav Špála Galerie, Prag 1967.

<sup>362</sup> Die Reisekassette wurde in 27 Exemplaren angefertigt und von beiden Autoren signiert, Gulliver Presse Bad Homburg 1966, in: Konrad Balder Schäuuffelen, *sprache ist fuer wahr ein koerper* (Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus) 1976, S. 168.

<sup>363</sup> Weiter mit Thomas Bayrle, Carlo Belloli, Jean Yves Bosseur, Klaus-Peter Dencker, Winfried Gaul, Bohumila Grögerová, Josef Hiršal, Václav Havel, Helmut Heißenbüttel, Volker Hildebrandt, Jiří Hilmar, Hans-Dirk Hotzel, Ernst Jandl, Eva Janořková, Erinna König, Jan Koblasa, Jan Kotík, Ferdinand Kriwet, František Kyncl, Laszlo Lakner, Adolf Luther, Heinz Mack, Franz Mon, Ladislav Novák, Eduard Ovčáček, Laura Pearsal, Gerhanrd Rühm, Ulf Rungenhagen, van Rye, Konrad Balder Schäuuffelen, Sigfried S. Schmidt, Rudolf Sikora, Peter Jörg Splettstößer, Damiel Spoerri, Hans Staudacher, Karel Trinkewitz, Günther Uecker, Miloš Urbásek, Wolf Vostell, Emmet Williams, in der *Galerie PRAGXIS* und in den Räumen Architektbüro Ruhnau, Vortrag Dr. Dietrich Mahlow.

kombinierte oft alltägliche Objekte mit Buchstaben mit semantischen Inhalten. Der kommunikative Charakter seiner Arbeiten wird von Meier-Grolman hervorgehoben:

„Wenn Konrad Balder Schüffeln im fruchtbaren Spannungsfeld zwischen Bild und Sprache operiert, wenn er die Bilder wörtlich und die Wörter bildlich nimmt, wenn er sich den Begriffen auf die Spur setzt, mehr Spurenleger als Spurensicherer, dann vermag er nicht nur ästhetisch zu überzeugen, dann hat er uns bildwörtlich etwas zu sagen.“<sup>364</sup>

Ob die Arbeit *La langue dans ma bouche*, die Schüffeln auf der Ausstellung zur Ehrung von Kolář ausstellte, Kolář selbst verkörpern und die Zunge auf sein französisches Exil hinweisen sollte, bleibt als offene Frage im Raum stehen. Zu weiteren kollektiven Arbeiten kam es nicht mehr. Gleichwohl spiegelt sich der künstlerische Dialog beider Künstler in ihren privaten Sammlungen wider, wo sich jeweils Werke des anderen befinden.<sup>365</sup> Kolářs Arbeiten aus Schüffelens Sammlung wurden nach der Wende 1995 der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau übergeben.<sup>366</sup> Auf der Titelseite des Katalogs der Gemäldegalerie ist das Werk *Ohne Titel* (1963) [Abb. 4.20] abgebildet, in dem Kolář in Glasbehältern (Pillenflaschen) Nachrichten in Form von ausgeschnittenen Buchstaben oder ganzen Wörtern versteckte. Das Motiv der Nachricht im Glas als künstlerische Form benutzte auch Schüffeln. Zu seiner Serie *Flaschenpost* (1972-1975) gehören sechs Flaschen, die über diverse Textelemente verfügen. Beispielsweise wurde eine der Flaschen aus schwarzlichtrotem Glas an der Außenseite mit Teigbuchstaben beklebt [Abb. 4.21 und 4.22]. Obwohl das Motiv der Botschaft oder Nachricht in den Vordergrund rückt und ein verständlicher Inhalt erwartet wird, behält der Buchstabe in dieser Serie nur seine grafische Bedeutung als Form. Die Kombination von Glasflasche und Buchstaben taucht auch im Œuvre des tschechischen Künstlers der jüngeren Generation Karel Trinkewitz auf. Dessen Beitrag soll im Anschluss an die Analyse der künstlerischen Produktion Schüffelens diskutiert werden.

Schüffeln und Kolář verband außer dem Motiv des Glasbehälters das des Apfels. Kolářs ikonischer Apfel findet bei Schüffeln ein Pendant. Auf der Ausstellung in

---

<sup>364</sup> Burkhard Meier-Grolman: Zwischen Bild und Wort: Konrad Balder Schüffeln, unter: [http://www.swp.de/ulm/lokales/ulm\\_neu\\_ulm/Zwischen-Bild-und-Wort-Konrad-Balder-Schaeuffelen;art4329,1704738](http://www.swp.de/ulm/lokales/ulm_neu_ulm/Zwischen-Bild-und-Wort-Konrad-Balder-Schaeuffelen;art4329,1704738) [Abruf: 25.7.2014].

<sup>365</sup> Vgl. Marie Bergmanová (Hrsg.): Jiří Kolář sběratel. Prag 2001.

<sup>366</sup> Vgl. Jiří Kolář: Collagen und Objekte. Frühe Werke aus der Sammlung Schüffeln (Ausst.-Kat. Anhaltische Gemäldegalerie, Dessau). Dessau 1995.

München 1976 stellte Schüffelen sein Werk *Littel Big Bang* (1976) [Abb. 4.23] aus.<sup>367</sup> Die auf den ersten Blick apfelförmige Kugel ist in Wahrheit ein Kanonenschlag, der mit Teigbuchstaben beklebt ist. Laut Armin Zweite kommt

„zur Verfremdung der Oberfläche [...] eine Irritation hinzu: die Kerne seiner Buchstabenkugeln sind keine künstlichen Äpfel, sondern veritable Kanonenschläge und seine Buchstaben sind buchstäblich eßbar. Explosivkraft von Sprache als Mittel der Information wird dadurch ebenso signalisiert wie ihre Konsumierbarkeit, die ohne Folgen bleibt.“<sup>368</sup>

Kolářs Apfel verweist auf die christliche Symbolik, dagegen manifestiert Schüffelens apfelförmiger Kanonenschlag eine kritische Position zum aktuellen Informationsüberfluss. Obwohl Kolář, aufgrund der politischen Lage in der Tschechoslowakei, den Wert der Meinungsfreiheit zu schätzen wusste und angesichts seines Schicksals allen Grund für kritische Äußerungen gehabt hätte, konzentrierte er sich auf künstlerische Inhalte und ästhetische Konzepte. Er blieb neutral.<sup>369</sup> Kolář als Schriftsteller verzichtete auf die informativen Inhalte der Buchstaben und arbeitete allein mit ihren grafischen Formen. Schüffelen kreierte hingegen eine „Spannung innerhalb der Gestalt des plastischen Objekts und der von ihm getragenen Information“<sup>370</sup>. Seine Werke sind nicht nur Träger der Information, sie können sprechen, was buchstäblich in seiner Arbeit *Schiller mit Sprechblase* (1973) [Abb. 4.24] sichtbar wird. Schüffelen befestigte an eine kleine Schiller-Statue ein Kondom, das eine Sprechblase repräsentieren sollte, und füllte es mit Teigbuchstaben. In dieser Blase befinden sich also Buchstaben, die zusammen Worte von Schiller ergeben. Die Teigbuchstaben, die Schüffelen oft verwendete, stehen für eine Grenzsituation zwischen semantischen Inhalten und reiner grafischer Form, denn sie wurden vermischt zusammen in der Blase platziert. Für den Betrachter ergeben sie kein Sinn, obwohl sie, nebeneinander angeordnet, ganze Sätze entstehen lassen könnten. Mit einer solchen Einbeziehung des Betrachters in die eigenen Werke spielte auch der jüngere tschechoslowakische „moderne[r] und universale[r] Künstler“ Karel Trinkewitz.<sup>371</sup>

---

<sup>367</sup> 49. Karton der Edition Hundertmark, Berlin 1976. Auflage 14. Exemplare.

<sup>368</sup> Armin Zweite: Einleitende Wort, in: Konrad Balder Schüffelen, *sprache ist fuer wahr ein koerper* (Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus) 1976, S. 3-4, hier S. 3.

<sup>369</sup> Sogar sein Werk *Tagesbuch 1968* (1968), das die Besetzung Prags reflektierte, gestaltete Kolář als eine Dokumentation, ohne eigene Positionierung.

<sup>370</sup> Zweite 1976, S. 3.

<sup>371</sup> Max Bense: Freiheit, Schönheit, Eigenheit/Bemerkung zu den Collagen von Karel Trinkewitz, in: Karel Trinkewitz: *Collagen und Objekte*. Hamburg 1989, S. 3.

Außerdem teilte dieser mit Schüffelen und Kolář eine schriftstellerische Vergangenheit.

Karel Trinkewitz war gelernter Keramiker, studierte Jura in Prag, betätigte sich als Journalist, Satiriker, Cartoonist sowie Theater- und Chanson-Texter und bezeichnete Jiří Kolář als seinen Lehrer.<sup>372</sup> Anfang der 1960er Jahre begann er, seinen künstlerischen Ausdruck zu formen, da er „als Redakteur fremdsprachiger Zeitschriften den Zugang zu Informationen über die Kunst im Westen“<sup>373</sup> hatte. Im Jahr 1965 wurde Trinkewitz in den Freundeskreis um Jiří Kolář aufgenommen und lernte Max Bense kennen.<sup>374</sup> Schon damals beteiligte sich Trinkewitz an Ausstellungen der *visuellen Poesie*, unter anderen auch an der oben analysierten Ausstellung *akustische texte, konkrete poesie, visuelle texte* (1970/1971). Hier präsentierte er seine ersten *Textobjekte/Objekttexte*. Parallel zu seinem Interesse an der Untersuchung der Grenzen zwischen Bild und Wort hegte er Begeisterung für Haiku – japanische Dichtkunst – und Zen-Kalligrafie. Trinkewitz setzte sich überdies mit dem Prager Strukturalismus, mathematischer Kombinatorik und Logik auseinander, durch Bense lernte er zudem die Semiotik kennen.<sup>375</sup> Seine persönliche und künstlerische Entwicklung nahm während der *Normalisierung* eine maßgebliche Wendung. 1970, während der „Isolationsphase“ war er arbeitslos und ebenso wie Kolář als Autor verboten.<sup>376</sup> Als Zeichen der Not, vergleichbar mit der Situation eines auf einer einsamen Insel gestrandeten Seemanns, der Nachrichten in einer Glasflasche ins Meer wirft und auf Rettung wartet, verschickte Trinkewitz mit Buchstaben gefüllte Glasflaschen in die „westliche“ Welt. Im Jahr 1972 erhielt auch der Münchner Galerist Walter Storms solch eine Flasche. Er besitzt zudem eine Schachtel von Trinkewitz, die mit Buchstaben beklebt ist [Abb. 4.25]. Trinkewitz‘ Flaschenpost-Aktion basierte auf einer Serie unterschiedlich geformter Flaschen, die der Künstler mit rechteckig ausgeschnittenen Buchstaben oder Wörtern befüllte. Der Empfänger konnte aus diesen Ausschnitten verschiedene Nachrichten zusammensetzen. Demnach konnte erst der

---

<sup>372</sup> Vgl. Heiner Stachelhaus: Ausstellungen an Rhein und Ruhr, Emil Schumacher ist ganz „oben“, Kettwig: Galerie Pra(g)xis. In: *Neue Ruhr Zeitung, Kultur*, 11.1980, Nr. 260, o. S. und Rolf-Michael Simon: aus Prag nach Kettwig, Galerie Pragxis, Ausschnitt eines Artikels. Beide aus dem Archiv Christel Schüppenhauer, ohne weitere Angaben.

<sup>373</sup> Karel Trinkewitz: Karel Trinkewitz (Text zur Künstlerperson), in: *Visuelle Poesie* (Ausst.-Kat. Galerie in Lebach u. a.) 1984, S. 81.

<sup>374</sup> Ebd.

<sup>375</sup> Ebd.

<sup>376</sup> Ebd.

Empfänger einer Flaschenpost die verschickte Botschaft kreieren, ähnlich wie im Fall der Schiller-Statue von Schäßfelen. Trotz der Verbindung, die zwischen Trinkewitz und dem Galeristen bestand, stellte Storms Trinkewitz' Arbeiten in seiner Galerie nie aus, da sie nicht in sein Ausstellungsprogramm passten.<sup>377</sup>

Das Jahr 1977 bewirkte eine Wendung im Trinkewitz-Œuvre. Aufgrund seiner Entscheidung, die Charta 77 zu unterschreiben, stiegen die Repressalien vonseiten der Staatssicherheit. Einige Jahre später eskalierte die Situation, und Trinkewitz wurde bei einem Verhör zusammengeschlagen. Ihm wurde das Ultimatum gestellt, in 24 Stunden das Land zu verlassen.<sup>378</sup> In dieser Situation kam ihm Christel Schüppenhauer aus Essen zu Hilfe und bot ihm Unterkunft. So befand sich plötzlich Trinkewitz' gesamter Besitz, Kunstwerke inbegriffen, in Westdeutschland. An der Grenze waren seine Arbeiten als „[w]ertloses Papier im Holzrahmen“ deklariert worden, weshalb er sie mitnehmen durfte.<sup>379</sup> Dank dieser Arbeiten kam es 1980 zu seiner ersten Einzelausstellung in Westdeutschland, die Schüppenhauer organisierte und die den Grundstein für die *Galerie PRAGXIS* legte. Zwar beschäftigte sich Trinkewitz ab den 1970er Jahren mit *Textobjekten/Objekttexten*, wie seine Flaschenpost und die mit Buchstaben beklebten Schachteln zeigen, aber erst nach seiner Emigration entfaltete sich dieser Aspekt seiner künstlerischer Produktion vollständig. Im Jahr 1983 kreierte Trinkewitz im Rahmen einer Serie das Objekt *Poetische Wäsche* (1983), das aus einem ganzflächig mit Buchstaben beklebten Kleidungsstück besteht. Zu der Serie gehört auch das Werk *Sakko für Jiří Kolář* (1983) [Abb. 4.26]. Trinkewitz beklebte hierfür ein Sakko in horizontaler Anordnung mit unterschiedlichen, rechteckig ausgeschnittenen Buchstaben. Auch das Werk *Ehrung an Jiří Kolář* (1983) [Abb. 4.27] widmete Trinkewitz dem Künstlerkollegen Kolář. Diese Arbeit besteht aus Holzästen, die zu einem Turm gestapelt und mit monochromen Zeitungsausschnitten beklebt sind. Beide Widmungen unterstreichen die Bedeutung der Persönlichkeit Kolářs für Trinkewitz, eine gewisse Verbundenheit der beiden lässt sich zudem daraus schließen, dass beide Künstler in der *Galerie PRAGXIS* ausstellten. Achtung und Anerkennung zollte Trinkewitz auch Max Bense. Zu dessen 80. Geburtstag wurde eine Festschrift herausgegeben, in der auch Trinkewitz mit dem Text *Max Bense – der Mann an den*

---

<sup>377</sup> Siehe Interview mit Walter Storms im Anhang.

<sup>378</sup> Siehe Interview mit Christel Schüppenhauer im Anhang.

<sup>379</sup> Ausschnitt eines Artikels aus dem Archiv Christel Schüppenhauer, signiert PF, ohne weitere Angaben.

*ich denke* beitrug. Trinkewitz beschreibt darin seine erste Begegnung mit Bense im Jahr 1964 und schildert eigene Lebenswege. Dies unterstreicht die Wichtigkeit der sozialen Netzwerke für die tschechoslowakischen Künstler.

„Mit Max Bense besprach ich auch weitere Kontakte und Zusammenarbeit. Und unsere Kontakte brachen nicht mehr ab. Max Bense schickte mir seine Bücher: [...]. Auch alle Hefte der Edition ROT. Ich besuchte ihn noch nach dem August 1968 in Stuttgart. Danach durfte ich nicht mehr ins Ausland reisen. Ich korrespondierte mit Elisabeth Walther und Max Bense, manchmal mit Hilfe von Diplomaten (denn meine Post wurde abgefangen, ich war ein bekannter Dissident).“<sup>380</sup>

Trinkewitz versuchte, seine Kontakte trotz der politischen Lage zu pflegen, was die Bedeutung dieser Netzwerke für ihn wie auch für andere „inoffizielle“ Künstler hervorhebt.

Kolář, Schäuffelen und Trinkewitz teilten die Vorliebe für Textobjekte/Objekttexte oder, anders ausgedrückt, für die Buchstaben in der dritten Dimension. Die damit verbundenen Botschaften und die Entstehungsimpulse mögen unterschiedlicher Natur gewesen sein, doch das Objekt bildete eine Form, die sich durch alle drei Œuvres erstreckte und somit einen Raum eröffnete, in dem es zu einem ästhetischen Dialog oder einer Diskussion über die ästhetischen Formen kam. Dieser Raum spannte sich über beide Länder, obwohl die erwähnten tschechischen Künstler in den 1980er Jahren nach Westdeutschland übersiedelten. Die beiden tschechoslowakischen Künstler entfalteten die Buchstaben bereits in der ČSSR in den Raum hinein und als Emigranten-Künstler realisierten sie ihre Ideen weiter. Die *hybriden Räume* ihrer neuen Heimat beeinflussten sie eher in Bezug auf Maße und Menge der Objekte als hinsichtlich der künstlerischen Ausdrucksform. Dadurch wird im übertragenen Sinne der ästhetische Dialog immer noch zwischen der Tschechoslowakei und Westdeutschland geführt.

---

<sup>380</sup> Karel Trinkewitz: Max Bense – der Mann an den ich denke, in: Elisabeth Walter und Udo Bayer (Hrsg.): *Zeichen von Zeichen für Zeichen*. Baden-Baden 1990, S. 210-213, hier S. 211.

### 4.3 Konzeptuelle Ansätze des Buchstabens

In den 1970er und 1980er Jahren deuten die *Textobjekte/Objektttexte* auf eine weitere Entwicklungsebene der *visuellen Poesie* hin. Aus einer anderen Perspektive heraus, die auch Dunja Schneider untersuchte, erweitern Textobjekte und Objekttexte die *konzeptuelle Kunst*. Die *visuelle Poesie* selbst weist primäre Verknüpfungen zu dieser Kunst auf, was ein Überlappen beider Formen erwarten lässt.<sup>381</sup> Nicht nur die literarischen Experimente, die als *visuelle Poesie* in die Kunstgeschichte einfließen, sondern auch die *konzeptuelle Kunst* nutzten die Eigenschaft der Buchstaben, Sprache bilden zu können. Der Künstler und Theoretiker Heinz Gappmayr erklärt diesbezüglich:

„Die Schrift besteht aus geraden und gekurvten Linien wie eine Zeichnung. Durch den bloßen Richtungswechsel und die Kombination von Linien ist die Schrift aber in der Lage, komplizierteste Sachverhalte und Gedanken zu vermitteln. Visuelle Texte und die Konzeptkunst beziehen sich auf diesen Zusammenhang zwischen Schrift, Begriff und Wahrnehmungsgegenstand.“<sup>382</sup>

Der Totalkünstler Timm Ulrichs ergänzt: „[D]ie visuelle Poesie [hat] in der Konzeptkunst linguistischer Provenienz eine Erweiterung und historische Fortsetzung gefunden.“<sup>383</sup> Diesen Aspekt der *konzeptuellen Kunst* entwickelten die *Art-&-Language*-Gruppe aus England, die *Society for Theoretical Art and Analysis* in New York sowie einzelne Künstler wie zum Beispiel Joseph Kosuth.<sup>384</sup> Wo genau liegen aber die Grenzen zwischen der Dokumentation der „klassischen“ *konzeptuellen Kunst* und den Arbeiten, die sich auf deren linguistische Provenienz beziehen? Was ist mit den anderen Kunstrichtungen oder Bewegungen, die sich ebenso mit den *konzeptuellen* Formen auseinandersetzen? Sogar der *Mail-Art*-Künstler und Theoretiker Klaus Groh verfasste, wie Sol LeWitt, Thesen über die *konzeptuelle Kunst*.<sup>385</sup> Angesichts dieser anhaltenden Diskussion ist die begriffliche Ausgrenzung der *konzeptuellen* Ansätze des

---

<sup>381</sup> Vgl. Weiermair 1984, S. 11.

<sup>382</sup> Heinz Gappmayr: Voraussetzungen konkreter und konzeptueller Texte, in: *Konkrete Poesie/Konzept Kunst* (Ausst.-Kat. Städtische Galerie Rosenheim), hrsg. v. Hanna Stegmayer und Anke Hofmann. Rosenheim 1997, S. 17-19, hier S. 18.

<sup>383</sup> Weiermair 1984, S. 11.

<sup>384</sup> Vgl. Thomas Dreher: *Konzeptuelle Kunst in Amerika und England zwischen 1963 und 1976*. Frankfurt a. M. 1992.

<sup>385</sup> Vgl. 15 Thesen zur Concept- & Project- Art, in: Klaus Groh: etc., *Thesen- Slogans-Konzept-Projekte-Ideen-Meinungen-Thesen-Slogans-Konzepte*. Gersthofen 1972, S. 6.

Buchstabens für diese Untersuchung erforderlich, um bei dem Forschungsgegenstand zu bleiben. Unter konzeptuellen Ansätzen des Buchstabens wird im Folgenden eine künstlerische Form verstanden, die durch das Zusammenführen von Buchstaben eine Idee bildet, die erst in der Gedankenwelt des Betrachters Gestalt annimmt. Die grafische Form des Buchstabens ist zweitrangig, im Mittelpunkt steht die Eigenschaft des Buchstabens, inhaltliche Verweise herstellen zu können.

Die von Ulrichs festgestellte Fortsetzung der *visuellen Poesie* in der linguistischen Ausdehnung der *konzeptuellen Kunst* veranschaulichte Jiří Valoch, der auf der Ausstellung *akustische texte, konkrete poesie, visuelle texte* (1970/1971) einige Beispiele seiner Poesie präsentierte. Auch sein ebenfalls beteiligter Künstlerkollege Karel Adamus kam hier zur „*konzeptuellen Ebene seiner Poesie*“, wie es dem von Valoch verfassten Eintrag über Adamus in der *Neuen Enzyklopädie der tschechischen bildenden Kunst* (1995) zu entnehmen ist.<sup>386</sup> Gleichwohl haben sich Adamus' Kontakte nach Westdeutschland aufgelöst. *Konzeptuelle* Ansätze weisen auch einige Arbeiten von Konrad Balder Schäuffelen auf, aber auch er führte keine eingehende Diskussion mit den tschechoslowakischen Künstlern, die sich mit diesem Aspekt der Kunst auseinandersetzten. In der tschechoslowakischen Kunstgeschichte kommt der *konzeptuellen Kunst* selbst ein separates Kapitel zu, was Jiří Valoch zu verdanken ist. Jiří Valoch beeinflusste diese Szene nicht nur als Künstler, sondern auch als Theoretiker.

Valoch, geboren 1946 in Brünn, studierte zwischen 1965 und 1970 Bohemistik, Germanistik und Ästhetik an der Philosophischen Fakultät der Universität J. E. Purkyně (heute Masaryk-Universität) in Brünn, daher war er „kein Kunsthistoriker“, wie er selbst gerne betont.<sup>387</sup> Von 1972 bis 2001 arbeitete er als Kurator im Haus der Künste der Stadt Brünn. Danach war er kurz für die Nationalgalerie in Prag tätig, der er auch einen Teil seiner außergewöhnlichen Sammlung schenkte.<sup>388</sup> Zurzeit ist Valoch freier Kurator und organisiert Ausstellungen vorwiegend in Tschechien und der Slowakei. Seine Tätigkeiten enthüllen die diffuse „Grauzone“, die sich während der *Normalisierung* in der ČSSR gebildet hatte, denn, obwohl als Mitarbeiter einer „*offiziellen*“ staatlichen Galerie, hatte er auf der „*inoffiziellen*“ Seite der Kunstszene

---

<sup>386</sup> Vgl. Jiří Valoch: Karel Adamus, in: Horová 1995, S. 18. Siehe auch unter: <http://abart-full.artarchiv.cz/osoby.php?Fvazba=heslo&IDosoby=119> [Abruf: 27.7.2014].

<sup>387</sup> Siehe Interview mit Jiří Valoch im Anhang.

<sup>388</sup> Dies wurde aber nicht als komplexe Sammlung bearbeitet. Der Direktor der Nationalgalerie, der die Schenkung betreute, war der ehemalige *Fluxus*-Künstler-Milan Knížák. Vgl. ebd.

gestanden. Valoch agierte als Verknüpfungsglied nicht nur zwischen „Ost“ und „West“, sondern auch zwischen „offizieller“ und „inoffizieller“ Kunstszene. Zudem verknüpfte er aus Brünn – wie ein Sinnbild zwischen Bratislava und Prag gelegen – auch den tschechischen mit dem slowakischen Teil der Republik. Außer diesen Verbindungen pflegte Valoch einige Netzwerke mit den „osteuropäischen“ – ungarischen, polnischen und ostdeutschen – „inoffiziellen“ Künstlern. Aus der ČSSR waren für Valoch, der sich ab Beginn der 1960er Jahre für die *visuelle Poesie* interessierte, die Kontakte zu Jiří Kolář, Ladislav Novák und dem Künstlerpaar Hiršal und Grögerová von Bedeutung.<sup>389</sup> Dennoch pflegte Valoch in der Zeit der *Normalisierung* zahlreiche internationale Kontakte, die ihm halfen, immer auf dem neuesten Stand der zeitgenössischen Weltkunstszene zu sein. Wie ihm dies gelang, erklärt er selbst:

„Die Postkontakte [...] waren eigentlich das Wichtigste. Sie ermöglichten mir die Änderungen des konzeptuellen Denkens zu verfolgen, eigentlich bis heute ...“<sup>390</sup>

Zu seinen „wichtigsten“ Kontakten in Westdeutschland zählte Klaus Groh, mit dem Valoch Informationen und theoretische Gedanken austauschte. Mit ihm teilte er auch die Vorliebe, *konzeptuelle* Arbeiten mit Schrift zu gestalten.<sup>391</sup> Im deutschsprachigen Raum gehörte seine Freundschaft zu dem Österreicher Heinz Gappmayr zu den fruchtbarsten. Valoch interessierte sich vor allem für dessen Raumtexte. Mit Westdeutschland verband beide Künstler die *Edition UND*, die Wolf Wezel, der als Künstler darin selbst einige Arbeiten veröffentlichte, in München herausgab.<sup>392</sup> Gappmayr publizierte ebenfalls in der *Edition UND* eigene Arbeiten.<sup>393</sup> Jiří Valoch präsentierte dank dieser Edition die Serie *semantic study* (1975-1983). Zwar konzentrierte sich die *Edition UND* am Anfang der 1980er Jahre noch auf die *visuelle Poesie*, aber Gappmayr und Valoch spielten in ihren Arbeiten mit der Bedeutung der Wörter, weshalb sie als selbstständige Kunstwerke jeweils auf separaten Seiten

---

<sup>389</sup> Vgl. Musilova 2010, S. 262.

<sup>390</sup> „Poštovní kontakty [...] byly vlastně tím nejdůležitějším – umožnily mi sledovat proměny konceptuálního myšlení vlastně až dodnes ...“ In: Biřová 2011, S. 91.

<sup>391</sup> Vgl. Biřová 2011, S. 90.

<sup>392</sup> Wolf Wenzel war ein Jurist und „konkreter Dichter“, und in seiner Wohnung in München (Barerstraße 84) wurde das *Studio UND* im Jahr 1964 gegründet. Seine Werke wurden in den Publikationen *Eins Gedichte* (1972) und *Worte/Visuelle Texte* (1977) veröffentlicht. In: Koelen 1994, S. 111f. Laut Ingrid Simon entstand da *Studio UND* im Jahr 1960. Mitbegründer soll der Maler Raimer Jochim gewesen sein. In: Simon 1995, S. 47.

<sup>393</sup> Veröffentlichungen von Gappmayr bei der *Edition UND*: *Texte* (1972), *zahlentexte* (1975), *raum* (1977) und *textinstallationen* (1984).

abgedruckt wurden und näher zur *konzeptuellen Kunst* rückten. Mit minimalistischen Aussagen und *konzeptuellen* Hinweisen bewegten sie sich bereits an der Grenze zwischen Poesie und reinen Konzepten. Zu weiteren Projekten, die Valochs Netzwerke dokumentieren, gehört die Zusammenarbeit mit dem niederländischen Künstler Herman de Vries, der ab 1970 in Westdeutschland (in der Nähe von Eschenau) lebte. In seinem Verlag *Temporary travelling press publications/The Eschenau summer press publication* erschienen 1977 zwei Serien von Valochs Arbeit *Five parts of one work* und im Jahr 1980 *Three possibilities*.<sup>394</sup> *Konzeptuelle* Ansätze in Valochs künstlerischen Produktion veranschaulicht auch das Werk *12 exercises* (1976) [Abb. 4.28 und 4.29], das auf 16 Seiten jeweils drei gleiche, aneinander geschriebene englische Wörter abbildet. Die Reihung der Wörter deutet gemeinsam mit dem Titel der Arbeit – „Übung“ – auf eine methodische Wiederholung, die beim Betrachter eine längere Wahrnehmungsphase voraussetzt, und mehr Geduld. Diese Arbeit erschien in der *Edition Armin Hundertmark* im Jahr 1976. Valoch pflegte mit dem Galeristen Hundertmark schon früher Kontakte, was seine *konzeptuelle* Arbeit linguistischer Art: *J. Valoch Piece* (20.2.1973) [Abb. 4.30], die er Hundertmark widmete, belegt.<sup>395</sup> Das Werk *J. Valoch Piece* besteht aus einer DIN-A4-Seite, auf welcher mit einer Schreibmaschine fließende Textabschnitte und eine Namensliste geschrieben wurden.<sup>396</sup> Die Liste umfasst 20 Personen mit Adresse, jede Person erhielt eine Kopie von dem Blatt. Es ist eine hervorragende Quelle für die Erforschung der internationalen Netzwerke Valochs und ein gutes Beispiel seiner *konzeptuellen* Arbeit. Das Kunstwerk entsteht erst in dem Wahrnehmungsprozess des Betrachters, was die *konzeptuelle Kunst* ganz allgemeinen definiert und von Valoch bezüglich der Din-A4-Seite an anderer Stelle explizit betont wird: „[T]he real sense of this piece ist the relation arising between the receivers to whom copies are dedicated.“<sup>397</sup> Von den 20 Personen, denen das Werk geschickt wurde, sollen hier Günther Uecker (Düsseldorf, Nr. 3), Timm Ulrichs (Hannover, Nr. 17) und Rune Mields (Köln, Nr. 19) genannt werden. Zwischen Valoch und Ulrichs verlief der ästhetische Dialog auch auf der

---

<sup>394</sup> Im Jahr 1982 wurde die Arbeit erneut publiziert, in: Publications, unter:

<http://www.hermandevries.org/esppublications-1977-1982.php> [Abruf: 21.12.2014].

<sup>395</sup> „the typewritten original ist dedicated to armin hundertmark west berlin“. Zit. aus der Arbeit *J. Valoch Piece* (1973), in: Archiv Jiří H. Kocman.

<sup>396</sup> Jiří Valoch verschickte dieses *piece* an 20 Künstler, darunter: Endré Tót, Ben, Günther Uecker, Jochen Gerz, Jiří H. Kocman, Kajetan Sosnowski, Ken Friedman, Dóra Maurer, Sol Le Witt, G. A. Cavellini, Jan Dibbets, Robert Rehfeldt, Robin Crozier, P.-A. Gette, Ladislav Novák, Timm Ulrichs, J. O. Mallander, Rune Mields, John Cage. Gemäß der Arbeit *J. Valoch Piece*, in: Archiv Jiří H. Kocman.

<sup>397</sup> Ebd.

Ebene der *visuellen Poesie*, was bereits im Rahmen der Ausstellung *akustische texte, konkrete poesie, visuelle texte* (1970/1971) angesprochen wurde. Die Schrift blieb bei beiden Künstlern ein wichtiger Bestandteil der künstlerischen Produktion. Ulrichs verwendete bei seinen *konzeptuellen* Arbeiten oft diverse Gegenstände, oder er kreierte Installationen und ganze Environments. Dagegen blieb Valoch den minimalistischen Aussagen durch pure Schrift treu. Günther Uecker, Mitglied der *ZERO*-Gruppe, war Valoch zufolge regelmäßiger Besucher der ČSSR.<sup>398</sup> Zwar untersuchte Uecker mithilfe seines Markenzeichens – dem Nagel – das Visuelle und stellte das Bild als zweidimensionales Objekt infrage, aber auch der Buchstabe, die Sprache und das Buch als künstlerisches Objekt gehörten zu seinen ästhetischen Untersuchungsgegenständen – und dies verband ihn mit Valoch.<sup>399</sup> Aufgrund der vergleichbaren Interessensbereiche kann der Dialog zwischen beiden Künstlern nachvollzogen werden, allerdings zeigt sich, dass die künstlerischen Formen sich nicht überschneiden. Einige ästhetische Analogien zu Valochs Œuvre wurden in den Kunstwerken von Rune Mielsds festgestellt, wenngleich das Konzept ihrer Arbeiten auf anderen Grundlagen und Quellen basiert. Mielsds setzte sich mit uralten Emblemen auseinander und kreierte ihre eigene Sprache.<sup>400</sup> Zeichen tauchen auch bei den künstlerischen Experimenten von Valoch auf, dennoch bleibt die Sprache immer im Fokus seiner Produktion. In folgendem Beispiel überprüft Valoch die Beziehungen zwischen solch Zeichen und Worten.

Das Werk *semantic study* (1983) [Abb. 4.31] wurde in Berlin 1984 in einer Arbeitensammlung „*word works*“ (1974-1982)<sup>401</sup> publiziert sowie alleinstehend in der *Edition UND* (1983). Auf jeder Seite der Arbeit ist ein Kreuz gezeichnet, darunter befindet sich jeweils ein Ausdruck wie „before-after/ groundplan/ star/ cross/ target“

<sup>398</sup> Siehe Interview mit Jiří Valoch im Anhang.

<sup>399</sup> Uecker beteiligte sich 1980 auf der Ausstellung *Kunst mit Buch und Buchstaben*, die in der Galerie am Markt in Schwäbisch Hall stattfand.

<sup>400</sup> Beispiele von Arbeiten, bei denen Rune Mielsds ohne Sprache im Bild das Zeichen mit mythologischen Inhalten malt, siehe z. B.: *Steinzeitgeometrie, Die Koordinaten des Universums/Das Netz der Kulturwelt* (1981) oder *Aquatec/lw. Oder Steinzeitgeometrie III, Das Kreuz* (1986). Es ist eine Art des Umgangs mit der Vergangenheit. „Isolierung der Zeichen negiert den Kontext der nur dunkel angedeuteten Linien, deren inhaltliche Funktion für uns nicht mehr benennbar ist.“ Dirk Teuber: *Über Steinzeit, Geometrie, Schönheit und Sehensucht*, in: Rune Mielsds (Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Bonner Kunstverein), hrsg. v. Dirk Teuber und Kati Wolf. Baden-Baden/Bonn 1988, S. 7-13. hier S. 9.

<sup>401</sup> Das ganze Buch besteht aus Seiten, die nur einzelne Wörter oder einfache Aussagen wie *at least three of the quoted characteristics limit the work; twelve suppositions from one of the eventualities; each eventuality also determines all the following eventualities (for milan knizak)* enthalten. Einzelne Werke sind mit dickerem und dunklerem Papier abgesetzt, sehr minimalistisch und konzeptuell.

und so weiter.<sup>402</sup> Valoch analysiert die semantische Bedeutung im Zusammenhang mit den visuellen Impulsen und bietet in dieser Arbeit dem Betrachter eine Erklärung für das Gesehene. Auf diese Weise versperrt der Künstler dem Betrachter die Möglichkeit, in seiner eigenen Fantasiewelt nach Erklärungen zu suchen. Im Rahmen der Ausstellung über *visuelle Poesie – Vom Aussehen der Wörter. Visuelle Poesie/Notationen* (1980) wurde dem westdeutschen Publikum eine ältere Version der Arbeit *semantic study* (1980) vorgestellt. Zwar präsentierte die Ausstellung überwiegend Werke der *visuellen Poesie*, die Kluft zwischen Konzept und Poesie ist bei Valoch jedoch sehr schmal. Außerdem sind Timm Ulrichs zufolge, wie schon erwähnt, die *konzeptuellen* Ansätze eine Fortsetzung der *visuellen Poesie*. Im Übrigen kann diese Ausstellung aus dem Jahr 1980 als ein Pendant zu der zehn Jahre zuvor eröffneten Ausstellung *akustische texte, konkrete poesie, visuelle texte* (1970/1971) gesehen werden. 1980 präsentierten sich Künstler aus den Netzwerken der jüngeren Generation wie Jiří Valoch, Karel Adamus und Jiří H. Kocman. Kocmans Paper-Remaking-Arbeiten werden im Rahmen des Kapitels über *Mail Art* näher vorgestellt. Auf der Ausstellung *visuelle Poesie – Vom Aussehen der Wörter. Visuelle Poesie/Notationen* (1980) fehlten jedoch bekannte Namen wie Kolář, Hiršal und Grögerová, was auf die Wandlung der Szene und der damit verbundenen Netzwerke hinweist.<sup>403</sup>

Valochs ausgestellte Version der Arbeit *semantic study* aus dem Jahr 1980 besteht aus drei Din-A4-Seiten. Auf jedem Blatt sind jeweils zwei zusammenlaufende vertikale Linien gezeichnet. Am unteren Rand, wo die Linien am weitesten auseinanderstehen, sind die Worte geschrieben: „perspective/ two lines/ black and white“<sup>404</sup>. Eine weitere publizierte Arbeit, *semantic drawing* (1980), zeigt eine vertikale Linie, von der links ein *i* und rechts ein *n* geschrieben wurde.<sup>405</sup> Die Linie teilt somit das Wort **in** in zwei Bestandteile. Die Ergänzung um Zeichen in den Experimenten über die *konzeptuellen* Ansätze des Buchstabens schuf einen ästhetischen Dialog zwischen Miels und Valoch. Dieser entfaltete sich bei dem Thema des menschlichen Körpers weiter. In der Serie *Über die Schönheit der Männer/Über die Sehnsucht der Frauen* (1984) [Abb.

---

<sup>402</sup> Vgl. Jiří Valoch: 'word works' (1974-1982). Berlin 1984, o. S.

<sup>403</sup> Weitere beteiligte tschechoslowakische Künstler auf der Ausstellung waren: Karel Trinkewitz, Pavel Holuš, Miroslav Klivar, Milan Knížák, Pavel Rudolf und Jan Wojnar.

<sup>404</sup> Vom Aussehen der Wörter (Ausst.-Kat. Kunstmuseum Hannover mit Sammlung Sprengel) 1980, S. 170.

<sup>405</sup> Ebd., S. 171.

4.33 und 4.34] verknüpfte Rune Miels die menschlichen Körper mit Zeichen und Schrift. Die Arbeiten stellen männliche Silhouetten dar, die die Künstlerin um Zitate aus der Bibel – aus dem *Hohelied Salomo* – und um uralte Frauensymbole ergänzte. Die Verbindung zwischen dem Körper und den Botschaften taucht auch im Œuvre von Valoch auf, jedoch in einer eher zusammengeführten Weise. Im Gegensatz zu Miels nahm er reale Körper und malte die Wörter direkt auf die Haut. In der Arbeit *Die letzten Liebesgedichte* [Abb. 4.32] bemalte Valoch den Fuß einer liegenden nackten Frau mit den Worten „ultimi poemi d’amore“. Dieses Werk gehört zu der Serie *Body Poems* (1969), in der noch Tendenzen der *visuellen Poesie* zu spüren sind. Sie war für das italienische Publikum bestimmt, weshalb Valoch sich in italienischer Sprache äußerte. Dies zeigt die Internationalität seiner Netzwerke und kündigt auch von Valochs Bemühung, eine Verbindung zum Zielpublikum zu finden. Er benutzte künstlerische Formen, die sich nicht auf eine Kunstrichtung oder ein Land einschränken ließen.

„In seinen Ausführungen verbindet Valoch die Dematerialisierung des Werkbegriffs mit der Idee des Netzwerks der Mail Art und verweist als visueller Poet auf die Bedeutung der Sprache. Für ihn fungierte sie als Transporteur von begrifflichen und visuellen Informationen.“<sup>406</sup>

Jiří Valoch bewies, dass die Korrespondenz und die Netzwerke zur Realisation von Projekten im Ausland führen konnten, was ihm während der *Normalisierung* ermöglichte, ein Vertreter mehreren Kunstrichtungen zu sein. Zumal wird Valochs Œuvre dokumentiert und in einen vergleichbaren Diskurs gestellt dank seinen, in dieser Arbeit beschriebenen, Veröffentlichungen und Beteiligungen an den Ausstellungen in Westdeutschland.

---

<sup>406</sup> Röder 2008, S. 52.



# **Kapitel 5 : Partikulare Netzwerkräume diverser künstlerischer Formen**

Jiří Valochs *konzeptuelle* Ansätze des Buchstabens verkörpern einen Zwischenschritt auf dem Weg zu seinen reinen Arbeiten der *konzeptuellen Kunst*, die aber selten in Verbindung mit Westdeutschland standen, dadurch werden sie auch nicht in der folgenden Analyse berücksichtigt. Dennoch wurde dank anderer Künstler ein *Netzwerkraum* gebildet, der anhand der künstlerischen Formen der sogenannten *Anti-Art* sichtbar wird. Darunter werden nachfolgend die *konzeptuelle Kunst* und die *performative Kunst* verstanden.<sup>407</sup> Der Schwerpunkt der kunsthistorischen Analysen liegt auf den jeweiligen künstlerischen Formen. Die durch Kunsthistoriker zugeschriebene Zugehörigkeit der Künstler zu der einen oder anderen Kunstrichtung wird nicht beachtet. Die gleiche Vorgehensweise wurde bei einem weiteren *Netzwerkraum* angewandt, der die Kunst der *geometrisch-elementaren Formen* dokumentiert. Darüber hinaus können beide *Netzwerkräume* überwiegend anhand der Analogien in den Kunstwerken verfolgt werden, obwohl einzelne Hinweise über die sozialen Netzwerke vorhanden sind. Gleichwohl können aufgrund der oft fehlenden gemeinsamen Aktivitäten und infolge mangelnden Nachweises eines Austausches über Korrespondenz diese *Netzwerkräume* nur partikular skizziert werden. Aus diesen Gründen werden die beiden unterschiedlichen *Netzwerkräume* unter ein Kapitel gesetzt.

## 5.1 **Anti-Art = konzeptuelle und performative Kunst**

Als erstes wird der *Netzwerkraum* der künstlerischen Formen des *Anti-Art* beschrieben. Bereits der Dadaist Tristan Tzara wurde als Schöpfer des Begriffes *Anti-Art* bezeichnet, obwohl er meist nur das Präfix *anti-* benutzte.<sup>408</sup> Die zweifellos entscheidende Rolle für die Fortführung der *Anti-Art* bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts hatte Marcel Duchamp inne. Doch kann die lange Geschichte der *Anti-Art* hier nicht reflektiert werden, da sich der Forschungsgegenstand der Arbeit auf die 1970er und 1980er Jahre beschränkt. Ihre Ausprägungen werden ab den 1960er Jahren genauer betrachtet, als weitere künstlerische Ausdrucksformen entstanden, um sich der

---

<sup>407</sup> Vgl. Klaus Honnef: *Concept Art*. Köln 1971; Tony Godfrey: *Conceptual Art*. New York 1998; Peter Osborne (Hrsg.): *Conceptual art*. London/New York 2002; Elisabeth Jappe: *Performance Ritual Prozess*. Handbuch der Aktionskunst in Europa. München/New York 1993.

<sup>408</sup> Vgl. Thomas McEvelley: *The Triumph of Anti-Art*. *Conceptual and Performance Art in the Formation of Post-Modernism*. New York 2005, S. 355.

etablierten Kunst und ihrer traditionellen Präsentation zu widersetzen. Die *Dematerialisierung*, *konzeptuelle* und *performative Kunst* sowie *Land Art*, *Body Art*, *Fluxus*, *Arte Povera*, *Happening* usw. trugen dazu bei, die Grenzen zwischen dem Künstlerischen und Nichtkünstlerischen endgültig zu verwischen.<sup>409</sup> Obwohl der Begriff *Anti-Art* nur als Vorläufer all dieser Kunstrichtungen verstanden wird, vereint er in der vorliegenden Arbeit alle künstlerischen Formen, die auf verschiedenste Weise gegen den klassischen Kunstbetrieb agierten. Diese Revolte verknüpfte die Entfaltung der *Anti-Art* auf beiden Seiten des Eisernen Vorhangs miteinander.<sup>410</sup> Im „Westen“ befreiten sich die Künstler mit der *Anti-Art* vom Kommerz und der Herrschaft der Galerien und Museen. Demgegenüber stellte die *Anti-Art* im „Osten“ eine durch die politische Lage erzwungene Alternative zum staatlich kontrollierten Kunstbetrieb dar. Dies war auch ein Grund für die weite und vielschichtige Verbreitung der *Anti-Art* in der „inoffiziellen“ Kunstszene der ČSSR. Zwar wurden derartige künstlerische Äußerungen oft nur im engen Freundeskreis der Künstler bekannt, aber dank der sozialen Netzwerke kam es zum Dialog und zum Transfer von bestimmten Ansätzen der *Anti-Art* über den Eisernen Vorhang.

In der Tschechoslowakei setzte sich Jindřich Chalupecký als einer der ersten Theoretiker mit den Formen der *Anti-Art* auseinander. In seinem Essay *Tragische Kunst* (1970) weist er auf die Ausstellungen *When Attitudes Become Form* (1969) in Bern und *Op Losse Schroeven* (1969) in Amsterdam; in einem weiteren, für die tschechoslowakische Kunstgeschichte wichtigen, Text *Kunst in unserer Zeit* (1970) definiert er diese neue Kunst als etwas, was nicht in den Formen der Kunst erfahrbar ist, sondern sich in der Wahrnehmung des Betrachters formiert.<sup>411</sup> Außer Chalupecký widmete sich auch Jiří Valoch diesen *konzeptuellen* Formen der Kunst auf theoretischer Ebene. Seiner Meinung nach gehörten zu den „ersten Vorbildern des konzeptuellen Denkens“<sup>412</sup> Künstler, die nicht als Künstler der *konzeptuellen Kunst* bezeichnet werden. Daher lag die Betonung bei Valoch auf den Begriffen „konzeptuelles Denken“ oder „konzeptuelle Äußerungen“. Valoch erwähnte Künstler wie Stanislav Kolíbal, der minimalistische Installationen entwickelt und mit

---

<sup>409</sup> Vgl. McEvilley 2005.

<sup>410</sup> Die parallele Entfaltung dieser Kunstrichtungen diskutierten bereits die Publikationen von Piotr Piotrowski, Maria Orišková und Hans Belting im *Kapitel 2*.

<sup>411</sup> Vgl. Jindřich Chalupecký: *Tragické umění*, in: *Výtvarná práce*, 18.1970, Nr. 10, S. 70/7 und Jindřich Chalupecký: *Umění v našem věku*, in: *Výtvarné umění*, 30.1970, Nr. 2, S. 74.

<sup>412</sup> „první předobrazy konceptuálního myšlení“, in: Valoch 2007, S. 555.

Dimensionen gespielt hatte, sowie Jan Kubíček, einen Vertreter der *konkreten Kunst*, und auch Karel Malich, ebenfalls ein Künstler mit minimalistischen künstlerischen Aussagen und mit den Impulsen aus der *konkreten Kunst*.<sup>413</sup> Zu den Künstlern der jüngeren Generation, die sich mit den *konzeptuellen* Ansätzen in Verbindung bringen ließen, gehören laut Valoch Petr Štembera und Karel Miler aus einer Prager *Body-Art*-Gruppe. Valoch schätzte sie für ihre „Bemühung um reine geringwertig dematerialisierte Aussagen“<sup>414</sup>. In Brünn beobachtete Valoch die *konzeptuellen* Äußerungen in der künstlerischen Produktion bei dem Vertreter der *Mail Art* Jiří H. Kocman, ferner bei Dalibor Chatrný. Letzt genannter kreierte vergleichbare Skulpturen aus Seilen wie Barry Flanagan, die der Ausstellungsmacher Harald Szeemann auf der Ausstellung *When Attitudes Become Form* (1969) ausgestellt hatte. Diese Ausstellung wurde dank der *Jazz Sektion* zwar fast 20 Jahre später dennoch während der *Normalisierung* in der ČSSR ausführlich reflektiert. Im Rahmen der „internen Bedürfnisse[n]“ des *Jazz Sektion* Vereins durfte Karel Srp 1982 die *Minimal & Earth & Concept art* herausgeben, in der die Formen der *Anti-Art* für das tschechoslowakische Publikum zum ersten Mal zusammengefasst wurden.<sup>415</sup> Valoch reflektierte diese Formen theoretisch schon Anfang der 1970er Jahre. Im Jahr 1971 – während der „Anfangsphase“ der *Normalisierung* (1968-1972) – gelang es ihm, zwei äußerst interessante Vorträge mit aktuellen Themen aus dem „Westen“ zu halten. Den ersten Vortrag betitelte er *land art etc (von minimal art zum land art und arte povera)*<sup>416</sup>, den zweiten *kunst ohne form: projekte – konzepte – aktionen*<sup>417</sup>. Einzigartig in diesen Vorträgen war die Integration der Arbeiten von tschechoslowakischen Künstlern wie Petr Štembera, Jiří H. Kocman, Milan Knížák und anderen in den Kontext der Künstler Joseph Kosuth, Robert Morris, Eva Hesse oder Jan Dibbets. Beide Vorträge beweisen, dass Valoch über diese „westlichen“ Strömungen, trotz der Erneuerung der Zensur, gut informiert war. Die Existenz einiger Netzwerke, die diese Informationen weitertrugen, bestätigt dies. Zu weiteren theoretischen Arbeiten von

---

<sup>413</sup> Ebd.

<sup>414</sup> „tendenci k rezignaci na tradiční výtvarná média a snahu o ryzí krajně dematerializovanou výpověď“, in: Valoch 2007, S. 558.

<sup>415</sup> Solche Publikationen, die nur für interne Bedürfnisse des Vereins veröffentlicht wurden, waren nicht von der Zensur betroffen. Vgl. Karel Srp (Hrsg.): *Minimal & Earth & Concept art*. (Jazz Section) Prag 1982.

<sup>416</sup> Vgl. *land art etc. (od minimal artu k land artu a ars povera)* Prednáška Jiřího Valocha, MPVU prednášková sieň moravské galérie, 19.3.1971. Archiv Jiří H. Kocman.

<sup>417</sup> Vgl. *umění bez formy: projekty-koncepty-akce*, Prednáška Jiřího Valocha, MPVU prednášková sieň moravské galérie, 10.12.1971. Archiv Jiří H. Kocman.

Valoch über die Formen der *Anti-Art* gehört die Serie *Partituren* (1980),<sup>418</sup> die er mit Mojmír Horyna ebenfalls im Rahmen der *Jazz Sektion* herausgab.

In Westdeutschland informierte der slowakische Kunsthistoriker und Journalist Thomas Strauss über die tschechoslowakische künstlerische Produktion der *Anti-Art*. Außerdem versorgte Strauss diese Künstler mit den Katalogen aus dem „Westen“. Dadurch verkörperte er in diesem *Netzwerkraum* wie Chalupecký nur die Rolle des Berichterstatters und nicht die des Agitators, die Valoch als Künstler in der Tschechoslowakei einnahm. Strauss stellte dem westdeutschen Publikum einige Künstler, die sich mit den konzeptuellen Formen auseinandersetzten, nicht in den Zusammenhang mit der „westeuropäischen“ oder amerikanischen *konzeptuellen Kunst*, sondern als slowakische Künstler. Auf der Ausstellung mit dem Titel *Bilder aus der Slowakei III. 1965-1980* (1982) blieben sie unter sich.

Zu den slowakischen Künstlern, die am klarsten die *konzeptuellen* ästhetischen Formen benutzten, gehörte Július Koller. Er vertrat die Meinung: „Kultur ist alles – der ganze Lebensstil.“<sup>419</sup>

Das Leben als Kunst zu betrachten sind Gedanken, die den „westlichen“ Künstlern eher verständlicher waren als den „offiziellen“ Kunstkommissaren der ČSSR. Deshalb entwickelte Koller seine *Anti-Art*-Konzepte im Rahmen der „inoffiziellen“ tschechoslowakischen Kunstszene. Im „Westen“ waren solche künstlerischen Vorgehensweisen – alles als Kunst zu verstehen – längst akzeptiert. Schon im Jahr 1963 organisierte der *Fluxus*-Künstler Ben Vautier in Nizza ein *Fluxus Festival of Total Art*. In Westdeutschland vertrat diese Idee unter anderem Wolf Vostell oder gar der „Totalkünstler“ Timm Ulrichs, der in Hannover 1961 die *Werbezentrale für Totalkunst, Banalismus und Extemporismus* und das *Zimmer-Theater* gründete.<sup>420</sup>

---

<sup>418</sup> Vgl. Partitury, grafická hudba, fónická poezie, akce, parafráze, interpretace (Jazz Petit, Nr. 3, Jazz Sektion). Prag 1980.

<sup>419</sup> „Kultura je všetko-celý štýl života“, zit. aus: Petra Hanáková: Kultúrna stopa JK, in: Július Koller: Vedecko-fantastická retrospektíva (Ausst.-Kat. Slowakische Nationalgalerie, Esterházyho palác, Bratislava), hrsg. v. Petra Hanáková und Aurel Hrabušický. Bratislava 2010, S. 9-28, hier S. 9.

<sup>420</sup> Wolf Vostell verfolgte ebenso dieses Konzept. „Sein Ziel war die Gleichung ‘Leben=Kunst’, aus Leben Kunst und aus Kunst Leben zu machen.“ In: Mercedes Vostell: Grusswort, in: Klaus Gereon Beuckers und Cornelius Hopp (Hrsg.): Dé-coll/age und Happening. Studien zum Werk von Wolf Vostell. Kiel 2012, S.7-12, hier S.7 und vgl. Timm Ulrichs’ Biografie, in: Timm Ulrichs, Betreten der Ausstellung verboten! (Ausst.-Kat. Kunstverein Hannover, Sprengel Museum Hannover), Hannover 2011, S. 209. Laut Ansgar Schnurr gründete Ulrichs die *Werbezentrale* bereits 1959. In: Ansgar Schnurr: Über das Werk von Timm Ulrichs und den Künstlerischen Witz als Erkenntnisform. Dortmund 2008, S. 43 (Fussnote 84).

Außerdem war Ulrichs zwischen 1972 und 2005 Professor für Totalkunst und Bildhauerei an der Kunstakademie in Münster. Gerade Ulrichs Arbeit imponierte Koller. Anfang der 1980er Jahre kontaktierte sogar Koller Ulrichs.<sup>421</sup> Dies führte dazu, dass Ulrichs Koller zu seinem Freund erklärte und ihm zugleich die Bezeichnung „Totalkünstler“ verlieh.<sup>422</sup> Die slowakische Kunsthistorikerin Zora Rusinová weist auf die Tatsache hin, dass es kein Zufall war, dass Koller Timm Ulrichs auswählte.<sup>423</sup> Beide Künstler teilten eine ähnliche Sichtweise im Hinblick auf die künstlerischen Probleme und empfanden den Dialog darüber als produktiv.<sup>424</sup> Es ging nicht um das Kopieren künstlerischer Formen, sondern um den Ideenaustausch, um Kommunikation.

Die künstlerische Arbeit von Július Koller wich schon in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre stark von der „offiziellen“ Kunstlinie ab. Koller verschickte per Post an seine Kollegen diverse Informationen über *Anti-happenings* (1965) [Abb. 5.1] oder *Keine-Einladungen auf Keine-Ausstellungen* (1969).<sup>425</sup> Die Nutzung des Postwegs für die Verbreitung seiner Aktivitäten verursachte Kollers kunsthistorische Zuordnung zum *Mail-Art*-Netzwerk, ein Großteil seiner Arbeiten operiert jedoch mit *konzeptuellen* Aspekten. Dies veranschaulicht am besten sein utopisches Projekt: *U.F.O.*, das er vom Beginn der 1970er Jahre bis zu seinem Tod 2007 entwickelte und das seine Lebensweise reflektiert.<sup>426</sup> *U.F.O.* war sein Leben. Die Abkürzung *U.F.O.* könnte unterschiedliche Tätigkeiten, Aktionen oder Objekte benennen und diverse ausgeschriebene Formen annehmen wie zum Beispiel *Univerzálna fyzikálno-kultúrna Operácia* (Univerzálna Fyzikálna Operácia) oder *Univerzálny futurologický observatórium* (Univerzálny Futurologický Observatórium). Zu dem *U.F.O.*-Projekt gehörte auch Kollers jährliche Produktion von Selbstporträts, auf denen er mit außergewöhnlichen Gegenständen oder in speziellen Haltungen posiert. Die Serie der Fotografien nannte er *U.F.O.-Naut*. Die sprachliche Anspielung auf „Astro-Naut“, der eine Person in einer fremden Umgebung verkörpert, könnte gewisse Parallelen zu Kollers Position in der Kunstszene der ČSSR aufweisen. Koller

---

<sup>421</sup> Da der Nachlass von Koller in der Nationalgalerie in Bratislava in der Bearbeitungsphase ist, sind die Ausmaße seiner internationalen Korrespondenz noch unbestimmt.

<sup>422</sup> Vgl. Július Koller, in: *Umenie Akcie/Action Art 1965-1989* (Ausst.-Kat. Slowakische Nationalgalerie, Bratislava), hrsg. v. Zora Rusinová. Bratislava 2001, S. 73-88, hier, S. 76.

<sup>423</sup> Ebd.

<sup>424</sup> Ebd.

<sup>425</sup> *Umenie* = die Kunst, *nie* = nein, vgl. Jana Geržová: *Antiumenie*, in: Geržová 1999, S. 32-34, hier S. 33.

<sup>426</sup> Július Koller verschickte seine UFO-Nachrichten, vgl. Klaus Groh: Die ‘unbekannte‘ UFOs in der Begriffskunst des Tschechen Július Koller, in: *Kunstnachrichten*, 18.1982, Nr. 2, S. 57-58, hier S. 57.

betrachtete sich als einen Fremden in einer Welt, die durch den *sozialistischen Realismus* geprägt war. Als wäre er auf einem anderen Planeten, als wäre er ein *U.F.O.-Naut*. Im „Westen“ deklarierte der Kunsthistoriker und *Mail-Art*-Künstler Klaus Groh Kollers *U.F.O.-Projekte* zum neuen Kunstbegriff, der etwas Neues, Unbekanntes bezeichnete.<sup>427</sup> Als Beispiel sei hier seine Aktion, die er treffend *U.F.O.-Aktion an der Klobočnicka-Straße in Bratislava* (1970) nannte [Abb. 5.2]. Koller versuchte hier aus einem Dachfenster heraus Tischtennis zu spielen oder posierte einfach mit einem Tischtennisschläger. Koller untersuchte für längere Zeit die Tischtennisutensilien und ihre ästhetischen Eigenschaften, was auch bei dem Umweltschutzkünstler Bernd Löbach-Hinweiser in Westdeutschland auf Resonanz stieß. Löbachs *Akustisches Ereignis* (1970-1971) [Abb. 5.3]<sup>428</sup> wurde im Jahr 1971 im Katalog der Münchner Ausstellung *Kunstzone* abgedruckt. Es handelt sich um eine Tischtennis-Aktion, in der nicht nur das Visuelle, sondern auch der Klang des Balls von Bedeutung war. Löbach weist bei der Aktion auf seine Theorie hin, dass jeder Betrachter durch eigene Denkleistung die Arbeit des Künstlers erweitern könne.<sup>429</sup> Er wollte das „Phänomen Tischtennis aus multimedialer Sicht“ erforschen.<sup>430</sup>

„Gerade Tischtennis als Sportart, aber auch als Prozeß mit Kommunikationssituation, erschien mir geeignet für dieses Unternehmen.“<sup>431</sup>

In München zeigte Löbach ein Video von der Tischtennis-Aktion, die er in Bielefeld durchgeführt hatte, und im *Kunstzone*-Katalog informierte er über die Existenz einer Dokumentation, die er als „Erfahrungsmaterial der Tischtennis-Aktion“ charakterisierte, und er wies auf die Beiträge von anderen Künstlern hin.<sup>432</sup> So erinnerte Löbach auch an Július Koller, wodurch sich andeutet, dass das Netzwerk zwischen Koller und Löbach als Kanal der Informationen und künstlerischen Formen fungierte. Ein Weg, über den das Konzept des Tischtennisspiels zu einem grenzüberschreitenden Dialog geführt hatte, konnte während der *Normalisierung* nur

<sup>427</sup> Vgl. Groh1982, S. 57. Obwohl Július Koller ein slowakischer Künstler war, wurde er in diesem Artikel als Tscheche bezeichnet.

<sup>428</sup> In der Publikation *Bernd Löbach-Hinweiser: Umwelterkenntnisse* (1972) wird diese Arbeit als *Multisensorische Ereignisse 'Tischtennis-Aktionen'* (1971) bezeichnet.

<sup>429</sup> Vgl. Bernd Löbach: *Kunst-Ereignisse-Tischtennis* (Text aus Tischtennis-Aktionen 1971), in: Bernd Löbach-Hinweiser: *Umwelterkenntnisse*. Bielefeld 1972, o. S.

<sup>430</sup> Ebd.

<sup>431</sup> Ebd.

<sup>432</sup> Beteiligt an der Dokumentation haben sich Rolf Brück, Albrecht D, Jochen Gerz, Klaus Groh, Hans-Werner Kalkman, Tom J. Gramse, Július Koller, Petr Štembera, Horst Tress, Janos Urban, Jiří Valoch, Stano Vilko [sic! Sollte Filko sein] und Peter Vogel in: *Kunstzone* (Ausst.-Kat. Jakobsplatz, Erste freie Produzentenmesse, München), hrsg. v. Wilfried von Loewenfeld. München 1971, o. S.

über die sozialen Netzwerke verlaufen. Damit bestätigt auch dieses Beispiel die Steigerung des Wertes der sozialen Netzwerke, die der Eisernen Vorhang überwunden schufen.

Mit der Ausstellung *Kunstzone* (1971) in München war auch der slowakische *Happening*- und *Aktions*-Künstler Alex Mlynárčik verbunden, der aufgrund seiner Zusammenarbeit mit dem Kunsthistoriker Pierre Restany eher in Frankreich bekannt war. Mlynárčik wollte eine Version der Arbeit *Permanente Manifestationen I.*, die er bereits im Jahr 1966 in Bratislava durchgeführt und 1968 in Paris als *Permanente Manifestationen Sorbonne* [Abb. 5.4] realisiert hatte, zeigen. Er erklärte die beschmierten Wände in den öffentlichen Toiletten in Bratislava zur Kunst, ebenso die Wörter/Sätze/Texte an den Gebäuden in Paris. In Bratislava führte er die Aktion anlässlich des Besuchs der Mitglieder der AICA-Konferenz (Prag 1966) durch. Die für die damalige Tschechoslowakei radikale Arbeit verursachte eine Welle des Entsetzens in den „offiziellen“ Kulturinstitutionen der ČSSR. Aus Westdeutschland bekam Mlynárčik hingegen eine Einladung zur *Kunstzone*, wo er die Aktion mit kleineren Änderungen wiederholen wollte.<sup>433</sup> Diesmal sollten die Besucher der *Kunstzone* Wände in der Stadt mit Schriftzeichen „beschmieren“ [Abb. 5.5]. Die Ankündigung dieses Werkes wurde zwar im Katalog festgehalten, die Aktion aber nicht durchgeführt. Mit Schriftzeichen an den Wänden, die sich meistens in öffentlichen Toiletten, in U-Bahn-Stationen, an Gefängniswänden oder an Gebäuden befinden und vorwiegend als unerwünscht oder Zeichen des Vandalismus betrachtet werden, wollte Mlynárčik sich seinem Publikum nähern. Er wollte keine *Street Art* kreieren, sondern auf die alltäglichen Begegnungen mit der Kunst hinweisen.

Die Grenzen zwischen Leben und Kunst verschmolzen auf noch andere Weise bei dem *Fluxus*-Künstler Milan Knížák, der Gegenstände des Alltags in den Fokus seiner künstlerischen Produktion, die außerhalb der Großstadt Prag während der 1980er Jahre stattfand, rückte.<sup>434</sup> In einem kleinen Dorf, der Natur nah, entfalteten sich seine *konzeptuell* bestimmten Arbeiten, die in Fotografien festgehalten wurden. Das Werk *Beziehungen* (1980) [Abb. 5.6] stellt zwei Steine und dazwischen in eine horizontale Linie gelegte kleine Löffel dar. Wie der Titel der Arbeit andeutet, untersuchte Knížák

---

<sup>433</sup> Siehe Interview mit Alex Mlynárčik im Anhang.

<sup>434</sup> Knížák lebte in Marienbad (1970-1971), in Klíčov (1971-1973) und ab 1973 in Marienbad und Prag, vgl. Milan Knížák, *Unvollständige Dokumentation, Some documentary 1961-1979* (Ausst.-Kat. Galerie Ars Viva, Berlin). Berlin 1980, S. 257.

die Beziehungen zwischen den einfachen Gegenständen, um seine eigene Beziehung zu ihnen besser zu begreifen. Diese essenzielle Wahrnehmung der Kunst versuchte Knížák dem westdeutschen Publikum durch eine Anleitung zum „Kunstmachen und zur Intensivierung aller Lebenserlebnisse“ und die im Jahr 1986 in Bochum und Hamburg eröffnete Ausstellung *action is a lifestyle* zu vermitteln.<sup>435</sup> Knížák griff außer alltäglichen Gegenständen auch Kleidungsstücke von Personen auf und „aktivierte“ sie als ein Kunstwerk.<sup>436</sup> Im Jahr 1987 fand die Ausstellung *Milan Knížák 1965-1986. Kleider auf den Körper gemalt* statt, auf der unter anderem das rote Tuch *Signed bodies for love + war rituals* (1974) [Abb. 5.7] präsentiert wurde.<sup>437</sup> Jeden der fünf Körperumrisse, die auf dem Tuch nebeneinander platziert waren, aktivierte Knížák durch ein Element: Rechteck, Kreis, Dreieck, Loch oder vertikale Linie, indem er es auf der Brust der Silhouette platzierte. Trotz der künstlerisch *konzeptuellen* Ansätze nimmt Knížáks Œuvre in Bezug auf das *Fluxus*-Netzwerk eine bedeutsame Position ein. Auch gerät die Betrachtung von *Fluxus* als „Antikunst“ wegen ihrer „osteuropäischen“ Ausdehnung, die mit der *Mail Art* in Verbindung gebracht wird,<sup>438</sup> in den Hintergrund. Aus diesem Grund werden auch Knížáks Arbeiten im Zusammenhang mit der *Mail Art* weiteranalysiert.

Alltägliche Aktivitäten als eine Form der Kunst betrachtete auch die Prager *Body-Art*-Gruppe Štembera - Mlčoch - Miler.<sup>439</sup> Die Gruppe führte in der Tschechoslowakei Aktionen durch, die den menschlichen Körper bedrohlichen äußeren Einflüssen aussetzte. Der Historikerin und Kuratorin Iris Dressler zufolge wird der Körper dort als letzte Station des Widerstands verstanden, wo sich die politischen Bedingungen gegen den freien Ausdruck und gegen Individualismus richten.<sup>440</sup> Die ästhetischen Richtlinien *des sozialistischen Realismus* in der ČSSR entsprachen diesen Bedingungen und die Aktionen der *Body-Art*-Gruppe bestätigen Dressler Theorie.

---

<sup>435</sup> Thomas Strauss: Ein Regenschirm von Piccadilly (Zum Wirkungsfeld der Anweisungen von Milan Knížák), in: Milan Knížák. *action as a lifestyle, auswahl der aktivitäten 1953-1985* (Ausst.-Kat. Museum Bochum, Hamburger Kunsthalle 1986/1987), hrsg. v. Milan Knížák. Bochum/Hamburg 1986, o. S.

<sup>436</sup> Knížák entwarf auch *Fluxus*-Schmuck und *Fluxus*-Möbel.

<sup>437</sup> Vgl. Milan Knížák 1965-1986. *Kleider auf den Körper gemalt* (Ausst.-Kat. Sprengel-Museum, Hannover), hrsg. v. Milan Knížák. Hannover 1987.

<sup>438</sup> Vgl. Fluxus! ‘Antikunst’ ist auch Kunst (Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart), hrsg. v. Werner Esser, Bettina Kunz und Steffen Egle. Stuttgart 2012 oder Röder 2008.

<sup>439</sup> Der Name wird auch Miller geschrieben.

<sup>440</sup> Vgl. Iris Dressler: Subversiven Praktiken. Kunst unter Bedingungen politischer Repression 60er/80er/südamerika/Europa, in: *Subversive Praktiken/Practices. Kunst unter Bedingungen politischer Repression. 60er-80er/Südamerika/Europa* (Ausst.-Kat. WKV Stuttgart), hrsg. v. Hans D. Christ und Iris Dressler. Stuttgart 2008, S. 19-37, hier S. 28.

Überraschend präsentierten sich Štembera - Mlčoch - Miler in Westdeutschland mit ihren „harmlosen“, eher *konzeptuellen* Aktionen. Der Unterschied zwischen der künstlerischen Produktion, die in der Tschechoslowakei durchgeführt wurde, und der, die in Westdeutschland gezeigt wurde, ist auch bei Knižák festzustellen und wird im folgenden Kapitel analysiert. Die *Aktionen* und *Performances*, die die *Body-Art*-Gruppe in der Tschechoslowakei veranstaltete, waren nur einem engen Freundeskreis bekannt. Daher mussten die im „Westen“ erschienenen Informationen über diese Gruppe den Weg über die Grenze über die sozialen Netzwerke oder per Post finden. Letztendlich entstand dank Štemberas Briefinitiative die Publikation von Klaus Groh: *Aktuelle Kunst in Osteuropa* (1972). Bei dieser Gelegenheit wurde Štemberas künstlerisches Statement vorgestellt:

„1

Meine arbeit hat nur sinn in der zeit-raum relation

2

Ich bin nicht an kunst interessiert, sondern an aktiven prozessen

3

Ein ‘nicht-formales‘ werk /ständige veränderung/

Das ist das, was mich fesselt

Petr Štembera [sic!]<sup>441</sup>

Diese Aussage wurde auch in dem Text *Kunst ohne Kunstwerke? – Beispiele aus der ČSSR* von Klaus Groh reflektiert.<sup>442</sup> Zuerst spricht Groh über die Entfaltung der *Anti-Art*-Formen, wie *konzeptuelle Kunst*, in der ČSSR und nennt dabei „den Vorgänger“ dieser Kunst, den Einzelgänger und Autodidakten Vladimír Boudník.<sup>443</sup> Dann weist Groh auf die produktive Atmosphäre der 1960er Jahre hin, als zahlreiche kollektive und internationale Veranstaltungen durchgeführt wurden. Anschließend leitet Groh mit dem Statement von Štembera, das Groh als Zitat wiedergibt, eine Analyse seiner Arbeit ein. Groh verweist auf die normalen Alltagsarbeitsprozesse, die von Štembera zur Kunst erhoben und fotografisch festgehalten wurden. Als Beispiel ist in der Zeitung das Werk *Tägliche Handlungsweisen - Schnürsenkelbefestigung* (1972) [Abb. 5.8] abgebildet, in dem in mehreren Phasen zu sehen ist, wie sich eine Person die Schnürsenkel zusammenbindet. Außer Štembera stellt Klaus Groh ein weiteres Mitglied der *Body-Art*-Gruppe aus Prag vor: Karel Miler. Dessen Arbeiten „zeigen

---

<sup>441</sup> Groh 1972a, o. S.

<sup>442</sup> Vgl. Klaus Groh: *Kunst ohne Kunstwerke? Beispiele aus der ČSSR*, in: *Osteuropa* 02.1973, S. 124-128.

<sup>443</sup> Ebd.

reine Form der Reflexion“.<sup>444</sup> Milers Arbeit *make love not war – made in udssr* [...] *make love not war – what a curious point of view; make love not war – what a remarkable work*<sup>445</sup> steht als schriftlich festgehaltene Aussage der linguistischen Linie der *konzeptuellen Kunst* nahe. Trotz Grohs Analyse der Werke Milers verlief das Netzwerk überwiegend zwischen Štembera und Groh. Ihre Zusammenarbeit ist bereits für 1971 nachweisbar. Štembera als einziger Vertreter aus der ČSSR beteiligte sich an der Publikation *if I had a mind... (ich stelle mir vor...)*, die Groh im Jahr 1971 herausgab. Dort präsentierte Štembera eine Fotografie, auf der sich ein dunkles Band in einem Stadtpark auf dem Schnee schlängelt, und einen Entwurf für „*FALLING OFF*“ *Soft Geometrical Environment* (1969) [Abb. 5.9 und 5.10], dem zufolge Štembera sechs farblich unterschiedliche Bänder in horizontalen Linien quer durch den Raum in 1,5 Meter Höhe anbringen wollte, die später an einem anderen zufälligen Ort „absichtlich fahrlässig auf der Mauer angeklebt“ werden sollten.<sup>446</sup> Im selben Jahr vertiefte sich die Kooperation von Groh und Štembera durch eine gemeinsame Aktion, die sie in der Nähe von Prag durchführten. Der Titel selbst bezeichnet die Aktion: *ungewohnte benutzung eines video-bandes zur abspernung eines naturschutzgebietes in der nähe von prag* [Abb. 5.11].<sup>447</sup> Die Aktion fand in der Natur statt, abseits von größerer Aufmerksamkeit, da sie sonst als „inoffizielle“ Aktivität mit großer Wahrscheinlichkeit von der Staatssicherheit verboten worden wäre. Im Mittelpunkt der Aktion stand die „Abspernung“ eines bestimmten Gebiets. Angesichts des künstlerischen Mediums des Videobandes, das ein Symbol für öffentliche Massenmedien gewesen sein könnte, stellt sich die Frage, ob die Rolle der Zensur in der ČSSR, die 1969 erneut in Kraft gesetzt worden war, das Werk thematisch beeinflusst hat. Sollte die Abspernung des Gebiets die Isolation der Tschechoslowakei, die durch die kontrollierten Massenmedien teilweise verursacht war, darstellen? Einen Kommentar oder theoretische Erklärung gibt es zu dieser Aktion weder von Groh noch von Štembera. Da von beiden Künstlern keine Monografien herausgegeben wurden, ist die Aktion nur als verschwommene Fotografie, ohne zugehörigen Text, in der Publikation *etc.* (1972) von Klaus Groh erhalten. Die Medien und ihre Rolle in der Gesellschaft griff Štembera als Thematik erneut in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre

---

<sup>444</sup> Ebd.

<sup>445</sup> Groh 1973, S. 125.

<sup>446</sup> Vgl. Klaus Groh (Hrsg.): *if I had a mind... (ich stelle mir vor...)/concept-art- project art*. Köln 1971, o. S.

<sup>447</sup> Vgl. Groh 1972b, S. 64.

auf.<sup>448</sup> Durch die Nutzung von Zeitschriften oder Radiosendungen während seiner Aktionen kritisierte er die wachsende Bedeutung der öffentlichen Medien für das Leben des Individuums. Doch auch ohne den thematischen Bezug zur aktuellen politischen Lage und ohne die Kritik an der medialen Überflutung legt die Arbeit aus dem Jahr 1971 weitere Aspekte der künstlerischen Produktion beider Künstler offen. Sie stellt die Einordnung der Künstler zu bestimmten Kunstrichtungen wie *Mail Art* und *Body Art* infrage und bestätigt Štemberas Aussage, dass ihn die -ismen nicht interessierten.<sup>449</sup> Sie zeigt auch den gemeinsamen Willen zu Experimenten mit den künstlerischen Ausdrucksformen der *Anti-Art*. Die Offenheit gegenüber neuen Impulsen verband beide Künstler, die sich trotz des Eisernen Vorhangs bemühten, den Informationsaustausch über die Kunstszene während der *Normalisierung* am Leben zu erhalten. Štembera, wie auch die ganze Gruppe, hörte mit der *Body Art* Ende der 1970er Jahre auf. In Westdeutschland präsentierte im Jahr 1976 das bereits erwähnte Periodikum *Schwarz-Weisse Dokumentation über visuelle Operationen* (Nr.3) noch Štemberas Werke, danach bricht seine Rede ab. Das Ausmaß von Štemberas internationaler Korrespondenz bleibt ungewiss, da er sich zahlreicher Briefe und Dokumente entledigte.<sup>450</sup> Grohs vielfältige Kooperation mit Künstlern der ČSSR wird im Rahmen der *Mail-Art*-Bewegung im *Kapitel 6* weiterhin demonstriert.

Štemberas Position in der *performativen* Kunstszene<sup>451</sup> der ČSSR übernahm Anfang der 1980er Jahre unter anderem der Bildhauer Tomáš Ruller<sup>452</sup>. In dessen Arbeiten wurden nicht nur die Körper selbst zu Objekten der künstlerischen Untersuchungen, sondern auch deren Begegnungen, ihre Anwesenheit im Raum.

„Alles echte Leben ist Begegnung. Begegnung liegt nicht in  
Zeit und Raum, sondern Raum und Zeit liegen in  
Begegnung.

Martin Buber<sup>453</sup>

---

<sup>448</sup> Vgl. Karel Šrp: Akční umění sedmdesátých let, in: Švácha und Platovská 2007, S. 483-499, hier S. 488-489.

<sup>449</sup> Vgl. Groh 1973, S. 124.

<sup>450</sup> Laut Interview mit Petr Štembera in: Biřová 2011, S. 130-132.

<sup>451</sup> Über die breite Kunstszene vgl. *Umenie Akcie/Action Art 1965-1999* (Ausst.-Kat. Slowakische Nationalgalerie) 2001; Jiří Kovanda (Ausst.-Kat. Galerie Klatovy/Klenová, Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, Ústí nad Labem), hrsg. v. Edith Jeřábková. Ústí nad Labem 2010; Švácha und Platovská 2007; Rusinová 2000.

<sup>452</sup> Sein Name wird auch ohne Sonderzeichen geschrieben.

<sup>453</sup> Boris Nieslony: Kunst der Begegnung, unter: <http://www.asa.de/projects/asastart.htm> [Abruf: 1.3.2014].

Dieses Zitat des Philosophen Martin Buber stand im inhaltlichen Fokus der *Performance-Gruppe Black Market*, die zwischen 1985 und 1990 aktiv war und der auch Tomáš Ruller von Anfang an angehörte. Den Schwerpunkt der künstlerischen Produktion dieser Gruppe – die Begegnung – bestimmte einer der Gründer: Boris Nieslony. Begegnungen geschehen laut Nieslony in einem offenen System,

„ohne irgendeine Gruppenbildung, ohne definitive Stücke und ohne erarbeitete Themen. Die typische Präsenz einer Person und seiner Handlungsweise ist Ursache und Grund der Begegnung.“<sup>454</sup>

Dieses Zusammentreffen konnte auch als alltägliche Tätigkeit wahrgenommen werden, wodurch es den Gedanken über „Leben als Kunst“, die bereits besprochen wurden, sehr nahe stand. Gleichwohl waren die Begegnungen im Fall der *Black Market* an die performative Präsentation gebunden, womit sie eine neue Sphäre der künstlerischen Formen eröffnete. Begegnungen als Thema und Ziel der *Performance* waren Ende der 1970er und in den 1980er Jahren aufgrund des historischen Hintergrunds aus einer weiteren Perspektive heraus zu betrachten, da die simple Bedingung der Anwesenheit oft nicht erfüllt werden konnte. Trotz der Phase der „schwachen“ *Normalisierung* (1980-1989), als die strenge Kontrolle der „inoffiziellen“ Kunstszene gegenüber den 1970er Jahren zurückging, galt die Lockerung der Ausreiseverbote nicht für alle Künstler, beispielsweise nicht für das *Black-Market*-Mitglied Tomáš Ruller.

Die Entstehungsgeschichte der *Black Market* wird von den Gründern Nieslony und Ruller unterschiedlich geschildert. Laut Ruller waren die Mitbegründer der *Black Market* vier Künstler: Tomáš Ruller, Zygmunt (Ujiyo) Piotrowski, Boris Nieslony und Jürgen Fritz, die sich alle 1985 auf dem Festival *Expanded Theater* in Medzyzdroje in Polen trafen.<sup>455</sup> Als Vorläufer der *Black Market* betrachtet Ruller das Projekt *Aufmerksamkeitschule: East West Study Project*, das als gemeinsame Arbeit von Ruller und Piotrowski auf dem Festival *Expanded Theater* zwei Jahre zuvor entstand.<sup>456</sup>

---

<sup>454</sup> Ebd.

<sup>455</sup> Vgl. Jana Písaříková: *Black Market. Historie a současnost uměleckého hnutí a skupiny performance art 1985-2011* (Dipl.-Arbeit Masaryková Univerzita Brno, Betreuer Prof. ak. soch. Tomáš Ruller). Brno 2011, S. 18. Dies deutet gleichzeitig auf Netzwerke zwischen tschechoslowakischen Künstlern und der „alternativen“ Kunstszene in Polen hin. Der Begriff „alternative“ anstatt „inoffizielle“ Kunstszene wurde absichtlich gewählt. In Polen herrschte in dem kulturellen Bereich eine andere Situation. Zwar verursachte die politische Lage die Bildung einer – gegenüber der „offiziellen“ Kunstszene stehende – „alternativen“ Kunstszene, dennoch war die Offenheit gegenüber den neuen Formen, vergleichbaren künstlerischen Formen des „Westens“, vonseiten der Regierung größer und ebenfalls der Informationsaustausch. Vgl. Piotrowski 2009.

<sup>456</sup> Vgl. Písaříková 2011, S. 5/18.

Ruller beteiligte sich an Piotrowskis Workshop *Creative Party* und Piotrowski an Rullers Event *Still Standing*.<sup>457</sup> Im Jahr 1986 präsentierte sich die *Black Market* in Kassel mit einer *Performance* als einem Projekt der *Aufmerksamkeitschule*. Im selben Jahr startete die Gruppe bereits als selbstständige Formation die erste *Performance-Tour*<sup>458</sup> durch Westdeutschland und die Schweiz, jedoch unter der Schirmherrschaft der *Aufmerksamkeitschule* [Abb. 5.12]. Tomáš Ruller beteiligte sich wegen seines Ausreiseverbots nur an den *Performances* in Bern und Stuttgart. Ebenfalls 1986 präsentierte er eine Einzel-*Performance* in Köln, die im Folgenden analysiert wird. Für die auf der Tour auftretende Gruppierung von *Performance-Künstlern* wurde von Nieslony gemeinsam mit Zygmunt Piotrowski der Name *Black Market* entwickelt, wobei Nieslony sich die führende Initiative zuschreibt<sup>459</sup> und das Bestehen der Gruppe erst ab diesem Zeitpunkt akzeptiert. Die direkte Zugehörigkeit zu der *Aufmerksamkeitschule* wird von ihm nicht anerkannt.<sup>460</sup> Auf diese Unstimmigkeiten weist auch Jana Písaříková hin, die ihre Masterarbeit über *Black Market* unter der Betreuung von Tomáš Ruller verfasste.<sup>461</sup> Písaříková beschreibt auch den theoretischen Kontext des *Black Market*; dass Ruller ihre Thesen akzeptiert, beweist sein Einverständnis mit ihren Äußerungen. Dadurch könnte vermutet werden, dass Rullers Gedanken und Überzeugungen mit Písaříkovás theoretischer Einordnung der Gruppe entsprechen. Laut Písaříková knüpft *Black Market* am Erbe der *Fluxus*-Gruppe an, dennoch gibt es mehr Unterschiede zwischen den Bewegungen als Gemeinsamkeiten.<sup>462</sup>

„Black Market hatte, wie andere Kunstprojekte auf dem Gebiet der Performance Art, ihren konzeptuellen Hintergrund in der Avantgarde des 20. Jahrhunderts und in der Kunst der 60er Jahre. Mit diesen Einflüssen teilte Black Market den Interessens-Schwerpunkt in offene Arbeit, Präferenz des Prozesses vor der Produktion eines künstlerischen Artefakts, Interesse an Kooperation und Bildung künstlerischer Zusammenarbeit, die die offene

---

<sup>457</sup> Ebd., S. 19.

<sup>458</sup> Orte der Aktionen: Kunstmuseum Düsseldorf, IGNIS Köln, Neue Galerie Kassel und Künstlerhaus Stuttgart.

<sup>459</sup> Vgl. Boris Nieslony: Kunst der Begegnung, unter: <http://www.asa.de/projects/asastart.htm> [Abruf: 1.3.2014].

<sup>460</sup> Ebd.

<sup>461</sup> Vgl. Písaříková 2011, S. 25.

<sup>462</sup> Ebd., S. 9.

Veranstaltung als Sozialmodell und offenes Spiel  
einführte.<sup>463</sup>

Dies zeigte die Gruppe auch an der *documenta 8* in Kassel im Jahr 1987. Ruller durfte für die geplanten Aktionen nicht ausreisen.<sup>464</sup> Trotzdem wurde die Anleitung zu seiner geplanten Aktion im Katalog der *documenta 8* abgedruckt, ebenso wie sein Name an den Plakaten mit dem Programm der *Performances* und *Happenings*.<sup>465</sup> Sein Ausreiseverbot hing mit der *performativen* Art seiner künstlerischen Produktion zusammen.<sup>466</sup> Dennoch gelang es Ruller nach längeren Verhandlungen mit dem *Art Centrum*, in der *Galerie Molkerei Werkstatt* in Köln am 10.7.1986 eine eigene *Performance* durchzuführen [Abb. 5.13].<sup>467</sup>

„Der erste Teil seiner Performance spielt sich im Hof ab, zwischen den geparkten Autos. Er überschüttet seine Kleider mit Gips und roter Farbe, dann zündet er sich einen Ärmel an und läuft die Rampe zur Tiefgarage hinunter, die er unter Wasser gesetzt hat. Er wälzt sich im Wasser, löscht das Feuer und reinigt sich. Der zweite Teil spielt sich drinnen ab und ist sehr ruhig und still. Er macht eigentlich fast gar nichts, ist kaum von einem Besucher zu unterscheiden. Steht da, bewegt sich einmal langsam durch den Raum, setzt sich eine Weile, lehnt sich an die Wand, schaut mal jemanden an. Es ist ein ganz konzentriertes, bewußtes Da-Sein.“<sup>468</sup>

Diese Einzel-*Performance*, in der er mit dem Feuer und dem Wasser – den Kräften der Natur – kämpft, entfernt sich von den künstlerischen Formen der westdeutschen Kollegen, aber der zweite Teil knüpft wieder an die Gruppe *Black Market*, die die Begegnung im friedlichen Sinne untersucht, an.<sup>469</sup> Diese selbständige Arbeit betont

---

<sup>463</sup> „Black Market podobně jako ostatní umělecké projekty z oblasti performance Art, měl svůj myšlenkvý základ v avantgardách 20. století a v uměleckých formách 60. let. S těmito vlivy sdílel důraz na otevřené dílo, upřednostňování procesu tvorby před zhotovením uměleckého artefaktu, zájem o kooperaci a vatváření umělecké spolupráce, která představila otevřenou událost jako sociální model a otevřenou hru.“ In: Písaříková 2011, S. 8.

<sup>464</sup> Tomáš Ruller traf im Jahr 1978 die Gruppe *minus delta t.* (Mike Hentz und Karel Dudeseck) Mitglied der Gruppe K. Dudeseck wurde in Prag geboren, wodurch er sich mit Ruller verbunden fühlte. Unter anderem kannte Dudeseck Boris Nieslony, mit dem Ruller später der Gruppe *Black Market* angehörte.

<sup>465</sup> Vgl. Písaříková 2011, S. 25. Rullers nicht durchgeführte Aktion wird in dem *Kapitel 7* im Kontext der *documenta 8* näher analysiert.

<sup>466</sup> Die *Performance*-Projekte wurden oft verhindert in der ČSSR sowie im Ausland. Auf seiner Webseite <http://www.ruller.cz> wurde eine Liste dieser nicht durchgeführten Projekte veröffentlicht.

<sup>467</sup> Vgl. Elisabeth Jappe: Erinnerungen und Notizen aus dem Tagebuch, in: *Molkerei Werkstatt* (Hrsg.): *Molkerei Werkstatt, Projekte 1981-1994*. Köln 1994, S. 7-25, hier S. 14.

<sup>468</sup> Ebd.

<sup>469</sup> Aufgrund des Schwerpunkts der Begegnung entwickelte die Gruppe *Black Market* ein Netzwerk, das für die Gruppe ebenso bedeutsam war wie für *Fluxus*. Boris Nieslony kreierte ein vergleichbares *Performance*-Netzwerk. Zu dessen Visualisierung entstanden mehrere Projekte, darunter *Die schwarze Lade* (1982), eine Art Archiv der *Performance*-Künstler und -Aktivitäten. Vgl. *Die Schwarze Lade, The*

Rullers künstlerische Individualität und verdeutlicht die Modifikationen im Rahmen der Zusammenarbeit mit *Black Market*. Dem westdeutschen Publikum präsentierte Ruller *Performances* und Installations-Arbeiten bereits im Jahr 1983. Im Rahmen der Ausstellung *Das Prinzip Hoffnung* (1983/1984) im Museum Bochum, in dem der tschechische Emigrant Peter Spielmann als Direktor tätig war, stellte Ruller die Installation *IN-DEED/NA-DĚJE* (1983) [Abb. 5.14]<sup>470</sup> vor, die aufgrund der benutzten Materialien Beton, Stein und Sand Parallelen zur *Arte Povera* aufweist, sowie Fotodokumentationen seiner *Aktionen* in der Natur.<sup>471</sup> Bei der *Performance Sein oder nicht Sein* (1979) [Abb. 5.15] ist Ruller nackt in einer Höhle, wo er sich ohne äußeren Einfluss selbst neu erfinden und die uralten Kräfte spüren kann. In der *Gallery of Photography* in Belgrad wurde diese Arbeit 1981 unter dem Titel *Rückkehr zur Natur und be or not to be* ausgestellt.<sup>472</sup> In weiteren *Performances* arbeitete Ruller mit natürlichen Materialien wie Erde oder Sand, seine Nacktheit verbarg er unter Kleidung und diversen Schichten von Farben, die er an seinem Körper anbrachte. Diese gewisse Schutzschicht präsentierte Ruller, wie auf den Abbildungen 5.12 und 5.13 zu sehen ist, auch in der *Galerie Molkerei Werkstatt* in Köln sowie auf der *Performances-Tour* der *Black Market* (1986). Nach dem Ende des Kalten Krieges, 1990 zerbrach die Verbindung zwischen Ruller, Piotrowski und den anderen Künstlern von *Black Market*. Nieslony gründete mit den übrig gebliebenen Mitgliedern die *Black Market International*.<sup>473</sup>

Rullers Kooperation mit Künstlern und Institutionen in Westdeutschland ergänzt den partikularen *Netzwerkraum* der differierenden künstlerischen Formen der *Anti-Art* – wie *konzeptuelle Kunst*, *Totalkunst*, *Body Art* und *Performance* –, der die Verbindung zwischen den tschechoslowakischen Künstlern Jiří Valoch, Július Koller, Petr Štembera und Tomáš Ruller und den westdeutschen Künstlern Timm Ulrichs, Klaus Groh und Boris Nieslony darstellte. Einige Hinweise lassen noch weitere Kooperationen vermuten. Mit Joseph Beuys soll beispielsweise der Künstler Milan

---

Black Kit, Das Archiv für Performance, Performance Art, Performing Arts, Aktions- und Intermedia Kunst 2009-2011, unter: [http://www.asa.de/asa\\_broschure.pdf](http://www.asa.de/asa_broschure.pdf) [Abruf: 1.3.2014].

<sup>470</sup> Laut der Webseite <http://www.ruller.cz> von Ruller wurde diese Arbeit ausgestellt. Dennoch taucht sie im Ausstellungskatalog nicht auf. Vgl. *Das Prinzip Hoffnung, Aspekte der Utopie in der Kunst und Kultur des 20. Jahrhunderts* (Ausst.-Kat. Museum Bochum), hrsg. v. Peter Spielmann. Bochum 1983.

<sup>471</sup> Unter anderem *Die Spur der Spuren* (Performance 1977), *Dinge* (Performance 1983, Expanded Theater, Medzyzdroje, Polen), *Huldigung an das Licht* (Performance 1981, Brünn) und *Sein oder nicht Sein* (Ritual, Höhle Švedůvstůl 1979).

<sup>472</sup> Tomáš Ruller, Bio, Kollektive Arbeiten, unter: <http://www.ruller.cz> [Abruf: 1.3.2014].

<sup>473</sup> Ebd.

Grygar, der Musik und Kunst zu verbinden suchte und sich letztendlich der *konkreten Kunst* zuwandte, eine vielfältige Korrespondenz gepflegt haben.<sup>474</sup> Außerdem hat Beuys für den slowakischen Künstler der *konzeptuellen Kunst* Stano Filko ein Gutachten erstellt. Obwohl auch Filko *Anti-Art*-Formen mit Westdeutschland austauschte, wird seine Arbeit in der vorliegenden Untersuchung im Zusammenhang mit der *documenta* in Kassel weiter unten beleuchtet.<sup>475</sup> *Konzeptuelle* Ansätze integrierte auch der tschechische Künstler Jan Kotík in West-Berlin in das eigene Œuvre usw.

Ebenso wie der ästhetische Dialog im ganzen *Netzwerkraum* der künstlerischen Formen der *Anti-Art* anhand von Korrespondenz und kollektiv durchgeführten Projekten kaum belegt ist, verhält er sich ähnlich im Zusammenhang mit dem *Netzwerkraum* der *geometrisch-elementaren Formen*.

## 5.2 Überbrückung der Grenzen durch geometrisch-elementare Formen

Das Charakteristikum der *geometrisch-elementaren Formen* findet sich in den kunstwissenschaftlichen Definitionen verschiedener Strömungen wie *konkrete Kunst*, *Konstruktivismus*, *konstruktiv-konkrete Kunst*, *abstrakte Geometrie*, *Monochromie* oder *Hard-Edge*.<sup>476</sup> In Europa setzten sich bei der Beschreibung solcher Formen am ehesten die Begriffe *konkrete* oder *konstruktiv-konkrete Kunst* (Hans-Peter Riese) durch. Laut Arsén Pohribný

„war das, was wir geneigt waren als Konkretismus zu bezeichnen, da wir das Wesentliche in der Neuigkeit des Objekts und ihrer unpersönlichen Ordnung sahen, sehr oft eine Synthese des Konstruktivismus, des Pariser und Mailänder Suminokinetismus und letzten Endes des Zero mit seiner sozialen Utopie“<sup>477</sup>.

---

<sup>474</sup> Laut der Mitteilung aus dem Joseph Beuys Archiv des Landes Nordrhein-Westfalen in Bedburg-Hau konnte bei den ersten Recherchen diese Behauptung nicht bestätigt werden, ebensowenig wie weitere Kontakte zu tschechoslowakischen Künstlern. Zusätzlich stellt das Archiv die Echtheit des Gutachtens für Filko in Frage. Gemäß E-Mail vom 24.3.2013.

<sup>475</sup> Darüber mehr im *Kapitel 7: Orte der Begegnungen in Westdeutschland*.

<sup>476</sup> Die Tagung *Postwar* (2014) im Haus der Kunst München führte zu den Überlegungen, Konkretismus sei nach 1945 eine Weltsprache geworden.

<sup>477</sup> Arsén Pohribný: Prager Entdeckungen heute und morgen, in: 3 Konkretisten aus Prag (Ausst.-Kat. Museum Bochum), hrsg. v. Peter Spielmann. Bochum 1973, o. S.

Der *Konstruktivismus* oder die *konstruktive Kunst* der 1970er und 1980er Jahre knüpfte vorwiegend an die russische Avantgarde an und wird daher mit der Kunst aus dem „Ostblock“ assoziiert. Die *konkrete Kunst* wird überwiegend mit Zürcher Künstlern in Verbindung gebracht. In dieser Arbeit wird der Begriff *konkrete Kunst* für die Benennung der analysierten künstlerischen Formen bevorzugt, da er die geometrischen Formen in Westdeutschland einbezieht und ebenfalls für die Bezeichnung der Arbeiten einiger tschechoslowakischer Künstler angewendet wird.

Die Anfänge dieser Kunstrichtungen beobachtete Eugen Gomringer in Paris bereits in den 1930er Jahren wie bei der *konkreten Poesie*.<sup>478</sup> Auch hier, bei der Geburt der *konkreten Kunst*, spielten die Avantgardebewegungen der *konstruktiven Abstraktion* nach 1910 eine beachtenswerte Rolle.<sup>479</sup> Ähnlich wie bei der *konkreten* und der *visuellen Poesie* ist die Tätigkeit von Theo van Doesburg, der die neue künstlerische Strömung von der Abstraktion abgrenzte und als *art concret* bezeichnete, von großer Bedeutung.<sup>480</sup> In den 1940er und 1950er Jahren entstand in Zürich dank des Theoretikers Max Bill und des Künstlers Richard Paul Lohse das Zentrum der *konkreten Kunst*. Laut Max Bill ist

„die konkrete Kunst [...] etwas in ihrer Eigenart selbstständiges. Sie hat eine gleichwertige Existenz neben der Naturerscheinung. Wir haben eine solche neue Kunst ‘konkrete kunst‘ genannt, weil sie real ist und nicht abstrakt, weil sie als Endresultat konkrete Gegenstände schafft: Gegenstände für den geistigen Gebrauch.“<sup>481</sup>

In Westdeutschland hat die *konkrete Kunst* ihre Vorläufer im *Bauhaus*, nach dem Zweiten Weltkrieg fand sie eine neue Heimat an der *Hochschule für Gestaltung* in Ulm (HfG Ulm), wo Max Bill zwischen 1951 und 1956 tätig war.<sup>482</sup> Daraufhin entstand ein weiteres Zentrum bei dem Theoretiker Max Bense in Stuttgart, wo sich auch die *konkrete* und die *visuelle Poesie* ansiedelten. Max Bense, der „auf die

---

<sup>478</sup> Eugen Gomringer: Einheit und Vielfalt der Konstruktiven Kunst. Zur Bedeutung der Sammlung Holze, in: Die Sammlung Holze – Schenkung an das Von der Heydt-Museum (Ausst.-Kat. Von der Heydt-Museum, Wuppertal), hrsg. v. Sabine Fehleemann. Wuppertal 2003, S. 9-14, hier S. 9; Heinz Holtmann: Editorische Notiz, in: *Sediment, Mitteilung zur Geschichte des Kunsthandels*, konsequent, konstruktiv, konkret, Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels e.V. ZADIK in Kooperation mit der SK Stiftung Kultur der Sparkasse Köln/Bonn. Köln 2012, S. 7.

<sup>479</sup> Vgl. Holtmann 2012, S. 7.

<sup>480</sup> Ebd.

<sup>481</sup> Gomringer 2003, S. 10.

<sup>482</sup> Vgl. Hans-Peter Riese: *kunst: konstruktiv/konkret. Gesellschaftliche Utopien der Moderne*. München/Berlin 2008, S. 222, und Thomas Buchsteiner und Otto Letzte: *Max Bill, Maler, Bildhauer, Architekt, Designer*. Ostfildern-Ruit 2005, S. 284.

wissenschaftliche Logik der Naturwissenschaften und der Mathematik zurück[griff] und ihre Kategorien auf die Ästhetik [übertrug]<sup>483</sup>, war für beide Kunstrichtungen und die weitere Entfaltung der geometrischen Formen von immenser Bedeutung. Peripher könnte zur *Stuttgarter Gruppe* auch der Künstler Georg Karl Pfahler gerechnet werden, der bei dem Maler Willi Baumeister studiert hatte.<sup>484</sup> Die Inspiration schöpften die westdeutschen Künstler der *konkreten Kunst* aus den „westlichen“ Kunstzentren, vor allem in Zürich, Paris und den USA. Dagegen empfingen die Künstler der Tschechoslowakei ihre Inspiration für die *geometrisch-elementaren Formen* von mehreren Seiten. Rechts stand das Erbe der russischen *Konstruktivisten* und *Suprematisten* und links das *Bauhaus*.<sup>485</sup> Besonders einflussreich waren die Bände der *bauhausbücher* sowie Paul Klees *Pädagogisches Skizzenbuch* (1925), in dem die Struktur durch ein Zahlensystem definiert wird.<sup>486</sup> In der ČSSR fanden während der *liberalen 1960er* Jahre zahlreiche Künstler zu derartigen Modifikationen der künstlerischen Produktion.<sup>487</sup> Im Jahr 1967 wurde in Prag der *Klub der Konkretisten* gegründet, was sich auch positiv auf die internationale Präsenz der Künstler auswirkte.<sup>488</sup> Drei Jahre nach der Besetzung, 1971, wurde die Gruppe aufgelöst, aber die Künstler schöpften Vorteile auch während der folgenden 1970er und 1980er Jahre aus der kurzen internationalen Präsenz, überwiegend in Form von Kontakten. Zu den ehemaligen Mitgliedern des Klubs, deren Namen in anderem Kontext bereits in den untersuchten Netzwerken genannt wurden, gehörten die Künstler Jiří Valoch und Karel Trinkewitz.<sup>489</sup> Dies zeigt die dünnen Grenzen zwischen den Kunstrichtungen und greift

---

<sup>483</sup> Riese 2008a, S. 222.

<sup>484</sup> Reinhard Döhl: Stuttgarter Gruppe, oder Einkreisung einer Legende, unter: <http://www.stuttgarter-schule.de/stuschul.htm> [Abruf: 19.9.2014].

<sup>485</sup> Vgl. Lenka Bydžovská: Konstruktivní tendence z Československa/K situaci českého výtvarného umění na přelomu 60. a 70. let, in: Kováč, Marek, Pešek und Prah 2009, S. 425-439.

<sup>486</sup> Vgl. Bydžovská 2009, S. 430f.

<sup>487</sup> Ebenso entdeckten die *Letteristen* durch die Reduktion der Buchstaben-Formen geometrische Lösungen, die zur Entwicklung der *konkreten Kunst* führten. Solche Versuche präsentierte auch die *Galerie Ruth Noll* in Siegen 1965, sie zeigte Arbeiten von Milos Urbásek, der auch während der *Normalisierung* die Kontakte mit Westdeutschland pflegte, außerdem Werke von Eduard Ovčáček und Reinhard Koehler.

<sup>488</sup> Deren grenzübergreifende Wirkung spürte man auf der Ausstellung *Klub konkretistů a hosté domácí i zahraniční* (*Klub der Konkretisten und einheimische und internationalen Gäste*) in der Galerie der Künste in Karlovy Vary (Karlsbad), die im Jahr 1969, kurz nach der Besetzung, Kunstwerke von deutschen, italienischen, englischen, französischen, holländischen, schweizerischen und japanischen Künstlern zeigte. Die letzte Ausstellung fand 1970 in Brünn statt.

<sup>489</sup> Weitere Mitglieder der Gruppe waren: Luba Belohradská, Štefan Belohradský, Drahoslav Beran, Václav Beránek, Jiří Bielecki, Svatoslav Böhm, Václav Cígler, Jarmila Čihánková, Jan Dušek, Jiří Hampl, Dalibor Chatrný, Tamara Klimová, Radoslav Kratina, Jaroslav Malina, Eduard Ovčáček, Franta Pavlů, T. Rajlich, Jaroslav Rusek, Zdeněk Rabka, Rudolf Valenta, Miroslav Vystrčil. Später hinzugekommen: E. Antal, Juraj und Mária Bartusz, J. Boška, A. Cepka, F. Dörfl, Z. Kučer, J.

das Problem der Kunstbegriffe auf. Ebenfalls wird die Bedeutung der internationalen Kontakte, die die Gruppe am Anfang gewann betont.

Dennoch in diesen Unterkapiteln wurde das Bindeglied zwischen den analysierten Künstlern auf die *geometrisch-elementaren Formen* gelegt und nicht nur auf die Mitgliedschaft im Klub, da anhand der künstlerischen Formen der ästhetischer Dialog mit Westdeutschland geführt worden war.

### **5.2.1 Reduktion und Serialität der Formen**

Die Reduktion der Gestaltungsmittel Farbe, Raum, Linie, Bewegung sowie Licht und deren serielle Wiederholung bilden einen Teil des Œuvres der Künstler, die sich mit *geometrisch-elementaren Formen* innerhalb diverser Kunstrichtungen auseinandersetzen. Die Reduktion und Serialität der Formen standen für einen Aspekt der künstlerischen Produktion, der sich in dem ästhetischen Dialog – dank der ausgedehnten sozialen Netzwerke – zwischen den tschechoslowakischen und westdeutschen Künstlern ausbreitete. Als Hauptdarsteller des *Netzwerkraums* ist der tschechoslowakische Künstler Miloš Urbásek, der in der Slowakei lebte, hervorzuheben. Urbásek kam durch die Reduktion der Buchstabenformen zu klaren, minimalistischen geometrischen Aussagen. Seine noch von Buchstaben geprägten Arbeiten präsentierte 1965 die *Galerie Ruth Nohl* in Siegen.<sup>490</sup> Diese Galerie stellt den ersten Kreuzungspunkt von Urbásek und dem westdeutschen Maler der *konkreten Kunst* Georg Karl Pfahler dar, der bereits 1962 als Künstler der Galerie aufgeführt wird.<sup>491</sup> Auch der Journalist Hans-Peter Riese hatte in dieser Galerie seinen ersten Kontakt mit der Kunst, was letztendlich zur Entstehung seiner umfangreichen Sammlung der *konkreten Kunst* führte. Weitere Ausstellungen von Urbásek im „Westen“ zeigten bereits Arbeiten, in denen die Hinwendung zur *konkreten Kunst* deutlicher spürbar war. Im Jahr 1969 beteiligte sich Urbásek an der ersten Biennale der *konstruktiven Kunst* in Nürnberg. Diese Möglichkeit, nach der Prager Besetzung 1968 noch im Ausland auszustellen, verdankte er seinen sozialen Netzwerken, wie der Kurator und Direktor der Kunsthalle in Nürnberg, Dietrich Mahlow, im Vorwort des

---

Kurandová, P. Maňka, A. Miertuszová. Vgl. (JHI) Anděla Horová (Hrsg.): *Nová encyklopedie českého výtvarného umění. A-M*, Prag 1995, S. 354.

<sup>490</sup> Urbásek präsentierte seine Werke gemeinsam mit dem weiteren *Letteristen* Eduard Ovčáček.

<sup>491</sup> Vgl. *14 Künstler der Galerie Ruth Nohl* (Ausst.-Kat. Galerie Ruth Nohl, Siegen), Siegen 1962.

Ausstellungskatalogs *Miloš Urbásek* aus dem Jahr 1970 anmerkt.<sup>492</sup> Dieser Katalog entstand in Zusammenarbeit der *Galerie Teufel* mit dem Institut für moderne Kunst Nürnberg anlässlich Urbáseks Ausstellung mit Klaus Müller-Domnick in der *Galerie Teufel* in Köln.<sup>493</sup> Publiziert wurde zum Beispiel die *Serie 0-IV*. (1966-1969) [Abb. 5.16], die aus schwarz-weißen Viertelkreisen besteht und zahlreiche Variationen seiner Zusammensetzungen verkörpert.<sup>494</sup> Gerade dieses Motiv benutzte Urbásek für die Gussasphaltplasterung auf der II. Biennale der *konstruktiven Kunst* in Nürnberg (1971), die er auf dem Hof zwischen Künstlerhaus und Kunsthalle positionierte, sowie als großformatige Serigraphien, die in der *Galerie Teufel* aufgehängt wurden. In manchen Serien (*Serie 5*, 1966; *Serie 3*, 1967) minimalisierte Urbásek bestimmte Teile ausgewählter Buchstaben, die *geometrisch-elementare Formen* bekamen. Eine solche Reduktion führte zu gewissen Rundungen, wie sie auch im Œuvre von G. K. Pfahler stark vertreten waren. Pfahler war ein Student der Kunstakademie in Stuttgart, der sich bald für die sich in den USA entwickelnde Strömung des *Hard-Edge* begeisterte.<sup>495</sup> Dieses Interesse teilte er mit Urbásek, der laut Jiří Valoch dieselbe Kunstrichtung in der ČSSR vorstellte.<sup>496</sup> Ein weiterer Berührungspunkt zwischen den Künstlern war die damals relativ neue Technik der Serigraphie.

Pfahlers Bild *Blau-Blau* (1966-1967) [Abb. 5.17] steht exemplarisch für eine Skizze, an der sich der Aspekt der Reduktion verdeutlicht – ein Charakteristikum des Netzwerkraums. Das Werk *Blau-Blau* stellt geometrisch gefasste Formen in blauen und orangen Farbtönen dar. Die Ecken der blauen quadratischen Fläche sind abgerundet, was als Zeichen der *Stuttgarter Schule* gesehen werden kann.<sup>497</sup> Die dadurch entstandenen nahezu dreieckigen Randflächen sind mit satter oranger Farbe aufgefüllt, ebenso wie ein Dreieck, das in der rechten Ecke der blauen Formen platziert wurde. Unruhe bringt in diese Arbeit noch eine dünne orange Linie, die sich vor dem

<sup>492</sup> Vgl. Miloš Urbásek (Ausst.-Kat. Galerie Heinz Teufel, Köln), hrsg. v. Hans-Peter Riese. Köln 1970, o. S.

<sup>493</sup> Diese Galerie vertrat weitere Künstler der *konkreten Kunst* wie Heijo Hangen, Max Bill oder Jo Delahaut.

<sup>494</sup> Die *Serie 0-I* (1967), *Serie 0-II.*, *Serie 0-III.* und *Serie 0-IV* (1966-1969) spielten nur mit den strengen geometrischen Formen des Kreises, genauer gesagt mit dem Viertelkreis.

<sup>495</sup> Vgl. Dieter Honisch: Georg Karl Pfahler - ein Realist anderer Art, in: Georg Karl Pfahler. Bilder und Objekte/Paintings and Object (Ausst.-Kat. Kunstsammlungen Chemnitz; Von der Heydt-Museum, Wuppertal 2001/2002), hrsg. v. Ingrid Mössinger, Dieter Honisch und Beate Ritter. Leipzig 2001, S. 9-26, hier S. 12.

<sup>496</sup> Vgl. Jiří Valoch: Dielo Miloša Urbáska, in: Riese, Šeřčáková und Valoch 2000, S. 7-79, hier S. 74 und 78.

<sup>497</sup> Pfahler gehörte zum Kreis der Theoretiker und Künstler in Stuttgart, die sich mit *konkreter Kunst* und *visueller Poesie* befassten.

Dreieck im blauen Feld in Richtung Boden zieht. Pfahler kombinierte einfache Formen, die trotz ihrer Reduktion durchaus eine harmonische und durchdachte Komposition aufweisen. Zugleich spiegelt die eingeschränkte Farbpalette eine Form der Reduktion wider. Zu der begrenzten Anzahl von Farbtönen bei den Untersuchungen der *geometrisch-elementaren Formen* fand einige Jahre später, nach den schwarz-weißen Arbeiten, die in Nürnberg und in der *Galerie Heinz Teufel* zu sehen waren, auch Urbásek. Urbáseks Hinwendung zur Farbe und seine gründliche Auseinandersetzung mit diesem Thema zeigt die Arbeit *Hommage à Albers* (1973) [Abb. 5.18]. Dieses Werk stellt einen Übergang dar von den schwarz-weißen Bildern mit *geometrisch-elementaren Formen* zur Farbe, die ihn letztendlich zu seinen abstrakten Äußerungen führte. Urbáseks Siebdruck *Hommage à Albers* besteht aus vier unterschiedlich großen Kreisen. Die Kreise liegen ineinander, wobei sie sich an ihren unteren Punkten berühren. Der äußerste Kreis ist dunkelblau, und die restlichen drei hellen sich in rötlichen Tönen in Richtung Mitte auf. Wie der Titel verrät, verweist die Arbeit auf Joseph Albers und seine *Huldigung an das Quadrat* (1950-1976), eine umfangreiche Serie von mehr als 2000 Bildern.<sup>498</sup> Albers entschied sich für das Quadrat, „damit die Farbqualität als solche frei schwebend und klar abgegrenzt in Korrespondenz zur benachbarten Farbe sich selbst artikulieren kann“<sup>499</sup>. Urbásek wählte die Form, die er am längsten untersucht hatte: den Kreis. Urbásek blieb seinen Kreisen lange treu. Fünf Jahre später, 1978, entstand das Werk *Blau Blau* [Abb. 5.19], das zufällig den gleichen Titel wie Pfahlers Werk trägt und weiterhin das Thema des Kreises analysiert. In diesem Bild verläuft durch zwei gleichgroße Viertelkreise eine orange Diagonale. Der Viertelkreis in der unteren linken Ecke ist dunkelgrün und der in der oberen rechten Ecke dunkelblau. Der Hintergrund ist weiß gestaltet. *Blau Blau* von Urbásek charakterisiert eine weitere Phase seiner künstlerischen Produktion, die auf Farbe, Komposition und Formen basiert. Ende der 1970er Jahre war dieses Thema erschöpft, und Urbásek versuchte sich von der Geometrie zu befreien. In den 1980er Jahren entwickelte er atmosphärische monochrome Bilder, die aber die *geometrisch-elementare Form* von Linie nicht verließen. Urbásek nahm den Bildern wieder die Farben und wandte sich der Untersuchung der Substanz und des Quadrats zu. Die

---

<sup>498</sup> Josef Albers. First and Last Hommage to the Square 1950-1976 (11.5 bis 10.8.2014), unter: <http://www.bottrop.de/mq/ausstellungen/113010100000083772.php?page=113010100000149117-1015&pageindex=2> [Abruf: 30.9.2014].

<sup>499</sup> Josef Albers, in: Von der Fläche zum Raum – Beispiele Geplanter Kunst (Ausst.-Kat. Norishalle, Nürnberg). Nürnberg 1975, o. S.

Arbeiten *Ohne Titel* aus den Jahren 1980 [Abb. 5.20] und 1982 [Abb. 5.21] zeigen helle, rhythmisch mit Ölkreide gezeichnete schnelle Striche, die alle in eine Richtung aufgetragen wurden und eine rechteckige Fläche bilden.<sup>500</sup> Diese mit Regen assoziierten Schraffierungen modellieren plastisch Tiefen und Höhen. Die helleren Striche lassen in Kombination mit dunkleren bei der Betrachtung der Werke leichte Lichtvibrationen entstehen, womit sich die Technik von der Definition der *konkreten Kunst* schon stark entfernt und eher der Abstraktion annähert. Die minimalistische Reduktion der Gestaltungsmittel verbindet Urbásek mit den philosophischen Ansätzen über Klarheit und Stille der *ZERO*-Gruppe. Angeblich hatte Urbásek Kontakt zu dem *ZERO*-Mitglied Günther Uecker.<sup>501</sup> Dessen geometrisch betonten Arbeiten kamen der *konkreten Kunst* nahe, aber sie schlossen die Verweisfähigkeit der Formen nicht aus.<sup>502</sup> Urbáseks Werke *Ohne Titel* stehen im ästhetischen Einklang mit Ueckers Radierung *Ohne Titel* (1977) [Abb. 5.22], in der er kurze dünne Striche von oben rechts nach unten links auftrug und auf diese Weise ein Quadrat formte. Neben den Strichen befanden sich in der vibrierenden Fläche auch kleine, dicht nebeneinander verstreute Punkte. Alle drei Werke befinden sich in der Sammlung Riese, wo sie das Ziel anzustreben scheinen, den herausragenden Dialog zwischen den beiden Künstlern zu belegen. Uecker und Urbásek folgten eigenen ästhetischen Prinzipien mit eigenen Untersuchungen und kamen zu vergleichbaren Resultaten aus unterschiedlichen Gründen, dennoch ist damit ein ästhetischer Dialog zwischen ihnen nachgewiesen. Die Existenz einer Vernetzung zu Uecker wie auch zu Pfahler und deren große Bedeutung für Urbáseks Œuvre bemerkt Riese in der Monografie *Miloš Urbásek* (2000).<sup>503</sup> Zugleich äußert Riese, dass die Zeitperiode zwischen 1965 und 1970, in der Urbásek zahlreiche Ausstellungen im „Westen“ hatte und sich zugleich der Wandel vom Buchstaben zur minimalisierten Form geometrischer Prägung in seinem Werk vollzog, „die entscheidendste Etappe seine[s] Künstlerleben[s]“ war.<sup>504</sup>

---

<sup>500</sup> Urbáseks Werke wurden öfters auch der Öffentlichkeit vorgestellt. Seine Zeichnungen präsentierte 1981 die Galerie Circulus in Bonn und 1985 das Museum Folkwang in Essen unter der kuratorischen Leitung von Zdenek Felix.

<sup>501</sup> Vgl. Riese 2000, S. 115.

<sup>502</sup> Ebd.

<sup>503</sup> Vor allem behauptet Riese, dass die Kontakte zu Georg Karl Pfahler, dem seriellen Bildhauer Thomas Lenk, dem Maler Heijo Hangen und dem Bildhauer Eberhard Fiebig das Œuvre von Urbásek beeinflussten. Vgl. Hans-Peter Riese: Miloš Urbásek – maliar v siločiarach vývoja stredoeurópskeho umenia, in: Riese, Šefčáková und Valoch 2000, S. 92-209, hier S. 115.

<sup>504</sup> Ebd.

Die vielen Ausstellungen in Westdeutschland belegen Urbáseks Konkurrenzfähigkeit und Aktualität. Dank seiner dortigen Netzwerke fand er ein verständiges Publikum und verzeichnete Erfolge. Anfang der 1970er Jahre kam Urbásek durch die Ausstellungen in Verbindung mit der *konkreten Kunst*.<sup>505</sup> Ab Mitte der 1970er und in den 1980er Jahren, während der „schwachen“ *Normalisierung*, wurde vor allem sein grafisches Werk ausgestellt, das überwiegend das Thema „Osteuropa“ aufgriff, zum Beispiel in den Ausstellungen *Moderne Kunst aus Osteuropa* (1974) im Museum Bochum, *Kunst in sozialistischen Staaten* (1980) im Oldenburger Stadtmuseum, *Tschechoslowakische Kunst im Dissens Album 76* (1981) in der *Galerie PRAGXIS* in Essen-Kettwig und zuletzt *Aktuelle Kunst aus Osteuropa* (1982) im Oldenburger Kunstverein. Dennoch wich Urbásek von dem Weg der *geometrisch-elementaren Formen* nicht ab. Die Gewissheit, dass sie eine internationale Kunstströmung repräsentierten, half Urbásek dabei, weitere ästhetische Untersuchungen in diese Richtung anzustellen, und schützte ihn davor, den Vorgehensweisen des *sozialistischen Realismus* zu verfallen. Dieser Umstand stärkte auch den ästhetischen Dialog zwischen Urbásek, Pfahler und Uecker. Seine thematische Einordnung zur „Osteuropa“ und nicht zur *konkreten Kunst* verursachte auch Urbásek Ausgrenzung aus den „westlichen“ Debatten über die geometrischen Kunstströmungen. Ein Grund wieso sich die Kluft zwischen der „Ostkunst“ und „Westkunst“ erweiterte obwohl die hier untersuchten Netzwerke einen Austausch belegen.

### **5.2.2 Strukturen und Systeme**

Die mathematischen Grundlagen der *konkreten Kunst* unterstützten die Entstehung selbstständiger künstlerischer Systeme aus zusammengesetzten geometrischen Objekten wie Quadrat, Dreieck und Kreis. Die Entfaltung von Strukturen in komplizierten, optisch geprägten Gebilden stützte sich gleichfalls auf diese Gesetze. Strukturen und Systeme erzeugten die nächste Ebene von Reduktion und Serialität der *geometrisch-elementaren Formen*, wobei die Farbe ihre selbständige Position in der

---

<sup>505</sup> Eine Ausnahme bildet die Ausstellung *Beispiele konkreter Kunst* (1975), die in der Frankfurter Aufbau AG in Frankfurt a. M. stattfand.

Beziehung zu den Objekten behielt oder ganz verlor.<sup>506</sup> Ihre Stellung wurde sowohl von den Gesetzen des Systems als auch vom Zufall bestimmt.

„Einen größeren Raum in der konkreten/konstruktiven Kunst nehmen jene Farbexperimente ein, die formal auf einem Modul beruhen, deren farbliche Ausgestaltung nur in einem übergeordneten Sinn einen logischen Zusammenhang mit eben diesem Modul hat.“<sup>507</sup>

Die Strukturen und Systeme weichen daher von der Definition der *konkreten Kunst*, die nicht auf naturbezogenen oder symbolischen Verweisen beruht, ab. Sie zeigen anhand der künstlerischen Vorgehensweisen den Entstehungsprozess des Werkes auf oder versuchen, andere wissenschaftliche Prozesse zu veranschaulichen. Die *geometrische Abstraktion*<sup>508</sup> rückte in den Fokus und eröffnete die Frage, welche Rolle sie in den Kunstwerken der *konkreten Kunst* spielte.<sup>509</sup> Künstler wie Jan Kubíček, Heijo Hangen und Zdeněk Sýkora vereinte die Entwicklung solcher Systeme, die geometrische Formen beinhalteten, sich aber gleichzeitig als *Abstraktion* bezeichnen lassen.<sup>510</sup>

Während der *Normalisierung* entwickelte der zuerst genannte Künstler Kubíček einen künstlerischen Dialog mit dem Schweizer Künstler der *konkreten Kunst* Richard Paul Lohse, den er 1972 in Prag traf.<sup>511</sup> Dieser Kontakt verlieh Kubíček „Courage und Kraft“ für seine künstlerische Produktion, wie es eine Widmung auf dem Rücken eines Bildes bestätigt.<sup>512</sup> Zugleich beweist seine Dedikation, dass die Motivation über die Netzwerke übertragen wurde. Weitere Bekanntschaften im Westdeutschland pflegte Kubíček mit Heijo Hangen, Hans-Peter Riese und Hans Thörner.<sup>513</sup> Ein gemeinsames Foto aus Wiesbaden ist in der Monografie *Kubíček* (2014) abgebildet. Zwar stammt die Aufnahme aus dem Jahr 1993, aber die sozialen Verflechtungen zu Hangen sind auch während der *Normalisierung* anzunehmen, da das Netzwerk mit Riese und Thörner den Eisernen Vorhang nachgewiesen überwunden hatte. Jan Kubíčeks enge Anbindung an

---

<sup>506</sup> Vgl. Leistner 2008, S. 116/120.

<sup>507</sup> Riese 2008a, S. 233.

<sup>508</sup> Die geometrische Abstraktion entfaltete sich nach dem Zweiten Weltkrieg in den USA und in Europa. Vgl. Belting 1995, S. 52-53.

<sup>509</sup> Vgl. Riese 2008a, S. 234.

<sup>510</sup> Vgl. Konkret. Die Sammlung Heinz und Anette Teufel im Kunstmuseum Stuttgart (Ausst.-Kat. Kunstmuseum Stuttgart 2009/2010), hrsg. v. Simone Schimpf. Stuttgart 2009, S. 172-173.

<sup>511</sup> Jan Kubíček (Ausst.-Kat. Wilhelm-Hack Museum, Ludwigshafen). Ludwigshafen 1993, S. 116.

<sup>512</sup> Das Zitat „Zu Ehren R. P. Lohse welcher mir meine Courage und Kraft zur Arbeit wiedergegeben hat“ ist im Original auf Deutsch geschrieben, in: Jan Kubíček (Ausst.-Kat. Galerie der Hauptstadt Prag und Stadtbibliothek, Prag), hrsg. v. Hans-Peter Riese. Prag 2014, S. 250.

<sup>513</sup> Jan Zvelebil: Die zu entdeckende Welt, in: Jan Kubíček (Ausst.-Kat. Galerie der Hauptstadt Prag u.a.) 2014, S. 246-263, hier S. 250.

Westdeutschland belegt auch die Eröffnung seiner ersten Retrospektive im Jahr 1993 im Wilhelm-Hack-Museum in Ludwigshafen.<sup>514</sup> In der Tschechoslowakei wurde eine Überblicksausstellung seines Œuvres erst vor kurzem im Jahr 2014 in Prag veranstaltet. Dem deutschen Publikum waren Kubičeks Werke ab Ende der 1960er Jahre bekannt, er hatte an zahlreichen Ausstellungen wie *5 Künstler aus Prag* (1968), *Konstruktive Tendenzen aus der Tschechoslowakei* (1968) und *4 Junge Künstler aus Prag* (1969) teilgenommen.<sup>515</sup> Im Jahr 1969 beteiligte sich Kubiček wie Urbásek auf der Ausstellung *Konstruktive Kunst: Elemente und Prinzipien*, die im Rahmen der I. Biennale der *konstruktiven Kunst* in Nürnberg stattfand. Zudem stellten die *Galerien Sabine Vitus* in Nürnberg und *Gmurzynska* in Köln seine Arbeiten aus.<sup>516</sup> 1972 wurden seine Werke auch während der Olympischen Spiele in München in der *Galerie Studio Orny* gezeigt. Diese Ausstellung bereite Walter Storms vor, der mit den Emigranten Jiří Hilmar und František Kyncl, die ebenfalls Formen der *konstruktiven Kunst* beim Schaffen benutzten, eng kooperierte. Storms konnte somit als Vermittler zwischen den tschechoslowakischen Emigranten und den Künstlern in der ČSSR agieren. Nach dem Jahr 1972, trotz der „Isolationsphase“ der *Normalisierung*, folgten weitere Ausstellungen Kubičeks in Nürnberg, Baden-Baden, Fulda, Ingolstadt, Garmisch-Partenkirchen, West-Berlin, Friedberg, Darmstadt und Moers.<sup>517</sup> Angesichts dieser derart langen Liste ausländischer Ausstellungen können nur Miloš Urbásek und Jiří Kolář, der seit Anfang der 1980er Jahre in Paris lebte, mithalten. Im Jahr 1975 wurden

---

<sup>514</sup> Hans-Peter Riese: Dem Zweifel Abgerungen, in: Jan Kubiček (Ausst.-Kat. Galerie der Hauptstadt Prag u.a.) 2014, S. 8-207, hier S. 9. Noch während der *Normalisierung* hatte nur der tschechische Künstler Zdeněk Sýkora eine Überblicksausstellung im Jahr 1986 im Quadrat-Moderne Galerie-Josef Albers Museum, Bottrop.

<sup>515</sup> Die erste Ausstellung wurde in der *Galerie Dr. H. Becker* Medebach und in der *Galerie Club* Padeborn organisiert. Die Ausstellung *Konstruktive Tendenzen* fand in der Kunsthalle-Fembohaus, Nürnberg statt und die letzte in der *Junge Galerie Ernst Hühn* und Buchhandlung in Kassel.

<sup>516</sup> 1971 *Konstruktive Kunst aus der Tschechoslowakei* (*Galerie Sabine Vitus*, Nürnberg); 1972 *50 Jahre konstruktivismus in Europa* (*Galerie Gmurzynska*, Köln); 1972 *Konstruktivismus-Entwicklungen und Tendenzen seit 1913* (*Galerie Gmurzynska*, Köln); 1972 *Tschechische Künstler* (*Galerie Studio Orny*, München).

<sup>517</sup> 1975 *Von der Fläche zum Raum – Beispiele Geplanter Kunst* (Norishalle, Nürnberg); 1980 *Die Kunst Osteuropas im 20. Jhr.* (Garmisch Paterkirchen); 1983 III. *Biennale der Europäischen Graphik* (Baden-Baden); 1984: *Zeitgenössische Kunst der CSSR* (*Galerie Dialog*, West-Berlin); 1987 Ausstellungsraum im Stadttheater Ingolstadt; 1988 *Null Dimension* (*Galerie New Space*, Fulda); 1989 *Das quadratische Feuer* (Edition und *Galerie Hoffmann*, Freideberg, Kunsthalle Darmstadt, Kunstverein Friedberg, Studion Ottendorf); 1989 *Konkrete und kinetische Kunst aus der Sammlung Etzold* (Städtische Galerie Peschkenhaus, Moers. Weitere Ausstellungen von Kubiček nach der Revolution 1989); 1990 *Zeichen der Zeit*. Sammlung Jürgen Blum (*Galerie New Space*, Fulda); 1990 *Konkret 10* (Nürnberg); 1993 *aus der Sammlung IX*. (Norischalle Nürnberg); 1998 *Zeitgenössische kunst aus Ost und Südost* (Sammlung Deschler, Ulm).

Werke dieser drei Künstler – Kolář, Kubíček, Urbásek – anlässlich der Ausstellung *Von der Fläche zum Raum* gemeinsam in Nürnberg präsentiert.<sup>518</sup> Dies belegt, dass die Künstler nicht nur wegen der künstlerischen Ausdrucksformen für die Ausstellung ausgewählt wurden, sondern auch aufgrund ihrer Identität als tschechoslowakische Künstler sowie angesichts ihrer engen Verbindung zu Westdeutschland und der Verfügbarkeit ihrer Werke. Gleichwohl traf ihre künstlerische Produktion an einem bestimmten Punkt ihrer Œuvres zusammen. Kubíček und Urbásek kamen über den *Letterismus*, der sich unter dem Einfluss von Jiří Kolář entwickelt hatte, zur *konkreten Kunst*. Kubíček setzte sich ab den 1960er Jahren mit der „Sprache der Geometrie“ auseinander.<sup>519</sup> In den 1970er Jahren experimentierte er mit der „Interpretation des Raumes durch schwarz-weiße eiserne Elemente“ und entwickelte die „geschlossenen System-Strukturen“<sup>520</sup>. Außerdem untersuchte Kubíček ab 1975 den künstlerischen Aspekt des Zufalls.<sup>521</sup> Ab 1985 setzte er sich mit dem Prinzip der „zweiten Dimension“<sup>522</sup> auseinander, die er später um die „dritte Dimension“ erweiterte.

In Rieses Sammlung befinden sich zwei Beispiele aus dieser Periode, die für die Analyse ausgewählt wurden, da sie schon das ausgearbeitete System der künstlerischen Produktion Kubíčeks veranschaulichen und zugleich Werke aus dem ästhetischen Dialog zwischen der Tschechoslowakei und Westdeutschland repräsentieren. Die beiden Werke *Drei Kreise und Quadrat mit Dislokation; zwei Dimensionen* (1988-1991) und *Geteilte Kreise; drei Dimensionen* (1987-1993) bezeichnete Riese als Kreismodifikationen und ordnete sie den „dynamischen Prinzipien“ zu.<sup>523</sup> Die erste Arbeit: *Drei Kreise und Quadrat mit Dislokation; zwei Dimensionen* [Abb. 5.23] besteht aus zwei Leinwänden, die auf einem weißen Hintergrund Fragmente von mehreren schwarzen Kreisen enthalten, deren Komposition eine diagonale Spalte andeutet. Auf beiden Seiten der Spalte platzierte Kubíček zusätzlich Teile eines blauen Quadrats. Auf der ersten Leinwand sind die geometrischen Formen nur dank dünner Linien erkennbar, im zweiten wurden die Innenflächen mit Farbe ausgefüllt, was laut Kubíček eine weitere Dimension bezeichnete. Er spielte mit den Spiegelungen und

---

<sup>518</sup> Vgl. *Von der Fläche zum Raum* (Ausst.-Kat. Norishalle) 1975.

<sup>519</sup> Kateřina Zvelibová: Biographie, in: Jan Kubíček (Ausst.-Kat. Galerie der Hauptstadt Prag u.a.) 2014, S. 254-259, hier S. 248.

<sup>520</sup> Biography, in: Jan Kubíček. *Obrazy 1958-1995* (Ausst.-Kat. České Muzeum Výtvarných Umění, Prag). Prag 1995, S. 109.

<sup>521</sup> Ebd.

<sup>522</sup> Ebd.

<sup>523</sup> Riese 2014, S. 155.

modifizierte sie, indem er die Dichte änderte, die infolge der zusätzlichen Farbflächen entstand. Die fehlenden Teile der geometrischen Grundformen, diese „kontrollierte Störung“ der Kreise und des Quadrats, bilden ein System. Kubíček entwickelte es, um die „dynamischen Prinzipien“ erforschen zu können.

Die zweite Arbeit: *Geteilte Kreise; drei Dimensionen* [Abb. 5.24] besteht aus drei separaten Leinwänden, die die gleichen Prinzipien wie die erste Arbeit aufzeigen. Die zusätzliche dritte Dimension auf der dritten Leinwand des Triptychons verkörpert der Wechsel der Farbe zwischen den geometrischen Formen und dem Hintergrund. Die Störung der Kreise und ihre Entfaltung in mehreren Dimensionen wurden zum Markenzeichen von Kubíček. Ein vergleichbares System entwickelte seit 1969 auch der Maler Heijo Hangen, der es über viele Jahre untersuchte und sich ebenfalls überwiegend mit einer der elementaren Formen auseinandersetzte. Hangens Œuvre charakterisiert das festgelegte Modulschema der Zick-Zack-Linie.

„Das Quadrat wird durch Rasterung in 16 Teilquadrate untergliedert. Die vier innenliegenden Teilquadrate formen ein Binnenquadrat. Eine Diagonale teilt das Binnenquadrat, ändert im Rahmenquadrat jedoch die Richtung, sodass eine Zick-Zack-Linie entsteht. Die Kanten des Musters formen die bausatzartigen Motive (Module) des Künstlers, der sein Werk als ‘zeitversetzte Bildfolge‘ konzipiert.“<sup>524</sup>

Ein Beispiel von Hangen aus dem Jahr 1975 – das Bild *Nr. 7517* [Abb. 5.25] – befindet sich ebenfalls in der Sammlung Riese und besteht aus sechs gleichgroßen Quadraten. Drei davon sind durch die Zick-Zack-Linie auf zwei unterschiedlich gefärbten Flächen aufgeteilt. Die restlichen drei zeigen anhand schwarzer Linien den Entstehungsprozess des Zick-Zack-Musters. Die stark geometrisch geprägten Arbeiten von Hangen sind durchdachte Gebilde, die sich an mathematischen Gesetzen orientieren. Die mathematische Entwicklung bestimmter Module vereinfachte den kompositionellen Aufbau des Werkes, woraufhin sich die Konzentration Hangens auf die Farbflächen und deren Zusammenwirkung fokussieren konnte. Hangen wie auch Kubíček verfolgten jahrelang vergleichbare künstlerische Formen großer Systeme. Der ästhetische Dialog zwischen ihnen basierte auf diesen Gemeinsamkeiten, obwohl jeder von ihnen die entwickelten Systeme einzigartig und für den jeweiligen Künstler charakteristisch behandelte.

---

<sup>524</sup> Beschreibungsschild des Bildes 97-25 (1997) aus der Ausstellung *Dialog über Grenzen* (2014) im Kunstforum Ostdeutschen Galerie, Regensburg.

Zu diesem Dialog stieß über die Strukturen und Systeme noch ein weiterer tschechischer Künstler, Zdeněk Sýkora. Seine Arbeiten sind ebenfalls Bestandteil der Sammlung von Hans-Peter Riese. Zu mal stellte er wie die bereits genannten Künstlern Urbásek und Kubíček bei dem Galeristen Heinz Teufel aus. Sýkoras geometrischen Strukturen scheinen zwar nach einem genauen mathematischen Muster errechnet zu sein, doch spielte hier der Zufall die Hauptrolle.

Das System besteht aus einer Tabelle von Zahlen, die durch Zuteilung der geometrischen Grundformen und Farben zu jeder Zahl in eine Struktur umgewandelt wurde. Um die Nummern in der Tabelle zu platzieren, warf Sýkora einen Würfel, womit er die freie Kreativität des Künstlers in Nummern und Mustern festmachte. Aufgrund dieser Vorgehensweise war Sýkora schon Ende der 1960er und Anfang der 1970er Jahre internationaler Erfolg beschert. Während der *Normalisierung* wurde er in der ČSSR eher der „inoffiziellen“ Szene zugeordnet. Trotz dieser Umstände blieb er sein ganzes Leben lang in der böhmischen Stadt Louny. Andere Künstler, die Ende der 1960er Jahren dank ihrer Mitgliedschaft im *Klub der Konkretisten* internationalen Erfolg genossen, wie František Kyncl und Jiří Hilmar, sahen in der Tschechoslowakei nach der Prager Besetzung (1968) hingegen keine Zukunft mehr und emigrierten nach Westdeutschland.

Kyncl und Hilmar bildeten oft eine auf Ausstellungen auftretende Zweierkombination.<sup>525</sup> Am Anfang erwies sich der Aspekt der Analogien in der Bearbeitung der *geometrisch-elementaren Formen* als das Auswahlkriterium, wie auf der Ausstellung im Museum Bochum: *3 Konkretisten aus Prag* (1973), in der die Künstler Hilmar und Kyncl sowie der nach Holland emigrierte Tomáš Rajlich ausstellten. Später rückte die Vernetzung unter Emigranten in den Vordergrund der Auswahlgründe. Die Gemeinsamkeit des Heimatverlusts und des Emigrantenstatus verband sie. Als geeignetes Beispiel dafür steht die Ausstellung *Die Zeit danach. 7 tschechische Künstler* (1988) mit Texten von ebenfalls emigriertem Kunsthistoriker Thomas Strauss: *Vier Stufen eines andauernden Künstlertraumes*.<sup>526</sup> Diese Ausstellung blickte nach 20 Jahren auf den Prager Frühling und die Besetzung Prags im Jahr 1968 zurück und definierte in vier Teilen die unterschiedlichen künstlerischen

---

<sup>525</sup> 1973 Museum Bochum; *Galleria Michelangelo*, Bergamo; 1974 Halfmannshof, Gelsenkirchen; 1977 Stadttheater Remscheid.

<sup>526</sup> *Die Zeit danach, 7 tschechische Künstler* (Ausst.-Kat. Osteuropäisches Kulturzentrum e.V.), Köln 1988, o. S.

Entwicklungen der ausgestellten Künstler, die wegen der sie verbindenden Geschichte hier zusammengebracht wurden. Sie zeigte außer Kyncl und Hilmar noch weitere Künstler wie Jan Koblasa oder Jan Kotík, die in der vorliegenden Arbeit in anderen Kapiteln besprochen werden.<sup>527</sup> Diese die Künstler zusammenführenden Erfahrungen könnten zwar auch für die Ausstellung *3 Konkretisten aus Prag* (1973) angeführt werden, dort aber standen die künstlerischen Formen im Mittelpunkt des Interesses.

Auf der Ausstellung in Bochum *3 Konkretisten aus Prag* wird noch die, die Homogenität bestimmter künstlerischer Aspekte unter den Künstlern als Auswahlkriterium bevorzugt. Diese Tatsache verstärkt die Beteiligung des Theoretikers des *Konkretismus* Arsén Pohribný, der zu den Experten auf diesem Feld gehörte. Pohribný verfasste den Katalogtext über Hilmar; im Text über Kyncl werden frühere Artikel von ihm zitiert. Dieser Rückgriff auf seine deutschen Texte unterstreicht nicht nur Pohribnýs Position als Kenner der tschechoslowakischen Kunstszene in Bezug auf die *konkrete Kunst*, sondern belegt auch seine Anwesenheit im „Westen“. Von Jiří Hilmar wurden in Bochum die „optischen Reliefs“ gezeigt. Eines davon, das Papier-Falt-Objekt *Schwarz-Weiß* (1972) [Abb. 5.26], wurde mithilfe gefalteter Papierringe, die eine unruhige quadratische Fläche bilden, kreiert. Die Ringe aus zusammengeklebten Streifen, die mit ovalen Ausschnitten versehen sind, werden in regelmäßigem Abstand in mehreren Reihen im Schachbrettmuster aufeinandergestapelt. Hilmars

„[g]eometrische Elemente aus Papier sind nach einem genauen rationalen Konzept geordnet, das aber mechanisch realisiert ist; dieses Konzept und die Mechanik werden jedoch in einem gewissen Moment zum Instrument irrationaler Bewegung und unglaublicher Evokation subtiler Ideen und Assoziationen“<sup>528</sup>.

Seine Bilder, durch eine starke dreidimensionale Ausprägung miteinander verknüpft, weisen ein und dasselbe System auf, das Pohribný 1973 folgendermaßen charakterisierte: Hilmars Arbeiten beinhalteten eine „Logik der Reihung“ der geometrischen Elemente, die bei dem Betrachter kein „logisches Äquivalent“ hervorrufe.<sup>529</sup> Ferner ähnele die „zusammengestellte rhythmische Wiederholung“ einer Dynamik und schließe letztendlich die „k[r]ystalinische Formulierung und Reihung“,

<sup>527</sup> Weitere beteiligte Künstler: Antonín Málek, Jindřich Zeithamml und Milan Kunc.

<sup>528</sup> Arsén Pohribný: Text zur J. Hilmar, in: *3 Konkretisten aus Prag* (Ausst.-Kat. Museum Bochum) 1973, o. S.

<sup>529</sup> Ebd.

die „subjektiven Stimmungswechsel“ aus, um sich in ein „organisch vibrierendes Ganzes“ umzuwandeln.<sup>530</sup> Eigendynamik und ein vibrierendes Ganzes verkörpert auch eine weitere in Bochum ausgestellte Arbeit: *Das kinetische Objekt* (1968). Dieses Werk wurde in mehreren Variationen angefertigt; ein Exemplar befindet sich unter dem Titel *Kleine TV* in der Sammlung des Münchener Galeristen Walter Storms. Dieser eröffnete mit den Arbeiten von Hilmar im Jahr 1977 eine eigene Galerie<sup>531</sup> und dokumentierte in mehreren Ausstellungen Hilmars künstlerische Wandlung, die er mit dessen Umzug (1974) in die Künstlersiedlung Halfmannshof in Gelsenkirchen in Verbindung brachte. Hilmar gehörte zu jenen Künstleremigranten, deren ästhetischer Ausdruck sich durch das neue Umfeld, neue Netzwerke und die offenen Möglichkeiten sichtbar veränderte. Aufgrund der *hybriden Räume* sind Hilmars geometrische Arbeiten in Gelsenkirchen enger mit der Natur verbunden, und sein „analytischer *Konkretismus*“ wandelt sich in einen „organischen“.<sup>532</sup> Die organischen oder Naturassoziationen sind jedoch auch in seinen früheren Arbeiten zu beobachten.<sup>533</sup> Laut Arsén Pohribný erweiterte Hilmar damit das Imaginationsfeld des *Konkretismus*.<sup>534</sup> Dennoch weichen seine späteren Arbeiten von den *geometrisch-elementaren Formen* ab. Zwischen 1972 und 1976 bekam Hilmars „Sprache des optischen Feldes [...] einen organischen Akzent“<sup>535</sup>. Mit diesen Veränderungen verabschiedete sich Hilmar von den Gesetzen der *konkreten Kunst* und aus diesem *Netzwerkraum* ebenfalls. Demgegenüber entwickelte František Kyncl, der 1968 nach Düsseldorf umsiedelte, die *geometrisch-elementare Formen* konsequent auch in Westdeutschland. Sie wurden zu seinem unendlichen Projekt.

„Kyncl führte konstruktive Prinzipien der russischen Avantgarde fort und beschäftigte sich mit Molekularstrukturen.“<sup>536</sup>

---

<sup>530</sup> Ebd.

<sup>531</sup> „... seine Galerie in der Münchner Kaulbachstrasse, die sich in kurzer Zeit durch ihr besonderes Engagement für Künstler aus Italien wie Marco Gastini, Giuseppe Spagnolo und Osteuropa wie Magdalena Jetelová, Roman Opalka sowie seine Entdeckungen damals noch unbekannter Künstler wie Albert Hien, Michael Wesely internationale Reputation erarbeitete.“ Aus: Galerie, unter: <http://storms-galerie.de/galerie/> [Abruf: 7.10.2014].

<sup>532</sup> Vgl. Arsén Pohribný: Hilmars Entwurf im Einklang mit eigenem Leib und Seele zu schaffen, in: Jiří Hilmar (Ausst.-Kat. Museum Bochum, Städtische Galerie Schloß Oberhausen, Paris Art Center 1987/1988). Bochum 1987, S. 47-54.

<sup>533</sup> Ebd., S. 48.

<sup>534</sup> Ebd.

<sup>535</sup> Ebd., S. 47.

<sup>536</sup> Werkbeschriftung in der Ausstellung *Dialog über Grenzen*, Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Regensburg 2013.

Darauf verweist auch seine Serie *Hommage à Tatlin 1-7*. (1981) [Abb. 5.27 und 5.28] Das erste Kunstwerk der Serie stellt eine Skulptur dar, die Nummern 5 und 6 Aquarellzeichnungen. Alle Arbeiten der Serie verknüpft das Motiv einer netzartigen Konstruktion. Kyncl fügte aus Punkten und dazwischen verlaufenden Linien regelmäßige Strukturen zusammen, die den grafischen Darstellungen der sozialen Netzwerke ähneln, die bei Kyncl aber keine Rolle spielten. Die Serie befindet sich – wie weitere in diesem Kapitel analysierte Arbeiten – in der Sammlung Riese. Diese Tatsache schafft eine Verbindung zwischen den durch den Eisernen Vorhang getrennten Künstlern des Netzwerksraums der *geometrisch-elementaren Formen*. Auch auf der Ausstellung *3 Konkretisten aus Prag* (1973) präsentierte Kyncl dieses System der Molekularstrukturen. Die Holzstäbchenkonstruktion *Weiß im Raum* (1972) [Abb. 5.29] verbreitet sich als unregelmäßige Netzstruktur mit kleinen Nestern im kubisch abgegrenzten Raum. Die unterschiedliche Dichte der Konstruktion verleiht dem Werk eine organische, pilzartige Wirkung.

„In den Holzstabkonstruktionen bestimmt das ‘vorgefertigte Material normativ das planimetrische Modul, nämlich das Dreieck, und das wieder ist das Grundelement des volumetrischen Moduls der Pyramide. Volumetrische Module kristallisieren in Systeme‘.“<sup>537</sup>

František Kyncl wurde außer durch die Holzstabkonstruktionen durch seine *Dessins plissés* (1972) [Abb. 5.30], „die durch die Faltung von zunächst braunem Wachspapier neuerdings von dünnem weißen Papier“ entstehen, bekannt.<sup>538</sup> Im Gegensatz zu Hilmar, der seinen künstlerischen Ausdruck nach der Emigration deutlich änderte, übten die *hybriden Räume* auf die Arbeit von Kyncl einen völlig anderen Einfluss aus. Auch in den neuen *Dessins plissés* blieb die Netzstruktur als ein grundlegendes Element seiner künstlerischen Produktion bestehen. Wie auch im Falle der Emigranten Jiří Kolář und Karel Trinkewitz behielt Kyncl seine künstlerischen Aussagen bei und modifizierte nur die Ausarbeitung der Grundformen seines künstlerischen Ausdrucks.

Die tschechoslowakischen Emigranten (Kyncl, Hilmar, Pohribný), die Künstler aus der ČSSR (Urbásek, Kubíček, Sýkora) und die westdeutschen Künstler (Hangen, Pfahler) vertraten jeweils eine politisch und geografisch voneinander abgegrenzte Netzwerkeinheit, dennoch weisen ihre Arbeiten und ihre Netzwerke die dünnen Fäden

---

<sup>537</sup> Bernhard Kerber: Text zu F. Kyncl, in: *3 Konkretisten aus Prag* (Ausst.-Kat. Museum Bochum) 1973, o. S. (Kerber zitiert A. Pohribný).

<sup>538</sup> Kerber 1973, o. S.

der Verbindung auf. Dies bestätigen auch das beachtenswerte Periodikum *Schwarz-Weisse Dokumentation über visuelle Operationen*, das Kyncl mit Spitmann herausgab, und die Sammlung Riese. Das Periodikum gehört zu den wenigen Versuchen, die nachweisbar die Verbindungen zwischen diesen Einheiten veranschaulichen. Es wurde unter anderem durch Kyncls Korrespondenz ermöglicht, denn er selbst durfte nicht mehr in die ČSSR reisen, und die tschechoslowakischen Künstler waren aufgerufen, bei ihren Aufenthalten im „Westen“ Kontakte zu Emigranten zu meiden. Diese Verlagerung der internationalen Kommunikation vom persönlichen Treffen zur Korrespondenz unterstützte wesentlich die Entfaltung der *Mail Art* und *Fluxus* in der Tschechoslowakei während der *Normalisierung*.



## **Kapitel 6 : Mail Art: Netzwerk als künstlerisches Medium und alternative Realität**

In der Tschechoslowakei stieg der Wert der internationalen Korrespondenz nach der Besetzung 1968 immens, da die persönliche Ausreise aus dem Land durch die politische Lage behindert wurde. Obwohl die Staatssicherheit die Korrespondenz kontrollierte und zahlreiche Sendungen nie den Adressaten erreichten, blieb sie trotzdem der einfachste Weg, um mit dem Ausland in Verbindung zu bleiben.<sup>539</sup>

„Briefe und andere Postsachen werden zwar kontrolliert, aber nicht als Möglichkeit erkannt, soziale Situationen als ‘staatsgefährdende‘ Äußerung nach außen zu tragen.“<sup>540</sup>

Aus diesem Grund war die Briefpost als Instrument der Netzwerke in der Lage, während der *Normalisierung* die Brücken des Informations- und Kulturtransfers zu bauen. Zudem wurden über die Post Ende der 1960er und in den 1970er Jahren zunehmend auch ästhetische Objekte verbreitet, wodurch sie zur „Vermittlungsinstitution kreativer Aussagen in Bild und Schrift“ wurde.<sup>541</sup> Es entstand die *Mail Art*, die als „Kunst-, Gedanken- und Informationsaustausch mit Hilfe der Post“ definiert wurde, als globales Phänomen.<sup>542</sup> Als ästhetische Äußerung hing die *Mail Art* mit der Korrespondenz, die die künstlerische Produktion zum Publikum beförderte, eng zusammen, und so wurden die sozialen Netzwerke zu ihrem Medium.<sup>543</sup> Nach der Rolle des Mediums und des Netzwerks im neuen technischen Zeitalter fragte Ende der 1960er Jahre der kanadische Philosoph und Geisteswissenschaftler Marshall McLuhan, der damit anregende Impulse für mehrere Künstler und Kunstrichtungen der 1970er Jahre gab.<sup>544</sup> Seine Theorie, das Medium selbst sei die Mitteilung, eröffnete der Wissenschaft die Möglichkeit, das Medium als Forschungsgegenstand, der auf den Inhalt erheblichen Einfluss ausübte, zu untersuchen.<sup>545</sup> In dem hier analysierten Bereich erfüllte das Medium der Netzwerke mit den darüber übermittelten Botschaften in erster Linie die Funktion des Informationsaustauschs und der Kommunikation, nur dass die Form der Botschaft zur

---

<sup>539</sup> Siehe Interviews im Anhang und Briefe von Timm Ulrichs und Hanns Sohm an Jiří H. Kocman. Archiv Jiří H. Kocman.

<sup>540</sup> Klaus Groh: Mail-Art, Correspondence-Art – eine künstlerisch unbedeutende Randaktivität oder ein ernstzunehmendes Betätigungsfeld für freie Kommunikation zwischen den Völkern?, in: Hans-Jürgen Drengenberg (Hrsg.): Bildende Kunst in Osteuropa im 20. Jahrhundert. Berlin 1991, S. 284-311, hier S. 290.

<sup>541</sup> Ebd., S. 285.

<sup>542</sup> Mail Art Osteuropa – Im internationalen Netzwerk (Ausst.-Kat. Staatliches Museum Schwerin), hrsg. v. Kornelia von Berswordt-Wallrabe. Schwerin 1996, S. 313.

<sup>543</sup> Heutzutage befinden sich zahlreiche *Mail-Art*-Plattformen im Internet, und es werden die digitalen Verbindungen anstatt der Korrespondenz genutzt. Vgl. [www.mailartist.com](http://www.mailartist.com) [Abruf: 7.10.2014].

<sup>544</sup> Über die Verbindung von McLuhan und Buckminster Fullers Theorien zum Netzwerk, die Auswirkungen auf die *Mail Art* hatte, berichtet Kornelia Röder, in: Röder 2008, S. 26.

<sup>545</sup> Vgl. Marshall McLuhan: Das Medium ist Message. Frankfurt a. M./Berlin 1969.

Botschaft selbst wurde, definiert durch den Autor, dessen Persönlichkeit, künstlerischer Ausdruck und Haltung zur Kunst sich darin spiegelte.<sup>546</sup> Obwohl die politische Lage in mehrfacher Hinsicht äußerst stark auf die „inoffizielle“ Kunstszene in der ČSSR wirkte, wurden nach Außen nur vereinzelt politische Inhalte verbreitet. Auf dem Postweg wurden ästhetisch gestaltete Botschaften in Form von Stempeln, Postkarten, Künstlerbüchern, Künstlerbriefmarken, Collagen, Fotografien, Kopien, Umdrucken, Aufklebern usw. verschickt. Das heißt nicht, dass jede Korrespondenz unter Künstlern als *Mail Art* anerkannt war. *Mail Art* ist der Kunsthistorikerin Kornelia Röder zufolge

„nicht die persönliche Korrespondenz zwischen zwei Personen [...], sondern die Kommunikation mit Kunst zu konkreten ausgeschriebenen Projekten, die oft durch den gesellschaftspolitischen Kontext motiviert sind.“<sup>547</sup>

Gleichwohl spielte bei der *Mail Art* die Kommunikation unter den Künstlern als selbständiger Aspekt eine beachtliche Rolle. Laut Guy Schraenen nutzten *Mail-Art*-Künstler „die Post als künstlerisches Kommunikationssystem im internationalen Maßstab“<sup>548</sup>. Das *Mail-Art*-Netzwerk bildete als eine Kommunikationsstruktur mit soziologischer Bestimmung somit einen gedachten *Netzwerkraum*, in dem sich unterschiedliche künstlerische Formen zahlreicher Kunstrichtungen vermischten, was eine eindeutige Definition der *Mail Art* selbst erschwert.

„[*Mail Art*] ist kunsthistorisch gesehen nirgends einzuordnen. Berührungspunkte zu Dada, zu Fluxus, zum Nouveau réalisme und zur visuellen und konkreten Poesie sind feststellbar, aber nicht die Ursache, auf die man die Mail-Art zurückführen konnte. Es gibt auch nicht *die* Mail-Art, *eine* Ausdrucksform, *einen* Stil, Mail-Art ist ‘eine Geschichte der Einstellung zu Kunst und Leben. Und erwiesenermaßen sind innerhalb des Mail-Art-Netzes sehr verschiedene und gegensätzliche Vorstellungen vorhanden.“<sup>549</sup>

In der *Mail-Art*-Szene der ČSSR, die ab den frühen 1970er Jahren in dem internationalen Netzwerk mitwirkte, waren die Themen und Beiträge von der

---

<sup>546</sup> Als Beispiel könnte die *Mai-Art*-Aktion der zahlreichen Personen im „Westen“ erwähnt werden, die für die Befreiung von Milan Knížák kämpften.

<sup>547</sup> Kornelia Röder: „Kunst Heute ist die Geschichte von Morgen (Robert Rehfeldt)“, in: *Mail Art Osteuropa* (Ausst.-Kat. Staatliches Museum Schwerin) 1996, S. 23-29, hier S. 23.

<sup>548</sup> Guy Schraenen: Empfänger Unbekannt, in: *Mail Art Osteuropa* (Ausst.-Kat. Staatliches Museum Schwerin) 1996, S. 13-19, hier S. 13.

<sup>549</sup> Zitiert aus Michael Crane und Mary Stoffelt (Hrsg.): *Correspondence Art*. San Francisco 1984. o. S., in: Groh 1991, S. 286ff.

konzeptuellen Kunst und der visuellen Poesie bestimmt.<sup>550</sup> Aus diesem Grund weisen die analysierten Arbeiten primär eine Anbindung an Schrift und Typografie auf. Die Nähe der *Mail Art* zu beiden Kunstrichtungen bedingt das Auftreten mancher in der vorliegenden Arbeit bereits in anderem Zusammenhang erwähnten Künstler. An dieser Stelle soll an das Werk von Július Koller erinnert werden. Sein *U.F.O.-Projekt* beinhaltete die vielfältige Einbeziehung von Korrespondenz, um die Verbreitung des Projektes zu unterstützen. Koller verschickte während der *Normalisierung* unzählige *U.F.O.-Kunstkarten* mit diversen Texten, Zeichnungen oder Stempeln.<sup>551</sup> Er selber äußerte sich:

„MEINE UNIVERSAL-KULTURELLEN FUTUROLOGISCHEN OPERATIONEN (UFO) ‘POST-ART‘ (POST-KUNST) SIND BESTANDTEILE MEINER INTER-MEDIALEN ABZEICHNEN-KOMMUNIKATION IN DER POST-POSTMODERNEN KULTURELLEN SITUATION.“<sup>552</sup>

Außer Koller war der Prager *Body Artist* Petr Štembera in diesem Netzwerk auffallend aktiv. Seine Kooperation mit Klaus Groh, *Mail-Art-Artist* aus Westdeutschland, wird weiter unten näher beleuchtet. Darüber hinaus pflegte Štembera Kontakte zu weiteren westdeutschen *Mail-Art-Künstlern* wie Albrecht/d und Hans OISEAU Kalkmann.<sup>553</sup> Milan Knížák als *Fluxus-Künstler* gehörte dem *Mail-Art-Netzwerk* ebenfalls an. In „Osteuropa“ wird die *Fluxus-Bewegung* eng mit der *Mail Art* verknüpft.<sup>554</sup> *Mail Art* als geschützter sozialer Raum und Verbreitungssystem der künstlerischen Formen war für die Expansion der – aus den USA stammenden – *Fluxus-Bewegung* „prädestiniert“.<sup>555</sup>

Trotz dieser breiten Auffassung von *Mail Art* befinden sich die ausgewählten Verbindungen zwischen den westdeutschen und tschechoslowakischen Künstlern und Theoretikern im Fokus dieser Arbeit. Diese Aktivitäten wurden aus dem internationalen Netzwerk herausgefiltert, womit betont werden soll, dass die

---

<sup>550</sup> Vgl. Röder 2008, S. 183.

<sup>551</sup> Ebd.

<sup>552</sup> Július Koller, in: *Mail Art Osteuropa* (Ausst.-Kat. Staatliches Museum Schwerin) 1996, S. 214.

<sup>553</sup> Vgl. Albrecht/d. *Gewalt als perpetuum mobile... und der Weg zur Erkenntnis der Leere!* (Ausst.-Kat. Städtisches Museum Schloss Salder). Salzgitter 2002 und Hans OISEAU Kalkmann: *‘Mail Art, oder: ...die Angst des mailers...’* (Ein ganz persönlicher Blick zurück), in: *Mail Art Osteuropa* (Ausst.-Kat. Staatliches Museum Schwerin) 1996, S. 208-210, hier 208; Albrecht/d.: *Gedanken zu einem ‘après-Phänomen’- der Mail Art in Mittel- und Osteuropa*, S. 151, in: *Mail Art Osteuropa* (Ausst.-Kat. Staatliches Museum Schwerin) 1996.

<sup>554</sup> Die Ausbreitung des Fluxus und sein Netzwerk in „Osteuropa“ schilderte die Ausstellung *Fluxus East. Fluxus-Netzwerke in Mitteleuropa* (2008). Vgl. *Fluxus East* (Ausst.-Kat. Künstlerhaus Bethanien u.a.) 2007.

<sup>555</sup> Petra Stegmann: *Fluxus East*, in: *Fluxus East* (Ausst.-Kat. Künstlerhaus Bethanien u.a.) 2007, S. 5-52, hier S. 41.

Darstellung der gesamten *Mail-Art*-Kunstszene in der Tschechoslowakei und in Westdeutschland sowie von deren internationalen Netzwerken nicht zum Ziel der Untersuchung gehört. Trotz der fruchtbaren einheimischen *Mail-Art*-Szenen in beiden Ländern nahmen ČSSR und BRD – wie im Kalten Krieg – auch im globalen *Mail-Art*-Netzwerk nur eine sekundäre Rolle ein. Die Zentren dieser Kunst formten sich in Polen, Ungarn, Russland und Lateinamerika. Daraus lässt sich schließen, dass die *Mail Art* überwiegend in Diktaturen eine zusätzliche Wertigkeit bekam, die zu ihrer großen Verbreitung beitrug.<sup>556</sup> Diese Meinung vertritt auch Kornelia Röder in ihrer These, dass gerade die spezifischen politischen Rahmenbedingungen im „Ostblock“ die Bedeutung der *Mail Art* für diese Region steigerten.<sup>557</sup> Der rasante Ausklang dieser immensen Kunstbewegung nach dem Ende des Kalten Kriegs 1989 bestätigt den engen Zusammenhang zwischen der *Mail Art* und der politischen Lage. Denn den per Post gepflegten Netzwerke und dem ästhetischen Dialog öffneten sich andere alternative Wege der Kooperation. Auch in der ČSSR kreierte die *Mail Art* – oder wie der respektierte Theoretiker und Künstler Valoch schrieb: die „Postkunst“<sup>558</sup> – eine parallele Welt, die unabhängig vom „offiziellen“ Kunstbetrieb funktionierte. Hier suchten die „inoffiziellen“ tschechoslowakischen Künstler Resonanz, Informationsquellen und Publikum. Dennoch war die Bildung eines unabhängigen Gebildes gleichermaßen im „freien“ Westen präsent. *Mail Art* mied den „offiziellen“ Kunstbetrieb im „Osten“ und den „klassischen“ im „Westen“. Der französische Kultursoziologe und *Mail-Art*-Künstler Hervé Fischer verbreitete den Begriff *contre culture*, was darauf deutet, dass er *Mail Art* als eine Alternative zur etablierten Kunst in den Museen und Galerien verstand.<sup>559</sup> Der Künstler verzichtet auf das „Schaffen von Wertobjekten“ und

„legt [...] gleichzeitig keinen Wert auf speziell für seine Werke gedachte Räume, Museen, Galerien. Er geht direkt

---

<sup>556</sup> Vgl. Schraenen 1996, S. 13-19, oder *Subversive Praktiken/Practices* (Ausst.-Kat. WKV Stuttgart) 2008.

<sup>557</sup> Vgl. Röder 2008, S. 14.

<sup>558</sup> Jiří Valoch: Unvollständige Anmerkungen über die tschechische Postkunst, in: *Mail Art Osteuropa* (Ausst.-Kat. Staatliches Museum Schwerin) 1996, S. 59-65.

<sup>559</sup> Zit. von Ernst Fischer: Von der Notwendigkeit der Kunst, Dresden 1959, S. 5ff, aus: Groh 1991, S. 287. In dem Katalog zur Ausstellung *Subversive Praktiken/Practices* (2008) benutzt Cristina Freire den Begriff *alternative Netze*. Dort vereinigten sich Künstler aber nicht auf Grund des Stils, sondern wegen der Kommunikation und des Gedankenaustausches. Von den tschechoslowakischen Künstlern erwähnte sie nur Dalibor Chatrný, Petr Štembera und Jiří H. Kocman. Vgl. Cristina Freire: *Alternative Netze*, in: *Subversive Praktiken/Practices* (Ausst.-Kat. WKV Stuttgart) 2008, S. 246-251.

zum Publikum, er geht direkt zu seinem Ansprechpartner.“<sup>560</sup>

Der direkte Kontakt zwischen den Künstlern ermöglichte den Kulturaustausch mit den Ansprechpartnern hinter dem Eisernen Vorhang, da er die „offiziellen“ Wege, die unter Zensur standen, mied. Für den Dialog über diverse künstlerische Formen zwischen der Tschechoslowakei und Westdeutschland setzte sich der Künstler und Kunsthistoriker Klaus Groh markant ein.

## 6.1 Künstlerische und theoretische Anbindung von Klaus Groh an die ČSSR

Groh, 1936 in Neisse<sup>561</sup> geboren, studierte Kunstgeschichte und Kunstpädagogik. Im Jahr 1967 gründete er die *Galerie Groh* in Oldenburg und ein Jahr später die erste *Vermittlungsagentur für die Ideenkunst*.<sup>562</sup> Von 1968 bis 1990 leitete er die *International artist's cooperation* (IAC) und parallel dazu, zwischen 1971 und 2006, das *Micro Hall Art Center* und die *Kleinkunsthöhle Literaturium* in Edeweicht. Als Kunsthistoriker trug er zu zahlreichen Anthologien der *experimentellen Kunst* bei, ferner zu Ausstellungskatalogen und weiteren Publikationen.<sup>563</sup> Zwar gehörte Groh zu den anerkannten Künstlern, und einige seiner Werke werden auch analysiert, für die vorliegende Arbeit scheint aber Grohs theoretisches Werk von größerer Bedeutung zu sein. Er betrachtete den Transfer der Informationen während des Kalten Krieges als wichtige Aufgabe. Die Gründung der IAC bezeugt seine Bemühung um Informationstransfer und ästhetischen Dialog unter Künstlern aus aller Welt. Diesem Zweck diente auch die regelmäßige Ausgabe eines Newsletters in Form von *Informations-Briefen* (IAC-INFO).

„Diese Briefe [informierten] über Veranstaltungen, Ausstellungen, Kunstwerke und andere Kunstaktionen,

---

<sup>560</sup> Groh 1991, S. 285.

<sup>561</sup> Geschrieben auch Nysa (Polen).

<sup>562</sup> Die Galerie leitete Renate Groh. „Ihr Schwerpunkt lag bei Künstlern aus Berlin und Niedersachsen; von hiesigen Künstlern wurde wiederholt Werner Berges gezeigt, der damals in Berlin lebte und dieser Szene zugerechnet wurde.“ In: Jürgen Weichardt: Zur Geschichte der Kunst in Stadt und Land Oldenburg seit 1945, in: Jürgen Weichardt (Hrsg.): Kunst im Oldenburger Land. Berlin 2012, S. 10-21, hier S. 16. Der Begriff *Ideenkunst* konnte einer Peripherie der *konzeptuellen Kunst* zugeordnet werden.

<sup>563</sup> Künstlerbücher, Buchobjekte (Ausst.-Kat. Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg), hrsg. v. Hermann Havekost und Klaus Groh. Oldenburg 1986, S. 584-585.

Veröffentlichungen und Projekte mehrerer Künstler von  
beiden Seiten des Eisernen Vorhangs.<sup>564</sup>

Es waren ca. 43 Künstler aus 27 Ländern im Verteiler, darunter Jiří Valoch, Petr Štembera und Jiří H. Kocman. Der zuletzt erwähnte *Mail-Art*-Künstler hat einige Exemplare der IAC-INFO in seinem Archiv sorgfältig aufbewahrt. Eine dieser Ausgaben, das Blatt *Information Nr. 4* (1972) [Abb. 6.1 und 6.2], berichtet über die Vorbereitung seiner Publikation *LOVE* (1972) und appelliert, sich an dieser Aktion sowie an der von Valoch geplanten Ausstellung über „land art, project- and concept-art and mail-art (= art by post)“ in der ČSSR zu beteiligen. Groh bat mehrfach um Informationen, die für dieses Informationsblatt und seine Leser interessant sein könnten. Zugleich versuchte er, das IAC-INFO zu propagieren, indem er zur Verbreitung der enthaltenen Nachrichten und Aufrufe aufforderte. Für den Appell, die Kommunikation aufrechtzuerhalten, kreierte Groh den Stempel *TRY*, den er in unzähligen Werken einsetzte. Einige Variationen und Collagen verschickte er auch an Kocman nach Brünn. In Kocman Besitz befindet sich zum Beispiel ein Kärtchen mit der schlagkräftigen Wortkombination *TRY=LIFE* (ohne Datum) [Abb. 6.3] und die Skizze *One Way. Try again and again* (ohne Datum) [Abb. 6.4]. Beide Arbeiten fordern dazu auf durchzuhalten, was die Motivation der Künstler anregen sollte. Solche Arbeiten mit grafischen Formen von Buchstaben ergänzte Groh oft mit Collage, oder er spielte mit den *konzeptuellen* Bedeutungen der Sprache. Die breite Skala seiner künstlerischen Produktion fasst der Künstlerkatalog *etc.* (1972) zusammen.<sup>565</sup> Darin erwähnt Groh auch die kollektive Aktion mit dem tschechischen *Body Artist* Petr Štembera aus dem Jahr 1971. Als eine Folge dieser Bekanntschaft fasste Groh den Entschluss, das Buch *Aktuelle Kunst in Osteuropa* (1972) herauszugeben.<sup>566</sup>

„Anhand der Entstehungsgeschichte dieses Buches wird deutlich, dass das Netzwerk auch von osteuropäischen Künstlern unabhängig von Mail Art-Aktivitäten genutzt wurde, und das schon zu Beginn der 1970er Jahre.“<sup>567</sup>

---

<sup>564</sup> Zuzana Bil'ová: Austausch unter Künstler im Kalten Krieg – Mail Art, in: remember me! (Ausst.-Kat. Center for Advanced Studies, München), hrsg. v. Zuzana Bil'ová und Center for Advanced Studies. München 2012, S. 16-17, hier S. 16.

<sup>565</sup> Vgl. Groh 1972b.

<sup>566</sup> Sein Brief an Groh war der erste Anstoß, der zur Veröffentlichung der *Aktuellen Kunst in Osteuropa* (1972) führte. Woher er seine Adresse hatte, weiß Štembera selber nicht mehr; gemäß Interview mit Petr Štembera, siehe Anhang.

<sup>567</sup> Röder 2008, S. 124.

Die Veröffentlichung ist ein grundlegendes Dokument über die Existenz eines Dialogs über diverse künstlerische Ausdrucksformen, was die Bedeutung der Korrespondenz zwischen den Künstlern als Informationsträger belegt. Groh präsentierte darin Werke, die keinerlei Parallelen zur Kunst des *sozialistischen Realismus* aufwiesen, was der Titel – *Aktuelle Kunst in Osteuropa* – eigentlich hätte erwarten lassen. Stattdessen stellte er Künstler vor, die der „inoffiziellen“ Kunstszene angehörten und einen ästhetischen Dialog über aktuelle „westliche“ Kunstpositionen führten, also über *konzeptuelle Kunst, Happening, Body Art, Neue Plastik, Arte Povera* und andere. Die Publikation zeigt auf, wie weitläufig Grohs internationale Vernetzung war, und sie regte auch zu Verknüpfungen der in dem Buch erwähnten Künstler untereinander an. Zum Beispiel trat Petr Štembera aus Prag daraufhin in Kontakt mit dem Prager Künstler der *visuellen Poesie* sowie mit Künstlern, die unter *konzeptuellen* Ansätzen in Brünn arbeiteten. Weitere kunsthistorische Projekte entwickelte Groh im Rahmen der IAC und des *Micro Hall Art Center*. In seinen theoretischen Texten setzte er sich überwiegend mit *Mail Art* und *Dada* auseinander. Gleichwohl berichtete Groh in einigen Zeitungsartikeln auch über die „aktuelle“ und „inoffizielle“ tschechoslowakische Kunstszene. Die schon bei der Analyse der *Anti-Art*-Formen angeführten Artikel über den *Body Artist* Petr Štembera und den Künstler der *konzeptuellen Kunst* Július Koller<sup>568</sup> ergänzte Groh im Jahr 1981 um ein Essay über den *Fluxus*-Künstler Milan Knížák. Dieser Artikel mit der Überschrift *Auf der Suche nach neuen Formen des menschlichen Bewusstseins: einige Gedanken zu Milan Knížáks künstlerischer Arbeit*<sup>569</sup> erschien anlässlich der Knížák-Ausstellung, die Klaus Groh mit Renate Groh im Oldenburger Kunstverein veranstaltete. Zur Ausstellung erschien auch der Katalog *Milan Knížák: Aktionen, Konzepte, Projekte, Dokumentationen*.<sup>570</sup> Trotz dieser Berichte und der Ausstellung kam es erst während der „schwachen“ *Normalisierung* zu einem erneuten Versuch, die Künstler hinter dem Eisernen Vorhang mit einer kollektiven Ausstellung in den Kontext der aktuellen „westlichen“ Kunst zu rücken. Im Jahr 1986 beteiligte sich Groh mit Studenten aus seinem Seminar *The Book as a container of ideas* an der Organisation der Ausstellung

---

<sup>568</sup> Vgl. Groh 1973, S. 124-128, und Klaus Groh: Die ‘unbekannten’ UFOs in der Begriffskunst des Tschechen Július Koller, in: *Kunstmeldungen*, 18.1982, S. 57-58.

<sup>569</sup> Vgl. Klaus Groh: Auf der Suche nach neuen Formen des menschlichen Bewusstseins: einige Gedanken zu Milan Knížáks künstlerischer Arbeit, in: *Kunstmeldungen*, 17.1981, S. 46-48.

<sup>570</sup> Vgl. Milan Knížák: *Aktionen, Konzepte, Projekte, Dokumentationen* (Ausst.-Kat. Oldenburger Kunstverein), hrsg. v. Renate Groh. Oldenburg 1980.

*Künstlerbücher, Buchobjekte*.<sup>571</sup> Ihr Ziel war, die veränderte Position des Buches in der Kunst herauszuarbeiten.

„Mittel der Malerei, der Graphik, der Skulptur, der Montage aus Dada und Fluxus, aus der Objekt- und Konzeptkunst bis hin zu Elementen der Mail-Art werden in der neuen Buchkunst vereint.“<sup>572</sup>

Das Buch als künstlerisches und literarisches Objekt repräsentierte eine Form, die etliche Künstler aus der Tschechoslowakei untersuchten, was durch die zahlreiche Teilnahme der tschechoslowakischen Künstler belegt ist. Das Buch als neuer Gegenstand der ästhetischen Untersuchungen wurde auch auf der *documenta 6* (1977) berücksichtigt, wo unter anderem Milan Knížák seine zerstörten Buchobjekte ausstellte. Auf Grohs Ausstellung zeigte Knížák das Buch *Ohne Titel* (1984) [Abb. 6.5], das aus 23 unterschiedlich gestalteten Blättern sowie Wellpappen, die mit einem Bindfaden zusammengebunden wurden, besteht. Grohs Kontakte zu Valoch und Kocman über die *IAC-INFO*-Briefe trugen dazu bei, dass auch sie an der Ausstellung teilnahmen. Jiří H. Kocman präsentierte sein *Paper-re-making book No. 057* (1982) [Abb. 6.6]. Die Seiten dieses Buchs bestehen aus wiederverwendetem Papier, gebunden in Wildleder. Es sind die Seiten eines anderen Buchs, die Kocman in einem Mixer zu einer Papiermasse zerstückelt hatte. Trotzdem war das alte Buch nicht vollständig zerstört worden, denn auf den Seiten des neuen Buches sind einige der ursprünglichen Buchstaben noch sichtbar. Durch diese Betonung der grafischen Eigenschaften des Buchstabens stehen Kocmans Arbeiten der *visuellen Poesie* nah. Valoch hingegen legte Wert auf die Vermittlung semantischer Inhalte, womit die ausgestellten Werke eher *konzeptuelle* Ansätze verkörperten. Sein Buch *Book of shadows* (1980) [Abb. 6.7] besteht aus zehn leeren Seiten, die durch Klammerheftung zusammengehalten werden. Nur die Titelseite ist beschrieben, sie weist den mit Schreibmaschine getippten Titel des Werkes und den Namen des Künstlers auf. Valoch präsentierte noch weitere Bücher, die mit ihren Titeln an das erste Buch anknüpfen und sich eindeutig in dem Bereich der *konzeptuellen Kunst* bewegen. Die Arbeiten bestehen aus jeweils einem Blatt Papier, auf das Valoch mit Schreibmaschine folgende

---

<sup>571</sup> Vgl. Christiane Dierks und Klaus Groh: Zum Konzept der Ausstellung, in: *Künstlerbücher, Buchobjekte* (Ausst.-Kat. Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg) 1986, S. 9-23, hier S. 19. Auf der Ausstellung waren aus der ČSSR folgende Künstler vertreten: Dalibor Chatrný, Miroslav Klivar, Jiří H. Kocman, Jiří Kolář, Milan Knížák, Karolina W. Mejsstriková, Jiří Nepasický, Peter Ševčík, Miloš Šejn, Jiří Valoch, Josef Váchal und Jan Wojnar.

<sup>572</sup> Dierks und Groh 1986, S. 21.

Titel schieb: *Fragment of a book that does not Exist* (1972), *Everybody's book is above all a book of shadows, only this one consisting of a single leaf, is not* (1983) und *These words are the only evidence of the existence of a book that does not exist in any other form* (1983). Klaus Groh stellte seine *Rubber stamps* (1983) [Abb. 6.8] aus – ein Notizbuch, das durchbohrt und mit einem durch das entstandene Loch geführten Acrylring wieder gebunden wurde. Alle dieser Beiträge zur Ausstellung *Künstlerbücher, Buchobjekte* (1986) stellten zwar mit diversen Mitteln gestaltete Bücher vor, aber es war vor allem das Motiv, das zur künstlerischen Form wurde, was sie miteinander verband. Auch wenn zahlreiche Exponate dieser Ausstellung per Post eintrafen, wurde diese Aktion nicht als *Mail-Art*-Projekt verstanden. Vielmehr belegt sie, ebenso wie das Buch *Aktuelle Kunst in Osteuropa* (1972), dass die Netzwerke neben den *Mail-Art*-Strukturen vor allem in „Osteuropa“ zur Vorbereitung gemeinsamer Projekte dienten, die die Produktion ästhetischer Objekte unterstützten beziehungsweise dazu aufforderten.

Klaus Grohs Netzwerke konzentrierten sich nicht auf Künstler einer bestimmten Kunstrichtung, die Art seiner Kontakte wurde nicht durch künstlerische Formen bestimmt. Groh zeigte vielmehr die Vorteile ihrer alternativen Nutzung.

## 6.2 Minimalistische Botschaften von Jiří H. Kocman

Im Jahr 1975 verfasste Klaus Groh für die Zeitschrift *Mitteilungen des Instituts für moderne Kunst Nürnberg* Texte über fünf „osteuropäische“ Künstler, darunter Jiří H. Kocman.<sup>573</sup> Dieser Künstler nutzte die *Mail Art* im Sinne einer Parallelwelt, in der er als Künstler überhaupt erst anerkannt wurde. „Offiziell“ arbeitete Kocman zwischen 1971 und 1998 an dem Institut für staatliche Kontrolle veterinärer Biopräparate und Arzneimittel in Brünn. Die Erscheinung dieses Textes gerade in diesen *Mitteilungen* ist nicht zufällig. Herausgeber der *Mitteilungen* war jene Institution, die sich, vertreten durch Dietrich Mahlow, Anfang der 1970er Jahre für die *konkrete Kunst* und die *visuelle Poesie* eingesetzt hatte. Dadurch verfügte Mahlow über zahlreiche Kontakte nach „Osteuropa“ und war bereit Platz für die spärlichen Informationen über diese

---

<sup>573</sup> Vgl. *Mitteilungen des Instituts für moderne Kunst Nürnberg*, April 1975, Nr.11: Fünf osteuropäische Künstler/5 x Kunst als Kommunikation (Pavel Ilie, Jiří H. Kocman, Jaroslav Koszłowski, Miroljub Todorovic, Endre Tót), Text von Klaus Groh, Nürnberg 1975, o. S.

Kunst einzuräumen. Eine Verbindung zwischen Mahlow und Kocman konnte nicht nachgewiesen werden.

In dem Artikel über Kocman (JHK) zitiert Groh einige Äußerungen des Künstlers, die sich auf dessen Wahrnehmung der Kunst beziehen und Kunst zum „Mass der Kommunikation“ und zum „Mass der Sensibilität“ erklären.<sup>574</sup> Dieser Sichtweise liegt die Tatsache zugrunde, dass er seinen Fokus auf die Kunst, die ihr Publikum selbst und außerhalb der „offiziellen“ Kunstbetriebsstrukturen sucht, richtete. Seine Überzeugung ruht auf den theoretischen Grundlagen, die er nicht in einem Kunststudium erfuhr sondern in Privat-Stunden lernte. Jiří H. Kocmans künstlerischer Weg wurde von dem Theoretiker und Künstler Jiří Valoch begleitet. Bei ihm absolvierte Kocman zwischen 1966 und 2006 ein privates Studium der Ästhetik.<sup>575</sup> Valoch öffnete Kocman die Türen nicht nur zur Ästhetik sondern auch zu einigen internationalen Netzwerken und machte ihn mit neuen Zugängen und Sichtweisen der aktuellen „westlichen“ Kunst bekannt. Zudem beschrieb Valoch theoretisch dessen Œuvre und war sich mit Groh darüber einig, dass der „kommunikative Charakter“<sup>576</sup> für Kocmans Arbeiten bezeichnend sei wie auch seine minimalistische Auffassung und die Bemühung, die Wahrnehmung des Betrachters herauszufordern und zu sensibilisieren. Dies spiegelte sich auch in den Arbeiten, die in dem eingangs erwähnten Artikel abgedruckt wurden. Die veröffentlichten Fotos dokumentieren Kocmans private und persönliche Aktion *Demonstration II.* (1971) [Abb. 6.9], die zu seinen *touch-activiti* gehört. Kocman bemalte seine Hände mit dunkler Farbe und fasste darauf sein eigenes Gesicht an unterschiedlichen Stellen an, sodass sich schwarze Fingerabdrücke auf der Haut verteilten. Abgebildet wurde auch die Arbeit *JHK/WEATHER ACTIVITY. PROJECT FOR TEMPERATURE FOR EUROPE (black= 37°C)* [Abb. 6.10], die eine Karte mit einem schwarzen Farbfleck, der ganz Europa bedeckt, darstellt. Kocman kreierte damit die gleichen klimatischen Bedingungen für das „westliche“ und das „östliche“ Europa. Ob er dabei im übertragenen Sinne auch an künstlerische Bedingungen hinweisen wollte blieb unklar. Politische oder kritische Äußerungen produzierte Kocman nicht. Diese Weise des Betrachtens überliess er dem Betrachter. Die Erde stand auch bei

---

<sup>574</sup> Zitat von J. H. Kocman in: *Mitteilungen des Instituts für moderne Kunst Nürnberg*, April 1975, Nr.11, o. S.

<sup>575</sup> Vgl. Jiří Hynek Kocman, unter: <http://abart-full.artarchiv.cz/osoby.php> [Abruf: 27.7.2014].

<sup>576</sup> Jiří Valoch, in: J. H. Kocman, *Autorské knihy a papíry/Artists' Books and Papers* (Ausst.-Kat. Rudolfinum, Prag). Prag 1997, S. 5.

seinem weiteren Werk *JHK/REPORT OF CERTAIN EARTH TRAUMATISATION* [Abb. 6.11] im Mittelpunkt. Die Abbildung eines Kraters erläutert die Aussage des Titels: „Nachricht über gewisse Traumatisierung der Erde.“ Jiří H. Kocman ergänzte handschriftlich, um welchen Krater es sich handelte: „meteorite crater, canyon diablo, diameter 1200m“. Solche Werke, die teilweise *konzeptuelle* Ansätze enthielten, bestätigen das Überlappen mehrerer Kunstrichtungen in Kocmans Œuvre. Durch die Berichte über seine Aktivitäten erhoffte sich Kocman eine Reaktion, einen Kommentar zu seiner künstlerischen Produktion, und forderte einen Informationsaustausch heraus. Antworten kamen unter anderem aus Braunschweig/ Cremlingen/ Bielefeld. Kocmans Arbeiten über die Erde weckten bei dem westdeutschen Künstler Bernd Löbach-Hinweiser<sup>577</sup> Interesse. Die Arbeit *REPORT OF CERTAIN EARTH TRAUMATISATION* stellte Löbach bereits 1971 auf der Ausstellung *Junge tschechoslowakische Künstler in der Informationszentrale für Ereignisse* in Bielefeld aus. Außer Kocman beteiligten sich an dieser Ausstellung unter anderem Július Koller, der mit Löbach die Untersuchungen über die Tischtennis-Aktion angestellt hatte, und Jiří Valoch, der eine Kombination aus *visueller Poesie* und *konzeptueller Kunst* in seinen Arbeiten präsentierte.

Im Mittelpunkt von Löbachs künstlerischer Produktion stand die Liebe zur Natur und vor allem ihr Schutz. Als einer der ersten Umweltschutzkünstler nutzte Löbach die Kunst, um die Meinung der Menschen zu beeinflussen. Außer der *Informationszentrale* gründete Löbach 1983 ein reisendes *Museum für Wegwerfkultur* und das *Museum für moderne Kunst Weddel*.<sup>578</sup> Zugleich führte er die *Galerie für Visuelle Erlebnisse*.<sup>579</sup> Auch organisierte Löbach schon seit 1966 Ausstellungen unter dem Titel *VE* (Visuelle Erlebnisberichte) *Umweltausstellungen*. Seine ökologische Überzeugung und seinen Einsatz verbreitete er unter all seinen Freunden und Bekannten mithilfe von Postkarten [Abb. 6.12]. Eine Version dieser Karten, auf der eine Dose Minqua und eine Dose Pepsi-Cola, beide mit einem X durchgestrichen, abgebildet sind, ergänzte Löbach mit

---

<sup>577</sup> Löbach unterrichtete 32 Jahre an der Hochschule für Bildende Künste in Braunschweig (1975-2007). 1982 gründete er die *Galerie für Visuelle Erlebnisse* in Cremlingen und veröffentlichte mehrere Publikationen über Design, darunter *Industrial Design. Grundlagen der Industrieproduktgestaltung* (München, 1976). Über seine Arbeit erschien 2013 die Publikation *Bernd Löbach-Hinweiser: 50 Jahre experimentelle Plastiken + Objekte 1961-2011* (Cremlingen 2013), dort sind auch alle seine theoretische Texte und Bücher aufgelistet.

<sup>578</sup> Weddel, Nordstrasse 31, WG, tel.: 053064042, in: Bernd Löbach-Hinweiser, 50 Jahre experimentelle Plastiken + Objekte 1961-2011. Cremlingen 2013, S. 469.

<sup>579</sup> Die Galerie von Otty und Bernd Löbach publizierte zum Beispiel den Ausstellungskatalog H. R. Fricker: *Networkingmaterial, Spuren künstlerischer Umtriebe per Post* (Ausst.-Kat. Museum für Moderne Kunst, Weddel), hrsg. v. Bernd Löbach. Cremlingen/Weddel 1986.

einem Stempelaufdruck, auf dem er als Müllpolizei eine Strafgebühr von 5 DM verlangt.<sup>580</sup> Solch eine Postkarte bekam auch Kocman, und mit hoher Wahrscheinlichkeit auch Koller und Valoch. Die Kooperation mit Kocman dokumentiert Löbachs Beitrag zu seiner *Mail-Art*-Aktion *Love* (1972). Löbach kreierte den Radierabdruck einer 5-DM-Münze neben einem „Love Love“-Schriftzug [Abb. 6.13]. Diese Aktion vereinte 24 Künstler aus kapitalistischen und sozialistischen Ländern.<sup>581</sup> Zu den beteiligten Künstlern zählten auch Klaus Groh und Hevré Fischer, der den Begriff *contre culture* geprägt hatte.

Außer den bereits erwähnten *konzeptuellen* und kommunikativen *touch-activity* und *weather-activity* produzierte Kocman eine Vielzahl von Stempeln, die laut Valoch rein *konzeptuelle* Botschaften verbreiten sollten.<sup>582</sup> Der Stempel wurde zum wesentlichen Bestandteil der globalen *Mail-Art*-Bewegung, und Kocman wies ab 1973 sogenannte *stamp-activity* auf und setzte sich für die Entstehung der ersten *stamp-antology* (1972) und für die *Monography of My Stamp Activity* (1974) ein. An dem ersten Projekt beteiligten sich mehrere westdeutsche Künstler, unter anderen auch der Totalkünstler Timm Ulrichs, der in einem an Kocman adressierten Brief äußerte, er hätte gerne die *stamp-antology*.<sup>583</sup> Im Besitz von Kocman befinden sich mehrere Briefe von ihm, die nicht nur Werke enthalten, sondern auch auf seine Arbeiten Bezug nehmen und theoretische Texte über die *Totalkunst* beinhalten.

„totalkunst erforscht die grenz-bereiche und rand-erscheinungen von kunst, das noch-nicht-kunstfähige und das nicht-mehr-kunstfähige einer tradierten ästhetik (prä-art und trans-art), scheinbare, vermeintliche nebensachen können bei derartiger 'basic art' zu hauptsachen avancieren“[sic!]<sup>584</sup>

Somit fand zwischen Timm Ulrichs und Jiří H. Kocman ein ästhetischer Dialog statt, der anhand folgender Werkbeispiele ablesbar wird. Beide Künstler teilten die Meinung darüber, was als Kunst und als Kunstwerk zu verstehen sei, wie es das Zitat skizziert. Ulrichs' diesbezüglich bedeutsame Aktion war die Erklärung seiner eigener Person

---

<sup>580</sup> Wahrscheinlich bekamen solche Postkarten auch die tschechoslowakischen Künstler, die sich an der Dokumentation der Arbeit *Akustisches Ereignis* (1970/71) beteiligt hatten, die Löbach in der *Kunstzone* in München 1971 ausstellte.

<sup>581</sup> Imre Bak, Ben, Robin Crozier, Joerg Daumeter, Stano Filko, Hervé Fischer, Jochen Gerz, Ludwig Gosewitz, Klaus Groh, Dušan Klimeš, J. H. Kocman, Bern Löbach, Luciano Ori, Géza Perneczky, Franco Ravedone, G. J. de Rook, Jan Steklík k. s., Mirol Jup Todorovič, Endre Tot, Jiří Valoch, Paul de Vree, Jan Wojnar, Franci Zagoričnik, Prospet Zuccoti.

<sup>582</sup> Vgl. Valoch 1997, S. 2-3.

<sup>583</sup> Brief von Timm Ulrichs an Kocman mit dem Datum 18.7.1973. Archiv Jiří H. Kocman.

<sup>584</sup> Mehrseitiger Brief von Timm Ulrichs, ohne Anrede und ohne Datum. Archiv Jiří H. Kocman.

zum „ersten lebenden Kunstwerk“ (1961). Kocmans Stempel *the most beautiful work of art is yourself* (1973) [Abb. 6.14], der eine selbstbezogene Botschaft – das schönste Kunstwerk bist du selbst – vermittelte, ist zwar keine direkte Reaktion auf Ulrichs‘ Werk, dennoch sind die Idee und die Vorstellungskraft, eine Person als Kunstwerk wahrzunehmen, vergleichbar. Diese erweiterte Definition des Kunstwerks war in der Kunstwelt des *sozialistischen Realismus*, der sich ausschließlich auf gerahmte Gemälde und Skulpturen beschränkte, außergewöhnlich und stieß nur im „Westen“ auf Verständnis. Kocman fand für seine – für das kommunistische Milieu radikale – Kunstdefinitionen in Ulrichs einen Verbündeten und darüber hinaus ein verständnisvolles Publikum in Westdeutschland. Eine weitere ästhetische Analogie zwischen ihren Arbeiten stellt die Überzeugung dar, jede alltägliche Aktivität sei Kunst. Kocman erhob einfache Berührungen zur Kunst, wie seine bereits vorgestellte *Demonstration II.* (1971) bezeugt. Dieses Werk gehört zu Kocmans künstlerischer Periode *touch-activiti*, genauso wie im Jahr 1971 ausgefertigte kleine Kärtchen, die Kocman in Plastikfolie eingeschweißt hatte. Auf diesen Kärtchen stand folgende Mitteilung: *This page was touched by the fingers of j.h. kocman 24,9,1971.* Die Folie sollte diese unsichtbare und einzigartige Besonderheit vor der Zerstörung schützen. Ein Exemplar dieser kleinen Arbeit befindet sich auch in dem *Schubladenmuseum* von Herbert Distel, das auf der *documenta 5* (1972) in Kassel ausgestellt wurde. Was auf einen breiteren internationalen Austausch schließen lässt, dass Kocman während der *Normalisierung* pflegte. Nicht nur Dialog mit Ulrichs bereicherte und motivierte Kocmans künstlerische Tätigkeit. Sein Œuvre entwickelte sich.

Kocmans Papierobsession führte zur Interessensverschiebung von der Kommunikation zum eigentlichen Material, dem Papier. Kocman änderte dessen Funktion. Ein Blatt Papier war nicht nur Träger einer Botschaft, es wurde selbst zum Objekt. Sein neues Interesse äußerte Kocman öffentlich, indem er den Stempel kreierte: *yes, i am very interested in paper* (1973) [Abb. 6.15]. Ab Mitte der 1970er Jahre stellte Kocman lose Papierseiten selbst her und eignete sich die Kunst der Buchbinderei an.<sup>585</sup> Er verschickte selbst hergestellte Bücher als selbständige Kunstobjekte und trug zur internationalen Diskussion über Buchobjekte bei, die zu der Abteilung über Bücher auf der *documenta 6* (1977) anregte und später von Klaus Groh durch die Ausstellung *Künstlerbücher, Buchobjekte* (1986) zusammengefasst wurde. Im Jahr 1983 analysierte

---

<sup>585</sup> Vgl. Valoch 1997, S. 3-4.

dieses Thema auch Axel Heibel in dem Artikel *buchobjekt - das buch als kunstwerk*<sup>586</sup>, in dem er die Arbeit *Paper-re-making book No. 094* (1981) [Abb. 6.16] von Kocman erwähnt, von der Groh später weitere Versionen auf der oben genannten Ausstellung präsentierte. Heibel beschreibt Kocmans selbstgemachtes Buch wie folgt:

„Dieses Buchwerk stellt eine überzeugende Konzentration von Buch, Inhalt und Zeichenhaftigkeit dar. Daneben eröffnet es Dimensionen des Haptischen, eine Hülle des Sinnlichen für Augen und Hände.“<sup>587</sup>

Somit ergänzt Kocman relevant das international behandelnde Thema des Künstlerbuches. Seine *konzeptuellen* Gedanken bekamen eine reale Form. Diese Entwicklung seiner künstlerischen Produktion wurde ohne Heibel und Groh nicht in diesem Diskurs behandelt. Kocmans Netzwerke in Westdeutschland förderten seine Motivation zur künstlerischen Tätigkeiten sowie lieferten die ersten kunsthistorischen Analysen seiner Arbeiten. Diese Entwicklung verdankt er aber vor allem Jiří Valoch, der ihm zahlreiche Kontakte vermittelte.<sup>588</sup> Die rege Korrespondenz, die Kocman mit der ganzen Welt unterhielt, ist in seinem privaten Archiv dokumentiert. Die erhaltenen Briefe reflektieren nicht nur den ästhetischen Dialog, sondern auch die politische Lage, der das Verschwinden einiger Sendungen zuzuschreiben ist. In dem Brief vom 30.10.1972 schreibt Ulrichs an Kocman: „dank für deinen brief vom 7.10. es ist recht ärgerlich, daß du meine sendung mit all den stempel-arbeiten nicht erhalten hast.“ [sic!] Ulrichs fertigte die Stempel für Kocman ein zweites Mal an: „eine langwierige arbeit!“ [sic!] Dazu schickte er ihm eine Liste der insgesamt 13 fehlenden Arbeiten. Trotz der anzunehmenden Kontrolle von Kocmans Postsendungen erreichten ihn zahlreiche internationale Ausstellungskataloge. Von dem Sammler Hanns Sohm bekam er fast alle verschickten Kataloge. Die Bereitschaft Sohms, Kocman in dieser Art und Weise zu unterstützen, belegt eine Postkarte, die die Arbeit *DON'T FORGET/Marcel Duchamp* (1979) des britischen Künstlers Richard Hamilton darstellt.<sup>589</sup> Auf der Rückseite schreibt Sohm: „ich freue mich, dass sie alles bekommen haben. Wenn sie wieder mal was brauchen, schreiben Sie bitte.“<sup>590</sup> Trotz der politischen Situation, die das freie Kunstschaffen begrenzte, schafften gerade solche Kontakte mit dem Ausland

---

<sup>586</sup> Vgl. Axel Heibel: *buchobjekt - das buch als kunstwerk*, in: *Kunstnachrichten*, 19.1983, Nr. 3, S. 67-74, hier S. 72.

<sup>587</sup> Heibel 1983, S. 72.

<sup>588</sup> Siehe Interview Jiří Valoch und Jiří. H. Kocman im Anhang.

<sup>589</sup> reminder aus der collection: richard hamilton.

<sup>590</sup> Aus dem Archiv Jiří H. Kocman. Vgl. *remember me!* (Ausst.-Kat. Center for Advanced Studies) 2012, S. 28.

Grundlagen für die unabhängige künstlerische Ausdauer der „inoffiziellen“ Künstler der Tschechoslowakei.

### 6.3 Tschechische Splitter des Fluxus-Netzwerks

Die *Fluxus*-Bewegung war, wie bereits angesprochen wurde, in „Osteuropa“ mit der *Mail Art* verknüpft. Zwar wurde die *Mail Art* in manchen Fällen als eine „Folgeerscheinung des *Fluxus*“<sup>591</sup> angesehen, in der folgenden Analyse wird *Fluxus* aber als Teil der *Mail Art* verstanden und zu diesem Kapitel zugeteilt. *Fluxus* teilte mit der *Mail Art* das Medium des Netzwerks und die Verwendung des Postwegs. Vergleichbar mit der *Mail Art* verfolgte *Fluxus* zusätzlich das Ziel, die Grenzen zwischen den Kunstbereichen zu verwischen.

„Fluxus ist in erster Linie die Befreiung der Kunst von der Kunst selbst, von der als ‚künstlich‘ empfundenen Aufspaltung in die Disziplinen Musik, Theater, Poesie und bildende Kunst zugunsten einer neuen, verschiedene Gattungen und Genres umfassenden Intermedialität.“<sup>592</sup>

Diese kritischen Vorstellungen und die Revolte gegen die „klassische“ Kunst, die durch gerahmte Bilder und Skulpturen repräsentiert wurde, teilte mit der *Fluxus*-Bewegung der tschechische Künstler Milan Knížák aus Prag. Über den Kunsthistoriker Jindřich Chalupecký fand er der Anschluss an diese internationale Bewegung und wurde von Georg Mancionas zum „Director of *Fluxus East*“ ernannt.<sup>593</sup> Mit der *Mail-Art*-Szene stand Knížák nur marginal in Verbindung, genauso wie der westdeutsche *Fluxus*-Künstler Wolf Vostell, dennoch werden die Splitter ihrer *Mail-Art*-Vernetzung<sup>594</sup> im Mittelpunkt der folgenden Analyse stehen, da *Mail Art*

---

<sup>591</sup> Ebd., S. 66.

<sup>592</sup> Stegmann 2007, S. 6.

<sup>593</sup> Vgl. Katja Knicker: Wolfgang Feelisch - Konstellationen, in: *Fluxus – Kunst für ALLE! Die Sammlung Feelisch* (Ausst.-Kat. Museum Ostwall) 2013, S. 92-110, hier S. 104.

<sup>594</sup> Vostell tauchte 1969 bei der Zeitung *Omnibus News* auf (herausgegeben von Thomas Niggel, Christian D’Orville, Heimrad Prem, München), dadurch konnten Beziehungen zwischen der *Mail Art* und *Fluxus* hergestellt werden (Röder 2008, S. 117). Weiterhin beteiligte sich Vostell an den Stempelaktivitäten, die auf der Ausstellung *Fluxus Rubber Stamp* vorgestellt wurden (Röder 2008, S. 151). Im Jahr 1968 veröffentlichte die *edition tangente* eine Serie von Postkarten mit dem Entwurf *Köln die deutsche Hauptstadt der Kunst* von Vostell (R.v.d.S./K.K: Köln die deutsche Hauptstadt der Kunst, in: *Arte Postale. Bilderbriefe, Künstlerpostkarten, Mail Art aus der Akademie der Künste und der Sammlung Staeck* (Ausst.-Kat. Akademie der Künste, Berlin), hrsg. v. Rosa von der Schulenburg. Berlin 2013, S. 94). Zusätzlich beteiligte sich Vostell noch 1990 an der Aktion *DinArt4*. Er gestaltete eine DinA4-Seite mit der Überschrift *Mail-Art* mit unterschiedlichen Stempeln und schrieb darunter: „Der

gewissermaßen „Fluxus auf Sparflamme“<sup>595</sup> war. Ein ästhetischer Dialog zwischen Knížák und Vostell ist anhand der Analogien in der künstlerischen Produktion ablesbar und durch kollektive Projekte und Zusammenkünfte bestätigt. Die gemeinsame Anbindung an die *Mail Art* dokumentiert das Buch über die globalen Aktivitäten dieser Kunstrichtung: *Correspondence Art. Source Book for the Network of International Postal Art Activity* (1984). Vostells publizierte Arbeit *Ohne Titel* (1972)<sup>596</sup> [Abb. 6.17] stellt eine Postkarte mit dem Text „Duchamp has qualified the Object into Art/ I have qualified life into Art“ dar, der als Statement zu verstehen ist. Von Knížák wird die noch im Jahr 1965 organisierte Aktion *Mail Piece* erwähnt, während deren Dauer er Tausenden per Zufall ausgewählten Bewohnern Prags Briefe mit den simplen, dennoch oft unrealistischen Aufforderungen schickte: „donate your salary to the first nice person whom you meet! [...] fall in love! [...] live!“<sup>597</sup> Dieser Versuch, das Leben mit der Kunst zu verbinden, wurde bereits bei der Analyse der *Anti-Art*-Formen angesprochen, er charakterisiert eine jener künstlerischen Formen, die Vostell und Knížák künstlerische Produktion miteinander in Verbindung bringen. Obwohl diese Verknüpfung mit den *Anti-Art*-Formen nicht bestritten werden kann, wird die Analyse ihre Arbeiten mit *Mail Art* verknüpft, da ihre Angehörigkeit zur *Fluxus*-Bewegung, die in „Osteuropa“ mit *Mail Art* eng zusammenhing, überwiegt.

Eine spätere Arbeit von Knížák, die Postkarte *A Crowd of People Tied Together March in Quiet, Wordless Song* (1977) [Abb. 6.18], ist ebenfalls in der Publikation *Correspondence Art. Source Book for the Network of International Postal Art Activity* (1984) abgebildet. Sie sollte über eine Ausstellung von Knížák informieren.<sup>598</sup> Die Postkarte besteht aus einem im Hintergrund abgedruckten Zeitungsausschnitt und einem darauf mit der Hand geschriebenen Text, der mit dem Titel der Arbeit identisch ist. 1977 fand jedoch keine Einzelausstellung von Knížák statt.<sup>599</sup> Er beteiligte sich zwar in

---

Frieden ist das größte Kunstwerk“ (DIN ART 4, 560 Künstler und 1 Formular; Sammlung Klaus Hömberg 1985 bis 1997 (Ausst.-Kat. Museumsstiftung Post und Telekommunikation, Heidelberg), hrsg. v. Anja Eichler. Heidelberg 2001, S. 77). Vgl. Bettina Kunz und Steffen Egle: *Fluxus! 'Antikunst' ist auch Kunst*, in: *Fluxus! 'Antikunst' ist auch Kunst* (Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart) 2012, S. 8-11, hier S. 8.

<sup>595</sup> Röder 2008, S. 21.

<sup>596</sup> Signatur 250/300, in: Crane und Stofflet 1984, S. 12.

<sup>597</sup> Crane und Stofflet 1984, S. 69. Diese Aktion erwähnen auch Hoptman und Pospiszyl 2002, S. 120-121.

<sup>598</sup> Vgl. Crane und Stofflet 1984, S. 156.

<sup>599</sup> Vgl. One man show. Important group Exhibition (Selection), in: Milan Knížák, *Nový ráj, Výběr prací z let 1952-1995* (Ausst.-Kat. Galerie Mánes, Uměleckoprůmyslové Museum, Prag). Prag 1996, o. S.; *Životopis*, in: Milan Knížák (Hrsg.): *Génius Milana Knížáka*. Prag 2010, S. 441-448.

Kassel an der *documenta 6* (1977), aber mit seinen Künstlerbüchern, nicht mit der Aktion, auf die diese Postkarte hinweist. Allerdings führte Knížák erst im Jahr 1980 die Aktion *A March 2* für die *Galerie Inge Beacker* in Bochum durch. Während dieser Aktion wurde eine Gruppe von Personen mit einem Seil verknotet und mit verbundenen Augen still durch die Stadt geführt, was der Titel der Postkarte direkt reflektiert. Die erste Aktion *A March* fand 1964 in der Tschechoslowakei statt, womit das Problem der Datierung von Knížáks Werke angesprochen ist. Mehrere seiner Arbeiten sind in diversen Katalogen unterschiedlich datiert, wodurch sich die Inspirationsquellen und die Reihenfolge der Netzwerksverknüpfungen nicht überzeugend bestimmen lassen. Ein persönliches Treffen mit dem Künstler brachte ebenfalls keine genaueren Ergebnisse.<sup>600</sup> Ein weiteres künstlerisches Merkmal, das Knížák wie auch Vostell mit der *Mail Art* und *Fluxus* verbindet, war die Vorliebe für Stempel.<sup>601</sup> Nicht nur in seinen Dokumentationsarbeiten, Objekten und Multiples verwendete Knížák häufig diverse Buchstabenstempel, sondern auch für die private Korrespondenz.<sup>602</sup> Ob er solche Briefe auch an Vostell verschickt hat, bleibt fraglich. Obwohl Vostell ein „großer Freund der Korrespondenz“<sup>603</sup> war und im Archiv ZADIK in Kassel „mit [einer] großen Fülle an Dokumenten vertreten“<sup>604</sup> ist, ist sein Netzwerk mit „Osteuropa“ kaum erforscht. Die Korrespondenz zwischen Vostell und Knížák bleibt daher unbestätigt, wenn auch ihre persönliche Bekanntschaft außer Zweifel steht. Vostell stellte während der *liberalen 1960er Jahren* mehrmals in der Tschechoslowakei aus.<sup>605</sup> Er beteiligte sich auf der Ausstellung *3 westdeutsche Grafiker – Klaus P. Brehmer, Klaus Staeck, Wolf Vostell* (1966) und an der denkwürdigen Ausstellung in der *Galerie Špála: Hommage à Lidice*, die von der Berliner *Galerie René Block* im Jahr 1968 in Prag eröffnet wurde.<sup>606</sup> Bei dieser Gelegenheit knüpfte Knížák die ersten Kontakte zu Vostell und Block.<sup>607</sup> Vostell und Knížák begegneten sich auch nach der Besetzung 1968. Sie wurden beide von der

<sup>600</sup> Siehe Interview mit Milan Knížák in Biřová 2011, digitaler Anhang.

<sup>601</sup> Vgl. Ken Friedeman and Georg M. Gubelberg: *The Stamp and Stamp Art*, in: Crane und Stofflet 1984, S. 397-420, hier S. 397.

<sup>602</sup> Archiv Hanns Sohm, *Ordner Korrespondenz Knížák*, Stuttgart 2014.

<sup>603</sup> Mercedes Vostell: *Vostell, ein Leben lang, Eine Werkbiographie*. Berlin/Kassel 2012, S. 220.

<sup>604</sup> Helga Behn: *Herzlich, Ihr Max, Künstlerpost aus den Beständen des ZADIK*. Nürnberg 2012, S. 129.

<sup>605</sup> Noch vor der endgültigen Schließung der Grenzen beteiligte sich Vostell im Jahr 1969 auf der Ausstellung *Partitury - musikalische graphik* in Brünn, die J. Valoch organisierte.

<sup>606</sup> Vgl. *3 západoněmečti grafici-Klaus P. Brehmer, Klaus Staeck, Wolf Vostell* (Ausst.-Kat. *Dům pánů z Kunštátu*, Brünn). Brünn 1966 und Anděla Horová (Hrsg.): *Nová encyklopedie českého výtvarného umění. Dodatky*. Prag 2006, S. 229.

<sup>607</sup> Strauss 1986, o. S.

*Galerie Inge Beacker* (Bochum und Köln)<sup>608</sup> und der *Galeria art intermedia* (Köln)<sup>609</sup> vertreten. Im Jahr 1969 führte Vostell Knížáks Aktion *Lying ceremony* in Köln durch und präsentierte 1979 dessen Arbeiten auf der Ausstellung *Collection de Gino di Magio – exposicion permanente* im eigenen Museo Vostell in Malpartida, Spanien.<sup>610</sup> Ein Jahr später trafen sich beide auf der Ausstellung *Fluxus International & Compagnie* im Musée Saint-Georges, Liège in Belgien.<sup>611</sup> Ferner vermittelte Vostell Knížák auch den Kontakt zum Sammler Wolfgang Feelisch, der über Knížáks Werk mehrere Ausstellungen vorbereitete und Kataloge veröffentlichte.<sup>612</sup> Knížák beschreibt weitere Treffen mit Vostell sowie andere internationale Begegnungen in seinen Reiseerinnerungen, die im Jahr 1990 mit dem Titel *Reiseroman* veröffentlicht wurden.<sup>613</sup> Obwohl Knížák die Kontakte zu den *Fluxus*-Künstlern wie Ben Vautier, Nam June Paik, George Maciunas, Shigeo Kubota usw. auch während der *Normalisierung* pflegte,<sup>614</sup> das Netzwerk zu Vostell scheint in seinem Œuvre die größte Resonanz zu finden. Diese Kontakte suchte Knížák, wie er sich im persönlichen Interview (2011) äußerte, nicht absichtlich: „Ich traf die Leute einfach so, an Vernissagen oder Ausstellungen oder in den Bars.“<sup>615</sup> Diese Aussage eines Künstlers, der Anfang der 1970er Jahre mehrmals verhaftet wurde, was sich in den folgenden Jahren negativ auf seine Reisefreiheit auswirkte, ist äußerst bedeutend und lässt auf Knížáks breites *soziales Kapital* schließen, das ihm zu den Ausreisegenehmigungen verhalf. Auch merkte Knížák an, dass Jiří Valoch sich um internationale Kontakte „bemühte“.<sup>616</sup> Und nicht zuletzt betonte Knížák, dass ihn nie etwas beeinflusst habe, er genieße nur das Leben, so wie es sei.

---

<sup>608</sup> M. Knížák Einzelausstellungen: 1980 Arbeiten; 1984 Neue Fluxus Arbeiten aus Prag (Köln); Gruppenausstellungen: 1982 Partituren sind Handlungsanweisungen, in: One man show; Important group Exhibition (Selection), in: Milan Knížák, Nový ráj (Ausst.-Kat. Galerie Mánes u.a.) 1996, o. S., und Vostell: Einzelausstellungen 1970, 1971, 1975; Gruppenausstellungen: 1972 Olymia Hymne. Vgl. Wolf Vostell: Zeichnungen, 1952-1976 (Ausst.-Kat. Museum Ostwall, Dortmund; Kestner-Gesellschaft, Hannover; Centro Miro, Barcelona), hrsg. v. Eugen Thiemann und Carl-Albrecht Haenlein. Dortmund 1977, S. 156-183.

<sup>609</sup> Vostell: Ruhender Verkehr (1969) und Knížák im Jahr 1970. Vgl. Milan Knížák. action as a lifestyle (Ausst.-Kat. Museum Bochum u.a.) 1986, o. S.; Wolf Vostell: Zeichnungen, 1952-1976 (Ausst.-Kat. Museum Ostwall u.a.) 1977, S. 156-183.

<sup>610</sup> Vgl. Milan Knížák, Unvollständige Dokumentation (Ausst.-Kat. Galerie Ars Viva) 1980, S. 266 und S. 258.

<sup>611</sup> Vgl. Vostell 2012, S. 220.

<sup>612</sup> Vgl. Knicker 2013, S. 100.

<sup>613</sup> Vgl. Milan Knížák: Cestopisy. Prag 1990, S. 37/64-66 und 97.

<sup>614</sup> Vgl. Z mého života, in: Knížák 2010, S. 298-424, hier S. 414 und 418-419.

<sup>615</sup> Siehe Interview mit Milan Knížák in: Biřová 2011, digitaler Anhang.

<sup>616</sup> Ebd.

Knížák und Vostell sind zwei Vertreter des *Fluxus*, die sich an der beginnenden *Mail-Art*-Bewegung beteiligten. Da diese sich während der *Normalisierung* zersplitterte, beschränkte sich die *Mail Art* auf die Briefkorrespondenz und den Informationsaustausch. Dennoch zeigen die ästhetischen Analogien in den Kunstwerken einen Dialog zwischen den beiden über die künstlerischen Formen der Destruktion und Verwendung des Buches als einer Form eines Kunstwerkes sowie einer Hervorhebung des politischen Aspekts.<sup>617</sup>

In der *Fluxus*-Bewegung vertrat Vostell eine Gegenposition zu dem nicht politischen Maciunas. Vostell definierte die gesellschaftliche Rolle des *Fluxus* anders:

„Fluxus, geordnet oder ungeordnet, fängt irgendwo an und gibt nicht auf. Es ist ein Spielfeld ohne Begrenzungslinien, von heiterer nord-süd-ost-westlicher Verführungsqualität, politisierend und im Hakenschlagen radikal.“<sup>618</sup>

Die politisch behaftete Position Vostells war Anlass für die Ausstellung *Fluxus! 'Antikunst' ist auch Kunst* (2012) aus dem Archiv Sohm.<sup>619</sup> Vostells überdimensionale Collage *Heuschrecken* (1969-1970) besteht aus 20 Fernsehbildschirmen und bearbeiteten Fotografien über die Intervention in Prag. Als weitere Reaktion auf dieses Ereignis entstand 1968 ein *Multiples Prager Brot* [Abb. 6.19], das für den Sammler Wolfgang Feelisch in Serie angefertigt wurde. Vostell widmet diese Arbeit dem Knížák.<sup>620</sup> Im Brotlaib, das teilweise goldbronziert wurde, als Hinweis auf die „goldene“ Stadt Prag, steckte ein Thermometer, das das Klima in Prag messen sollte.<sup>621</sup> Vostell setzte sich häufig mit politischen und Kriegsthemen auseinander. Motive wie Soldaten, Gasmasken, Schlachtfelder waren fester Bestandteil seiner ästhetischen Sprache.<sup>622</sup> Diese politische Gewissheit fand bei Knížák sichtbare Resonanz. In seinen Werken, die er in der BRD ausstellte, tauchte ein pathetischer politischer Aspekt auf, obwohl Knížák mehrmals äußerte, die Regierung der ČSSR lasse seine Werke politisch

---

<sup>617</sup> Vgl. Justin Hoffmann: *Destruktionskunst. Der Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen 60er Jahre*. München 1995.

<sup>618</sup> Christoph Tannert: Vorwort, in: *Fluxus East* (Ausst.-Kat. Künstlerhaus Bethanien u.a.) 2007, S. 1-3, hier S. 3.

<sup>619</sup> Vgl. *Fluxus! 'Antikunst' ist auch Kunst* (Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart) 2012.

<sup>620</sup> Vgl. Feelisch, in: *Fluxus – Aspekte eines Phänomens* (Ausst.-Kat. Kunst- und Museumsverein Wuppertal) 1982, S. 210-215, hier S. 214.

<sup>621</sup> Ebd., S. 214.

<sup>622</sup> Auf den Fall der Berliner Mauer reagierte Vostell mit den Arbeiten *Löffeltor* (1990) und *The fall of Berlin Wall* 1-8 (1990). Vgl. Vostell (Ausst.-Kat. Rheinisches Landmuseum, Bonn), hrsg. v. Rolf Wedewer. Heilderberg 1992.

wirken. Laut Knížák war es nie seine Absicht, politische Kritik zu äußern.<sup>623</sup> Knížák widersetzte sich zwar der politischen Beladung eigener Arbeiten, trotzdem wurden aufgrund bestimmter ästhetischer Merkmale politische Botschaften transportiert. Knížák muss bewusst gewesen sein, dass manche Formen bei den Betrachtern politische Assoziationen hervorriefen. Zum Beispiel gehört die Arbeit *Rote Berührung* (1982) [Abb. 6.20] laut Nicole Grothe „zu den explizit politischen Werken“.<sup>624</sup> Knížák schrieb hier mit schwarzer Farbe „Red Touch Red Wire/Red Dog/Red Course of a red Bullit/Red Silence“ usw. auf einen Militärmantel und tauchte den rechten Ärmel in rote Farbe. Der auf einem Bügel aufgehängte Mantel befindet sich in der Sammlung *Feelisch* und hat dort ein Pendant von Vostell. Während der Aktion *Magnetostraktion in Milch* (1968) [Abb. 6.21] trug Vostell einen durchsichtigen Mantel mit einigen Lautsprechern, der in der Sammlung *Feelisch*, ebenso wie der von Knížák, auf einem Bügel präsentiert wird.<sup>625</sup> Diese Form der Präsentation zweier unterschiedlicher Mänteln drängt einen direkten Vergleich auf. Auf der einen Seite ist der Mantel von Vostell das Relikt einer Aktion und weist auf eine multimediale Wahrnehmung der Kunst, auf der anderen Seite ist das Werk von Knížák, ein ständiges Objekt, das mit der roten Farbe auf sein Herkunftsland anspielt. Gleichwohl wurden beide Mäntel in der Sammlung als zusammengehörige Kunstwerke gezeigt. Dies mag die Erklärung für die angebliche politische Stellungnahme Knížáks sein, da die gemeinsame Rezeption beim Betrachten diese Vorstellung erwecken kann. Knížáks Verwendung der roten Farbe als Farbe des Kommunismus bekam in der Periode des Kalten Kriegs automatisch eine politische Konnotation, obwohl der Künstler diese Farbe als Zeichen der Menschen, der Menschheit und der Gegenwart verstand.<sup>626</sup> Darüber hinaus produzierte Knížák während seines Aufenthalts als DAAD-Stipendiat in Berlin mehrere Arbeiten, bei denen die rote Farbe eine zentrale Rolle spielte, wie *Berlin-Rot* (1981-1982) oder *Rote Ready-mades* (1981-1982) [Abb. 6.22].

Das Werk *Rote Ready-mades* besteht aus einem roten Tuch mit verschiedenen daran befestigten Objekten und geschriebenen Stichworten, die Knížák mit dem Wort „rot“ verbindet: „erröten/ rote Lippe/ die Röte/ rotes Siegel“ und so weiter. Obwohl er keinen direkten politischen Slogan verwendete, wurde die Arbeit Knížák zufolge erst

---

<sup>623</sup> Siehe Interview mit Milan Knížák in: Biřová 2011, digitaler Anhang.

<sup>624</sup> Nicole Grothe: Werke der Sammlung *Feelisch*, in: Fluxus – Kunst für ALLE! Die Sammlung *Feelisch* (Ausst.-Kat. Museum Ostwall) 2013, S. 14-45, hier S. 18.

<sup>625</sup> Sammlung *Feelisch Privat* (Ausst.-Kat. Museum Ostwall, Dortmund). Dortmund 1986, S. 22-23.

<sup>626</sup> Milan Knížák: *Krajíc chleba*, in: Slavická und Pánková 1995, Nr. 3-4, S. 11-15, hier S. 14.

vom Betrachter politisch verstanden. Dies erscheint nicht ganz einsichtig, erweisen sich seine unzähligen Modifikationen der kommunistischen Staatszeichen Hammer und Sichel doch als direkte politische Andeutung. In der Sammlung Feelisch befindet sich zum Beispiel die Arbeit *Stern – Hammer und Sichel* (1980) [Abb. 6.23]. Bei dieser Arbeit befestigte Knížák an eine Titelseite der Zeitschrift *Stern* Hammer und Sichel, aus Pappe ausgeschnitten, und übermalte alles mit einer dicken Schicht roter Farbe. Das Cover des *Sterns* bearbeitete auch Vostell. Er übermalte die Titelseite mit weißer Farbe. Beide *Stern*-Arbeiten, wie viele bereits erwähnte Arbeiten, befinden sich in der Sammlung ihres gemeinsamen Freundes Wolfgang Feelisch. Zwar streitet Knížák den politischen Verweis ab, den seine Arbeiten offensichtlich beinhalten, und behauptet, die ähnliche Bearbeitung diverser Motive sei rein zufällig, aber angesichts der nachgewiesenen Netzwerke zu Vostell und Feelisch können diese formalen Parallelen diskutiert werden.

Die ästhetischen Analogien in den Arbeiten von Vostell und Knížák demonstrieren die Splitter des *Fluxus* in dem *Mali-Art*-Netzwerk und schließen die Betrachtungen über die gedachten *Netzwerkräume* der künstlerischen Formen ab. Knížáks Arbeiten, die dank der Initiative von Feelisch und Sohm trotz seiner Position als „inoffizieller“ Künstler an zahlreichen Orten in Westdeutschland ausgestellt wurden, leiten eine weitere Ebene der Wahrnehmung der Netzwerke ein. Die historischen Orte, die einen Raum für die Begegnungen boten, verhalfen dem ästhetischen Dialog, eine konkrete Form anzunehmen.

# **Kapitel 7 : Orte der Begegnungen in Westdeutschland**

Die sozialen Netzwerke kreierte zwischen den tschechoslowakischen und westdeutschen Künstlern, Theoretikern, Galeristen, Journalisten und Sammlern außer den gedachten Raumgebilden, in denen ein ästhetischer Dialog über verschiedene künstlerische Formen erkennbar wird, auch sogenannte Orte, die mit den realen architektonischen Räumen verbunden waren. Die Netzwerke, die sich hier begegneten, waren nicht durch künstlerische Formen eingeschränkt, sondern offenbarten die jeweiligen Verknüpfungen zwischen den vier bereits thematisch beschriebenen *Netzwerkräumen*. Orte für diese Begegnungen wurden überwiegend in Westdeutschland erschaffen. In der ČSSR wurden wegen der *Normalisierung* an den „offiziellen“ Institutionen keine Ausstellungen westdeutscher Künstler aus den untersuchten Netzwerken veranstaltet und auch die Einreise der Emigranten in die Heimat war meist ausgeschlossen.<sup>627</sup>

Der Titel dieses Kapitels wurde der Publikation *Museum als Ort der Begegnung: am Beispiel des Museum Bochum 1972-1997*, herausgegeben von dem tschechischen Emigranten Peter Spielmann, entlehnt.<sup>628</sup> Das im Jahr 2010 erschienene Buch handelt von Spielmanns 25-jähriger Tätigkeit als Direktor des Museum Bochum und stellt die zahlreichen Ausstellungen, die er während dieser Zeit organisierte, vor. Er hatte in Bochum einen Ort geschaffen, an dem sich die tschechoslowakischen und westdeutschen Künstler sowie die Emigranten aus der ČSSR präsentieren durften. Damit repräsentiert das Museum ein wichtiges Beispiel der *Orte der Begegnungen*. Für die tschechoslowakischen Emigranten hatten solche Orte eine äußerst spezielle Bedeutung. Hier trafen sie auf Kollegen mit einem ähnlichen Schicksal und auf die Kunst aus ihrer verlorenen Heimat.

Der Fokus wird auf den Ort gerichtet, um die Netzwerke veranschaulichen zu können, obwohl die neuen Ortsbezüge, die einer ästhetischen Perspektive unterlagen, in den 1960er Jahren auch durch die Kunst selbst gewonnen wurden.<sup>629</sup> Dadurch erweiterte sich der „Bild- oder Ausstellungsraum um Handlungs- und Erfahrungsräume“<sup>630</sup>.

---

<sup>627</sup> Vgl. Die Monografien der jeweiligen Künstler sowie die Interviews im Anhang und Interviews in: Biřová 2011, S. 109-132.

<sup>628</sup> Vgl. Peter Spielmann (Hrsg.): *Museum als Ort der Begegnung: am Beispiel des Museum Bochum 1972-1997*. Brunn 2010.

<sup>629</sup> Sabine Autsch und Sara Hornäk: Räume in der Kunst. Künstlerische, kunst- und medienwissenschaftliche Entwürfe, in: Sabine Autsch und Sara Hornäk (Hrsg.): *Räume in der Kunst, Künstlerische, kunst- und medienwissenschaftliche Entwürfe*. Bielefeld 2010, S. 7-15, hier S. 9.

<sup>630</sup> Ebd., S. 9.

Dennoch werden im Folgenden die historischen und haptischen Orte der Machtverhältnisse untersucht und nicht die Orte der Kunstwerke. Diese realen, architektonischen Orte waren von der Vergangenheit und den sich darin zugetragenem Geschehnissen bestimmt.<sup>631</sup> In dem vorliegenden Fall stellen die Ausstellungen und andere kulturelle Projekte das Geschehen dar, weshalb die Orte als Museen, Institutionen und staatliche oder private Galerien klassifiziert werden. Diese *Orte der Begegnungen* helfen aufgrund der Beteiligung der Personen in gemeinsamen Projekten, die bestehenden Netzwerke zu begreifen; sie repräsentieren eine Sphäre, die die Modifikation der künstlerischen Produktion dokumentiert. Außerdem wird hier das Überlappen der gedachten Räume deutlich, in denen die Erinnerungen an die verlorene Heimat mit den neuen Räumen der kapitalistischen Gesellschaft verknüpft waren, was die Bildung der *hybriden Räume* unterstützte. Die soziologische Perspektive gliedert die soziale Beziehung, die an einen Ort gebunden sein kann, in zwei Kategorien. Verbindungen wie Familie, Klub, Gemeinde unterscheiden sich von „schwebenden“ Verbindungen wie Freundschaften, Genossenschaften, politischen Parteien, die „durch das Bewusstsein gemeinsamer Überzeugungen zusammengehalten“<sup>632</sup> werden. Laut Schroer muss sich dieser „Zusammenhalt an einem Ort [nicht] materialisieren bzw. verräumlichen“<sup>633</sup>. Dennoch waren die kollektiven Projekte, Ausstellungen, Vernissagen während der *Normalisierung* als Resultate – „schwebende“ Verbindungen – der Freundschaften auf eine Verräumlichung angewiesen. Dadurch wurden die sozialen Netzwerke im Rahmen der vorliegenden Arbeit überhaupt erst erkennbar. Durch die gemeinsam erlebten Ereignisse in Museen und Galerien wurden die Verbindungen zwischen den Beteiligten gestärkt, was den Emigranten gegenüber den im Heimatland gebliebenen Kollegen zu gewissen Vorteilen gereichte. Infolge der häufigen Abwesenheit der tschechoslowakischen Künstler aus der „inoffiziellen“ Kunstszene der ČSSR vertraten die Emigranten die Position der aktuellen Kunst aus der ČSSR im „Westen“. Zudem trugen sie angesichts der sich eröffnenden Möglichkeiten maßgeblich zum Aufbau der *Orte der Begegnungen* bei. Obwohl sie bereits die enge Anbindung an Heimat, die Tschechoslowakei, verloren.

---

<sup>631</sup> Orte werden gegenüber dem Raum immer mit der Vergangenheit verknüpft, vgl. Aleida Assmann: *Geschichte findet Stadt*, in: Moritz Csáky und Christoph Leitgeb (Hrsg.): *Kommunikation – Gedächtnis – Raum. Kulturwissenschaften nach dem ‘Spatial Turn’*. Bielefeld 2009, S. 3-27, hier S. 16.

<sup>632</sup> Vgl. Schroer 2006, S. 73.

<sup>633</sup> Ebd.

## 7.1 Westdeutsche öffentliche Institutionen als Vermittler tschechoslowakischer Kunst

Das Museum Bochum, ein *Ort der Begegnungen*, präsentierte die „inoffizielle“ Kunst aus allen Ländern des ehemaligen „Osteuropa“. Kein anderes Museum in Westdeutschland zeichnete sich während der *Normalisierung* (1968-1989) durch eine derart große Anzahl von Ausstellungen über tschechoslowakische Kunst aus. Dennoch gab es noch weitere Institutionen, die sich mit der Kunst aus der Tschechoslowakei auseinandersetzten wie die Kunsthalle Nürnberg, Ostdeutsche Galerie in Regensburg oder der Kunstverein Oldenburg. Zugleich gab es tschechoslowakische Theoretiker, die zwar für westdeutsche Museen arbeiteten, aber thematische Ausstellungen über die aktuelle tschechoslowakische Kunst der „inoffiziellen“ Szene in jeweiligem Museumsprogramm nicht durchsetzten.<sup>634</sup> Zu diesen Theoretikern gehörte beispielweise Thomas Strauss, der für das Wilhelm Lehmbruck Museum in Duisburg arbeitete. Als Kurator folgte Strauss dem vorgegebenen Programm des Museums, als selbstständiger Autor publizierte er zahlreiche Texte über tschechoslowakische Künstler aus der „inoffiziellen“ Kunstszene. Im Museum Folkwang in Essen arbeitete Zdenek Felix. Dieser orientierte sich zwar an der aktuellen Kunst in Westdeutschland und Amerika, beteiligte sich aber an mehreren Veranstaltungen tschechoslowakischer Künstler in der BRD, die in privaten Galerien stattfanden.<sup>635</sup>

Die Präsentationen der tschechoslowakischen Kunst der „inoffiziellen“ Szene in den genannten westdeutschen öffentlichen Institutionen wurden dank der sozialen Netzwerke realisiert. In erster Linie war deren Ziel die Bestätigung der Existenz solch einer Kunst sowie Hinweis auf ihre zeitgenössischen Formen, die dem „offiziellen“ *sozialistischen Realismus* nicht entsprachen. Das folgende Zitat des Journalisten Hans-

---

<sup>634</sup> Ausstellungen über die historische Kunst der Gotik, des Barock oder des 19. Jahrhunderts wurden aufgrund der vorgegebenen zeitlichen Beschränkung der vorliegenden Arbeit nicht berücksichtigt. Vgl. Prag um 1600, Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II. (Ausst.-Kat. Kulturstiftung Ruhr, Villa Hügel, Essen), Freren 1988; Tschechische Kunst 1878-1914. Auf dem Weg in die Moderne (Ausst.-Kat. Mathildenhöhe, Darmstadt, 1984/85), hrsg. v. Bernd Krimmel. Darmstadt 1985.

<sup>635</sup> Ab 1976 arbeitete Felix als Oberkustos im Museum Folkwang, Essen. Ab 1986 war er im Kunstverein München tätig. Felix veröffentlichte 1979 das Buch *Geschichte der neuen Malerei* und weitere Texte über die Kunst in Westeuropa und Amerika wie zum Beispiel: Shigeo Kubota. Video Sculpture (Ausst.-Kat. Museum Folkwang, Essen), hrsg. v. Zdenek Felix. Essen 1981; Cy Twombly. Zeichnungen 1953-1973 (Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel), hrsg. v. Zdenek Felix. Basel 1973; Walter de Maria: Skulpturen (Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel), hrsg. v. Zdenek Felix. Basel 1972.

Peter Riese fasst die Art der Kooperation der westdeutschen Museen mit der ČSSR nach 1968 am besten zusammen:

„Wir haben keine diplomatischen Beziehungen zu Prag, und die Kontakte, auch die von Museumsdirektoren, beschränken sich in erster Linie auf persönliche Bekanntschaften.“<sup>636</sup>

Zwar übernahm die staatliche tschechoslowakische Institution *Art Centrum* für manche Projekte die Schirmherrschaft, doch für die erfolgreiche Durchführung gemeinsamer Projekte standen die persönlichen Netzwerke an erster Stelle, was die Relevanz des vorliegenden Forschungsgegenstands unterstreicht. Zu beachten blieb auch die Tatsache, dass die Kunsthistoriker sich, ähnlich wie die Künstler, der neuen Lebenssituation anpassten. Dennoch blieb die verlorene Heimat für sie dank der zusätzlichen Projekte immer präsent. Aus diesem Grund lassen sich die *hybriden Räume* auch bei den Theoretikern-Emigranten nachweisen.

### ***7.1.1 Ergebnisse der hybriden Räume im Museum Bochum***

Der westdeutsche Direktor des Museum Bochum<sup>637</sup>, Peter Leo, gehörte zu jenem Personenkreis, der sich für die Kunst hinter dem Eisernen Vorhang interessierte. Er stand „in dem Ruf, [über] sehr gute Ostkontakte zu verfügen“<sup>638</sup>. Leo organisierte schon 1965 im Rahmen der Ausstellungsreihe *Profile Nr. V.* die Ausstellung *Tschechoslowakische Kunst heute*, auf der sich 40 Künstler aus der ČSSR präsentierten.<sup>639</sup> Noch kurz vor den *Profilen* eröffnete Leo eine Einzelausstellung des tschechischen Bildhauers Jan Koblasa. Diese enge Anbindung an die ČSSR führte zur Einstellung des tschechischen Kunsthistorikers Peter Spielmann aus Brünn als seinen Assistenten. Sein einjähriger Aufenthalt begann im Juli 1969, aber infolge der politischen Ereignisse entschied sich Spielmann, in Bochum zu bleiben. 1971 wurde er

---

<sup>636</sup> Riese 1968, o. S.

<sup>637</sup> 3. April 1960 wurde in der Doppelvilla Marckhoff-Rosenstein die städtische Kunstgalerie Bochum eröffnet. 1970 wurde die Institution umbenannt in Museum Bochum. 1980 wurde der Grundstein des Neubau/Anbau gelegt. Vgl. Spielmann 2010.

<sup>638</sup> Riese 1968, o. S.

<sup>639</sup> Zwei ausgewählte Kuratoren aus dem jeweiligen Land suchten selbst den schließlich ausgestellten Künstler aus. Für die Tschechoslowakei noch im „offiziellen“ Auftrag bereitete Miroslav Míčko und Jiří Kotalík die Ausstellung vor.

von der Regierung der ČSSR in Abwesenheit zum Emigranten erklärt.<sup>640</sup> Ein Jahr später starb Leo nach längerer Krankheit, und Spielmann übernahm seine Stelle als Direktor. Er behielt den „osteuropäischen“ Schwerpunkt des Museums bei und erweiterte ihn um die Kunst ab 1900, wodurch nun auch die Avantgarde stärker zu Wort kam. Das Museum Bochum versuchte

„als einziges Institut auf der Welt konsequent [...] in seiner Ausstellungs- wie Sammlungstätigkeit die politische Teilung Europas zu überwinden und neben der westeuropäischen Kunst die Kunst Mittel- und Osteuropas des 20. Jahrhunderts im Zusammenhang europäischer Kultur zu sammeln und auszustellen.“<sup>641</sup>

Im Museum Bochum stellten nicht nur die tschechoslowakischen Emigranten, sondern auch deren daheimgebliebene Kollegen sowie andere internationale Künstler aus. Solche Begegnungen auf westdeutschem Boden im Rahmen der städtischen und staatlichen öffentlichen Institutionen waren während der *Normalisierung* eine Rarität. Museum Bochum war eine Kreuzung an der sich zahlreiche Begegnungen abspielten. Spielmanns Bemühungen, mit den tschechoslowakischen Kulturinstitutionen in Verbindung zu bleiben, erforderten die Zusammenarbeit mit dem *Art Centrum*. Ein repräsentatives Beispiel dieser Kooperation bietet die Ausstellung *Das Prinzip Hoffnung. Aspekte der Utopie in der Kunst und Kultur des 20. Jahrhundert*, die anlässlich der Eröffnung des Museumsneubaus im Jahr 1983 stattfand. Obwohl sich bei der Ausstellung auch mehrere Emigranten (J. Kotík, J. Koblasa) präsentierten, durfte das *Art Centrum* mit dem Museum kooperieren und sogar Werke von Milan Knižák oder Tomáš Ruller aus der „inoffiziellen“ Kunstszene der ČSSR ausführen lassen. Diese außergewöhnliche Zusammenarbeit weist auf die geänderte politische Situation in der ČSSR hin, die an dem Beispiel der Ausstellung *8 Künstler aus Prag in München* (1983) im letzten Unterkapitel näher analysiert wird. In Bochum begegneten sich infolge dieser Kooperation drei unterschiedliche Welten. Zugleich bot die Ausstellung *Das Prinzip Hoffnung* (1983/1984) eine Plattform für die Präsentation der jüngeren Kunsthistorikergeneration, die sich ebenfalls mit der Kunst der verlorenen Heimat auseinandersetzen wollte. Einer von ihnen war Jiří Švestka<sup>642</sup>, Verfasser

---

<sup>640</sup> Peter Spielmann: Meine Begegnung mit dem Museum Bochum, in: Spielmann 2010, S. 17-26, hier S. 19.

<sup>641</sup> Peter Spielmann: Einleitung und Dank, in: Spielmann 2010, S. 9-12, hier S. 9.

<sup>642</sup> Überwiegende Schreibweise in Deutschland: Jiri Svestka.

mehrerer theoretischer Texte für den Katalog.<sup>643</sup> Švestka trug nach der Wende wesentlich zur Realisation des Ausstellungskatalogs *Riss im Raum* (1993) bei, der die Wissenslücke über die „osteuropäische“ Kunst in der „westlichen“ Kunstgeschichte schließen sollte. Zudem gehörte er zu den ersten Galeristen, die die jüngere tschechoslowakische Künstlergeneration nach 1989 im Ausland vertrat.<sup>644</sup>

Die Ausstellung *Das Prinzip Hoffnung* (1983/1984) gehörte zu den seltenen Projekten, die die politische Teilung Europas trotz großem bürokratischen Aufwand und politischen Hindernissen zu unterbrechen versuchte. Die Reaktionen auf diesen Versuch blieben aus. Der Auftritt der Künstler aus der „östlichen“ Europa ging in der Menge der vorgestellten Künstler und in der Komplexität des Themas unter.

Bei Spielmanns nächstem Projekt stand seine Erfahrung im Hinblick auf die Umsiedlung nach Westdeutschland im Vordergrund. Zum Thema Migration in der BRD versuchte die deutsche Regierung, Stellung zu beziehen. Die Beauftragte der Bundesregierung für Ausländerfragen Liselotte Funcke wandte sich an ihn. Spielmann sollte bei der Organisation eines Projektes, das dieses Thema reflektierte, mithelfen. Im Jahr 1986 wurde die Wanderausstellung unter dem Titel *Das Andere Land* eröffnet.<sup>645</sup>

„Sie will die Verschiedenheit in der Verknüpfung und Verarbeitung von Herkunft, Tradition und Erfahrung, aber auch Gemeinsamkeiten über die Grenzen hinweg deutlich machen.“<sup>646</sup>

Auf der Ausstellung präsentierten sich neben den tschechoslowakischen Emigranten auch weitere Nationen. Die Auswahl der Beteiligten unterlag zwar einer Kommission, dennoch waren jene tschechoslowakischen Künstler vertreten, die über eine frühere Anbindung an das Museum Bochum und dadurch an Peter Spielmann verfügten. Das im Folgenden analysierte Beispiel des ausgestellten Künstlers Jan Koblasa soll diese Verknüpfung demonstrieren und darüber hinaus die Auswirkungen seiner neuen

---

<sup>643</sup> Sein Text *Die ästhetische Botschaft der Hoffnung durch ein Kunstwerk gesehen* versucht, manche ausgestellte Werke zu analysieren, wobei er die ästhetischen Zusammenhänge zwischen den folgenden Künstlern beschreibt: Knížák-Beyus-Šimotová, Stella-Kolíbal-Boštík-Morandini u.a. In: Jiri Svestka: *Die ästhetische Botschaft der Hoffnung durch ein Kunstwerk gesehen*, in: *Das Prinzip Hoffnung* (Ausst.-Kat. Museum Bochum) 1983, S. 11-13, hier S. 13.

<sup>644</sup> Vgl. Webseite seiner Galerie: [www.jirisvestka.com](http://www.jirisvestka.com) [Abruf: 3.12.2014].

<sup>645</sup> Die beteiligten tschechoslowakischen Emigranten waren: Jan Kotík, Jan Koblasa, Rudolf Valenta, Jiří Hilmar und Milan Napravnik.

<sup>646</sup> Liselotte Funcke: Vorwort, in: *Das andere Land* (Ausst.-Kat. Große Orangerie u.a.) 1986, S. 11.

*hybriden Räume*, die ihren Einfluss auf die künstlerische Produktion ausübten, beschreiben.

Koblasa trat schon in den 1960er Jahren im Museum Bochum auf. Die Ausstellung seiner Skulpturen, die überwiegend durch das *Informel* geprägt waren, eröffnete noch ihr ehemaliger Direktor Peter Leo im Jahr 1966.<sup>647</sup> Das Titelblatt des Ausstellungskatalogs schmückt die Arbeit *Zwei Hälften* (1964) [Abb. 7.1], die einen Querschnitt durch einen Baum mit betonten Jahresringen zeigt. Die Zeichnung des Holzes wurde durch Koblasas Eingriffe um weitere Muster ergänzt, zersplittert und in eine abstrakte unregelmäßige Form geschnitten. Im Fokus der Bearbeitung stand die Erzeugung neuer Strukturen. Koblasa betrachtete das Holz als raues Material mit Textur, das er in ein dreidimensionales informelles Gemälde übertrug. Zwei Jahre nach dieser Ausstellung wurde Koblasa als Gastkünstler nach Kiel eingeladen, anschließend unternahm er eine Studienreise nach Italien. Dort überraschte ihn der politische Umsturz in der ČSSR. Koblasa blieb vorerst in Mailand, reiste aber im Jahr 1969 zurück nach Kiel und nahm eine Lehrtätigkeit an der Fachhochschule für Gestaltung an.<sup>648</sup> „Seitdem prägt er von Jahr zu Jahr sichtbar die Kunst unseres Landes.“<sup>649</sup> Außerte sich bei einer seiner Ausstellungseröffnungen Dr. Jensen, der Koblasas künstlerische Tätigkeit in Kiel folgendermaßen charakterisiert:

„Als er zu uns in den Norden kam, war seine Bildsprache aber schon klar formuliert. Zwar hat sein Werk in den Kieler Jahren entscheidende Wandlungen erfahren, aber der Grundklang, die husistische Einfärbung ist geblieben.“<sup>650</sup>

Die erste Ausstellung, die diese Veränderung in seinem Œuvre reflektierte, fand 1976 nicht in Kiel, sondern gerade in Bochum statt. Unter dem Titel *Jan Koblasa: 1966-1976* wurden die älteren Werke aus seiner ersten Ausstellung in Bochum (1966) neben den neueren Arbeiten installiert, sodass die Wandlung der künstlerischen Produktion ersichtlich wurde.<sup>651</sup> Die neueren Arbeiten aus den 1970er Jahren hatten stilisierte figurative Züge, die sich zum Ende der 1970er Jahre in minimalisierte Grundformen zurückbildeten. Aus dem Jahr 1973 stammt die Arbeit *Klagemauer* [Abb. 7.2], eine

---

<sup>647</sup> Vgl. Jan Koblasa: Skulpturen, Bilder, Zeichnungen (Ausst.-Kat. Städtische Kunstgalerie Bochum), hrsg. v. Peter Leo. Bochum 1966.

<sup>648</sup> Im Jahr 1982 zog er nach Hamburg um.

<sup>649</sup> Vorwort: Dr. Jens Christian Jensen, in: Jan Koblasa. Plastiken, Graphiken, Zeichnungen (Ausst.-Kat. Kunsthalle zu Kiel, Schleswig-Holsteinischer Kunstverein). Kiel 1976, o. S.

<sup>650</sup> Ebd.

<sup>651</sup> Jan Koblasa: 1966-1976 (Ausst.-Kat. Museum Bochum), hrsg. v. Peter Spielmann. Bochum 1976.

Installation, die aus mehreren unterschiedlich hohen und breiten, pyramidenförmigen Monolithen mit skulpturalen Gesichtern anstelle der Spitzen besteht. Die ruhigen und glatten Flächen der Skulpturen stehen im Einklang mit den straffen Flächen der Köpfe. Deren Ausdruck ist nur leicht emotional, dennoch vermitteln sie Trauer und tiefes Leid. Zudem repräsentiert das Symbol der Pyramide, die für die altägyptischen Grabkammern stehen, einen neuen Themenbereich bei Koblasa. Nach der Emigration setzte er sich mit den Grundfragen von Leben und Tod, Stagnation, Agonie, Apokalypse usw. auseinander. Diese meist negativ beladenen Gegenstände seiner künstlerischen Produktion reflektiert auch die Publikation *Emigration. Die Auferstehung klappt bei den Lebenden nicht* (2011).<sup>652</sup> Koblasas Verwirrung und die neue Suche nach der eigenen Identität spiegeln sich in seinen Arbeiten. Er wechselte nicht nur das gewöhnliche Material Holz und die Themen, sondern auch die Formen. Nach 1968 ergänzen Marmor, Stein und Bronze seine zuvor reinen Holzarbeiten. Koblasas Œuvre entwickelte sich in Westdeutschland von der abstrakten Fläche unter Konzentration auf die klare Linie in Kombination mit stilisierten figurativen Elementen bis zur minimalistischen Ausdruckformen. Die angeblich verbliebene „husistische Einfärbung“, die laut Dr. Jensen an seine Herkunft hinweisen sollte kann ich in seinen Arbeiten nicht identifizieren.

Die radikale Entwicklung der Arbeiten Koblasas in Richtung Klarheit und *Minimalismus* dokumentierte die Ausstellung *Jan Koblasa: Agonie*. Sie wurde im Jahr 1984 wieder im Museum Bochum eröffnet und ist laut Spielmann als „Meilenstein“ seiner Produktion zu verstehen. Im Vorwort thematisiert Spielmann Koblasas Schicksal und das Thema der Migration.<sup>653</sup>

„Die turbulente, zuerst hoffnungsvolle und dann letzten Endes tragische politische Entwicklung zwang Koblasa, seine Heimat zu verlassen. Das brachte große menschliche Probleme mit sich. Man verlässt nicht nur das gewohnte Milieu, man reißt sich aus einem Netz der seit Jahren gewachsenen menschlichen Beziehungen und das Loch, das man hinterlässt, spiegelt sich mit einer schmerzlichen Intensität im eigenen Herzen ab. Es hat aber auch eine positive Seite: man sieht sich selbst, seine eigene Entwicklung und die Geschichte und Tradition, aus denen man kommt, aus einem anderen Blickwinkel und in anderen

---

<sup>652</sup> Vgl. Jan Koblasa: *Jan Koblasa, Emigrace (vstávání z mrtvých se živým nedaří)*. Prag 2011.

<sup>653</sup> Jan Koblasa: *Agonie (Wald, Baum, Holz)* (Ausst.-Kat. Museum Bochum), hrsg. v. Peter Spielmann und Galerie Christoph Dürr. München 1984, o. S.

Zusammenhängen. Sicher objektiver als zuvor und auch kritischer. Für den weiteren Weg und eine Erneuerung ist es von wesentlicher Bedeutung. Für Koblasa war es noch bedeutender, da er aus einem Land kam, das Jahre krampfhaft bemüht war, sich zu isolieren, den eisernen Vorhang zuzuhalten, damit ihre Bürger vielleicht nicht durch das Vergleichen ein kritisches Auge bekommen könnten. Diesen eisernen Vorhang bildeten nicht nur Verbote, sondern auch daraus resultierende Vorurteile, Selbstüberschätzung und wiederum dialektisch verbundene Minderwertigkeitskomplexe. Das bedeutet Stagnation, Unfreiheit, Tod. Darum ist es so wichtig, aus so einem Kreis auszubrechen. Jan Koblasa gelang es.<sup>654</sup>

Auf diesen länger andauernden Kampf mit dem eigenen Schicksal verweist der Ausstellungstitel ebenso wie das Werk *Agonie* (1984) [Abb. 7.3]. Letzteres besteht aus fünf bettähnlichen Gerüsten, auf denen fünf unterschiedlich bemalte Holzbalken liegen. Die sehr minimalistische und sterile Arbeit erinnert an Krankenhausbetten, in denen leblose Individuen ruhen. Koblasa kombinierte in der Arbeit *Agonie* „warmes“ Holz mit „kalten“ eisernen Stangen. Er erreichte damit eine weitere Ebene der Reduktion seines künstlerischen Ausdrucks in einer Art meditativer Installation der Stille.

Koblasas Emigration mündete in die Änderung der künstlerischen Formen. Dies kann auch als ein Ergebnis der *hybriden Räume* verstanden werden. Im Museum Bochum, an diesem *Ort der Begegnungen* wurde nicht nur seiner Wandlung dokumentiert sondern sein Œuvre in ein breiteres Kontext gestellt. Die Rolle des Kontexts oder die Rolle der Interpretation Koblasas Arbeiten schildert das folgende Beispiel. Es betont die unersetzbare Position der Forschung des Hintergrunds, der zur Entstehung jeweiligen Arbeiten führte.

Koblasas bereits beschriebenes Werk *Agonie* (1984) besteht unter anderem aus bettähnlichen Gerüsten. Solch eine gerüstartige Konstruktion setzte er auch in einer jüngeren Arbeit ein. Das Werk *Falle* (1970) [Abb. 7.4] stellt einen kauernenden (wie ein Embryo zusammengerollten) Menschen dar, der an Seilen in der Mitte eines aus Rohren gestalteten Kubus hängt. Die *Falle* strahlt aufgrund des Titels und durch die Darstellung eines im Käfig gefangenen Individuums eine beängstigende Atmosphäre aus. Diese Arbeit weist starke ästhetische Analogien zu einem Werk des slowakischen

---

<sup>654</sup> Ebd.

Künstlers Vladimír Havrilla auf, das dank Thomas Strauss im Rahmen der Ausstellung *Bilder aus der Slowakei II.* (1982) in der *Galerie PRAGXIS* in Essen-Kettwig präsentiert wurde. In dieser Galerie stellte Koblasa im Jahr 1984 ebenfalls aus, und Thomas Strauss schrieb für ihn den Katalogtext, womit ein Bogen zwischen den tschechoslowakischen Emigranten in Westdeutschland gespannt wird, der die kollektiven Netzwerke veranschaulicht.<sup>655</sup>

Havrillas Arbeit, die zur Serie *But the Second Side of the Record* (1979-1981)<sup>656</sup> [Abb. 7.5] gehört, dokumentiert fotografisch eine Aktion und zeigt ebenfalls eine sitzende Person in einer kubischen, gerüstartigen Konstruktion. Die schlechte technische Qualität des dunklen Abbilds eines im Raum eingesperrten Menschen bewirkt eine bedrückende Atmosphäre, die Angesichts der politischen Situation im Land die Konnotation einer Kritik an der staatlichen Einschränkung der künstlerischen Freiheit erhalten könnte. Der Künstler thematisiert aber in dieser Aktion Themen wie menschliche Beziehungen, Meditation, Frauen und Jazz. Die Ausstellung dieser Serie wurde zwar in Bratislava von der Staatssicherheit verboten, dennoch reflektieren Havrillas Arbeiten keine negative Stellungnahme zur kommunistischen Regierung.<sup>657</sup> Trotz der überraschenden formalen Analogien zum Werk von Koblasa teilt sie Konnotationen wie Gefangenschaft und Begrenzung nicht.

Die formalen Ähnlichkeiten einerseits und die unterschiedliche Bedeutung der Werke von Havrilla und Koblasa andererseits weist auf die Rolle des Kontexts der tschechoslowakischen Arbeiten in Westdeutschland hin, der überwiegend durch die Museumskonzeption hergestellt wurde. Eine wichtige Position bei der Einordnung der Kunstwerke in den „westlichen“ Bezugsrahmen nahm außer den Museen die *documenta* in Kassel ein.

---

<sup>655</sup> Der Galerist Christoph Dürr organisierte für Koblasa in München einige Einzelausstellungen in den Jahren 1971, 1978, 1980, 1981 und 1992.

<sup>656</sup> Die Serie besteht aus einem Konvolut von Serigrafien und Aktionen.

<sup>657</sup> Schriftlicher Hinweis des Kunsthistorikers Dušan Brozman, 2015.

### **7.1.2 Kontext-Aufbau, tschechoslowakische Künstler auf der „documenta“ in Kassel**

Zu den Orten, an denen sich die zeitgenössischen Künstler der „westlichen“ Kunstszene trafen und heute noch treffen, gehört die alle fünf (zum Teil vier) Jahre stattfindende Ausstellung *documenta*<sup>658</sup> in Kassel. Sie war nach dem Zweiten Weltkrieg der Versuch, Westdeutschland wieder in den internationalen Diskurs der zeitgenössischen Kunst zu bringen. Als das temporäre Weltzentrum der Kunst erregte die *documenta* von Beginn an viel Aufmerksamkeit mit ihrem Programm, den präsentierten Künstlern und aufgrund ihrer geografischen Lage.<sup>659</sup> Der Ausstellungsort wurde wegen seiner Nähe zum „Osten“ und somit in einer „politische[n] Randlage [...] zur ‘vorgeschobenen Stellung der westlichen Zivilisation nahe dem Eisernen Vorhang‘“ und sollte „gegen gesellschaftliche und kulturelle Einflüsse aus den sozialistischen Staaten“ bereitstehen.<sup>660</sup> Zudem wurde die „Vermarktung des Ortes als Paradigma für ‘Freiheit‘ und [die] *documenta* als Symbol dieses Schlüsselbegriffs der politischen und künstlerischen Diskussion seit Kriegsende“<sup>661</sup> verstanden. Dank der sozialen Netzwerke, die die Aufgabe der Vermittlung der im „Westen“ unbekannt tschechoslowakischen Künstlern übernahmen, können einige von ihnen mit diesem für die „westliche“ Kunstgeschichte bedeutenden Ort in Verbindung gebracht werden. Ihre Teilnahme an der *documenta* in Kassel ist unter bestimmten Aspekten zu betrachten. Aufgrund des gegenüber dem „Westen“ anderen Herkunftsmilieus der tschechoslowakischen Künstler kam es zu Begegnungen, die manchmal als ernsthafte Konfrontation bezeichnet werden könnten. Die Arbeiten wurden meist nach ästhetischen Kriterien aus „westlicher“ Perspektive beurteilt und dementsprechend eingeordnet. Für den von mir untersuchten Zeitraum sind fünf *documenta*-Ausstellungen relevant. Die erste und im Folgenden analysierte *documenta 4* fand im Jahr 1968 statt. Die dort ausgestellte tschechoslowakische Kunst kann noch als letztes Zeichen der auslaufenden *liberalen 1960er Jahren* betrachtet werden.<sup>662</sup> Die letzte

---

<sup>658</sup> Harald Kimpel: *documenta. Mythos und Wirklichkeit*. Köln 1997, S. 88.

<sup>659</sup> Ebd.

<sup>660</sup> Zitiert wird A. Schulze Vellinghausen, aus: Kimpel 1997, S. 124.

<sup>661</sup> Kimpel 1997, S. 124.

<sup>662</sup> Bei der Beteiligung von Künstlern war auch die staatliche Organisation *Art Centrum* einbezogen. Was die Korrespondenz zwischen Jürgen Harten an Dr. Gerhard Bott aus dem Archiv *documenta* belegt, vgl. Archiv *documenta*, *D4-Mappe 35*. Kassel 2012.

berücksichtigte *documenta 8* aus dem Jahr 1987 besaß wegen der veränderten politischen Lage keine „offiziellen“ Anknüpfungen mehr an die ČSSR.

An der *documenta 4 (d4)* nahmen drei Künstler teil, die sich später in der „inoffiziellen“ Szene befanden. Der *neokonstruktive* Künstler Milan Dobeš präsentierte mehrere geometrische Objekte. Der Maler der *konkreten Kunst* Zdeněk Sýkora zeigte einige strukturalistische Plastiken und Grafiken<sup>663</sup>, und der Künstler der *visuellen Poesie* Jiří Kolář stellte Objekte sowie Collagen aus. Kolářs Arbeiten wurde ein eigenes Kabinett im Zwehrenturm des Museum Fridericianum gewidmet [Abb. 7.6]. Das heute wie eine Ikone zu betrachtende Objekt *Apfel* hing in der Mitte des Raumes von der Decke. Symmetrisch dazu wurden auf der linken und der rechten Seite hinter dem *Apfel* zwei großformatige Bilder platziert. An den übrigen Wänden konnten Besucher kleinere Collagen von Kolář besichtigen. In der Presse wurde sein Beitrag wie folgt beschrieben:

„Er plündert und zerstückelt Bücher und klebt die winzigen Teile mit Subtilität und Hingabe auf der Bildfläche zusammen. Für popartige Pointen sorgten aufgeheftete Objekte wie Löffel oder Schuhabsätze, die sorgfältig in die geklebte Bildhaut einbezogen werden.“<sup>664</sup>

Da die *documenta 4* überwiegend mit *Pop-Art* aus den USA gefüllt war, scheint der Hinweis auf die „popartigen Pointen“ in Kolářs Werk wie ein Versuch, sein Werk in den USA-Diskurs einzugliedern. Kolářs eigentliche Intention – mit alltäglichen Objekten *Poesie* zu schreiben – wurde als rein ästhetische Untersuchung verstanden. Erst auf der *documenta 6* wurde im Kontext des Themas *Zeichen und Geste*<sup>665</sup> auf weitere Qualitäten seines Œuvres eingegangen. Für Kolář bedeutete seine erste Teilnahme an der *documenta* den internationalen Durchbruch. Demgegenüber war es für Milan Dobeš einer seiner letzten Auftritte.<sup>666</sup> Die politische Situation in der tschechoslowakischen Kunstszene nach 1968 verursachte seinen Rückzug aus der

---

<sup>663</sup> Von Sýkora wurden die konstruktive Arbeiten *Struktur Blau-rot* (1966); *Vertikale Struktur* (1966); *Diagonale Struktur* (1968) und *Regelmäßige Struktur* (1968) gezeigt.

<sup>664</sup> Text aus der Frankfurter Allgemeine Zeitung, 15.8.1968, zit. in: Harald Kimpel und Karin Stengel (Hrsg.): 4. *documenta*. Internationale Ausstellung. Eine fotografische Rekonstruktion. Bremen 2007, S. 66.

<sup>665</sup> *documenta 6*, Handzeichnungen, Utopisches Design, Bücher (Ausst.-Kat. Fridericianum, Orangerie, Neue Galerie), Bd. 3, Kassel 1977, S. 91.

<sup>666</sup> Er stellte aus: *Rote rhythmische Lichter II.* (1967); *Bewegung des Lichtes III.* (1968); *Zentral-Anziehungskraft der Kreise I. - II.* (1968) und *Pulsierender Rhythmus VII.* (1968).

Sphäre der freischaffenden Künstler.<sup>667</sup> Zdeněk Sýkora blieb in der Stadt Louny an der Peripherie. Aber es gelang ihm trotzdem, im Gegensatz zu Dobeš, sich am internationalen Diskurs, der sich auf die *elementar-geometrischen Formen* konzentrierte, zu beteiligen.

Die fünfte *documenta* (*d5*) 1972 war nicht nur die erste, die parallel zur *Normalisierung* stattfand, sondern auch die erste, die sich gegen die bisherige Tradition der „klassischen“ *documenta*-Ausstellungen stellte. Sie wollte nicht mehr nur dokumentieren. Die heute wegweisende Ausstellung sollte eine „100-Tage-Veranstaltung“ werden.<sup>668</sup> Sie unterschied sich von den ersten vier insbesondere in der Organisationsstruktur.<sup>669</sup> Leiter der *d5* war der charismatische Harald Szeemann<sup>670</sup>, dessen sozialem Netzwerk große Bedeutung zukam. Die Entscheidungsmacht bei der Auswahl der Künstler konzentrierte sich auf ihn. Obwohl Szeemann Anfang der 1970er Jahre die Tschechoslowakei besucht und als Kurator der Kunsthalle Bern noch eine Ausstellung über die „junge Kunst aus der Tschechoslowakei“ vorbereitet hatte, waren auf der *documenta 5* keine tschechoslowakischen Künstler vertreten.<sup>671</sup> Angeblich war der slowakische Künstler Rudolf Sikora eingeladen.<sup>672</sup> Er wollte Objekte unter dem Titel *Topografien* ausstellen, die als sechs Meter hohe Glasrohre, mit Erde gefüllt, geplant waren.<sup>673</sup> Sikora beschäftigte sich mit diesem Thema schon länger, und seine Fotografien, Siebdrucke und Grafiken oder gar die Arbeit *The Earth*

---

<sup>667</sup> Während der *Normalisierung* widmete er sich der kommerziellen Grafik, um überhaupt künstlerisch tätig sein zu dürfen. Im Jahr 1975 wurde noch an seine Teilnahme auf der *documenta 4* erinnert. In der Ausstellung, die zum 75. Geburtstag von Arnold Bode veranstaltet wurde, präsentierte Dobeš die aktuelle Arbeit *Optikal Collage* (1975). Vgl. Arnold Bode zum 75. Geburtstag (Ausst.-Kat. Kasseler Kunstverein), hrsg. v. Karl Oskar Blase und Ela Spornitz. Kassel 1975, S. 284.

<sup>668</sup> Wiedervorlage *d5*. Eine Befragung des Archivs zur *documenta 1972* (Ausst.-Kat., *documenta Archiv*, Fridericianum, Kassel), hrsg. v. Roland Nachtigäller, Friedhelm Scharf und Karin Stengel. Kassel 2001, S. 92.

<sup>669</sup> *d1-d3* wurden ausschließlich unter der Leitung des Gründers der *documenta*, Professor Arnold Bode, organisiert. Die vierte *documenta* organisierte einen Kongress von 25 Kunsthistorikern zusammen mit anderen Persönlichkeiten der Kunstwelt. Allerdings löste ihre Arbeit viele Proteste aus. Vgl. Manfred Schneckenburger (Hrsg.): *Documenta – Idee und Institution: Tendenzen, Konzepte, Materialien*. München 1983.

<sup>670</sup> Harald Szeemann organisierte in der Kunsthalle Bern die umstrittene Ausstellung *Wenn Attitudes Become Form* (1969), die sich gegen die traditionellen Konventionen von Kunstinstitutionen richtete. Außerdem war er unabhängiger Direktor der *Agentur für geistige Arbeit* sowie freier „Ausstellungsmacher“. Vgl. Tobia Bezzola und Roman Kurzmeyer (Hrsg.): *Harald Szeemann, with by through because towards despote. Catalogue of all exhibition 1957-2005*. Zürich, Wien und New York 2007.

<sup>671</sup> Das Archiv von Harald Szeemann befindet sich momentan in der Getty Foundation und war bis zum Abschluss meiner Recherchen nicht zugänglich, sodass ich die möglichen Skizzen des Projektes nicht untersuchen konnte.

<sup>672</sup> Siehe Interview mit Rudolf Sikora im Anhang.

<sup>673</sup> Ebd.

*must not become a Dead Planet* aus dem Jahr 1972 [Abb. 7.7] lassen erahnen, wie die Realisation der *Topografien* für die *d5* hätte aussehen können. Doch die Ausführung und der Transport des Werkes wurden verboten und die Beteiligung Sikoras an der *d5* auf bürokratischem Wege verhindert.<sup>674</sup> Einige Spuren der tschechoslowakischen Kunstszene gab es dennoch in Kassel. Im Werk *Drawer Museum* von Herbert Distel befanden sich in den winzigen Zellen der einzelnen Schubladen 140 Werke von berühmten sowie unbekanntem Künstlern, darunter Werke von Stano Filko und Jiří Kolář.<sup>675</sup> Stano Filko war mit der Arbeit von *Cosmos* (1970-1971) vertreten [Abb. 7.8], die aus einer hängenden, silbern glänzenden Metallplatte mit den durchlöchernten Buchstaben COS/MOS in zwei Reihen bestand. Jiří Kolář platzierte in seiner „Kabine“ die Arbeit *Ohne Titel* (1971) [Abb. 7.9]: ein Ei in einem Eierbecher, das mit Zeitungsstückchen ganzflächig beklebt war. Dieses Beispiel ist ein Hinweis auf die internationalen sozialen Beziehungen, die die Künstler der „inoffiziellen“ tschechoslowakischen Kunstszene besaßen. Zudem äußerte Distel mit diesem Werk seine Kritik an dem klassischen Museumsbetrieb im „Westen“, der einen starken Fokus auf die Kunst der USA legte und auf einen Überblick über die Kunst aus anderen Ländern verzichtete.<sup>676</sup>

Die sechste *documenta* (*d6*), die im Jahr 1977 unter der Leitung von Manfred Schneckenburger stattfand, war bemüht, die *d5* in vielerlei Hinsicht zu übertreffen. Schneckenburger öffnete die Türen der Galerien, um den Außenraum zu bespielen, und expandierte in die neuen medialen Bereiche.<sup>677</sup> Darüber hinaus gelang es ihm, die „offizielle“ Kunst aus der DDR<sup>678</sup> zu präsentieren, was zu Protesten einiger Künstler wie Georg Baselitz und Markus Lüpertz führte.<sup>679</sup> Andere Länder der sozialistischen

---

<sup>674</sup> Ebd.

<sup>675</sup> Im Jahr 1976 erweiterte Distel sein Museum um 500 Künstler. Aus der Tschechoslowakei wurden Jiří Valoch, Jiří H. Kocman und Pravoslav Sovák hinzugefügt. [Abb. 7.10 und 7.11]

<sup>676</sup> Die bloße Kritik des Museumsstatus wird von mehreren Werken gleichzeitig unterstützt. Das älteste Stück ist ein *Museum im Koffer* von 1941 von Marcel Duchamp. Dieses Thema spiegelt auch Ben Vautier und sein *Box Museum*. Marcel Broodthaers erstellte das *Eagle Museum* (Adler-Museum). Die Künstler gaben dem Begriff Museum neue Bedeutung, rückten es aus seiner Position als wichtigste Institution und machten es zum Artefakt, das als Kunstwerk eigenen Gesetzen unterliegt. Vgl. Wiedervorlage *d5* (Ausst.-Kat. *documenta archiv*) 2001, S. 32.

<sup>677</sup> Vgl. Kimpel 1997, S. 48.

<sup>678</sup> Vertreten waren die Künstler Bernhard Heisig, Wolfgang Matheuer, Willi Sitte, Werner Tübke, Fritz Cremer und Jo Jastram.

<sup>679</sup> „Gisela Schirmer unterstellt zwar, dass die Maler Georg Baselitz und Markus Lüpertz vor allem aus Platzgründen (auf Betreiben ihres Galeristen Michael Werner) ihre Bilder aus der *documenta* 6 zurückgezogen hätten. Doch die Behauptung, der Rückzug sei aus Protest gegen die DDR-Teilnahme erfolgt, kann sie damit nicht aus der Welt schaffen.“ Aus: Dirk Schwarze: Ostkunst wurde salonfähig, unter: <http://dirkschwarze.net/2007/03/12/ostkunst-wurde-salonfähig/> [Abruf: 13.10.2013].

Lager waren „offiziell“ nicht vertreten.<sup>680</sup> Dennoch wurden auf dieser *Mediendocumenta* Arbeiten der tschechischen Künstler Jiří Kolář und Milan Knížák präsentiert.<sup>681</sup> Als Leihgabe der *Galerie Ricard* aus Nürnberg wurden zehn Arbeiten von Jiří Kolář<sup>682</sup> gezeigt und dem Bereich *Zeichen und Geste* eingegliedert.<sup>683</sup> Sie stammten überwiegend aus der ersten Hälfte der 1960er Jahre, da die neueren Arbeiten nicht aus der ČSSR ausgeführt werden durften. Die Unterzeichnung der *Charta 77*, die im gleichen Jahr wie die *documenta* stattfand, erschwerte Kolářs Situation und führte letztendlich zu seiner Emigration. Milan Knížáks Werk *Bunker Book* (1963-1970) [Abb. 7.12] wurde dem Thema *Metamorphosen des Buches* zugeordnet. Im Katalogtext verglich Rolf Dittmar seine Künstlerbücher<sup>684</sup> mit dem *einbetonierten Buch* (1970) [Abb. 7.13]<sup>685</sup> von Wolf Vostell, was die ästhetische Verbundenheit der Arbeiten von Knížák und Vostell unterstreicht. Diese Analogien wurden bereits in der Analyse der Splitter des Fluxus in dem *Mail-Art*-Netzwerk beleuchtet.

„Bei Knizak und Vostell werden sie (Protokoll- und Projektbücher) zu Kunstwerken eigener Gesetzlichkeit. Sie erhalten eine eigene, der Aktion gegenüber unabhängige ästhetische Dimension. Als Hilfsmittel zur Verwirklichung der Aktion gedacht, schlägt die Aktion auf die Gestaltung des Buches zurück. Die Buchgestaltung ist gleichzeitig das Produkt von Veränderungen, die die Aktion (oder deren intellektuellen Vollzug) im Künstler selbst bewirkt.“  
[sic!]<sup>686</sup>

Die drei vorgestellten Buchobjekte/Künstlerbücher von Knížák stammten aus der Sammlung Ruepp, da der Transport neuerer Arbeiten ebenfalls erschwert war. Außer den Künstlern Knížák und Kolář beteiligte sich an der *d6* der Kunsttheoretiker Zdenek Felix, der drei Texte für die Ausstellungskataloge verfasste. Er widmete sich nicht der Erklärung des tschechoslowakischen Beitrags, sondern berichtete über Alexander Rodschenko, Hamish Fulton und Urs Lüthi.<sup>687</sup> Die Distanzierung von seinen

<sup>680</sup> Florian Matzner: *Künstlerlexikon mit Registern zur documenta 1-8*. Kassel 1987, S. 234.

<sup>681</sup> Vgl. Kimpel 1997, S. 52.

<sup>682</sup> Ausgestellte Werke von Kolář: *Verrücktogramm* (1959), *Gedicht der Flöhe* (1960), *Schnackengesang* (1960), *Griechisches Verrücktogramm* (1960), *H 3321* (1961), *Blindenode* (1961), *Ein in Zahlen vernarrtes Alphabet* (1962), *Blindengesang* (1962), *Annuliertes Gedicht* (1963) und *Transparentes Blindengedicht* (1960).

<sup>683</sup> Vgl. *documenta 6* (Ausst.-Kat. Fredericianum u.a.), Bd. 3, 1977, S. 91.

<sup>684</sup> Weitere ausgestellte Arbeiten von Knížák: *Stone Ceremony* (1971) und *Buch ohne Titel* (1963-1973).

<sup>685</sup> Original-Ausgabe Wolf Vostell: *Betonierungen*, Hruwil 1970, Edition Howeg.

<sup>686</sup> Rolf Dittmar: *Metamorphosen des Buches*, in: *documenta 6* (Ausst.-Kat. Fredericianum u.a.), Bd. 3, 1977, S. 296-299 hier S. 296f.

<sup>687</sup> Texte über Alexandr Rodschenko (S. 48); Hamish Fulton (S. 64) und Urs Lüthi (S. 174). In: *documenta 6* (Ausst.-Kat. Fredericianum u.a.), Bd. 3, 1977.

Landsleuten hing mit seiner eigenen Bemühung zusammen, sich in der neuen Heimat durchzusetzen und mit den „westdeutschen“ Kollegen auf gleicher Höhe zu stehen, um nicht mehr mit dem Stempel des „osteuropäischen“ Theoretikers leben zu müssen.<sup>688</sup>

Die *documenta 7* organisierte Rudi Fuchs im Jahr 1982. Sein Hauptziel war, einen Dialog zwischen Skulptur und Bild, Architektur und Kunst zu erzeugen.<sup>689</sup> Dies wollte auch der frisch emigrierte Künstler Stano Filko mit seinem Beitrag bewirken. Seine Teilnahme an der *documenta* wurde von zwei Faktoren bestimmt. Erstens befand sich Filko nach der Emigration im Jahr 1981 in Westdeutschland, was die Produktion von repräsentativen Kunstwerken für die *documenta* und den Transport zum Ausstellungsort ermöglichte, zweitens setzte sich der Kurator und Journalist Thomas Strauss für ihn ein.<sup>690</sup> Strauss schlug Rudi Fuchs vor, Filko in das Ausstellungsprogramm der *documenta* mit aufzunehmen, was dieser auch tat. Gezeigt wurde Filkos Wagen der Marke *Škoda*, mit dem er die Grenze zur BRD noch „offiziell“ als Tourist überquert hatte [Abb. 7.14].<sup>691</sup> Den Wagen bemalte Filko ganz mit weißer Farbe, obwohl das Auto schon eine weiße Karosserie besaß. Ähnlich wie bei dem früheren Gruppenprojekt mit Laky und Zavarský: *Weißer Raum im weißen Raum* (1973-1974)<sup>692</sup>, repräsentierte die Farbe Weiß eine spirituelle Dimension. Hinter dem Wagen an der Wand spiegelte sich schon seine Reaktion auf den „Westen“, da er dem Konzept des weißen Raums nicht treu blieb und die Leinwände mit mehrfarbiger gestischer Malerei versah. Damit war das ursprüngliche Konzept vom weißen Raum verschwunden und Filko in der Menge solcher abstrakten Äußerungen ebenfalls. Im

---

<sup>688</sup> Siehe schriftliches Interview mit Zdenek Felix in: Biřová 2011, S. 90-92.

<sup>689</sup> „Ohne inszenierte Höhepunkte soll ein gleichmäßiger alle Gebäude durchziehender Erlebniszusammenhang erzeugt werden.“ Aus: Kimpel 1997, S. 56.

<sup>690</sup> Rudi Fuchs bekam zahlreiche Vorschläge, wen er berücksichtigen sollte, darunter war auch ein Vorschlag des tschechischen Emigranten und Mitarbeiters des *Fliegenden Büros* Alexej Kusák. Er empfahl aber keinen tschechischen oder slowakischen Künstler, sondern setzte sich für den polnischen Künstler Eduard Dwurnik ein. Vgl. Brief an Rudi Fuchs 16.2.1982, Archiv *documenta*, *D7-Mappe 72*, Kassel 2012. Alexej Kusák, Autor des Textes *Bemerkungen zur Situation der tschechischen Exil-Kultur 1968-1989*, das vom Exil in der BRD handelt, besaß ausreichende Informationen über tschechoslowakische Künstler im „Westen“, die er empfehlen konnte, und dennoch setzte er auf einen polnischen Kollegen.

<sup>691</sup> Ausgestellte Werke: *Ontologie-Vertikal* (1974), *Ohne Titel* (1978-79), *BAJ-85-70* (1981-82), *Filko I.-IV.*, *Liebe zur Ontologie* (1982).

<sup>692</sup> Diesen „metaphysisch gedachten Raum“ stellte Jiří Valoch 1974 im Haus der Kunst in Brünn aus. Fotos und ein theoretischer Text von Valoch erschienen in mehreren Sprachen und wurden als kleiner Katalog gedruckt. Zahlreiche Exemplare dieser Aktionen sind im „Westen“ auffindbar. Die Nr. 2 der Zeitung *Schwarz-Weisse Dokumentation über visuelle Operationen* stellte diese Arbeit ebenfalls vor. Vgl. Kyncl und Spitzmann 1975 (Nr. 2), o. S.

Ausstellungskatalog wird noch das reine Gruppenprojekt mit mehreren Fotos vorgestellt [Abb. 7.15].

„Im System des Künstlers [Filko] ist der Weiße Raum eine Fortführung und ein Kulminationspunkt früherer Raumkonzeptionen.“<sup>693</sup> Die weiße Farbe bekam bei Filko eine spirituelle Bedeutung durch seine wiederholte Erfahrung des klinischen Todes.<sup>694</sup> Er betrachtete sie als etwas Ewiges, Reines, Immaterielles. Die Aktualität seiner Gedanken und Filkos künstlerische Ausdruckweise sprachen auch Joseph Beuys an. Beuys schrieb für Filko ein Gutachten, das darlegt, dass er über Filkos Œuvre und über seine Lage in der Heimat gut informiert war. Deswegen forderte er „mögliche Mittel und Raum für seine [Filkos] schöpferische Tätigkeit“.<sup>695</sup> Die Existenz dieses Dokuments wird durch einen Hinweis im Artikel *Auf der Suche nach dem Absoluten* aus den *Düsseldorfer Hefte* von Bertram Müller bestätigt.<sup>696</sup> Dennoch wurde die Authentizität des Dokuments vom Joseph Beuys Archiv infrage gestellt.<sup>697</sup> Der Artikel erschien im Zusammenhang mit der *d7*, und das Gutachten wird nicht als Lob auf den Künstler präsentiert, sondern in ihm „spricht vielleicht mehr über Beuys humanes Engagement als für die Qualitäten von Filko; ‘als bloßes Gefälligkeitsgutachten wird man es indes wohl abtun können‘.“<sup>698</sup> Filko lebte nicht lange in Westdeutschland, da seine „internationale Karriere zwar [ihren] Höhepunkt“ nach der Teilnahme an der *d7* erlebte, der kommerzielle Erfolg aber ausblieb.<sup>699</sup> Er siedelte nach New York über, wo er sich überwiegend mit der Malerei in expressiver und gestischer Form beschäftigte. Diese Ausdrucksform war in New York in den 1980er Jahren längst überwunden, sodass Filkos Arbeit keinen Anschluss an die aktuelle Kunst der USA fand. Gleich nach der Wende 1990 kehrte Filko in seine Heimat zurück.

Die letzte analysierte *documenta* (*d8*) aus dem Jahr 1987 leitete wieder Manfred Schneckenburger, der von der These ausging, „daß die Kunst der 1980er Jahre erweiterte historische und soziale Dimensionen in Überschneidungsbereichen von

---

<sup>693</sup> Patricia Grzonka: Stano Filko: Künstlerische Selbstkonstruktion zwischen Ost und West, in: Dieter Bogner (Hrsg.): *Paradigmenwechsel, Ost- und Mitteleuropa im 20. Jahrhundert; Kunstgeschichte im Wandel der politischen Verhältnisse*. Wien 2011, S. 111-117, hier S. 115.

<sup>694</sup> Siehe Interview mit Stano Filko im Anhang.

<sup>695</sup> Document: Gutachten von Beuys an Stano Filko von 1973-75. *Zbierky moderného a súčasného umenia*, Archiv Nationalgalerie Bratislava.

<sup>696</sup> Vgl. Bertram Müller: *Auf der Suche nach dem Absoluten*, in: *Düsseldorfer Hefte*, Juni/Juli 1982, S. 4. Archiv Christel Schüppenhauer.

<sup>697</sup> Joseph Beuys Archiv des Landes Nordrhein-Westfalen in Bedburg-Hau, E-Mail v. 24.3.2013.

<sup>698</sup> Müller 1982.

<sup>699</sup> Grzonka 2011, S. 112.

Autonomie und Anwendung<sup>700</sup> aufweise. Der Verlust des Utopiebegriffs in der Gegenwartskunst wurde ebenfalls zum Thema.<sup>701</sup> Auf dieser *documenta*, die gegen Ende der *Normalisierung* stattfand, beteiligte sich Magdalena Jetelová, die seit 1985 in der BRD lebte. Ihre Anwesenheit in Westdeutschland trug, wie bei Filko, dazu bei, dass sie an der *d8* teilnehmen konnte. Sie war mit dem überdimensionalen Objekt *Der Setzung andere Seite* (1987) [Abb. 7.16] vertreten. Es ist eine über sieben Meter lange, mehr als dreieinhalb Meter breite und fast vier Meter hohe Skulptur aus alten, grob bearbeiteten Stämmen, die in Form eines Stuhls, der nach vorn und teilweise nach hinten Sitzmöglichkeiten lediglich andeutet, zusammengefügt. Im Text des *documenta*-Katalogs wird diese Arbeit von Jetelová nicht als Objekt, sondern als „ein lebendes, atmendes Monument“<sup>702</sup> bezeichnet. Die ergänzenden Fotos im Katalog stammen aus der *Galerie Walter Storms*, was die Verbindung zwischen der Künstlerin und dem Galeristen wie auch die Bedeutsamkeit der Netzwerke unterstreicht. Das Motiv des Stuhls gehört zu den ältesten, mit denen sie sich beschäftigte. Die neuartige Erweiterung des Motivs und die Entfaltung des Raumes auch auf der Rückseite des Stuhls symbolisiert Jetelová's Schicksal und steht für die Notwendigkeit der ästhetischen Öffnung gegenüber den neuen „westlichen“ Werten. Ihre Anwesenheit auf der *d8* wird durch die Ausstellung *documentaportraits* (1989)<sup>703</sup> bekräftigt. Diese Ausstellung betonte die Wichtigkeit des persönlichen Erscheinens der Künstler auf der *documenta*.

„Der Künstler ist anwesend. Als mittlerweile unerläßliches Kernstück des modernen Kulturbetriebes gehört die physische Künstlerpräsenz zu den essentiellen Bestandteilen heutigen Bildungsvergnügens.“<sup>704</sup>

So wie die Anwesenheit der Künstler für die „westliche“ Welt selbstverständlich erschien, war dies für Künstler hinter dem Eisernen Vorhang eher eine Wunschvorstellung.

---

<sup>700</sup> Kimpel 1997, S. 60.

<sup>701</sup> „Aggression, Gewalt, Krieg, Holocaust bilden durchgängige Themenstränge, die in Einzelarbeiten und Installationen zwischen Pathosgesten und Betroffenheitsgefühlen zum Ausdruck kommen.“ In: Kimpel 1997, S. 62.

<sup>702</sup> Noemi Smolik: Magdalena Jetelova, in: *documenta 8* (Ausst.-Kat. Fridericianum, Orangerie, Karslauer, Renthof, gesamter Stadtraum), Bd. 2, Kassel 1987, S. 112-113, hier S. 112.

<sup>703</sup> Der offizielle *documenta*-Fotograf Frank Mihm verewigte die beteiligten Künstler und stellte ihre Portraits im Palais Bellevue aus. Vgl. *documentaportraits. Künstlerinnen und Künstler der d8*. Fotografiert von Frank Mihm (Ausst.-Kat. Palais Bellevue Kassel). Kassel 1989.

<sup>704</sup> Harald Kimpel: Der Künstler ist anwesend. Stationen des fotografischen Künstlerportraits bei der *documenta*, in: *documentaportraits* (Ausst.-Kat. Palais Bellevue u.a.) 1989, S. 7-17, hier S. 7.

Das Mitglied der Gruppe *Black Market* Tomáš Ruller sollte auf der *d8* eine *Performance* durchführen, die unter den historischen Aspekten und angesichts der Tatsache seines Ausreiseverbots fast ironische Bedeutung bekam. Unter dem Titel *Just here now* wollte Ruller eine intime, unauffällige und für ihn mehrdeutige *Performance*, die er schon 1986 in der *Galerie Molkerei Werkstatt* in Köln inszeniert hatte, wiederholen. Im Katalog der *d8* ist das Konzept festgehalten:

„[Ruller] wird einen Nachmittag im Fridericianum verbringen. Nur eine kleine Note in seinem Verhalten, kleine Betonungen in Gesten, Blicken und Handlungen werden sein Da-Sein im Raum spüren lassen und von dem der Zuschauer unterscheiden.“<sup>705</sup>

Aufgrund der politischen Lage blieb diese einfache *Performance* unaufgeführt. Sie deutet an, wie sehr die Künstler sich auf der anderen Seite des Eisernen Vorhangs ihre Anwesenheit im „Westen“ erträumten: ... just here now. Außer der Anweisung zur *Performance* war im Katalog eine Dokumentation seiner älteren Arbeiten abgedruckt, beispielsweise *Dusting at the end of the corridor* (1987) [Abb. 7.17]; hier haftet Ruller eine Schicht von Materie an, nachdem er sich auf einen Haufen aus Staub oder Sand gelegt hat. Die Fotografien betonen erneut den Unterschied zwischen Rullers *Einzelperformances* und den Aktionen, die er mit der Gruppe *Black Market* durchführte. Seine eigenständige künstlerische Produktion wurde daher als Teil der Gruppenproduktion im Kontext der „westlichen“ *Performances* verstanden.

Aus der Gruppe *Black Market* nahmen an der *d8* Boris Nieslony und weitere Mitglieder auch physisch teil. Ruller sollte sich an der *Performance Das Brakteatenstück*<sup>706</sup> (24 Stunden, Renthof), an der bereits mehrere Künstler aus verschiedenen Ländern partizipierten, beteiligen.<sup>707</sup> Zu dieser Arbeit äußerte sich (wahrscheinlich) Nieslony, der im Katalog folgendermaßen zitiert wird:

„In der Parallelität der Aufführung liegt die Methode der immateriellen Wertsetzung, der Tausch. [...] Die Gesamtheit der Performance: steht vor der Sprache, ist als Dasein ein Organismus und als Ereignis ist sie Modell gesellschaftlicher Begegnung, ‘Berührung‘.“<sup>708</sup>

---

<sup>705</sup> documenta 8 (Ausst.-Kat. Fredericianum u.a.), Bd. 2, 1987, S. 307.

<sup>706</sup> Der Titel weist auf eine Währungsform im Mittelalter hin. Vgl. documenta 8 (Ausst.-Kat. Fredericianum u.a.), Bd. 2, 1987, S. 302.

<sup>707</sup> Jürgen Fritz (Kassel), Norbert Klassen (Bern), Zygmunt Piotrowski (Warschau), Jacques van Poppel (Groningen), Zbigniew Warpechowski (Warschau).

<sup>708</sup> documenta 8 (Ausst.-Kat. Fredericianum u.a.), Bd. 2, 1987, S. 302.

Die Anwesenheit der polnischen Künstler Zbigniew Warpechowski und Zygmunt Piotrowski führte die unterschiedliche politische Stimmung in den verschiedenen Ländern „Osteuropas“ vor Augen. Obwohl sich diese *documenta* bereits während der „schwachen“ Periode der *Normalisierung* abspielte und die Ausreisemöglichkeiten sowie Genehmigungen für zahlreiche „inoffizielle“ Künstler, im Ausland auszustellen, erteilt wurden, offenbart der Fall Ruller die individuellen und infolge persönlicher Netzwerke belasteten Entscheidungsmechanismen der ČSSR.

Die Anwesenheit der Künstler an den Ausstellungen *documenta* in Kassel beweist die Wichtigkeit der sozialen Netzwerke für die Künstler aus der Tschechoslowakei sowie den Einfluss der politischen Situation auf deren Präsentation im Ausland. Jeder Künstler, der während der *Normalisierung* in Kassel ausstellte, verdankte diese Möglichkeit einer Person, die es vermittelte. Die Netzwerke zwischen der Tschechoslowakei und Westdeutschland schufen wichtige Brücken für zahlreiche künstlerische Formen.

### **7.1.3 Beispiele der „schwachen“ Normalisierung: Ausstellung „8 Künstler aus Prag in München“ und die DAAD-Stipendiaten in West-Berlin**

Wie bereits im Zusammenhang der Teilnahme von Tomáš Ruller an *documenta 8* angedeutet wurde, kam es in den 1980er Jahren zu bestimmten Lageränderungen in der Tschechoslowakei. Die Situation in der „inoffiziellen“ Kunstszene milderte sich in vielen Hinsichten, obwohl keine (ästhetischen oder rechtlichen) Gesetze geändert wurden. Markant war der Wandel bei den zunehmenden Ausreisegenehmigungen für Künstler der „inoffiziellen“ Kunstszene. Ein hervorragendes Beispiel für diese veränderte Stimmung im Hinblick auf die Reisepolitik stellt die Ausstellung *8 Künstler aus Prag in München* dar [Abb. 7.18].

Im Jahr 1983 wurden unter dem Patronat des Münchner Kulturreferats und des Instituts für Moderne Kunst München acht, dem deutschen Publikum meist unbekannt, Künstler aus Prag in den Räumen der Künstlerwerkstatt in der Lothringerstraße 13 präsentiert. Obwohl alle Beteiligten – Václav Boštík, Vladimír Boudník, Hugo

Demartini, Milan Grygar, Magdalena Jetelová, Stanislav Kolíbal, Karel Malich und Adriena Šimotová – Vertreter der „inoffiziellen“ Kunstszene in der ČSSR waren, wurde „offiziell“ durch die „Prager Kunst-Exportorganisation Art Centrum“ vermittelt.<sup>709</sup> Dieses Paradox erklärt die Position des Galeristen Walter Storms. Er organisierte die Ausstellung und nutzte dabei seine langjährigen Erfahrungen in der Zusammenarbeit mit dem *Art Centrum* (seit 1972). Am Anfang des Projektes standen Storms Aktivitäten in Mailand, wo er dem tschechischen Bildhauer Stanislav Kolíbal begegnete.<sup>710</sup> Kolíbal führte Storms in die „inoffizielle“ Prager Kunstszene ein. Die Auswahl von Künstlern für die Ausstellung *8 Künstler aus Prag in München* war durch Storms und Kolíbals Netzwerk bestimmt. Alle acht gehörten in der ČSSR zu der Gruppe, die mit einem Ausstellungsverbot belegt war.

„Die Abrechnung mit ihr nach dem Jahr 1968 war ein Akt der Rache der Mittelmäßigkeit an ihrem Talent. Der Neid fand freien Lauf. Die auch im Ausland bekannten ehemaligen Repräsentanten des Künstlerbundes und der Prager Szene aus den sechziger Jahren durfte in den folgenden Jahrzehnten nicht mehr ausstellen. Durch ein heimliches Dekret sollten sie aus dem Kunstleben verschwinden.“<sup>711</sup>

Gleichwohl durften sie in München ausstellen, einer kapitalistischen Stadt, in der zudem das *Radio Free Europe* seinen Sitz hatte. Wie kam es dazu? Der Journalist und Kunsthistoriker Thomas Strauss hatte in seinem Artikel in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* gleich mehrere Erklärungen bereit: „Hunger nach westlichen Valuten, eine kulturpolitische Wende, Ermüdung der starren Zensur? [...] Wahrscheinlich von allem etwas.“<sup>712</sup> Wie auch immer, in Verbindung mit Storms Netzwerken kam es zur erfolgreichen Durchführung des Projektes. Mit Verkaufsgarantien und Geschenken an die Beamten des *Art Centrum*s gelang es Storms, die Ausreisegenehmigungen für alle sieben Prager Künstler nach München „zu bekommen“.<sup>713</sup> Der achte, Vladimír Boudník, war schon 1968 gestorben.

---

<sup>709</sup> Thomas Strauss: Wiederauferstandene Generation, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 21. Juni 1983, Nr. 140, S. 21.

<sup>710</sup> Günter Engelhard: Die Form wächst aus der Geschichte, in: *art. Das Kunstmagazin*, 2.1995, S. 54-61, unter: <http://www.art-magazin.de/div/heftarchiv/1995/2/13021463297809802247/Die-Form-waechst-aus-der-Geschichte> [Abruf: 7.2.2014].

<sup>711</sup> Ebd.

<sup>712</sup> Ebd.

<sup>713</sup> Siehe Interview mit Walter Storms im Anhang.

Die folgende Skizzierung der ausgestellten Künstler beleuchtet die ästhetische Nähe ihrer künstlerischen Formen zu den damaligen zeitgenössischen Kunstströmungen in Westdeutschland und erklärt das Interesse des „Westens“ an den Künstlern der „inoffiziellen“ Kunstszene, das das *Art Centrum* zu einer Kooperation bewegen konnte.

Von Vladimír Boudník wurden 15 Grafiken ausgestellt.<sup>714</sup> Boudník war als Künstler Autodidakt und arbeitete im Erwerbsleben als Fabrikarbeiter. Trotzdem wiesen seine Straßenaktionen während der 1950er Jahre und seine experimentellen Drucktechniken Parallelen zu mehreren „westlichen“ Kunstrichtungen auf: *Abstraktion*, *Informel*, *Happening* und *konzeptuelle Kunst*. Er schuf ein „Werk, das keinen Vergleich zur Kunstproduktion wo auch immer scheuen muß[te]“<sup>715</sup>. Zwei weitere Künstler, Milan Grygar und Hugo Demartini, arbeiteten mit minimalistischen und geometrischen künstlerischen Formen. Der Bildhauer Demartini, der in der BRD schon in den 1970er Jahren seine Skulpturen und Reliefs aus metallenen Halbkugeln gezeigt hatte, stellte fünf *Modelle* (1980-1982) aus. Der Maler Milan Grygar bereitete für die Besucher unter anderem auch ein multimediales Erlebnis vor.

„Die Bilder und Zeichnungen von [ihm] verstehen sich neben ihrer Funktion als konkrete malerische Ergebnisse mit architektonischen Bezügen als musikalische Partituren im Bereich Neuer Musik.“<sup>716</sup>

Bei der Vernissage spielte das *Jiří Stivín Trio* aus Prag diese Partituren von Grygar. Während der Ausstellung liefen dann Grygars Tonbandaufnahmen.

Die jüngste Teilnehmerin, Magdalena Jetelová, präsentierte sich mit zwei Skulpturen, *Stuhl* (1980) und *Treppe* (1982), sowie mit den Abbildungen der Skulpturen *Tor* (1980) und *Treppe* in freier Natur. Die Werke *Innenlicht I.* (1977) und *Ich und der, dem ich begegne* (1976-80) des Bildhauers Karel Malich standen „in der Tradition des Konstruktivismus und der sich daraus ableitenden kinetischen Kunst“<sup>717</sup>. Die Künstlerin Adriena Šimotová zeigte Arbeiten und Objekte aus Papier: *Überschreitung I.-IV.* (1983), die sie speziell für diese Ausstellung kreierte und die ebenfalls auf der

---

<sup>714</sup> Darunter *Aktive Graphik* (1959), mehrere *Strukturalgraphiken* (1960) und *Magnetische Graphik* (1965). Allerdings stammen die ausgestellten Werke aus „westlichen“ Privatsammlungen.

<sup>715</sup> 8 Künstler aus Prag in München (Ausst.-Kat. Künstlerwerkstatt Lothringerstraße 13, München), hrsg. v. Walter Storms und Paula Domzalski. München 1983, o. S.

<sup>716</sup> Ebd.

<sup>717</sup> Ebd.

Ausstellung im Museum Bochum, *Das Prinzip Hoffnung* (1983/1984), zu sehen waren. Šimotová befasste sich in ihrem Werk mit dem „Menschenbild und daraus folgend jener Durchsichtigkeit, Zerbrechlichkeit, Verletzbarkeit, und Unsicherheit menschlicher Existenz“<sup>718</sup>.

Die Arbeiten der Künstler Vladimír Boštík und Stanislav Kolíbal wurden für die *ZERO*-Sammlung von Lenz Schönberg angekauft, da ihre ästhetischen Formen der künstlerischen Produktion der *ZERO*-Vertreter entsprachen. Laut einer Projektskizze von Storms wurden Vladimír Boštíks Arbeiten zum ersten Mal in der BRD ausgestellt, und er war gleich mit mehreren Zeichnungen und Ölgemälden vertreten.<sup>719</sup> Stanislav Kolíbal war dem Ausstellungskatalog zufolge damals „einer der international bekanntesten und hochgeschätzten Künstler aus der Tschechoslowakei“<sup>720</sup>. Seine drei Arbeiten zeigen, wie revolutionär sich der freie Geist ohne Störungen in einem abgegrenzten Raum entwickeln kann.<sup>721</sup> Beide Künstler und ihre Arbeiten werden im nächsten Kapitel detaillierter beschrieben, um sie in der *ZERO*-Sammlung von Lenz Schönberg besser positionieren zu können.

Auf der einen Seite zeigen die hier beschriebenen Arbeiten, dass die tschechischen Künstler durchaus andere Kunstformen entwickelten als nur den vorgeschriebenen *sozialistischen Realismus* und eine ernsthaft nehmende Konkurrenz für die westdeutschen Künstler darstellen. Auf der anderen Seite wurden die Gründe für die unklare Wahrnehmung der zwei tschechoslowakischen Kunstszenen in Westdeutschland veranschaulicht. Die Zuteilung der Künstler zur „inoffiziellen“ Seite wurde zwar erwähnt aber durch die „offizielle“ Vermittlung durch die staatliche Institution *Art Centrum* wurde dieser Tatsache entkräftigt. Dieses Beispiel repräsentiert auch die verschwommenen Verhältnisse zwischen den zwei Kunstszenen in der ČSSR, die dadurch schwer eindeutig definiert werden können.

---

<sup>718</sup> Ebd.

<sup>719</sup> Unpubliziertes Manuskript, Projekt-Skizze zur Ausstellung *8 Künstler aus Prag in München* von Walter Storms, ohne Datum, o. S. Archiv Walter Storms. Ausgestellte Arbeiten: *Architektur* (1938), *Feld* (1964 und 1972), *Vertikale Gliederung* (1977) und *Große Riffelung* (1978).

<sup>720</sup> *8 Künstler aus Prag in München* (Ausst.-Kat. Künstlerwerkstatt Lothringerstraße 13) 1983, o. S.

<sup>721</sup> Kolíbal schickte drei große Arbeiten nach München, die hervorragend mit den Dimensionen und der Illusion spielten; *Dunkler Raum der Entscheidung*, 1980, *Zwischen Papierwänden* (1978) und *Das Frühere und das Kommende* (1980-1982).

Mit der Ausstellung *8 Künstler aus Prag in München* wollte Storms dem westdeutschen Publikum einen Einblick in die „inoffizielle“ Kunstszene Prags verschaffen. Dank seiner Arbeit kreuzten sich in München die Wege der Künstler aus der ČSSR mit denen der tschechoslowakischen Emigranten und denen der westdeutschen Akteure. Die Ausstellung *8 Künstler aus Prag in München* bekräftigt die Bedeutung der Netzwerke, die trotz der Kooperation mit einer staatlichen Institution wie dem *Art Centrum* für die Durchführung solcher Veranstaltungen nötig waren. Darüber hinaus signalisierte dieses Projekt eine Veränderung der gesamten Lage. Die „inoffiziellen“ Künstler der Tschechoslowakei durften unter bestimmten Bedingungen im Ausland ausstellen.

Nicht nur Walter Storms versuchte die tschechoslowakischen „inoffiziellen“ Künstler in Westdeutschland zu präsentieren. Es gab eine Institution die ebenfalls die mildernden politischen Umstände nutzte um gerade solche Künstler als Vertreter der Tschechoslowakei in Westdeutschland vorstellen zu dürfen – der *Deutsche Akademische Austauschdienst* (DAAD). Das Ziel des DAAD war generell die Verbesserung des Kulturaustauschs zwischen Westdeutschland und anderen Staaten der Welt. Ab 1963 bot diese Institution unter anderem ein Künstlerprogramm an.<sup>722</sup> Ausländische Künstler bekamen für ein Jahr die Möglichkeit, in West-Berlin zu leben und in einem eigenen Atelier kreativ zu sein. Dieses Angebot nutzten Künstler aus aller Welt und damit auch aus dem „Ostblock“.

„Gerade der wunderbare Aufschwung der europäischen Kunst, der Durchbruch im letzten Jahrzehnt in Europa und jetzt auch in Amerika, dieser Aufschwung zwingt uns, die reichen europäischen Traditionen neu zu entdecken und zu erforschen. Dazu gehört auch Osteuropa, das im Rahmen des Berliner Künstlerprogramms schon immer als Teil der westlichen Kunsttradition verstanden werden konnte.“<sup>723</sup>

Aus der damaligen Tschechoslowakei kamen während der *Normalisierung* etliche Künstler nach West-Berlin. Sie betrachteten diesen Aufenthalt allerdings nicht immer als die einzigartige Gelegenheit, sich in die „westliche Kunsttradition“ einzugliedern. Das einjährige Stipendium nutzten manche Künstler, um etwas Neues zu entdecken

---

<sup>722</sup> Rudi Fuchs: Jeder in seiner eigenen Sprache, in: Balkon mit Fächer. 25 Jahre Berliner Künstlerprogramm des DAAD (Ausst.-Kat. Akademie der Künste Berlin, DuMont Kunsthalle Köln, Gemeente Museum Den Haag), hrsg. v. Berliner Künstlerprogramm des DAAD, Joachim Sartorius und René Block. Berlin 1988, S. 11-17, hier S. 14.

<sup>723</sup> Ebd., S. 11.

und für ein Jahr die „freie“ Kunstszene zu genießen (S. Kolíbal, M. Knížák), als Zwischenstation auf einem längeren Weg der Emigration (J. Kolář) oder als Anfang in der neuen Heimat (J. Kotík, R. Valenta). Der Jahresaufenthalt schloss immer mit einer Ausstellung der angefertigten Arbeiten.<sup>724</sup> Von allen tschechoslowakischen Stipendiaten veranschaulichen die Resultate von Kolářs künstlerischer Produktion die Rolle der Netzwerke am deutlichsten.<sup>725</sup> 1980 entstanden Arbeiten mit Wolf Vostell, Jan Kotík und Rudolf Valenta.<sup>726</sup> Die Arbeit mit Wolf Vostell wurde bereits im Unterkapitel *Textobjekte/Objektttexte* beschrieben, auch wurde darauf hingewiesen, dass die Arbeiten die Netzwerke des DAAD repräsentierten. Eine Vernetzung unter den tschechoslowakischen Stipendiaten belegt ein Foto (1979) [Abb. 7.19] aus der Autobiografie *Genius Milan Knížák*, auf dem außer Knížák noch Rudolf Valenta, Jan Kotík und Jiří Kolář zu sehen sind. Obwohl Kolář nicht lange in der BRD blieb, sondern bereits ein Jahr später nach Paris umsiedelte, sind es gerade diese *Orte der Begegnungen*, die ihn mit der BRD während der *Normalisierung* eng verbanden.

DAAD in West-Berlin sowie die Ausstellung von Walter Storms in München betonten erneut, dass durch die sozialen Netzwerke die Zuordnung der tschechoslowakischen Künstler zu der „offiziellen“ oder „inoffiziellen“ Kunstszene nach Bedarf angepasst werden konnte. Zumal zeigen diese Beispiele den Ansatz der letzten Phase der *Normalisierung*, die als „schwache“ in dieser Arbeit benannt wurde und die schließlich zur Samtenen Revolution im Jahr 1989 führte.

## 7.2 Treffpunkt: private Galerien

Nicht nur die staatlichen und städtischen Museen, Galerien und Organisationen zeigten Interesse an der „inoffiziellen“ Kunst aus der ČSSR, sondern auch kleine private Galerien. Im Gegensatz zu den staatlichen Institutionen spielten bei der Analyse des

---

<sup>724</sup> Die *Galerie Zeller Mayer* organisierte in bestimmten Zeitabständen mehrere tschechoslowakische Künstler des DAAD-Programms Einzelausstellungen. Die Galerie stellte Rudolf Valenta im Jahr 1979 aus (Stipendium 1974), in den Jahren 1980 und 1986 J. Kolář (Stipendium 1979/1980). Im Jahr 1987 stellte sie auf der Ausstellung *7 Künstler des DAAD Berlin* die Künstler Rudolf Valenta, Jiří Kolář, György Jovánovics, Armando, Laszlo Lakner, Allan Kaprow und Howard Kanovitz aus. Vgl. *7 Künstler des DAAD Berlin* (Ausst.-Kat. Galerie Zeller Mayer, Berlin), Berlin 1987.

<sup>725</sup> Vgl. Wieland Schmied: *Begegnung mit Jiří Kolář: Jiří Kolář, Berliner Sammlung* (Ausst.-Kat. Neuer Berliner Kunstverein, Berliner Künstlerprogramm des Deutschen Akademischen Austauschdienstes, Berlin), hrsg. v. Jiří Kolář. Berlin 1980, o. S.

<sup>726</sup> Weitere kollektive Arbeiten kreierte Kolář mit Pierre Alechinsky und Michel Butor.

Netzwerks jener privaten Galerien, die tschechoslowakische Künstler in Westdeutschland vertraten, auch ökonomische Faktoren eine essenzielle Rolle.<sup>727</sup> Denn jedes Kunstwerk ist dem Kunsthistoriker Boris Groys zufolge eine Ware, wenn auch kein Konsumgut, so doch eine Sammlerware.<sup>728</sup> Kunstwerke sind für den Verkauf gedacht und sollten den Vorstellungen der Käufer entsprechen. Die Käuferkriterien waren aber in den beiden Gesellschaftsmodellen von BRD und ČSSR entgegengesetzt. Dennoch gelang es zahlreichen tschechoslowakischen Künstlern, sich erfolgreich auf dem westdeutschen Kunstmarkt zu etablieren. In der Tschechoslowakei existierte nur eine staatliche Kette von Galerien mit Namen *Werk*, die ausschließlich dazu berechtigt war, „offizielle“ Künstler zu anbieten, die im Rahmen des *sozialistischen Realismus* arbeiteten. Das schloss den Verkauf von Kunstwerken aus Westdeutschland aus. Die privaten Galerien in der BRD boten den tschechoslowakischen Künstlern nicht nur neues Publikum, sondern stellten oft die einzige Verkaufsmöglichkeit dar.<sup>729</sup> Zudem repräsentierten sie für die Emigranten aus der ČSSR in der neuen Heimat die ersten Anlaufstellen, die oft den Wandel in ihrer künstlerischen Produktion miterlebten. Gleichwohl waren tschechoslowakische Künstler infolge der politischen Lage eine Seltenheit in Westdeutschland.

„Der westdeutsche und westeuropäische Kunstmarkt, einschließlich der Kunstmuseen, vermittelte über Jahrzehnte nach dem 2. Weltkrieg und der Nazi-Barbarei fast ausschließlich die Faszination durch die Kunst Amerikas. Die Aktuelle Kunst Osteuropas lag verschlossen hinter dem Eisernen Vorhang.“<sup>730</sup>

Nur Bruchteile der „inoffiziellen“ tschechoslowakischen Kunstszene waren in westdeutschen Galerien vertreten. Die Galeristen versuchten, die Aufmerksamkeit der Käufer mit „noch nicht entdeckten“ Künstlern zu gewinnen, und bildeten oft thematische Schwerpunkte, um sich von der Konkurrenz abzuheben. Die tschechoslowakischen Künstler traten am häufigsten in den Themenbereichen der *konkreten Kunst*, des *Fluxus* und der *visuellen Poesie* auf. Laut der Publikation, die zur

---

<sup>727</sup> Bei den Ausstellungen, die vom *Art Centrum* unterstützt wurden, mussten bestimmte Verkaufsquoten eingehalten werden. Siehe Interview mit Peter Spielmann oder Walter Storms im Anhang.

<sup>728</sup> Vgl. Boris Groys: *Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters*. München/Wien 1997, S. 25.

<sup>729</sup> Wie bereits im *Kapitel 2 Der historische Hintergrund* beschrieben wurde, existierte in der Tschechoslowakei nur die staatliche Ketten-Galerie *Werk*, in der nur Kunst *des sozialistischen Realismus* verkauft wurde.

<sup>730</sup> Ekkerhard Seeber: Vorwort, in: *Ästhetische Alternativen (Ausst.-Kat. Stadtmuseum Oldenburg)* 2000, S. 5-6, hier S. 5.

20. Jahresfeier des *Art Centrums* (1984) in deutscher Sprache herausgegeben wurde, gab es in der BRD und in West-Berlin 37 Organisationen, davon 20 Galerien, mit denen es „offiziell“ zusammenarbeitete.<sup>731</sup> Darunter befanden sich die *Galerie PRAGXIS* (Essen-Kettwig, Köln) und die *Galerie Walter Storms* (München), die in nächsten Unterkapiteln einzeln vorgestellt werden, da sie exemplarisch für die *Orte der Begegnungen* ausgewählt wurden. Nicht alle Galerien standen in einer derart klar definierten Beziehung zum *Art Centrum*. Die folgende skizzenhafte Zusammenfassung stellt weitere Galerien vor, die zwar nicht auf der „offiziellen“ Liste der Kooperationspartner des *Art Centrums* standen, aber dennoch Künstler aus der Tschechoslowakei ausstellten. Es soll damit die breite Vertretung tschechoslowakischer Künstler in Westdeutschland angedeutet und die Monopolstellung des *Art Centrums* beim Export von Kunstwerken infrage gestellt werden – oder die Authentizität solcher veröffentlichten Kooperationslisten.

Die *Galerie Slavia*<sup>732</sup> in Bremen präsentierte gelegentlich die Arbeiten von Jiří Kolář, der hauptsächlich von der *Galerie R.* aus Nürnberg auf dem deutschen Kunstmarkt vertreten wurde. Die Galeristin Johanna Ricard gab bereits 1968 in Zusammenarbeit mit dem Institut für moderne Kunst in Nürnberg eine der ersten ausführlichen Monografien über Kolářs Collage-Techniken und im Jahr 1972 sein Mappenwerk *Hommage à Baudelaire* heraus, das die zeitgleich laufende Ausstellung in der Galerie ergänzte. Die *Galerie R.* befasste sich von Anbeginn ausschließlich mit der Kunst aus dem „Ostblock“, besonders jener aus der UdSSR.<sup>733</sup> Zu den Galerien, die den Schwerpunkt ihres Ausstellungsprogramms auf künstlerische Formen statt auf

---

<sup>731</sup> Private Galerien in Westdeutschland, mit denen das *Art Centrum* zusammenarbeitete: Essener Glasgalerie, Essen; Galerie Schneck, Konstanz; Galerie Groll, Nürnberg; Galerie Baukunst, Köln a. R.; Galerie Hans Barlach, Hamburg; Galerie Wiegand, Köln a. R.; Galerie Mattar, Köln a. R.; Galerie Antrazit, Essen; Galerie Schröder und Riese, Lübeck, Galerie Bayerischer Wald, Zandt; Galerie Hoffman, Erlangen; Galerie Pragxis, Essen; Galerie Steiner, Bad Rappenau, Galerie Walter Storms, München; Galerie Schneider-Sato, Karlsruhe; Galerie Handwerk, München; Galerie Grawenig, Heidelberg; Prager Kunstkabinett, Rheinbach; Prager Galerie Nürnberg; Sm-Galerie E. Gottschalk, Frankfurt. In Westberlin: Galerie Dialog; Galerie Ermitage, Galerie Dahlemdorf, Ladengalerie. Vgl. *Art Centrum. Tschechoslowakisches Zentrum der Bildenden Künste, 1964-1984*. Prag 1984. o. S.

<sup>732</sup> In Bremen 1983 präsentierte die *Galerie Slavia* die Arbeiten von J. Kolář, und der Sammler Jürgen Weichardt verfasste eine Rezension mit dem Titel *Die Reproduktion als neues Material: Jiří Kolář* für die Zeitschrift *Weltkunst* (*Weltkunst*, 53.1983, S. 580-581). Ein Jahr später stellte die Galerie Eduard Ovčáček aus. Beide Künstler setzten sich mit den Buchstaben auseinander und beide waren auf der Ausstellung *akustische texte, konkrete poesie, visuelle texte* (1970/1971), die in dem *Kapitel 4.1.* analysiert wurde, vertreten.

<sup>733</sup> J. Kolář, L. Novák, Gruppe *Bewegung* aus Moskau, in: Johanna Ricard und Barbara Ziegler: *Galerie-Edition R.*, in: *Das Kunstwerk*, 27.1974, Nr. 5/6, S. 122.

Nationalitäten setzten und dennoch tschechoslowakische Künstler zeigten, gehörte die *Galerie Inge Becker* in Bochum. Die Galeristin konzentrierte sich auf *Fluxus* und hatte „Freude am Experiment“.<sup>734</sup> Sie organisierte für den tschechischen Direktor des *Fluxus-East*, Milan Knížák, mehrere Einzelausstellungen, und im Jahr 1982 gliederte sie seine Arbeiten in die Gruppenausstellung *Partituren sind Handlungsanweisungen* ein.<sup>735</sup> Mit solchen unkonventionellen Strömungen setzte sich auch die *Informationszentrale für Ereignisse*, die der Künstler Bernd Löbach in Bielefeld betrieb, auseinander. Löbach stellte unter anderem die Arbeiten des *Mail-Art*-Kollegen Jiří H. Kocman aus. 1971 veranstaltete Löbach die Gruppenausstellung *Junge tschechoslowakische Künstler*, in der Július Koller und Jiří Valoch ihre von der *konzeptuellen Kunst* geprägten Werke zeigten.<sup>736</sup> Die Düsseldorfer *Galerie Ursula Wendtorf* setzte auf die plastische Produktion tschechoslowakischer Künstler und stellte noch in den *liberalen 1960er Jahren* Installationen und Skulpturen von Stano Filko und Jozef Jankovič<sup>737</sup> aus. Anfang der 1970er Jahre änderte die Galerie ihren Namen in *Galerie Wendtorf + Franz Swetec* und präsentierte auch Jiří Kolářs Collagen.<sup>738</sup> Mit der „Isolationsphase“ der *Normalisierung* (ab 1972) lösten sich die Verbindungen zu diesen Künstlern. Dennoch eröffnete der Direktor des Museum Bochum, Peter Spielmann, 1974 in der *Galerie Wendtorf + Swetec* die kollektive Ausstellung *Tschechoslowakische Künstler*, die zehn Künstler verschiedener Kunstrichtungen präsentierte, sodass sie nur das Herkunftsland vereinte.<sup>739</sup> Ein Jahr später übernahm der ehemalige Mitarbeiter Hubertus Schoeller die Galerie, änderte

<sup>734</sup> Nach dem Studium von Philosophie und Kunstgeschichte öffnete sie 1970 die erste Ausstellung *Graphisches Werk von Vostell* in Bochum. Ende 1982 siedelte sie nach Köln über. In Köln wurde das Programm durch den konzeptuellen Realismus erweitert mit Künstlern aus Europa, Amerika, Russland und der Türkei. Außer als Galeristin ist sie bis heute aktiv als Organisatorin und Veranstalterin von Ausstellungsprojekten und öffentlichen kulturellen Veranstaltungen sowie als Agentin u.a. für die internationalen *Fluxus*-Aktivitäten von Charlotte Moorman und Alan Kaprow. Zu den größeren Projekten zählte die Ausstellung *Sehen um zu Hören* 1975 in der Kunsthalle Düsseldorf. Ihre Künstler waren Allan Kaprow, Charlotte Moorman und Wolf Vostell. Porträt. Die Galerie Inge Baecker in Bochum, in: Behn 2012, S. 126, und Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels E.V.: Galerie Inge Baecker – ab 1970, unter: [http://www.artcontent.de/zadik/bestand.aspx?b\\_id=50](http://www.artcontent.de/zadik/bestand.aspx?b_id=50) [Abruf: 12.11.2013].

<sup>735</sup> Vgl. A004 *Galerie Inge Baecker*, ZADIK, Köln 2012.

<sup>736</sup> Vgl. *Junge tschechoslowakische Künstler* (Ausst.-Kat. Informationszentrale für Ereignisse) 1971.

<sup>737</sup> Eine Liste öffentlicher Kunst in Güglingen führt die modernen und alten Kunstwerke auf, die in der Stadt Güglingen öffentlich zugänglich sind.

<sup>738</sup> Schon unter dem neuen Namen organisierte die Galerie 1970 die Ausstellung für J. Kolář, 1971 folgte Mira Haberernová (die damalige Ehefrau von Jankovič). Während der „schwachen“ *Normalisierung* 1986 besuchten Wendtorf und Swetec den slowakischen Künstler Rudolf Sikora, organisierten aber keine Präsentation seines Werkes. Siehe Interview mit Rudolf Sikora im Anhang.

<sup>739</sup> Vgl. Einladung, in: A71 *Schoeller, Düsseldorf*, ZADIK, Köln 2012. Beteiligte Künstler: Stano Filko, Milan Grygar, Otto Gutfreund, Mira Haberernová, Jiří Kolář, Jozef Jankovič, Eva Janošková, Cesta Janošek, Jiří Hilmar, Jan Kubíček, František Kyncl, Karel Machálek, Milan Mölzer, Květa Pacovská, Jiří Sehnal, Adriana Šimotová und Pravoslav Sovák.

ihren Namen und setzte den Schwerpunkt auf die *konkrete Kunst* und die *ZERO*-Gruppe. Trotz dieser Veränderungen organisierte die Galerie – bereits unter dem Namen *Schoeller* – einige Ausstellungen mit Kolářs Arbeiten, obwohl sie der *visuellen Poesie* angehörten,<sup>740</sup> und gliederte ferner die Künstleremigranten der *konkreten Kunst* František Kyncl und Jiří Hilmar in das Programm ein.<sup>741</sup> Zwar gehörte Schoeller zu den Galeristen, für die der „menschliche und freundschaftliche Kontakt mit den Künstlern [...] sehr wichtig [war]“<sup>742</sup>, aber er erwähnt in dem Jubiläumsheft der *Galerie Schoeller* außer Jiří Kolář und Zdeněk Sýkora, mit denen er nach 1989 überwiegend kooperierte, keinen weiteren tschechoslowakischen Künstler.<sup>743</sup> Außer Schoeller interessierten sich die *Galerie Sabine Vitus* in Nürnberg und die *Galerie Teufel*<sup>744</sup> in Koblenz für die *konkrete Kunst* aus der ČSSR.<sup>745</sup> Im Jahr 1971 fand bei Sabine Vitus die Ausstellung *Konstruktive Kunst aus der ČSSR*<sup>746</sup> und im Jahr 1980 *konstruktiv – konkret I*.<sup>747</sup> Heinz Teufel gründete außer seiner Galerie die *edition galerie teufel*<sup>748</sup> – sein Markenzeichen –, um ein breiteres Publikum zu erreichen.<sup>749</sup> Im Rahmen dieser Edition gab Teufel Serigrafien und Grafiken von den tschechoslowakischen *Konkretisten* Zdeněk Sýkora, Karel Malich und Jan Kubíček heraus.<sup>750</sup> Des Weiteren publizierte er sporadisch die Zeitung *KONTAKT*, in der er schon in der ersten Nummer (November 1968) über die Arbeit von Miloš Urbásek berichtete. Mit Urbáseks Werken eröffnete Teufel nach der erfolgreichen Kunstmesse

<sup>740</sup> Die Ausstellung trug den Titel *Collagen-Chiasmagen/Rollagen-Prollagen/Crumblagen-Objekte* (1976). Mit gleichem Namen, aber anderen Arbeiten wiederholte sich die Ausstellung noch einmal im Jahr 1978. Vgl. *A71 Schoeller, Düsseldorf*, ZADIK, Köln 2012.

<sup>741</sup> 1979 fand eine Gruppenausstellung *separat persona* statt, an der sich u.a. O. Piene, G. Uecker, H. Mack und die tschechoslowakischer Künstler J. Kolář und M. Grygar beteiligten. Vgl. *A71 Schoeller, Düsseldorf*, ZADIK, Köln 2012.

<sup>742</sup> Gespräch Dr. Friedrich W. Heckmanns mit Hubertus Schoeller, in: *Das Fest zum Jubiläum, Galerie Schoeller*. Düsseldorf 1995, o. S.

<sup>743</sup> Die freundschaftliche Beziehung zu Kolář belegt auch die Korrespondenz zwischen den beiden und mit Běla (Kolářs Ehefrau), in: *A71 Schoeller, Düsseldorf*, ZADIK, Köln 2012.

<sup>744</sup> Heinz Teufel spezialisierte sich auf die deutsche und Zürcher *konkrete Kunst*. Seine erste Galerie eröffnete er 1966 in Koblenz. Teufel vertrat als weitere Künstler: Heijo Hangen, Max Bill, Camille Graeser, Adolf Fleischmann, Manfred Mohr, Aurélie Nemours, Jo Delahaut, Andreas Brandt, Horst Bartnig und andere.

<sup>745</sup> Die Galerie benutzt den Begriff *konkret-konstruktive Kunst*.

<sup>746</sup> Ausgestellte Künstler: Jiří Kubíček, Karel Malich und Radek Kratina.

<sup>747</sup> Ausgestellte Künstler: Jiří Hilmar, Günter Tuzina, Ryszard Winiarski und Alberto Zilocchi.

<sup>748</sup> Weitere Editionen, die Grafiken tschechoslowakischer Künstler der *konkreten Kunst* beinhalten, sind: *Edition Hoffman*, *Edition Hundertmark* und *Edition h + Studio* Hannover, die Kolář und Sýkora publizierten.

<sup>749</sup> Jeden Monat erschien eine Grafik in der Größe von 40x30cm mit einer Auflage von 100 Stück für 7,50 DM. Vgl. Heinz Teufel im Porträt von Brigitte Jacobs van Renswou, in: *Sediment* 2012, S. 25-38, hier S. 25.

<sup>750</sup> Teufel druckte in der *edition galerie teufel* 1968 die Serigrafie *Violett/Grün*, aber die erste Ausstellung von Sýkora fand erst 1988 statt.

*Kunstmarkt Art 1/70* in Basel eine Dependance seiner Galerie in Köln.<sup>751</sup> In Zusammenarbeit mit Hans-Peter Riese und Dietrich Mahlow gab er die schon erwähnte Dokumentation über Urbáseks *Serien* heraus (*Kapitel 5.2.1*).<sup>752</sup> Darüber hinaus baute Teufel mit seiner Frau Annette eine Sammlung der *konkreten Kunst* auf. Die Kontakte zu den Künstlern aus der Tschechoslowakei wurden in dieser Sammlung hervorgehoben, sie „bestanden zu Zeiten des Kalten Krieges!“<sup>753</sup> Das Ausrufezeichen sollte die Wichtigkeit und vor allem die Unglaublichkeit betonen. Überraschenderweise befinden sich in der Sammlung Arbeiten von tschechoslowakischen Künstlern, die erst nach Ende des Kalten Kriegs eingekauft wurden, und es fehlen Werke von Miloš Urbásek. Die *konkrete Kunst* tschechoslowakischer Künstler passte ästhetisch auch in das Ausstellungsprogramm der *Galerie Walter Storms* in München, womit wir auch schon zu den angekündigten umfangreicheren Analysen gelangt sind.

### ***7.2.1 Stille, Reduktion und Klarheit in der Galerie Walter Storms***

Zahlreiche Bekanntschaften mit tschechoslowakischen Künstlern schloss Storms, als er mit seiner Musikband in den 1960er Jahren durch das Land zog.<sup>754</sup> Im olympischen Jahr 1972 organisierte Storms in München in der Galerie *Studio-ORNY* eine Ausstellung mit dem einfachen Titel *Tschechische Künstler* [Abb. 7.20, 7.21 und 7.22].<sup>755</sup> Die Ausstellung präsentierte elf Künstler, die jeweils unterschiedliche Kunstrichtungen (*visuelle Poesie, konkrete Kunst, Informel*) vertraten. Dennoch überwogen Arbeiten mit reduzierten geometrischen Formen und minimalistischen Elementen, die später zum Schwerpunkt seiner eigener Galerie werden sollten. Bei der Künstlerauswahl folgte Storms noch keinem klaren Ausstellungsprogramm, er stellte Werke vor, die sich bereits in der BRD befanden, um die Komplikationen bei der Ausleihe und dem Transport der Arbeiten aus der ČSSR über die politische Grenze zu umgehen. Die bereits in Westdeutschland lebenden Künstler Jan Koblasa und Jiří

---

<sup>751</sup> Gemeinsam mit den Skulpturen von Klaus Müller-Domnick, vgl. Heinz Teufel im Porträt von Brigitte Jacobs van Renswou, in: *Sediment* 2012, S. 25.

<sup>752</sup> Miloš Urbásek (Ausst.-Kat. Galerie Heinz Teufel) 1970, o. S.

<sup>753</sup> Gemeint sind die Kontakte zu Karel Malich, Jan Kubíček und Zdeněk Sýkora. Vgl. Marion Ackermann und Simone Schimpf: Vorwort, in: *Konkret* (Ausst.-Kat. Kunstmuseum Stuttgart) 2009, S. 6-12, hier S. 10.

<sup>754</sup> Siehe Interview mit Walter Storms im Anhang.

<sup>755</sup> Die ausgestellten Künstler waren Jiří Kolář, Bohumil Stepan, Jan Kubíček, Vladimír Boudník, Jiří Fürbach, Josef Hampl, Karel Malich, Čestmír Janošek, Jan Koblasa und Jiří Hilmar.

Hilmar borgten Storms einige Arbeiten persönlich. Die Kunstwerke von Karel Malich und Jan Kubíček – beide lebten in Prag – lieh ihm die *Galerie Sabine Vitus*<sup>756</sup>, und einige ältere Arbeiten von Jiří Kolář schickte die *Galerie R.* aus Nürnberg.<sup>757</sup> Die somit vielfältige Schau der „inoffiziellen“ tschechischen Kunst fand in der Presse eine Resonanz. Die Kritik des *Feuilletons* der *Süddeutschen Zeitung* manifestierte sich schon im Titel des Artikels: *Alte Hüte. Tschechoslowakische Künstler in der Münchener Galerie Orny.*<sup>758</sup> Berichtet wurde kurz und knapp in der Rubrik *Galerie-Spaziergang* sowie vorgeworfen, dass keine neuen Arbeiten präsentiert wurden. Der Sender *Radio Free Europe* strahlte einen ausführlicheren und positiven Bericht über diese Ausstellung tschechischer Künstler im olympischen München aus.<sup>759</sup> Das Projekt in der Galerie *Studio-ORNY* belegt die Existenz von Netzwerken nicht nur zwischen den Künstlern, sondern auch zwischen den Galerien, die sich für die Präsentation tschechoslowakischer Künstler in der BRD einsetzten. Zudem zeigt es die essenzielle Position der Netzwerke bei der Organisation derartiger Projekte auf.

Besonders Walter Storms' Kontakt zu dem Emigranten Jiří Hilmar erwies sich als strategisch und überaus bedeutsam.<sup>760</sup> Fünf Jahre nach dieser Ausstellung eröffnete Storms gerade mit Hilmars Arbeiten seine eigene Galerie in München.<sup>761</sup> Das Konzept war laut Storms folgendes:

„Meine Absicht war es, Künstler zu zeigen, die in ihrem Werk Neues erschliessen und dabei weniger wegen grossartiger Aeusserlichkeiten sondern mehr wegen ihres gedanklichen Konzeptes auffallen.“ [sic!]<sup>762</sup>

Die *Galerie Walter Storms* präsentierte überwiegend italienische, tschechische und Münchner Künstler. Sie kooperierte eng mit Günther Uecker, der selbst unzählige

---

<sup>756</sup> Das Objekt von Malich war ebenfalls auf der Ausstellung *Konkrete Kunst aus der ČSSR* von Sabine Vitus ausgestellt und im Katalog abgebildet.

<sup>757</sup> Diese Kunstwerke wurden noch auf weiteren Ausstellungen in Westdeutschland ausgestellt. Neuere Kunstwerke dieser Künstler durften meist nicht die ČSSR verlassen. Laut dem Interview mit Storms wurde die Aussage über die Herkunft der ausgestellten Werke manipuliert um Künstler in Prag vor den Untersuchungen der Staatssicherheit zu schützen. Siehe Interview mit Walter Storms im Anhang.

<sup>758</sup> Wolfgang Längsfeld: *Alte Hüte, Tschechoslowakische Künstler in der Münchener Galerie Orny*, in: *Feuilleton, Süddeutsche Zeitung*, 22. November 1972, Nr. 269, S. 10.

<sup>759</sup> Pavel Kohn: Sendung im Radio Free Europe zur Ausstellung *Studio-Orny* „Tschechische Künstler“ Oktober/November 1972. Ein Auszug des gesendeten Texts befindet sich im Archiv von Walter Storms.

<sup>760</sup> Dank Hilmar schickte der Direktor des Museums in Bochum, Peter Spielmann, dem jungen Galeristen eine Liste von tschechischen Künstlern mit ihren Adressen. Archiv Walter Storms.

<sup>761</sup> Ausstellungen in der Galerie Walter Storms: Jiří Hilmar: 15.04.-28.05.1977, 08.07.-02.08.1986; František Kyncl: 13.06.-29.07.1978.

<sup>762</sup> Einladungsflyer der Galerie Walter Storms zur Ausstellung Jiří Hilmar 1977, o. S. Archiv Walter Storms.

Besuche in die ČSSR unternahm. Auf der ersten Ausstellung (1977) von Jiří Hilmar [Abb. 7.23 und 7.25] zeigte Storms das ganze Spektrum seiner noch geometrischen Arbeiten. Hilmar spielte mit den Dimensionen der Bildoberfläche und entfaltete die bildhauerischen Aspekte, die mehr und mehr in den Fokus seines Œuvres rückten. Auf der zweiten Ausstellung im Jahr 1980 präsentierte Storms Hilmars

„quadratischen Pergamentpapierreliefs [...], die an den Bildecken durch Verschiebung des Papiers nach innen verändert waren, womit Hilmar die geschlossene quadratische Form in ihrem historischen Anspruch in Frage stellte.“ [sic!]<sup>763</sup>

Diese Arbeiten dokumentieren einen weiteren Schritt in Hilmars künstlerischer Entwicklung. Seine Bildanalyse erweiterte sich über den Rand und die Bildfläche hinaus [Abb. 7.24 und 7.26]. Dieser Versuch, die dritte Dimension optisch zu erreichen, und die Suche nach einem neuen Medium waren Bestandteil seiner Experimente, die er seit seiner Emigration in der BRD ausübte. Hilmar, Mitglied des Prager *Klubs der Konkretisten* (1967 gegründet), wendete sich von den im Bild seriell wiederholten geometrischen Formen ab und konzentrierte sich auf die einzelnen Grundformen. Diese kreierte er mit elementaren Materialien wie Erde, Baustoffen, Pflanzen und Holz. Hilmar kombinierte die zweidimensionale Fläche des Bildes mit den dreidimensionalen Holz-Objekt-Fragmenten, die bei der – von Storms organisierten dritten – Ausstellung *Jiří Hilmar: Zeichnungen, Collagen, Reliefs* (1981) in Villingen zu sehen waren. Im Jahr 1986 zeigte Storms in München seine Reliefs mit Holzelementen. Auf der Einladung ließ Storms das Werk *Ohne Titel* (1985) [Abb. 7.27] abbilden, das aus Kaolin auf Türblättern besteht. Diese Installation besteht aus einer an der Wand hängenden Platte, die an der oberen Kante mittig mit einem Quadrat und einem Holzbalken versehen ist. Von dem auf die Platte gezeichneten Quadrat führt durch die Mitte des Bildes eine Linie, die den davorstehenden Balken illusionistisch aufnimmt. Hilmar beließ die Oberfläche des Holzes in einem rauen Zustand, wodurch eine kleine Spalte im Balken bestehen blieb. Die geometrischen Formen der Arbeit verweisen zwar auf Hilmars Werke der *konstruktiven Kunst*, doch die monochrome Farbpalette, die Materialien Kaolin und Holz, die klaren Linien und ruhigen Flächen sind weit entfernt von seinen vibrierenden Strukturen. Jede seiner Ausstellungen in Storms' Galerie dokumentierte eine weitere Stufe der künstlerischen Veränderungen

---

<sup>763</sup> Ebd.

Hilmars, die im *Kapitel 5* bei der Analyse seiner Werke der *geometrisch-elementaren Formen* schon erwähnt wurden. Hilmars naturbezogene Bilder, Reliefs und Installationen fanden zu einem produktiven Dialog mit den Arbeiten der Künstlerkollegen aus Gelsenkirchen, was 1983 zur Gründung der Gruppe *gerade*<sup>764</sup> führte. Zwei Jahre danach stellte das Museum Bochum, dessen Direktor Spielmann Hilmar ja persönlich kannte, die Gruppe vor. Hilmar stellte nicht nur gemeinsam mit der Gruppe *gerade* aus, sondern beteiligte sich auch an unzähligen Kollektiv-Ausstellungen mit František Kyncl. Letzterem widmete Storms 1978 in München eine Einzelausstellung, die Kyncls spezifischen Formenkanon des unendlichen Systems zum Thema hatte. Der Künstler zeigte im Raum stehende und aus Holzstäbchen konstruierte Kuben sowie auf der Wand aufgehängte Konstruktionen [Abb. 7.28].

Ein Jahr später füllten die Installationen des Bildhauers Stanislav Kolíbal die Räume der Galerie [Abb. 7.29]. Storms gelang Kolíbals Werke mithilfe seiner italienischen Kontakte nach München zu holen. Der Grund für diesen „Umweg“ lag in der politischen Lage in der Tschechoslowakei. Nach Italien bekam Kolíbal leichter eine Ausreisegenehmigung als in die BRD, weshalb er mehrmals nach Italien reiste und Kontakt zu dem Galeristen Carlo Grossetti (*Salone Annunciata*) knüpfte.<sup>765</sup> In Italien war das Publikum dank der Bewegung *Arte Povera* an Skulpturen aus den „armen“ Materialien Gips, Holzplatten, Draht, Kordel und Beton gewöhnt, sodass Kolíbals Werke, die oft aus solchen Materialien bestanden, dort auf größeres Verständnis und Anerkennung stieß als in der Tschechoslowakei. Alle in München ausgestellten Kunstwerke hatte Kolíbal in Italien für Grossetti angefertigt, da er als Künstler der „inoffiziellen“ Kunstszene keine Arbeiten aus der Tschechoslowakei ins Ausland exportieren durfte. Diese Arbeiten wurden dann vom Künstler und dem italienischen Galeristen nach München ausgeliehen, womit die Probleme des Transports über die deutsch-tschechoslowakische Grenze umgangen werden konnten.

Kolíbals Ausstellungen fanden in den Jahren 1979 und 1984<sup>766</sup> bei Storms statt, keine der beiden durfte der Künstler persönlich eröffnen.<sup>767</sup> Die Informationsflyer und

---

<sup>764</sup> Zu dieser Gruppe gehörten ferner Helmut Bettenhausen, Rolf Glasmeier, Diethelm Koch, Horst Linn und Heinz Wieck. Vgl. *Gerade* (Ausst.-Kat. Museum Bochum), hrsg. v. Peter Spielmann. Bochum 1985.

<sup>765</sup> Siehe Interview mit Walter Storms im Anhang.

<sup>766</sup> Stanislav Kolíbal: 05.04.-26.05.1979 und 14.02.-03.04.1984. Nach 1989 stellte Storms Kolíbal noch im Jahr 1993 und 2006 aus.

<sup>767</sup> Siehe Interview mit Stanislav Kolíbal im Anhang.

Einladungskarten seiner ersten Einzelausstellung in Westdeutschland ergänzte Storms um einen Text des damaligen Direktors des Guggenheim Museums in New York, Thomas M. Messer, der Kolíbals Werk nicht der italienischen *Arte Povera* zuordnete, sondern den konzeptuellen Strömungen in New York. „Stanislav Kolíbal, through his own strides as well as through unfathomable larger movements, had found himself in the mainstream of conceptual art.“<sup>768</sup> Storms verband Kolíbals Arbeiten sowohl mit den Kunstrichtungen aus den USA als auch mit denen aus Italien und behauptete, dass sein Œuvre

„in der systematischen Reduktion auf einfache Strukturen und Materialien eine starke konzeptuelle Position innerhalb der Kunstrichtungen Minimal Art und Arte Povera einnimmt“<sup>769</sup>.

Der Text von Thomas M. Messer sollte auf die Beteiligung Kolíbals an einer Ausstellung im Guggenheim Museum verweisen, die im Jahr 1967 stattgefunden hatte.<sup>770</sup> Dadurch sollte die aus Sicht eines angesehenen Museums hohe ästhetische Qualität von Kolíbals Œuvre hervorgehoben werden. Ähnliche Arbeiten wie auf der ersten Ausstellung präsentierte Kolíbal auch im Jahr 1984. Auf der Einladung druckte Storms die Arbeit *Relief* (Obojí, 1983) [Abb. 7.30] ab. *Relief* ist eine aus Gips kreierte quadratische Platte, auf der eine Pyramide eingraviert ist. Anhand zweier Linien verlängerte Kolíbal die Seiten der Pyramide bis in die unteren Ecken der Gipsplatte, dann füllte er das entstandene Dreieck in dem unteren Bereich ebenfalls mit Gips, wodurch eine weitere Ebene in der Arbeit entstand. Die Ausstellung von 1984 knüpfte an die Präsentation von Kolíbals Werk auf der bereits vorgestellten, von Storms organisierten Gruppenausstellung *8 Künstler aus Prag in München* (1983) an, die von einer Milderung der politischen Lage kündete. Außer Kolíbal lud Storms auch die Bildhauerin Magdalena Jetelová nach München ein. Sie entschied sich nach der Ausstellung, im Jahr 1985, zu emigrieren. Noch vor ihrer Emigration nach München eröffnete Storm 1984 ihre Einzelausstellung. Gezeigt wurden Jetelovás Schlüsselwerke des frühen Œuvres, wie die Holzskulpturen *Treppe* (1982-1983) [Abb. 7.31] und *Stuhl* (1979-1980), die aus massiven, grob bearbeiteten Holzbalken geformt waren. 1986

---

<sup>768</sup> Text von Thomas M. Messer, in: Einladungsflyer Galerie Walter Storms zur Ausstellung Stanislav Kolíbal, 1979, o. S. Archiv Walter Storms.

<sup>769</sup> Postkarte zur Ausstellung *Stanislav Kolíbal* (2006), *Galerie Walter Storms*, München.

<sup>770</sup> 5th Guggenheim International Exhibition. Sculpture from twenty Nations. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1967. Vgl. Solomon Guggenheim Museum Library and Archives, unter: [http://archive.org/stream/guggenheimintern00frye/guggenheimintern00frye\\_djvu.txt](http://archive.org/stream/guggenheimintern00frye/guggenheimintern00frye_djvu.txt) [Abruf: 12.11.2013].

erhielt Jetelová den *Förderpreis mit Stipendium für bildende und angewandte Kunst der Landeshauptstadt München*, und anlässlich dieser Auszeichnung organisierte Storms eine weitere Vorführung ihrer neuen Werke in der Künstlerwerkstatt Lothringerstraße 13, wo auch die Ausstellung *8 Künstler aus Prag in München* stattgefunden hatte. Jetelová's schon in der BRD entstandene Arbeit *Die Nachricht* (1984-1985) [Abb. 7.32] stellt eine Gruppe aus instabil wirkenden Säulen dar. Drei aus Holzelementen grob zusammengenagelte Säulen, die in den unteren Bereichen von jeweils mehreren, ebenso grob bearbeiteten Holzbalken gestützt werden, standen frei im Raum. Trotz der monumentalen Erscheinung vermittelten die Säulen angesichts der zusätzlichen Stützen einen instabilen Eindruck. In Verbindung mit ihrer plötzlichen Emigration in die BRD könnte dieses Werk mit dem Einsturz Jetelová's bisheriger Welt im Zusammenhang stehen. In Prag und zu Beginn des Exils arbeitete sie mit Naturmaterialien wie Holz. Die neuen *hybriden Räume* wirkten sich auf das Œuvre Jetelová's insofern aus, als sie sich vom Holz als Material abwandte. In Westdeutschland näherte sie sich zunehmend den neuen Medien, arbeitete mit Laser oder hob stärker die *konzeptuellen* Aspekte ihre Arbeit hervor. Zudem benutzte sie häufig „kalte“ Steine anstelle des „warmen“ organischen Holzes.

Als Galerist präsentierte Walter Storms Künstler, deren Werke sich auf bestimmte Art und Weise durch Stille, Reduktion und Klarheit auszeichneten.<sup>771</sup> Im Rahmen seines Ausstellungsprogramms wurden die tschechoslowakischen Künstler zwischen der deutschen *ZERO*-Gruppe und der italienischen *Arte-Povera-Bewegung* verortet. Storms hatte einen Ort geschaffen, an dem diese formal vergleichbaren künstlerischen Ideen über reduzierte Formen diskutiert werden konnten; seine Galerie bildete einen Treffpunkt, an dem bei den Vernissagen zahlreiche Persönlichkeiten aus den Netzwerken der tschechoslowakischen Emigranten, beispielsweise Künstler der *visuellen Poesie* wie Karel Trinkewitz und Jiří Kolář, der Theoretiker und Journalist Thomas Strauss und der Bildhauer Jiří Zeithammel, zusammenkamen.<sup>772</sup> Überdies sprengten Storms' Aktivitäten den kuratorischen Rahmen bei Weitem. Er selbst

---

<sup>771</sup> Storms zeigte außer J. Hilmar, F. Kyncl, S. Kolíbal und M. Jetelová zwei weitere Künstler: Josef Hampl und Jiří Sopko. Für Sopko, der Künstler der tschechischen Groteske war dies die einzige Präsentation in Westdeutschland. Storms Kontakte zu den tschechoslowakischen Künstlern begrenzen sich nicht nur auf diejenigen, die er ausstellte. In Prag besuchte Storms Milan Grygar, und 1980 traf er in Kolíbals Atelier den slowakischen Künstler Rudolf Sikora, der auf der *documenta 5* (1972) ausstellen sollte. Siehe Interview mit Rudolf Sikora im Anhang.

<sup>772</sup> Siehe Interview mit Walter Storms im Anhang.

vermittelte Kontakte zu tschechischen Künstlern unter dem westdeutschen Fach- und Laienpublikum. Er trug unter anderem wesentlich dazu bei, dass die Werke von Stanislav Kolíbal und Václav Boštík den Weg in die Sammlung Gerhard Lenz fanden. Des Weiteren nutzte Storms jede Gelegenheit, in die Tschechoslowakei zu reisen, und versuchte, Kunstwerke von Künstleremigranten in die ČSSR zu schmuggeln. Er diente als Verbindungsperson zu ihren Kollegen im Heimatland, was auch zu Auseinandersetzungen mit der Grenzpolizei führte. Einmal wurde er verhaftet und alle Kunstwerke konfisziert. Doch Storms verhandelte, bis die beschlagnahmten Kunstwerke gegen ein Manuskript eines „inoffiziellen“ Schriftstellers ausgetauscht wurden.<sup>773</sup> Dies zeigt, wie unterschiedlich Gesetze je nach Einzelfall gehandhabt wurden und dass durch Verhandlungen und mithilfe von Netzwerken trotz strenger Regelungen vieles erreicht werden konnte. In den Sozialwissenschaften werden, wie oben bereits erwähnt, solche Beziehungsgeflechte als *nützliche* Netzwerke bezeichnet. Sie zahlten sich auch bei der Organisation der Ausstellung *8 Künstler aus Prag in München* (1983) aus, als Storms eng mit dem *Art Centrum* zusammenarbeiten musste, um die Ausreisegenehmigungen für Künstler und Kunstwerke zu bekommen.

### ***7.2.2 Galerie PRAgXIS als Knotenpunkt der tschechoslowakischen Kunst im Exil***

Neben der *Galerie Walter Storms* in München verknüpften die drei Netzwerkeinheiten – Künstler aus der ČSSR, tschechoslowakische Emigranten und westdeutsche Akteure – die *Galerie PRAgXIS* von Christel Schüppenhauer in Essen-Kettwig. Als Tochter eines Stahlgraveurs hatte sich Schüppenhauer schon immer stark für Kunst interessiert.<sup>774</sup> Erstmals besuchte sie Prag im Jahr 1969 und trat gleich in Kontakt mit tschechischen Künstlern. Sie lernte Karel Trinkewitz kennen, der sie in die Prager Kunstszene einführte. Der Startimpuls für die Eröffnung einer Galerie kam jedoch erst in den 1980er Jahren, und zwar durch die Emigration von Trinkewitz. Es entstand die *Galerie PRAgXIS*<sup>775</sup> – ihr Name signalisierte nicht nur, welche Kunst oder Künstler den Schwerpunkt der Ausstellungen bildeten, sondern er wies auch auf die Art der Räumlichkeiten hin, die zu einer ehemaligen Arztpraxis (vor Einrichtung der Galerie)

---

<sup>773</sup> Ebd.

<sup>774</sup> Siehe Interview mit Christel Schüppenhauer im Anhang und Webseite der *Galerie Christel Schüppenhauer*, vgl. <http://www.schueppenhauer-artandprojects.com> [Abruf: 20.12.2013].

<sup>775</sup> Weitere Schreibmöglichkeiten: Pra(g)xis oder Pragxis.

gehörten. 1985 änderte sich der Name der Galerie, statt *PRAgXIS* hieß sie nun Schüppenhauer wie die Galeristin. Diese äußerte diesbezüglich, die Bezeichnung *PRAgXIS* „rief auch ablehnende Reaktionen beim Publikum hervor, die eine starke Bindung zum ‘Ostblock‘ vermuteten“<sup>776</sup>. Mit der Namensänderung ging eine Programmänderung einher. Die Präsentation der tschechoslowakischen Künstler rückte in den Hintergrund. Zugleich folgte ein Ortswechsel. Die Galerie zog von Essen-Kettwig nach Essen an einen Standort gegenüber dem Museum Folkwang (1985-1987) und siedelte zwei Jahre später nach Köln (1987-2012) um.

Im Jahr 1980 startete die Galerie mit der Ausstellung *Collagen aus Prag* [Abb. 7.33 und 7.35] von Karel Trinkewitz. Bei der Eröffnung hielt der tschechische Emigrant Zdenek Felix, seinerzeit Kurator des Museum Folkwang, einen Vortrag. Die nächste Ausstellung zeigte jene Kunstwerke, die Trinkewitz aus der Heimat mitnehmen durfte.<sup>777</sup> 1981 stellte die Galerie unter dem Titel *Tschechoslowakische Kunst im Dissens: ALBUM 76* [Abb. 7.34 und 7.36] seine Edition von Grafiksammlungen aus, die 66 Maler, Bildhauer und Grafiker kreiert hatten. Die Edition beinhaltete 70 Monotypen, Originalzeichnungen, Collagen und Grafiken. Die Kollektion der Künstler war bereits 1978 in Österreich ausgestellt worden. Laut Hans-Peter Riese, der die Eröffnungsrede hielt, demonstrierte das *ALBUM 76* die „freie Entfaltung“ der Kunst in der ČSSR, außerdem verfüge es über einen „unpolitischen Inhalt“.<sup>778</sup> Diese Stichworte vermitteln den Eindruck, als wäre die Kulturszene der Tschechoslowakei nicht in zwei parallele Bereiche unterteilt gewesen. Riese wollte aber gerade auf die Existenz der „inoffiziellen“ Kunstszene hinweisen. Seiner Auffassung nach bestätigte das Album, dass die „verbotene“ Kunst keine politische Kritik zum Ausdruck bringe, womit ein relevanter Grund, sie zu „verbieten“, nicht existiere. Riese eröffnete noch weitere Ausstellungen für Schüppenhauer. Im Jahr 1985 begrüßte er beispielsweise die Besucher der Ausstellung von Miloš Urbásek, auf der unterschiedliche, durch geometrische Formen geprägte Arbeiten aus zwei Jahrzehnten gezeigt wurden. Diese Ausstellung in der *Galerie Christel Schüppenhauer* ergänzte Urbáseks im Museum Folkwang laufende Ausstellung der neueren abstrakten Zeichnungen.<sup>779</sup> Zur

---

<sup>776</sup> „Pragxis“ ade - Galerie gibt auch den Namen auf, in: *Stadtteil-Zeitung für Kettwig*, 4. April 1985, Nr. 80, o. S. Archiv Christel Schüppenhauer.

<sup>777</sup> Während der Ausstellung waren Grafiken von mehreren Künstlern aus dem Album zu erwerben.

<sup>778</sup> Hoffnung auf Entfaltung, in: *Neue Ruhr Zeitung, Kultur in Essen*, 20. Mai 1981, Nr. 117, o. S. Archiv Christel Schüppenhauer.

<sup>779</sup> Urbásek bekam im Jahr 1967 den Folkwang-Preis der Essener Presse.

Ausstellung bei Schüppenhauer erschien ein kleiner Artikel im *Essener Tagebuch* mit dem Titel *Ein Maler fand die Schrift*.<sup>780</sup> Auf dem dazu veröffentlichten Foto hält die Galeristin ein Bild von Urbásek in den Händen [Abb. 7.37 und 7.38]. Dieses Bild befindet sich heute in der Sammlung Riese, was vermuten lässt, dass mehrere Werke aus seiner Sammlung damals in Essen ausgestellt wurden. Außer Urbásek und Trinkewitz zeigte die *Galerie Christel Schüppenhauer* noch einige andere tschechoslowakische Künstler in Einzelausstellungen, darunter Jiří Kolář.<sup>781</sup> Zu seinen Ehren organisierte Schüppenhauer eine der bedeutendsten Gruppenausstellungen der Galerie. Anlässlich seines 70. Geburtstags eröffnete die Galeristin die Ausstellung *Bonjour, Monsieur Kolář!* (1984).<sup>782</sup>

„Die Ausstellung findet im Rahmen der Möglichkeiten einer Galerie statt, die es sich seit Bestehen u.a. zur Aufgabe gemacht hat, die zeitgenössische Kunst der ČSSR in einen Kontext mit der ‘Westkunst‘ zu stellen und der Visuellen Poesie zu einer größeren Verbreitung zu verhelfen.“<sup>783</sup>

Diese Ausstellung ist ein Beispiel für die Vereinigung der drei Netzwerkeinheiten durch ein Projekt.<sup>784</sup> Zahlreiche Beiträge lieferten nicht nur westdeutsche Künstler, sondern auch tschechoslowakische, die zum einen schon in der BRD lebten und zum anderen im Heimatland geblieben waren.<sup>785</sup> „In dem Katalog wurden Wort- und Bildbeiträge nach Autoren alphabetisch angeordnet, um die Gleichwertigkeit von Wort und Bild bei Kolář zu unterstreichen.“<sup>786</sup> Die Gruppenausstellung belegt, dass die

<sup>780</sup> Ein Maler fand die Schrift, in: *Neue Ruhr Zeitung, Essener Tagebuch*, 19. Juni 1985, Nr. 139, N 03/03 (wbg), o. S. Archiv Christel Schüppenhauer.

<sup>781</sup> Künstler, die ebenfalls in der Galerie eine Einzelausstellung hatten: Jan Kotík und Jan Koblasa.

<sup>782</sup> In dem Ausstellungskatalog befinden sich Arbeiten von bekannten Künstlern wie Günther Uecker, Heinz Mack, Wolf Vostell, Daniel Spoerri, Klaus Peter Dencker. Die tschechoslowakischen Emigranten Eva Janošková, Jan Koblasa, Jan Kotík, František Kyncl, Jiří Hilmar sind ebenfalls vertreten.

<sup>783</sup> Christel Schüppenhauer: Vorwort, in: *Bonjour, Monsieur Kolář!* (Ausst.-Kat. Galerie PRAgXIS, Essen-Kettwig), hrsg. v. Christel Schüppenhauer. Essen-Kettwig 1984, S. 3.

<sup>784</sup> Eine ähnliche Zusammenstellung unterschiedlicher Beiträge zur Ehrung einer Person, die eng mit der Tschechoslowakei verbunden war, repräsentiert auch die nächste Ausstellung *Künstler zu Kafka* (1983). Beteiligte Künstler: Rolf Escher (Essen), Ingrid Gibbels (Duisburg), Olbrich Jelinek (München), Jan Koblasa (Kiel), Jan Kristofori (Oslo), Jürgen Leder (Duisburg), Jarmila Maranova (NY), Vavro Oravec (Bern), Laura Pearsall (Hamburg), Karel Trinkewitz (Hamburg), Miloš Urbásek (Bratislava) und Manfred Vogel (Duisburg).

<sup>785</sup> Kollegen aus der ČSSR wie Rudolf Sikora, Miloš Urbásek und Eduard Ovčáček. Die bereits in dem *Kapitel 4* erwähnten Vertreter des *Netzwerksraumes der Buchstaben* waren vollständig vertreten: Karel Trinkewitz, Konrad Balder Schüffelen, Ladislav Novák, Josef Hiršal, Bohumila Grögerová, J. Jandl und Helmut Heißenbüttel trugen mit den Arbeiten zur Ausstellung bei. Werke von Jandl, Hiršal-Grögerová, Novák wurden aus der Sammlung Herrmann ausgeliehen. Ladislav Novák reichte *Minuit* (Foisage, 1984) ein, Konrad Balder Schüffelen *La langue dans ma bouche* (Objekt, 1975), Karel Trinkewitz *Poetische Steine* (Objekte 1966-80) und Helmut Heißenbüttel *Zeitraffergedichte für Jiří Kolář* (1984). Vgl. *Bonjour, Monsieur Kolář!* (Ausst.-Kat. Galerie PRAgXIS) 1984.

<sup>786</sup> Schüppenhauer 1984, S. 3.

Ausbreitung der Netzwerke nicht durch bestimmte künstlerische Formen begrenzt war. Selbst wenn gewisse Begrenzungen die Verbindungen unter den Künstlern leichter enthüllen lassen, bildeten sie keine festen Barrieren. Einen ähnlichen Aspekt des Zusammenhalts dokumentiert das folgende Projekt, das Schüppenhauer in Kooperation mit dem slowakischen Kunsthistoriker Thomas Strauss durchführte. Strauss durfte wie Trinkewitz beim Verlassen der ČSSR seine umfangreiche Sammlung, die aus den Arbeiten von Künstlern der „inoffiziellen“ slowakischen Kunstszene besteht, mitnehmen. Diese Sammlung präsentierte Strauss dem westdeutschen Publikum in einer Reihe von Ausstellungen mit dem Titel *Bilder aus der Slowakei I.-III.* (1982) [Abb. 7.39, 7.40 und 7.41].<sup>787</sup> Da es sich um die private Sammlung von Strauss handelte, fanden diese Ausstellungen ohne das Wissen der ausgestellten Künstler statt.<sup>788</sup> Erst in den Katalogen der zweiten und dritten Ausstellung der Reihe wurde folgender, bereits im Zusammenhang mit dem Periodikum *Schwarz-Weisse Dokumentation über visuelle Operationen* erwähnte Hinweis abgedruckt: „Die Ausstellung ist durch private Initiative und ohne Wissen der Autoren zustande gekommen.“<sup>789</sup> Mit Blick auf die angebliche Kontrolle der Tätigkeiten der Emigranten sollten hiermit die Künstler der „inoffiziellen“ Szene im Heimatland entlastet werden, da ihre illegale Präsentation in „feindlichen Staaten“ zu gezielten Schikanen der Beteiligten geführt hätte.<sup>790</sup>

Die Ausstellungsreihe *Bilder aus der Slowakei* stellte eine umfangreiche und seltene Präsentation rein slowakischer Künstler dar, deren Gemeinsamkeiten Strauss zu definieren versuchte, um dem Publikum den Zugang zu ihrer Wahrnehmung zu erleichtern. Die Auswahl war naturgemäß auf die Werke aus seiner Sammlung begrenzt, was zur Folge hatte, dass die Künstler nicht mit ihren Schlüsselwerken vertreten waren. Die erste Serie *Bilder aus der Slowakei I.* stellte drei Künstler vor, die sich mit künstlerischen, philosophischen und kosmischen Welten auseinandersetzten. Der älteste Künstler, Rudolf Fila, wurde als Lehrer hingestellt. Rudolf Sikora, dessen

---

<sup>787</sup> Zu der Ausstellungsreihe *Bilder aus der Slowakei* erschienen bei Christel Schüppenhauer zwei Sondergrafiken von Rudolf Sikora mit einer Auflage von je 80 signierten und nummerierten Exemplaren zum Subskriptionspreis von DM 120.

<sup>788</sup> Obwohl einer der ausgestellten Künstler V. Havrilla in einem persönlichen Interview mitteilte, dass er die Einladung zur Vernissage sowie den Katalog erhalten hat. Siehe Interview mit Vladimír Havrilla im Anhang.

<sup>789</sup> *Bilder aus der Slowakei II.-III. 1965-1980* (Ausst.-Kat. Galerie PRAGXIS), hrsg. v. Thomas Strauss. Essen-Kettwig 1982. o. S.

<sup>790</sup> Siehe Interviews im Anhang.

Arbeit das Titelblatt des Buches *Aktuelle Kunst in Osteuropa* (1972) von Klaus Groh schmückt, war mit den Arbeiten über die Galaxien des Raumes und der Zeit vertreten.<sup>791</sup> Der Künstler der *konzeptuellen Kunst*, Stano Filko, enthüllte einen Teil seiner metaphysischen Meditationen und transzendenten Räume. Er war als einziger ausstellender Künstler bei der Eröffnung anwesend, da er schon 1981 in die BRD emigriert war.<sup>792</sup> Auf der letzten Seite des Ausstellungskatalogs ist ein Text zu einem Ausrufezeichen formiert [Abb. 7.42].<sup>793</sup> Dieser Text referiert über die Kommunikation und Kooperation zwischen Welten, die durch „unendliche Weiten“ voneinander getrennt sind. Er ruft auf zur „Mitarbeit mit den Zivilisationen unserer Galaxien“<sup>794</sup>. Zwar wurden die slowakischen Künstler durch die Weltallthematik, die sich nach der Mondlandung 1969 verstärkte, inspiriert, der Verdacht bleibt aber bestehen, dass es hier zwischen den Zeilen um die Beschreibung der politischen Teilung Europas und – daraus resultierend – der Spaltung der Kunstszene in der ČSSR ging.

Die zweite Ausstellung *Bilder aus der Slowakei II.* präsentierte eine Gruppe von Künstlern, die eine stärkere Verbundenheit zu der Natur und den Menschen aufwiesen.<sup>795</sup> Jeder Künstler wurde als ausgeprägte Persönlichkeit mit bestimmten ästhetischen Vorgehensweisen und Ausdrucksformen vorgestellt.<sup>796</sup> Ihre Arbeiten ließen in manchen Fällen die politische Thematisierung zu. Zum Beispiel wurde auf der Titelseite des Katalogs ein Bild von Juraj Meliš abgedruckt, das aufeinander gestapelte Hirsche mit Gasmasken zeigte. Auch die Fotografie von Vladimír Havrilla, die bereits im Vergleich mit Koblasas Arbeit *Falle* beschrieben wurde, ist im Katalog abgebildet. Havrilla war mit Strauss befreundet, und noch in den 1970er Jahren

---

<sup>791</sup> Das Titelbild zeigt eine Arbeit von R. Sikora *Z mesta von* (Raus aus der Stadt). Ein weiteres Foto aus dieser Serie befand sich auch auf der Titelseite der Publikation von Klaus *Aktuelle Kunst in Osteuropa* (1972); Aus dem Zyklus *Andere Welt* (1980); *Nein, Nein, Ja* (1980) und *Botschaft – Pulsar CP 1919, 9 Pulsionen in 1.337 sec.* (1979). Von S. Filko: Aus dem Zyklus *Assoziationen XIV.* (1968-1969). Von R. Fila *Flächenbearbeitung* (1976); *Erinnerung an die Volkskunst, Aus dem Jahreskalender* (1977).

<sup>792</sup> Seit 1981 wohnhaft in Duisburg. Siehe Interview mit Thomas Strauss im Anhang

<sup>793</sup> Die Autoren waren die Künstler R. Sikora, J. Koller (*U. F. O Projekte*), M. Kern, P. Bartoš, die Gruppe S. Filko, M. Laky, J. Zavorský (Autoren von *Weißer Raum im weißen Raum*) und der Theoretiker T. Strauss.

<sup>794</sup> Bilder aus der Slowakei I. (Ausst.-Kat. Galerie PRAGXIS) 1982, o. S.

<sup>795</sup> Vertreten waren vier Künstler: Juraj Meliš, Peter Bartoš, Michal Kern, Vlado Havrilla und Dezider Tóth.

<sup>796</sup> Abbildungen im Katalog von M. Kern: *Die neue Landschaft für den Menschen* (o.D), *Analogien* (1972), *Unser Erde. Global und im Detail* (1975), *Liebe, nicht Krieg* (1979). J. Meliš: Fotos aus der Ausstellung in der Galerie C. Majernika in Bratislava (1971); *Landschaftliche Idylle* (1974). P. Bartos: *Slowakische Ausstellung - Posttaube Projekt 1969, In die Freiheit* (1977). D. Tóth: *Visuelle Lehrtafeln III. und II.* (1976). V. Havrilla: *But the Second Side oft he Record* (1978-1981).

organisierte Strauss einige Besuche westdeutscher Interessenten in seinem Atelier, die aber zu keinen Verkäufen oder andere Zusammenarbeit führte.<sup>797</sup>

Die dritte Ausstellung *Bilder aus der Slowakei III.* zeigte den Künstler der *konzeptuellen Kunst* Alex Mlynárčik sowie Július Koller und den Bildhauer und Grafiker Jozef Jankovič.<sup>798</sup> Damit vereinte diese Ausstellung drei unterschiedliche große Repräsentanten der slowakischen Kunstgeschichte. Strauss charakterisiert sie anhand dreier Stufen:

- „I. Stufe: *Der nostalgische Seufzer* (Mlynárčik)
- II. Stufe: *Ironie und Parodie* (Koller)
- III. Stufe: *Die satirische Aufmunterung* (Jankovič)<sup>799</sup>

Zu beachten ist auch die Tatsache, dass für den Katalog zu diesem Teil der Ausstellungsreihe *Bilder aus der Slowakei III.* der Lehrer und Sammler Jürgen Weichardt die Einführung verfasste. Weichardt verfügte über zahlreiche Netzwerke in der Tschechoslowakei und war als guter Freund und Vermittler des letzten slowakischen „Monuments“ Jozef Jankovič zur Teilnahme an diesem Projekt eingeladen worden. Seine Anwesenheit dokumentiert zugleich den Zusammenhalt jener Personen, die sich mit der „inoffiziellen“ Kunstszene der Tschechoslowakei auseinandersetzen.

Die Ausstellungsreihe war ein wichtiger Anlass, um Theoretiker, Galeristen und Sammler zu versammeln und an der Organisation, Katalogherstellung und den Vernissagen zu beteiligen. Die Veranstaltung unterstützte die Bedeutung der *Galerie PRAGXIS*, die später als *Galerie Christel Schüppenhauer* zu einem *Ort der Begegnungen* und einem der Kreuzungspunkte der tschechoslowakischen Künstler in der BRD wurde.<sup>800</sup>

---

<sup>797</sup> Bei einem Interview mit Vlado Havrilla in Bratislava (2012) konnte sich der Künstler nicht mehr erinnern, wer genau bei ihm im Atelier war. Siehe Anhang.

<sup>798</sup> Abbildungen von Július Koller: *Kosmische Fragezeichen* (1965); *U.F.O. Universales Fragezeichnerisches Omen* (1972); *U.F.O. Kunst, Teufeldreiecks* (1980); *U.F.O. Universale Futurologische Orientierung* (1978). Jozef Jankovič: Fotos von dem Denkmal des slowakischen nationalen Aufstandes im Jahre 1944 in Banská Bystrica beendet (1969); *Der schreitende Betonsilo* (1978); *Krematoriumsprojekt* (1976); *Computers Pseudourbanismus* (1977). Titelseite vom Bild von A. Mlynárčik, ferner seine Arbeiten *Palm Beach* (1978-1979); *Eva's Hochzeit* (1972).

<sup>799</sup> *Bilder aus der Slowakei III.* (Ausst.-Kat. Galerie PRAGXIS) 1982, o. S.

<sup>800</sup> Zusätzlich ergänzte die Galeristin ihr Ausstellungsprogramm durch Vorträge über die tschechoslowakische und „osteuropäische“ Kunst und stärkte so den ästhetischen Dialog zwischen der Tschechoslowakei und Westdeutschland.

# **Kapitel 8 : Sammlung als greifbares Resultat der Netzwerke**

Die Netzwerke kreierten spezifische *Orte der Begegnungen*, die sich in Galerien und Museen befanden, und trugen damit zur Entstehung der gedachten Räume bestimmter künstlerischer Formen bei. Zudem wurde in den staatlichen kulturellen Institutionen nicht nur die ästhetische Qualität der Werke unter Beweis gestellt, sondern auch ihr Wert bestimmt. Im kapitalistischen „Westen“ war und ist ein Kunstwerk Sammlerware. „Die ‘ernsthafte‘, ‘autonome‘ Kunst wird in unserer Kultur vornehmlich mit dem Ziel produziert, gesammelt zu werden.“<sup>801</sup> Daher übte die Rolle des Sammlers beachtliche Wirkung auf die Entwicklung und Entfaltung bestimmter Kunstrichtungen aus. Dieses Thema bietet mehrere Forschungsperspektiven an.<sup>802</sup> Die Anthropologie des Sammelns, die psychologischen Aspekte und die Medien des Sammelns eröffnen einen breiten Blickwinkel der Betrachtungsweise. Die Funktionen des Sammelns, die der „Legitimierung von Macht, Konstruktion von Identität, exzentrische[r] Selbstinszenierung, Wissenserwerb und Wissensklassifizierung“<sup>803</sup> dienen können, bieten weitere Forschungsansätze und klären die Gründe ihrer Entstehung. Bedenkenswert für die vorliegende Arbeit ist die These, dass das Sammlerstück für Sammler<sup>804</sup> nicht nur von ästhetischem Wert ist, sondern auch das Gedächtnis des Vergangenen beinhaltet. „Alles Erinnernte, Gedachte, Bewusste wird Sockel, Rahmen, Postament, Verschluss seines Besitztums.“<sup>805</sup> Durch die subjektive und emotionale Bindung des Sammlers an das Kunstwerk gewinnt seine Lebensgeschichte an Bedeutung, da sie die Auswahl der Arbeiten beeinflusst hat. Dieser Umstand wird bei den ausgewählten Beispielen durch eine historische Betrachtungsweise berücksichtigt. Untersucht werden daher nur Privatsammlungen, denn sie haben

„den Vorteil, dass sie sich keinerlei Kanon-Bildungen verpflichten müssen. Sie repräsentieren den persönlichen

---

<sup>801</sup> Groys 1997, S. 25.

<sup>802</sup> Zum Beispiel die von der Psychoanalyse geprägte Forschungsrichtung, „die den Kompensationscharakter des Sammelns betont“. In: Aleida Assmann, Monika Gomille, Gabriele Rippl: Einleitung, in: Aleida Assmann, Monika Gomille und Gabriele Rippl (Hrsg.): Sammler – Bibliophile – Exzentriker. Tübingen 1998, S. 7-19, hier S. 14.

<sup>803</sup> Ebd., S. 11.

<sup>804</sup> In der vorliegenden Arbeit benutze ich die männliche Form bei der Bezeichnung von Personen, obwohl es oft Ehepaare waren, die diese Sammlungen aufbauten. Diese Bezeichnungen sind „im Sinne der Gleichbehandlungsgesetzes [...] als nicht geschlechtsspezifisch zu betrachten“. In: Gerda Ridler: Privat gesammelt – öffentlich präsentiert: Über den Erfolg eines neuen musealen Trends bei Kunstsammlungen. Bielefeld 2012, S. 9.

<sup>805</sup> Walter Benjamin: Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln, in: Walter Benjamin: Aura und Reflexion (Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie). Frankfurt a. M. 2005, S. 214-222, hier S. 215.

Geschmack, die Neigungen und Abneigungen des Sammlers.“<sup>806</sup>

Die Auswahl der Werke ist demnach an die Person gebunden, die über diverse Netzwerke verfügte. Während der *Normalisierung* bestimmten gerade die Netzwerke das Angebot der Kunstwerke, da die Informationen über die „inoffizielle“ Kunstszene der Tschechoslowakei, in der die Arbeiten nach „westlichem Geschmack“ produziert wurden, aufgrund der politischen Situation primär über diese „Brücken“ flossen. Die Sammlungen können dadurch als greifbare Resultate der Netzwerke zwischen der ČSSR und BRD identifiziert werden.

Manche westdeutschen Sammler, die Arbeiten tschechoslowakischer Künstler besaßen, erfüllten überdies die Funktion des Vermittlers zwischen den beiden Ländern. Der Zweck ihrer Sammlungen war hauptsächlich der Wissenserwerb und die Wissensklassifizierung, wie die Sammlungen von Hans-Peter Riese und Jürgen Weichardt veranschaulichen. Durch solche Sammlungen traten die tschechoslowakischen Künstler in erster Linie in den ästhetischen Dialog mit den westdeutschen Kollegen. Vereinzelt wurden die ästhetische Qualität und die formalen Analogien dieser Künstler in den Sammlungen, in denen sie als sogenannte Ergänzungen in einem neuen Kontext agierten, hervorgehoben. Jene Personen in der Tschechoslowakei, die im Besitz von Kunstwerken aus dem „Westen“ waren, konnten zwar auch Sammler genannt werden, aber ihre Erwerbsmotive standen denen der Sammler aus Westdeutschland diametral entgegen. Durch den Erwerb von Kunstwerken aus dem „Westen“, die als Raritäten galten, wurde auf der einen Seite die Machtposition des Erwerbers in den „inoffiziellen“ und internationalen Strukturen demonstriert, auf der anderen Seite zeigte sich darin ihre weltweite Vernetzung. Den geführten Interviews zufolge wurden die Arbeiten überwiegend verschenkt, nicht gekauft. Daher spiegeln tschechoslowakische Sammlungen weniger den Geschmack oder die Leidenschaft der Sammler wider als das Ausmaß ihrer Verknüpfungen. Untersuchungen über Sammlungen „inoffizieller“ Künstler sind nach wie vor selten Gegenstand der Forschung in der tschechoslowakischen Kunstgeschichte. Dieser Umstand ist der Tatsache geschuldet, dass die Nachlässe<sup>807</sup> noch nicht zugänglich gemacht wurden beziehungsweise das Œuvre der jeweiligen Künstler erst noch

---

<sup>806</sup> Eduard Beaucamp: Kunst als Modell für Europa, in: Dialog über Grenzen (Ausst.-Kat. GASK u.a.) 2011, S. 8-31, hier S. 8.

<sup>807</sup> Zum Beispiel der Nachlass von Július Koller.

analysiert und kunsthistorisch gefasst werden muss – ein langwieriges Unterfangen, da während der *Normalisierung* keine Texte über sie veröffentlicht werden durften.<sup>808</sup> Anhand der durchgeführten Recherchen konnten vier Sammlungen identifiziert werden. Drei davon sind bereits in kleinen Ausstellungskatalogen dokumentiert. Die Bestände aus dem Besitz von Jiří Kolář und Milan Knížák wurden erst nach der *Normalisierung* der Öffentlichkeit präsentiert. Knížák stellte seine eigene Sammlung im Jahr 1995 in Prag aus. Die Werke stammen von Vertretern der *Fluxus*-Bewegung, die ähnliche Kunstformen wie Knížáks künstlerische Produktion aufweisen.<sup>809</sup> Die Sammlung von Jiří Kolář wird in der Publikation *Jiří Kolář, der Sammler* (2001) vorgestellt.<sup>810</sup> Obwohl Kolář bei seiner Emigration zahlreiche Werke in seiner Prager Wohnung zurücklassen musste, befinden sich noch genügend exzellente Arbeiten bedeutender Künstler der Tschechoslowakei in den Beständen seiner Sammlung, die auch Werke von tschechischen Emigranten und westdeutschen Künstlern umfasst.<sup>811</sup> Eine unkonventionelle Sammlung besitzt Jiří H. Kocman, der sich auf Papierarbeiten konzentrierte, obwohl auch Gemälde anderer tschechoslowakischer Künstlerfreunde zu seinem Besitz gehören. Angesichts der Art der gesammelten Arbeiten und im Hinblick auf ihre Aufbewahrungsweise muss im Fall Kocman eher von einem Archiv gesprochen werden. In seiner Wohnung in Brunn lagert er Kunstwerke von heute bekannten *Mail-Art*-Künstlern wie Klaus Groh und Géza Perneckzy (lebte seit 1980 in Köln) sowie von anderen westdeutschen Künstler wie Timm Ulrichs oder Bernd Löbach. Ein Bruchteil seiner Bestände wurde 2012 in München auf der Ausstellung *remember me!* der Öffentlichkeit präsentiert und in einem kleinen Katalog dokumentiert.<sup>812</sup> Vergleichbare Arbeiten zahlreicher „westlicher“ Künstler besitzt auch sein enger Freund Jiří Valoch. Dessen hervorragende Sammlung verfügt über keine öffentliche Dokumentation, obwohl er aufgrund seiner Position als Kurator in Brunn zwischen der „offiziellen“ und der „inoffiziellen“ Szene balancieren konnte und globale Netzwerke pflegte. Zahlreiche Kunstwerke tauschte Valoch gegen eigene

---

<sup>808</sup> Siehe Interviews im Anhang und Interviews in: Biřová 2011, S. 109-132 und digitaler Anhang.

<sup>809</sup> Fluxus ze sbírky Marie a Milana Knížákových (Ausst.-Kat. Dům u Černé Matky Boží, Prag). Prag 1995.

<sup>810</sup> Laut Interviews waren Werke von Kolář und anderen Künstlern aus seiner Wohnung von der Staatssicherheit beschlagnahmt und tauchten später in den Ausstellungen der Nationalgalerie in Prag wieder auf. Vgl. Machalický 2013a, S. 80.

<sup>811</sup> Zum Beispiel Jan Koblasa, František Kyncl, Jan Kotík, Jiří Hilmar, Reinhard Koehler und Konrad Balder Schöffelen. Vgl. Bergmanová 2001.

<sup>812</sup> Vgl. *remember me!* (Ausst.-Kat. Center for Advanced Studies) 2012. Die Ausstellung fand am Center for Advanced Studies in München statt und ergänzte der Programm der Forschungsgruppe: *Kunst, Exil, Migration* von Prof. Dr. Burcu Dogramaci (Senior Researcher in Residence 2011/2012).

Arbeiten, oder er bekam sie als Zeichen der Freundschaft, was beispielsweise eine handgroße Plastik von Günther Uecker, die an dessen Besuch in Brünn erinnert, belegt.<sup>813</sup> Einen großen Teil seiner Sammlung – überwiegend Werke tschechoslowakischer Künstler – schenkte Valoch der Nationalgalerie in Prag, die bis heute keine Dokumentation veröffentlichte.<sup>814</sup>

Der Aufbau dieser Sammlungen in der ČSSR beruht primär auf den internationalen Kontakten der Künstler – Kontakte, die sich auch in den Sammlungen der westdeutschen Kollegen widerspiegeln. Neben diesem Austauschprinzip gab es für die westdeutschen Sammler weitere Gründe für den Erwerb von Werken tschechoslowakischer Künstler. Auf der einen Seite ergänzten sie durch den Ankauf ihre bestehenden Sammlungen, auf der anderen Seite versuchten sie, die „Wissenslücken“ über die Entwicklung der Kunst hinter dem Eisernen Vorhang zu schließen.

## 8.1 Ergänzungen der Sammlungen Lenz Schönberg und Hans-Joachim Etzold

Die Sammlungen von Gerhard Lenz und Hans-Joachim Etzold sind Beispiele, in denen sich die Netzwerke spiegeln, die den Künstlern aus der „inoffiziellen“ – für das heimische Publikum oft unbekannt – Kunstszene ermöglichten, in Konkurrenz zu den Künstlern der „westlichen“ Kunstströmungen zu treten. Nicht nur die vergleichbare ästhetische Qualität und die verständliche formale Sprache der Kunstwerke der tschechoslowakischen Künstler sind Gründe für den Einkauf, sondern auch ihr Status als kostbare Besonderheiten.

Gerhard Lenz baute mit seiner Frau Anna eine umfangreiche Sammlung auf, die „heute Arbeiten von 49 Künstlern aus 14 *ost-* und *westeuropäischen* Ländern“<sup>815</sup> beherbergt. Schwerpunkt dieser Sammlung bilden die Künstler der Düsseldorfer *ZERO*-Gruppe.<sup>816</sup> „Wann und warum Gerhard Lenz Kunstwerke kauft, wie es zum jeweiligen *amour fou*

---

<sup>813</sup> Siehe Interview mit Jiří Valoch im Anhang.

<sup>814</sup> Ebd.

<sup>815</sup> Epoche Zero: Sammlung Lenz Schönberg, unter: [http://www.buchhandlung-walther-koenig.de/cat/epoche\\_zero\\_sammlung\\_lenz\\_schoenberg /pid\\_17000000000691946.aspx](http://www.buchhandlung-walther-koenig.de/cat/epoche_zero_sammlung_lenz_schoenberg /pid_17000000000691946.aspx) [Abruf: 10.12.2012].

<sup>816</sup> In der Sammlung befinden sich Kunstwerke von O. Piene, H. Mack, G. Uecker, L. Fontana u.a..

kommt, die jedem Bilderwerb vorausgeht – das weiß eigentlich niemand.“<sup>817</sup> Angefangen hat es in Schönberg, einem Ort im Taunus bei Frankfurt, weshalb die Sammlung den Namen Schönberg trägt.<sup>818</sup> Gerhard und Anna Lenz haben sich angeblich bei ihren Einkäufen niemals nach dem Kunstmarkt oder dem Rat von Galeristen gerichtet. „Ich habe immer mit dem Bauch gekauft“, beschreibt Lenz seine Vorgehensweise im Jahr 2010.<sup>819</sup> Gleichwohl belegen die im Folgenden analysierten Ankäufe für die Sammlung Lenz Schönberg die Unterstützung des Galeristen Walter Storms. Lenz reagierte seinerzeit auf dessen Einladung und besuchte im Jahr 1983 die Ausstellung *8 Künstler aus Prag in München*.<sup>820</sup> Das Ergebnis dieser Begegnung war die Erweiterung der Sammlung um Werke der tschechoslowakischen Künstler Václav Boštík und Stanislav Kolíbal. Die Einstellung Lenz‘ hinsichtlich der persönlichen Bekanntschaft zu Künstlern im Allgemeinen war sehr zurückhaltend.

„Ich finde es merkwürdig, wenn Menschen den Künstler kennen müssen, um seine Kunst zu kaufen. Das ist nicht meine Auffassung. Wer erst die Erklärungen und Interpretationen des Künstlers braucht, nimmt einen langen Anlauf.“<sup>821</sup>

Dadurch stieg die Notwendigkeit der Position Storms‘ als Vermittler der beiden tschechoslowakischen Künstler an ihn. Lenz kaufte gleich nach der Ausstellung über Storms und das *Art Centrum* einige Arbeiten von Václav Boštík. Später reiste er sogar nach Prag und kaufte von Stanislav Kolíbal die in München ausgestellte 244 cm hohe und 490 cm breite Installation *Dunkler Raum der Entscheidung* (1980) und zusätzlich die Arbeit *Zwei Kuben* (1982). Laut Stanislav Kolíbal kam Storms mit Lenz einfach in sein Prager Atelier.<sup>822</sup> Während der *Normalisierung* war so ein Besuch bei einem „inoffiziellen“ Künstler sehr außergewöhnlich. Für den problemlosen Transport der Arbeiten in die BRD sorgten abermals die *nützlichen* Netzwerke von Storms zum *Art Centrum*, das den Export ins Ausland genehmigte, sodass er „offiziell“ durchgeführt werden konnte. Die „schwache“ *Normalisierung* trug dazu bei, dass Lenz beide

---

<sup>817</sup> Peter Raue: Gruß an das Sammelpaar Gerhard und Anna Lenz, in: Gerhard und Anna Lenz und Ulrike Bleicker-Honisch (Hrsg.): *Epoche Zero. Sammlung Lenz Schönberg. Leben in Kunst*. Bd. 1, Ostfildern 2009, S. 7.

<sup>818</sup> Vgl. Der Sammler Gerhard Lenz im Gespräch mit Silvia Höller im Februar 2003, unter: [http://www.rlb-kunstbruecke.at/kunstbruecke\\_innsbruck/zero/Interview3.pdf](http://www.rlb-kunstbruecke.at/kunstbruecke_innsbruck/zero/Interview3.pdf), S. 3 [Abruf: 7.2.2014].

<sup>819</sup> Ute Thon: Ich habe immer mit dem Bauch gekauft, unter: [http://www.art-magazin.de/kunstmarkt/26276/sammlung\\_lenz\\_schoenberg\\_sotheby\\_s](http://www.art-magazin.de/kunstmarkt/26276/sammlung_lenz_schoenberg_sotheby_s) [Abruf: 7.2.2014].

<sup>820</sup> Vgl. Raue 2009, S. 7, und Interview mit Walter Storms im Anhang.

<sup>821</sup> Der Sammler Gerhard Lenz im Gespräch mit Silvia Höller im Februar 2003, unter: [http://www.rlb-kunstbruecke.at/kunstbruecke\\_innsbruck/zero/Interview3.pdf](http://www.rlb-kunstbruecke.at/kunstbruecke_innsbruck/zero/Interview3.pdf), S. 2 [Abruf: 7.2.2014].

<sup>822</sup> Siehe Interview mit Stanislav Kolíbal im Anhang.

Künstler, Václav Boštík und Stanislav Kolíbal, 1986 erneut traf. Gemeinsam unternahmen sie eine Reise durch Deutschland und die Schweiz.<sup>823</sup> Bei dieser Gelegenheit kaufte Lenz von Boštíks das ältere Gemälde *Feld* (1964) sowie Zeichnungen und zahlreiche Pastelle.<sup>824</sup> Zwei Jahre später bekam Kolíbal das DAAD-Stipendium und schuf darauf in West-Berlin unzählige Zeichnungen. Ein großes Konvolut dieser Zeichnungen befindet sich heute im Besitz von Lenz.

Die erste Präsentation der Sammlung Lenz Schönberg fand ohne die tschechischen Künstler in Frankfurt am Main 1974/1975 statt.<sup>825</sup> Kolíbals Werke wurden erst 1989 in Moskau im Zentralen Künstlerhaus ausgestellt.<sup>826</sup> Beide Künstler gliederte Lenz schließlich 1992, nach Beendigung des Kalten Krieges, in der *Galeria Zachęta* auf der Ausstellung *Aus der Stille der Zeit-Über die Grenzen von Raum* in das Programm ein. Diese langsam vonstattengehende Zuordnung ihrer Arbeiten in die Präsentationsauswahl der Sammlung lässt die allgemeine Position der Künstler erkennen. Sie gehörten nicht zu den Schmuckstücken der Sammlung. Dennoch stellte die Einbeziehung ihre Werke in die Sammlung eine wichtige psychische Unterstützung und Anerkennung ihrer Kunstideen dar, nachdem sie zu Hause jahrelang keine positive Resonanz bekommen hatten. 25 Jahre nach der Revolution gehören Kolíbal und Boštík zu den renommierten und geschätzten Vertretern der tschechischen Kunstgeschichte der 1970er und 1980er Jahre. Laut Kolíbal fielen aber ihre produktivsten Jahre, in denen sie gewaltige Projekte hätten schaffen können, der *Normalisierung* zum Opfer.<sup>827</sup>

Die Bilder von Václav Boštík lassen sich mit Stichworten wie Unendlichkeit, Licht und Universum charakterisieren. Sein Œuvre bildet mit Blick auf die metaphysische Energie und Symbolik einen östlichen Gegenpol zur Düsseldorfer *ZERO*-Bewegung.<sup>828</sup> Boštíks diffuse Pastelle versuchen, die Grenzen zwischen gemaltem Bild und

---

<sup>823</sup> Beide waren Gäste von Gerhard Lenz, vgl. Karel Srp: Václav Boštík. (Galerie Zdeněk Sklenář) Prag 2011, S. 454.

<sup>824</sup> Insgesamt befinden sich von Boštík 17 Arbeiten in dieser *ZERO*-Sammlung.

<sup>825</sup> Das Städel zeigt: Beispiele aus der Sammlung Lenz, Kronberg (Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Städtischen Kunstinstitut 1974/1975), hrsg. v. Susanne Müller-Hanpft und Reiner Bentmann. Frankfurt a. M. 1974.

<sup>826</sup> Titel der Ausstellung war: *Sammlung Lenz Schönberg. Eine Europäische Bewegung in der Bildenden Kunst von 1958 bis heute.*

<sup>827</sup> Siehe Interview mit Stanislav Kolíbal im Anhang.

<sup>828</sup> Vgl. Srp 2011, S. 349.

Zeichnung infrage zu stellen.<sup>829</sup> Die künstlerische Technik war für ihn nebensächlich. Er erforschte die Wirkung der flatternden Farbtöne auf die Sinneswahrnehmung des Betrachters.<sup>830</sup> Seine Pastellarbeiten konzentrierten sich auf geometrische Grundelemente wie Quadrat, Kreuz und Kreis. Im Gegensatz zu den früheren Pastellen, die Lenz auf der Ausstellung *8 Künstler aus Prag in München* erwarb, verlor bei den nach 1986 erworbenen die Form ihre Begrenzung zum Hintergrund, obwohl die Grenzen in einer sehr weichen Art und Weise spürbar bleiben. Die Wiederholung der geometrischen Formen führte zur Überlagerung und zu einer sinnlichen Erscheinung. Andere mit Kreisformen versehene, nebelartige Kunstwerke sind von den Künstlern Gotthard Graubner oder Jef Verheyen in der Sammlung vertreten. Für einen Vergleich wurde jedoch das Werk von Günther Uecker ausgewählt, der über mehrere Kontakte in Prag verfügte und nachweislich mehrfach die Tschechoslowakei besuchte, sodass ein direkter Dialog zwischen den Künstlern möglich war. Ein Zusammentreffen mit Boštík oder dessen Freund Kolíbal ist anzunehmen. Im Übrigen stellte Storms sowohl Uecker als auch Kolíbal in seiner eigenen Galerie in München aus, was wiederum die Chance einer Begegnung erhöhte. Ästhetische Analogien zu Boštíks Arbeit erzielte Uecker mit Nägeln und deren Schatten, die eine vergleichbare Atmosphäre des Nebels, dämmeriger Lichtverhältnisse, mystischer Energie und der Vibration herstellen.

Boštíks Bild *Feld* (1964) [Abb. 8.1] verkörpert ein Kraftfeld, es besteht aus ungleich großen, in Linien aufgetragenen Punkten mit gleich großen Zwischenräumen, sodass sich ein gleichmäßiges Muster ergibt. Erstaunlich ähnliche Wahrnehmungsimpulse strahlt das Werk *Reihung* (1972) [Abb. 8.2] von Uecker aus.<sup>831</sup> Er kreierte mit Nägeln, die in fast perfekten horizontalen und vertikalen Reihen nebeneinander stehen, eine ebenso feste Struktur und erzielte mit ihnen die gleiche vibrierende Stimmung wie Boštík mit den Punkten. Diese formale Übereinstimmung wurde nicht durch gegenseitige Beeinflussung verursacht. Die Entstehungsjahre der Werke und der Zeitpunkt des jeweiligen Erwerbs für die Sammlung unterstützt die These ihrer unabhängigen Entstehung. Das *Feld* entstand vor Ueckers *Reihung*, wurde aber später eingekauft. Was hier zustande kam, war ein Dialog über vergleichbare künstlerische

---

<sup>829</sup> Ebd., S. 306.

<sup>830</sup> Ebd., S. 355.

<sup>831</sup> Diese Ähnlichkeit spricht bereits Karel Srp in der Monografie von Boštík im Jahr 2011 an. Vgl. ebd., S. 306.

Formen. Darüber hinaus bietet die formale Ähnlichkeit der Werke eine mögliche Erklärung dafür, weshalb Lenz diese Arbeit des tschechischen Künstlers in seine Sammlung aufnahm. Außer dieser Werke besitzt Lenz eine Rarität von Boštík: das Tuchbild *Ohne Titel* (1984) [Abb. 8.3]. Dieses außergewöhnliche Stück hat kein Pendant, auch nicht in der umfangreichen Boštík-Monografie, die die Prager *Galerie Zdeněk Sklenář* anlässlich seiner Einzelausstellung 2011 herausgab.<sup>832</sup> Das Kreismotiv, das sich auf dem Tuch befindet, bearbeitete Boštík zwar immer wieder, aber der Stoff als dynamisches Material, das zerknittert und im Luftzug durch den Raum flattert, ist ungewöhnlich für den Künstler.

Boštíks Kollege Kolíbal griff hingegen den Raum gerne künstlerisch an und ließ eigene Arbeiten mit den Dimensionen spielen, womit er die Wahrnehmung des Betrachters herausforderte. Seine Arbeit *Dunkler Raum der Entscheidung* (1980) [Abb. 8.4], die in München ausgestellt wurde, ist eine flache, an der Wand befestigte Installation. Sie besteht aus drei dunklen, mit gestischen Strichen bemalten rechteckigen Platten. Zwei davon sind nebeneinander angebracht, während die dritte auf der rechten positioniert ist, sodass sich ein liegendes L bildet. Jede der Flächen beinhaltet ein Dreieck, das durch bemalte oder gezeichnete Linien, Schnüre und Holzstöcke erkennbar wird. Die unterschiedlichen Materialien unterstützen die Entstehung mehrerer Dimensionsebenen.

Eine weitere Arbeit Kolíbals in Lenz' Sammlung, *Zwei Kuben* (1982) [Abb. 8.5], vertritt das gleiche Prinzip, jedoch in reduzierten Ausmaßen. Sie besteht aus einer Holzplatte, deren Muster in einer frei belassenen quadratischen Fläche in der Mitte sichtbar ist. Der Rest der Fläche wurde mit schwarzer Farbe übermalt. In dem mittleren gezeichneten Kubus wurde die am meisten in den Raum ragende Kante mit Gips dreidimensional geformt. Diese Art der Raumbildung blieb im Werk Kolíbals ein großes Thema, was auch seine Zeichnungen aus der Zeit in West-Berlin darlegen. Sie sind mit römischen Zahlen betitelt und stellen auf den ersten Blick zusammengesetzte geometrische Formen dar, mit Bleistift gezogen und einigen breiter hervorgehobenen schwarzen Linien [Abb. 8.6].<sup>833</sup> Für Kolíbal waren es Vorarbeiten für seine raumfüllenden Skulpturen und stellen deren Grundrisse dar. In West-Berlin realisierte

---

<sup>832</sup> Ebd.

<sup>833</sup> Die Zeichnungen trugen die folgenden Titel: A XIV.; B XIX.; C XX.; D XXXV.; E LI.; F LVII.; G LXIV.; I LXIX.; J LXXXI.; K C.; L CIII. und M CIX.

er fünf Modelle aus Sperrholz [Abb. 8.7]. Weitere reale Objekte zu diesen Skizzen wurden im Jahr 1992 unter dem Titel *Bau Nr. I.-XI.* für das Musée de Grenoble ausgeführt.

Die künstlerischen Formen beider tschechoslowakischen Künstler harmonieren formal mit der Produktion der *ZERO*-Gruppe, wie es die kurzen Beschreibungen bestätigen. Dennoch wurden deren Arbeiten nur selten in deren Kontext gesetzt. Dank der Sammlung Lenz Schönbergs wurden sie aber wahrgenommen. Die tschechoslowakischen Künstler wurden somit als Künstler gewürdigt, eine Anerkennung, die ihnen im Heimatland oft verweigert wurde. Vergleichbare Anerkennung erhielten auch die Künstler Zdeněk Sýkora und Jan Kubíček in der Sammlung Etzold. Der Schwerpunkt dieser Sammlung liegt im Gegensatz zur Sammlung Lenz Schönberg nicht nur auf der *ZERO*-Kunst sondern auf der „konstruktiv-konkreten Kunst (geometrische Abstraktion, Op-Art, Kinetik, Zero, Nouveau Réalisme, Minimal-Art) und weist ein paar Seitenstränge auf die Pop-art und Informel“ auf.<sup>834</sup>

Die Sammelleidenschaft bei Hans-Joachim Etzold begann schon während des Zweiten Weltkriegs, als er das erste Bild auf der Gedenkausstellung kaufte.<sup>835</sup> Nach dem Krieg kehrte Etzold 1947 aus russischer Gefangenschaft zurück und übernahm das Familienunternehmen, das in der Textilbranche tätig war. Kurz darauf setzte er das Sammeln fort. Auf der *documenta 3* (1964) in Kassel erwarb er mit seiner Frau Berni weitere Sammlerstücke. Nach eigenem Wortlaut waren die Einkäufe damals noch „sehr bunt“.<sup>836</sup> Auf der *documenta* lernten die Etzolds Rolf Ricke kennen, der für sie in den USA einige Werke einkaufte und damit einen Teil der Sammlung, die aus Grafiken der 1950er und 1960er Jahre besteht, aufbaute.<sup>837</sup> Außer dem amerikanischen Beitrag befinden sich in der Sammlung auch „osteuropäische“ Künstler sowie

---

<sup>834</sup> In den Sammlungsbeschreibungen wird *konkret-konstruktive Kunst* erwähnt, in meiner Arbeit verwende ich für die Kunst der geometrisch-elementaren Formen, die mathematisch geprägt ist, den Begriff *konkrete Kunst*. Im *Kapitel 5* werden nicht nur die beiden Begriffe erläutert, sondern auch Künstler dieser Strömung vorgestellt. Heiner Stachelhaus: *Sehen und Denken. Der Sammler Etzold - Versuch eines Porträts*, in: *Sammlung Etzold - Ein Zeitdokument* (Ausst.-Kat. Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach 1986/87), hrsg. v. Hannelore Kersting. Mönchengladbach 1986, S. 143-146, hier S. 143.

<sup>835</sup> Vgl. Berni Etzold: *Die Kunst ist wichtig, nicht die Person, die ihr dient*, in: *Sammlung Etzold* (Ausst.-Kat. Städtisches Museum Abteiberg) 1986, S. 141-142, hier S. 141.

<sup>836</sup> Ebd.

<sup>837</sup> Ebd., siehe auch *Pop Art und Umfeld. Druckgraphik aus der Sammlung Etzold* (Ausst.-Kat. Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach), hrsg. v. Dierk Stemmler. Mönchengladbach 1989.

russische *Konstruktivisten*, was wie eine Spiegelung der Erinnerungen Etzolds an seine Gefangenschaft in der Sowjetunion erscheint. Insgesamt umfasst die Sammlung mehr als 500 Stücke.<sup>838</sup> Die Etzolds pflegten gute Beziehungen zur *Galerie Gmurzynska* (Köln, Bochum)<sup>839</sup> und kannten zudem den Journalisten und Autor der Publikation über *konkret-konstruktivistische Kunst* Hans-Peter Riese, der für den Ausstellungskatalog *Sammlung Etzold – Ein Zeitdokument* (1986) die Texte verfasste. In der Sammlung befinden sich unter anderem auch Arbeiten von Rieses Freund Jan Kubiček und Zdeněk Sýkora, die den Überblick über die „Ostkunst“ ergänzen sollten.<sup>840</sup> Ob Riese Etzold auf Kubičeks Arbeit aufmerksam gemacht hat, bleibt jedoch unklar.

Jan Kubiček ist in der Sammlung mit dem Bild *Quadrat mit Vertikale in schwarz-weiß* (1970-1971) [Abb. 8.8] vertreten. Gekauft wurde diese Arbeit erst 1973, was auf eine Ausführung aus der ČSSR nach der endgültigen Grenzschießung schließen lässt und folglich eine Zusammenarbeit mit dem *Art Centrum* voraussetzt. Im Übrigen deckt sich das Datum mit der Ausweisung von Riese aus der Tschechoslowakei, wodurch die Ausführung des Bildes in Betracht gezogen werden könnte. Die Arbeit besteht aus einem weißen Quadrat, das in der Mitte von einigen schwarzen Linien unterteilt wird. Geometrische Klarheit und monochrome Farbigkeit entsprachen den formalen Kriterien für Etzolds Sammlung. Die gleiche mathematische Präzision und schwarz-weiße Abstraktion vertrat auch Zdeněk Sýkora. Von diesem Künstler finden sich in der Sammlung zwei ältere Arbeiten, das Gemälde *Raumstruktur Nr. 1.* (1967) und die Plastik *Struktur-Skulptur, E 431* (1965) [Abb. 8.9]. Die Plastik stellt horizontal in einem Schachbrettmuster aufgebaute weiße ziegelsteinförmige Elemente dar. Deren unterschiedlich geschnittenen Frontseiten verursachen eine Bewegung in der Struktur. Das Gemälde besteht ebenfalls aus schwarz-weißen geometrischen Mustern, deren Anordnung Sýkora mit dem Würfel bestimmte. Beide Arbeiten wurden in dem Artikel

---

<sup>838</sup> Vgl. Einleitung, in: *Sammlung Etzold – Ein Zeitdokument* (Ausst.-Kat. Städtisches Museum Abteiberg) 1986, S. 9.

<sup>839</sup> Vgl. Etzold 1986, S. 141. Für den Katalog *Von der Fläche zum Raum/From Surface to Space. Russland/Russia 1916-1924* (Ausst.-Kat. Galeria Gmurzynska, Köln). Köln 1974 verfasste der Kunsthistoriker Miroslav Lamač einen Text über Kazimir Malewitsch (S. 50-52).

<sup>840</sup> In der Sammlung befinden sich neben den weltberühmten Namen wie Günther Uecker, Jean Arp, Arman, Alexander Calder, Marcel Broodthaers, Hanne Darboven, Christo und vielen anderen auch Werke von vier tschechischen Künstlern: Zdeněk Sýkora, Jan Kubiček. Außerdem befanden sich in der Sammlung noch Werke der Tschechen Karel Teige und Franz Kupka. Diese Künstler gehören aber zu der älteren Generation, und auch die erworbenen Werke stammen aus den 1920er Jahren, weshalb sie in dem untersuchten Netzwerk nicht aktiv auftreten konnten.

*Bilder zum „Sehen und Denken“* abgebildet.<sup>841</sup> Der Text ist der „neuen konkreten Kunst“ gewidmet, die im „Einklang mit Max Benses Theorie einer objektiven feststellenden Ästhetik“ steht.<sup>842</sup> Sýkoras Arbeiten bilden auf der veröffentlichten Fotografie eine Achse durch den Raum, in dem unter anderem Werke von den Künstlern Götz, Morelett, Van den Ende und Winiarski ausgestellt sind.<sup>843</sup>

Etzold präsentierte seine Sammlung im Jahr 1970 im Kölnischen Kunstverein erstmals der Öffentlichkeit.<sup>844</sup> Seit dem ist sie als Dauerleihgabe im Museum Abteiberg in Mönchengladbach weiterhin einem breitem Publikum zugänglich.

Die Sammlungen Lenz Schönberg und Etzold konzentrierten sich auf das „klassische“ Sammeln von anerkannten Formen wie Bilder und Skulpturen. Hingegen ergänzten die Sammler Hanns Sohm und Wolfgang Feelisch die Bestände ihre Sammlungen mit Arbeiten tschechoslowakischer Künstler, die die neuen Formen der Kunst dokumentierten. Sie versuchten solche Arbeiten in Westdeutschland zu vermarkten womit sie die untersuchten sozialen Netzwerke auch um die Rolle des „*Vermittlers*“ erweiterten.

## 8.2 Love, Love, Love and Thanx! Die Unterstützung der Sammler Hanns Sohm und Wolfgang Feelisch

Den Sammlern Sohm und Feelisch ging es nicht nur darum, ästhetische Objekte zu erwerben und zu besitzen, sondern es lag ihnen auch daran, Künstler aus der Tschechoslowakei mit aktuellen Informationen aus dem „Westen“ zu versorgen und sie finanziell zu unterstützen. Beide verschickten per Post unzählige Publikationen, Zeitschriften und Kataloge, um Informationshilfe zu leisten. Obwohl sie mit mehreren tschechoslowakischen Künstlern kommunizierten, was die Korrespondenz aus dem Archiv Hanns Sohm bestätigt und die Bestände der Sammlungen nahelegen, setzten sich beide Sammler vorrangig für die Präsentation von Milan Knížák in

---

<sup>841</sup> Peter Moritz Pickshaus: *Bilder zum „Sehen und Denken“*. Sammlung Etzold in Mönchengladbach, in: *Rheinische Post*, 4. November 1977, zit. aus: Sammlung Etzold – Ein Zeitdokument (Ausst.-Kat. Städtisches Museum Abteiberg) 1986, S. 139.

<sup>842</sup> Ebd.

<sup>843</sup> Ebd.

<sup>844</sup> Vgl. Sammlung Etzold (Ausst.-Kat. Kölnischer Kunstverein). Köln 1970.

Westdeutschland ein. Dessen Zugehörigkeit zur *Fluxus*-Bewegung mag der Grund hierfür gewesen sein.<sup>845</sup>

Der erste der beiden, Hanns Sohm, von Beruf Zahnarzt, zeigte großes Interesse an Werken von Künstlern der *konzeptuellen* Strömungen, von *Fluxus*, der *konkreten Poesie* oder der „generalisierend als ‘Neo-Dada‘ bezeichneten Gegenkultur“<sup>846</sup>. Seine Sammlertätigkeit war am Anfang nicht zielgerichtet und ohne Schwerpunkt.<sup>847</sup> „Von Wolf Vostell kam früh der Rat, alle neuen Formen der Aktionskunst systematisch zu dokumentieren.“<sup>848</sup> Sohm folgte dieser Empfehlung, was zur Folge hatte, dass er keine traditionelle Sammlung aufbaute, denn die genannten Kunstrichtungen produzierten keine Kunstwerke im klassischen Sinne. Die Arbeiten bestehen oft aus zahllosen Briefen, Fotos, Objekten und Dokumenten, die in einem „Archiv“ aufbewahrt werden.<sup>849</sup> Sein Kunstbesitz „stellt also keine Kunstsammlung, sondern eine umfassende Zeitdokumentation dar“<sup>850</sup>. Auch der Werkzeugfabrikant aus Remscheid Wolfgang Feelisch kreierte „gar keine Sammlung. Sie ist im Wesentlichen ein Tagebuch jener Aktionen, Auftritte, Handlungen, die Wolfgang Feelisch mit ermöglicht hat.“<sup>851</sup> Aus diesem Grund sind die Bestände der Sammlung

„höchst unterschiedliche Erzeugnisse von Künstlerinnen und Künstlern, deren Gemeinsamkeit der mehr oder weniger enge Bezug zur Fluxus-Bewegung ist: die Missachtung vermeintlicher Grenzen zwischen High und Low und die enge Verbindung von Kunst und Alltag [beinhaltet].“<sup>852</sup>

---

<sup>845</sup> Im Sohm-Archiv befinden sich Werke der Künstler Ladislav Novák, Jiří Kolář, Josef Hiršal und Bohumila Grögerová. Vgl. ‘Fröhliche Wissenschaft’. Das Archiv Sohm (Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart) 1986. In der Sammlung Feelisch befinden sich laut Katalog über seine Sammlung außer Knížáks Arbeiten keine Werke anderer tschechoslowakischer Künstler. Vgl. Fluxus – Kunst für ALLE! Die Sammlung Feelisch (Ausst.-Kat. Museum Ostwall) 2013. Dies muss nicht heißen, dass er keine anderen tschechoslowakischen Werke besitzt.

<sup>846</sup> Vgl. Ina Conzen-Meairs: Ein Sammler als Geschichtsschreibung (oder vice versa). Betrachtung zu Hanns Sohm und seinem Archiv, in: Staatsgalerie Stuttgart (Hrsg.): *liber maister s. Hanns Sohm zum siebzigsten Geburtstag*. Stuttgart 1991, S. 7-17, hier S. 7.

<sup>847</sup> Vgl. Thomas Kellein: ‘Fröhliche Wissenschaft’. Die Entstehung einer Sammlung, in: ‘Fröhliche Wissenschaft’. Das Archiv Sohm (Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart) 1986, S. 9-16, hier S. 11

<sup>848</sup> Ebd.

<sup>849</sup> Heutzutage befindet sich seine Archiv-Sammlung in der Stuttgarter Staatsgalerie, wo unter anderem mehrere Archivalien von Vertretern der „inoffiziellen“ tschechoslowakischen Szene, wie Jiří H. Kocman, Jiří Valoch, Petr Štembera, Stano Filko, Július Koller, Alex Mlynářčik und Rudolf Sikora, aufbewahrt werden.

<sup>850</sup> Vgl. Conzen-Meairs 1991, S. 7.

<sup>851</sup> Eugen Thiemann: Einleitende Worte, in: Sammlung Feelisch (Ausst.-Kat. Museum Ostwall) 1970, o. S.

<sup>852</sup> Nicole Grothe: Werke der Sammlung Feelisch, in: Fluxus – Kunst für ALLE! Die Sammlung Feelisch (Ausst.-Kat. Museum Ostwall) 2013, S. 14-45, hier S. 14.

Der Sammler schuf eine neue Präsentationsplattform für die Kunst, die in mehreren Richtungen die Grenzen sprengen wollte. Ab 1966 betrieb Feelisch für diesen Zweck den Verlag *VICE-Versand* und verwaltete im Zentrum von Remschied eine Ausstellungsvitrine. Darin wurden zwischen 1962 und 1975 vorbeilaufenden Passanten auch Arbeiten von Knížák zur Ansicht geboten. Knížák platzierte mehrere Plastiken mit dem Titel *Aktivierte Hände* (1965-1971) [Abb. 8.10] in der Vitrine. Die Modelle übergroßer Handflächen wurden durch die Bemalung bestimmter Teile „aktiviert“. Für Feelischs *VICE-Versand* entwarf Knížák auch ein Multiple.<sup>853</sup> Es war eine Skulptur in Form einer Kette mit aufgehängter Schere [Abb. 8.11]. Wie ein Brief an Feelisch zeigt, schickte Knížák die Anweisungen für seine Arbeiten, damit der Sammler sie realisieren konnte, womit der Transport der Werke über die politische Grenze umgangen wurde, somit auch die Beteiligung von dem *Art Centrum* am Gewinn. Das erste Multiple, das Feelisch herausgab, war das *Prager Brot* (1968) von Vostell, das Knížák gewidmet war. Gerade Vostell stand am Anfang der Vernetzung zwischen den beiden.<sup>854</sup>

Knížáks Freundschaft zu diesen zwei Sammlern war von strategischer Bedeutung in seinem Leben. Die Sammler verliehen die gekauften oder geschenkten Arbeiten von Knížák an zahlreiche Galerien und Institutionen in Westdeutschland und organisierten etliche Ausstellungen, wodurch seine Künstlerpersönlichkeit im „Westen“ präsenter wurde. Diese Leistung der Sammler schätzte Knížák so sehr, dass fast jeder Brief an Sohm und Feelisch mit der Formel *love, love, love and thanx* endete.<sup>855</sup> Zudem standen Hanns Sohm und Wolfgang Feelisch Knížák während seiner Auseinandersetzungen mit der tschechoslowakischen Staatssicherheit zur Seite, da ihre Aktivitäten unglücklicherweise zu seiner Verhaftung beigetragen hatten.

Im Jahr 1966, noch vor der militärischen Intervention durch den Warschauer Pakt, erlebte Knížák seinen ersten Konflikt mit der Staatssicherheit der ČSSR. Bei seinem Happening *One man show* in Prag lag Knížák auf einer Papierplane und las ein Buch. Anstatt die jeweiligen Seiten umzublättern, riss er sie heraus und knüllte sie

---

<sup>853</sup> Im *VICE-Versand* erschien 1969 von Konrad Balder Schöffelen Zettelspieß (reading-spit), vgl. Dencker 1972, S. 109.

<sup>854</sup> Vgl. Fluxus – Kunst für ALLE! Die Sammlung Feelisch (Ausst.-Kat. Museum Ostwall) 2013, S. 103.

<sup>855</sup> Im Archiv Sohm befinden sich insgesamt drei Ordner mit Briefen von Knížák an Sohm und Feelisch. Fast jeder Brief enthält mehrfach die Worte Love und Thanx. Die erwähnte Aussage *love, love, love and thanx* ist eine Zusammenstellung der Autorin, die sich auf zahlreiche Briefe stützt.

zusammen. Neben ihm stand ein Schild mit der Bitte, die vorbeigehenden Passanten sollten krähen. Danach interessierte sich die Staatssicherheit für ihn und seine ausländischen Besucher äußerst intensiv.<sup>856</sup> Die Situation eskalierte 1972. Sohm berichtet im Brief an den tschechischen Künstler Jiří H. Kocman von den Ereignissen nach einem Besuch bei Knížák folgendermaßen:

„lieber j.h. kocman, [...] ich selbst habe ende mai grosse schwierigkeiten gehabt. ich habe milan knizak/ besucht und er hat mir schöne arbeiten geschenkt. aber an der grenze bin/ ich deswegen verhaftet worden, man hat mir alles weggenommen und ich/ musste drei tage im gefängnis sitzen, dann musste ich 1000.- mark geld/-strafe bezahlen wegen zollvergehens, die sachen habe ich nicht wieder/ bekommen./ bitte schreiben sie mir, ob dieser brief angekommen ist. es wäre/ schon sehr schlimm, wenn freunde sich nicht mehr schreiben können./was mit milan ist, wissen wir nicht./ für heute vielen herzliche grüsse/ ihr/ Hanns Sohm/ ps. Wenn sie sonst etwas brauchen schicke ich es ihnen ...“  
[sic!]<sup>857</sup>

Sohms Brief vom 13. Juli 1972 [Abb. 8.12] enthält zahlreiche Informationen über die politische Atmosphäre in der Tschechoslowakei wie auch über die staatlichen Grenzkontrollen und das Zollverfahren.<sup>858</sup> Die beschlagnahmten Dokumente aus Sohms Auto und Knížáks ein Jahr zuvor publizierter Katalog *Zeremonien*<sup>859</sup>, der im Verlag *VICE-Versand* von Wolfgang Feelisch erschienen war, bot der Staatssicherheit ausreichend Material, um Knížák vor Gericht stellen zu können. Der *Zeremonien*-Katalog wurde als pornografisches Material bezeichnet, da er Fotografien mit den nackten Protagonisten bestimmter Aktionen enthielt. Außerdem hatte Knížák am Anfang und am Ende des Katalogs das Zeichen des Kommunismus modifiziert, indem er es mit roten Herzen übersäte. Im Auto wurden auch seine Lieder gefunden<sup>860</sup>, zum Beispiel das Lied *Kinder des Bolschewismus*, die folgende Strophe beinhaltet:

„Wir Kinder des Bolschewismus/ röter ist unser Blut/ wir wissen nichts über Zynismus/ wir durchbrechen die Wand mit dem Kopf.

---

<sup>856</sup> Siehe Interview mit Milan Knížák in: Biřová 2011, digitaler Anhang.

<sup>857</sup> remember me! (Ausst.-Kat. Center for Advanced Studies) 2012, S. 29.

<sup>858</sup> Dieser Brief wurde erstmals nach 40 Jahren auf der Ausstellung *remember me!* in München (2012) der Öffentlichkeit präsentiert.

<sup>859</sup> Vgl. Milan Knížák: *Zeremonien*. Remscheid 1971.

<sup>860</sup> Siehe Interview mit Milan Knížák in: Biřová 2011, digitaler Anhang.

Refrain: urá, urá, urá/ urá, urá, urá/ jemand pinkelt.“<sup>861</sup>

Eigentlich waren dies keine politischen Äußerungen, sondern eine unkonventionelle Ausdrucksweise. Ganz offensichtlich aber entsprach Knížáks künstlerische Produktion nicht der vorgeschriebenen Methode des *sozialistischen Realismus*. Folglich schadete er als Künstler dem Ansehen der tschechoslowakischen Kultur im Ausland.

„Das Gericht ist zu dem Schluss gekommen, dass Knížák ‘Menschen zu absurdem Verhalten auffordert‘ und dass er ‘die Aversion gegen die Gesellschaft, gegen die Zivilisation, Kultur und Moral ausdrückt, was in unseren Verhältnissen eine Aversion gegen das sozialistische System‘ bedeutet.“<sup>862</sup>

Im Jahr 1973 wurde Knížák verhaftet und zu zwei Jahren Gefängnis verurteilt. Diese Freiheitsberaubung löste eine Welle der Proteste bei „westlichen“ Künstlern, Museen und Institutionen aus.<sup>863</sup> Die Initiatoren waren Wolfgang Feelisch, Hanns Sohm und der *Mail-Art*-Künstler und Inhaber des Verlags *Reflection Press* Albrecht/d.<sup>864</sup> Sein Verlag druckte einen Flyer und ein Heft zur Unterstützung der Kampagne [Abb. 8.13].<sup>865</sup> Das Heft beinhaltete Kopien von Knížáks Briefen an Feelisch, Briefe der Kritik an den tschechoslowakischen Präsidenten, mehrere Fotos, Skizzen und die Dokumentation seiner Aktionen. Neben dem Heft veröffentlichte der *Mail-Art*-Künstler Klaus Groh eine Sonderausgabe der Informationsbriefe *IAC-INFO*, in der er mehrmals fordert: *we must help him!* Die Initiative zeigte ihre Wirkung. Knížák bekam eine Freiheitsstrafe von 18 Monaten, woraufhin er einen sehr emotionalen Brief an Feelisch schrieb. Einleitend schrieb er: *we won* und wiederholte die Worte *love* und *thanx*.<sup>866</sup> Zugleich fügte er seinem Schreiben Markierungen an, um wichtige Aussagen hervorzuheben. Trotz des Prozesses verzichtete Knížák nicht auf die Zusammenarbeit mit Feelisch und Sohm. In den 1970er Jahren beschränkte sich die Kooperation überwiegend auf den Informationsaustausch auf dem Postweg. Erst Ende der 1970er Jahren durfte Knížák wieder ins Ausland reisen. Um 1979/80 bekam Knížák das

---

<sup>861</sup> Zuzana Bil'ová: Rote Heimat und ihr Underground. Milan Knížák und seine Künstlerische Revolte in der damaligen sozialistischen Tschechoslowakei, in: *Kuckuck*. Notizen zur Alltagskultur, Universität Graz, 2/2012b, S. 36-40, hier S. 39.

<sup>862</sup> Zit. aus: Knížák 2010, S. 16. Siehe auch: Bil'ová 2012b, S. 39.

<sup>863</sup> U. a. auch Harald Szeemann und Alan Kaprow.

<sup>864</sup> Vgl. Nicole Grothe: Werke der Sammlung Feelisch, in: *Fluxus – Kunst für ALLE! Die Sammlung Feelisch* (Ausst.-Kat. Museum Ostwall) 2013, S. 14-45, hier S. 20.

<sup>865</sup> Ein Exemplar wurde im Jahr 2013 im Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München präsentiert auf der Ausstellung *Zines #1: 1971 – 1975. Künstlerzeitschriften aus der Sammlung Hubert Kretschmer* (Studienzentrum der Moderne - Bibliothek Herzog Franz von Bayern am Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München), hrsg. v. Rüdiger Hoyer. München 2013.

<sup>866</sup> Korrespondenz Milan Knížák. Archiv Hanns Sohm, Staatsgalerie Stuttgart.

DAAD-Stipendium und lebte ein Jahr lang in West-Berlin. Während seines Aufenthalts wurde eine Ausstellung in der *Galerie Ars Viva* eröffnet und von einem umfangreichen Katalog begleitet. Für die *Galerie Inge Beacker* in Bochum wiederholte Knížák die Aktion *A March*. Ferner beteiligte er sich an der Ausstellung *Für Augen und Ohren* (1980) in der Akademie der Künste, West-Berlin, wo er Wolfgang Feelisch wieder traf, was anhand eines gemeinsamen Fotos belegt ist [Abb. 8.14]. Auf diesen Erfolg Knížáks in Westdeutschland reagierte auch die Handelsorganisation *Art Centrum*. Der Grund war in erster Linie die Provision, die dem Zentrum bei jedem Verkauf und der Ausfuhr seiner Werke zustand. Knížáks Fall liefert damit einen schlagkräftigen Beweis dafür, dass er zwar wegen seines künstlerischen Ausdrucks verhaftet worden war, aber aufgrund seines internationalen Erfolgs, den er anfangs vor allem mithilfe seiner westdeutschen Netzwerke erzielte, für das staatliche *Art Centrum* wieder interessant wurde. Paradoxerweise exportierte das Zentrum später seine Werke als Gut der „offiziellen“ tschechoslowakischen Künstler. Die Briefkorrespondenz zwischen Hanns Sohm und Knížák weist darauf hin:

„PLEASE, can you make a copy (xerox) of it [List of exhibitions, shows, actions, etc.] and send it to me SOON. I lost my own list and I need it here very urgently. There are some problems with Art centrum company (for exporting art) and I must give them record all my activities to proof my ‘fame‘.“ [sic!]<sup>867</sup>

Zwar verlief die Kooperation mit dem *Art Centrum* nicht ohne Probleme, doch dokumentiert die Zusammenarbeit einen Wandel in der Haltung der öffentlichen kulturellen Institutionen – von der feindseligen Einstellung Knížák gegenüber bis zu dessen Anerkennung als Künstler der Tschechoslowakei. Dies betraf allerdings nur seine Präsentationen im Ausland, daheim durfte er weiterhin nicht ausstellen.

Wolfgang Feelisch und Hanns Sohm waren für Knížák nicht nur Sammler. Sie waren Organisatoren, Vermittler, Dokumentatoren, Herausgeber, Mäzene und Freunde. Ihr Netzwerk beeinflusste Knížáks künstlerische Produktion und sein Leben. Ohne diese Kontakte wären seine Werke in Westdeutschland nicht präsent, und ohne ihre Initiative gäbe es keine Kataloge, die seine Arbeiten der 1970er und 1980er Jahre dokumentieren würden.

---

<sup>867</sup> Korrespondenz Milan Knížák, Brief an Hanns Sohm aus Berlin, 4.2.1980. Archiv Hanns Sohm, Staatsgalerie Stuttgart.

Die einzelnen Werke tschechoslowakischer Künstler können im Vergleich zu der weitaus größeren Anzahl von Arbeiten anderer Künstler aus anderen Nationen in den vier genannten Sammlungen als Ergänzung identifiziert werden. Bei Lenz Schönberg wurden sie als Raritäten aus dem Territorium jenseits des Eisernen Vorhangs gesehen, bei Etzold als Arbeiten von Mitgliedern des „Ostblocks“ und bei Feelisch und Sohm als Repräsentanten der *Fluxus-East*. Trotz der Hindernisse, die infolge der politischen Lage bei den Einkäufen von Kunstwerken der „inoffiziellen“ Künstler der Tschechoslowakei bestanden, gab es Sammler in Westdeutschland, die die Kunst aus „Osteuropa“ nicht nur als kostbare Ergänzungen oder Raritäten betrachteten. Diese Sammler wollten eine Botschaft übermitteln und eine „Ergänzung“ des Wissens vorantreiben.

### 8.3 „Wissenslücken füllende“ Sammlungen und Archive

Die Sammlungen des Journalisten Hans-Peter Riese<sup>868</sup> und des Gymnasiallehrers Jürgen Weichardt<sup>869</sup> waren darauf ausgerichtet, die Öffentlichkeit mit der Kunst aus „Osteuropa“ bekannt zu machen. Sie versuchten, jene Lücke zu schließen, die die staatlichen und städtischen Museen und Institutionen offen gelassen hatten. Diese Ambition teilte auch Walter Storms, der sich ebenfalls mit der Kunst hinter dem Eisernen Vorhang auseinandersetzte.

„[...] bedauerlicherweise halten sich größere Institutionen wie Kunstvereine und Museen, von wenigen Ausnahmen abgesehen, in diesem Bereich sehr zurück, und für die neue Gilde westeuropäischer ‘Ausstellungsmacher‘ scheint eine Beschäftigung mit Kunst aus Ländern wie Polen, Ungarn oder der Tschechoslowakei ein wenig lohnendes Unterfangen zu sein.“<sup>870</sup>

---

<sup>868</sup> Vgl. Ulrich Kelber: Prunkstücke der Sammlung Riese (15.2.2013), unter: <http://www.mittelbayerische.de/index.cfm?pid=10166&bcpid=55010333001&bctid=2230594719001> [Abruf: 2.7.2013].

<sup>869</sup> Für seine Verdienste in Osteuropa wurde zu seinem 80sten Geburtstag der Film „Eisern durch den Vorhang“ veröffentlicht. Vgl. Jürgen Weichardt zum 80. Geburtstag mit Film beschenkt (10.06.2013), unter: [http://www.nwzonline.de/kultur/juergen-weichardt-zum-80-geburtstag-mit-film-beschenkt\\_a\\_6,1,3735859540.html](http://www.nwzonline.de/kultur/juergen-weichardt-zum-80-geburtstag-mit-film-beschenkt_a_6,1,3735859540.html) [Abruf: 6.11.2014].

<sup>870</sup> 8 Künstler aus Prag in München (Ausst.-Kat. Künstlerwerkstatt Lothringerstraße 13) 1983, o. S.

Beide Sammler, Riese und Weichardt, entwickelten außer ihrer Sammlertätigkeit weitere Aktivitäten, die diese Kunst im „Westen“ präserter machen sollten. Hans-Peter Riese publizierte während des Kalten Krieges zahlreiche Texte über die „inoffizielle“ Kunstszene, und Weichardt setzte einige Galerien und Kunstvereine sowie Museen in Kenntnis von der Kunst hinter dem Eisernen Vorhang. Gleichwohl waren ihre Informationen über diese Kunstszene auf den Einflussbereich ihrer Netzwerke beschränkt, sodass sie sich in Wahrheit nur auf einen Bruchteil der eigentlichen Szene bezogen. Die Auswahl der Kunstwerke für ihre Sammlungen war naturgemäß dadurch bestimmt. Im Katalog zur Ausstellung der Sammlung Hans-Peter Riese wird explizit darauf hingewiesen, dass

„das Konzept der Sammlung nicht einem strengen kunsthistorischen Komment folgt, sondern sich vor allem persönlichen Begegnungen, Freundschaften und Anregungen verdankt“.<sup>871</sup>

Diese Determination der Sammlung lässt zwar ihre kunsthistorische Einordnung in den Hintergrund rücken, da aber Rieses Sammlung aus Arbeiten besteht, die mit geometrischen Formen gestalten wurden, wurde sie oft mit der *konkreten Kunst* in Zusammenhang gebracht. Die Sammlung Weichardt ist bis heute keiner spezifischen Kunstrichtung zugeordnet.

### ***8.3.1 Dialog über die Grenzen: Tätigkeit des Journalisten Hans-Peter Riese***

Hans-Peter Riese, geboren 1941, studierte politische Wissenschaft und Soziologie in Frankfurt am Main und ist heute als Journalist und Kunstschriftsteller tätig.<sup>872</sup> Ein Jahr nach dem Einmarsch der Panzer des Warschauer Pakts in Prag (1968) wurde er dort Auslandskorrespondent und berichtete von da an aus der bereits „normalisierten“ tschechoslowakischen Hauptstadt für den *Deutschlandfunk*, die *Stuttgarter Zeitung* und

---

<sup>871</sup> Beaucamp 2011, S. 16.

<sup>872</sup> Laut Rückumschlag der Publikation Hans-Peter Riese: *kunst: konstruktiv/konkret*, studierte Riese in Frankfurt Geschichte und Kunstgeschichte sowie bei Theodor W. Adorno Philosophie und Soziologie. Außer Journalist ist „Hans-Peter Riese [...] Autor und Herausgeber von Büchern zur konkreten Kunst und zur Kulturszene Mittel- und Osteuropas, vorzugsweise UdSSR und später Russlands“. (Hans-Peter Riese: *kunst: konstruktiv/konkret. Gesellschaftliche Utopien der Moderne*. München/Berlin 2008) Im Jahr 1999 erschien eine Monografie über Malewitsch, 2009 das Buch *Von der Avantgarde in den Untergrund und Texte zur Russischen Kunst 1968-2006*, wo alle seine Zeitschriftenartikel über russische Kunst aufgeführt sind. Über die *konstruktive Kunst* erschien 2008 *kunst: konstruktiv/konkret*. In: Hans-Peter Riese: *Von der Avantgarde in den Underground. Texte zur Russischen Kunst 1968-2006*. Köln 2009, S. 238.

das *Feuilleton* der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*.<sup>873</sup> Seine Schwerpunkte waren Kunstkritik und Kultur in „Mittel- und Osteuropa“.<sup>874</sup> Im Jahr 1973 wurde Riese „[w]egen der Veröffentlichungen zahlreicher Petitionen, offener Briefe und Dokumente der Prager Dissidenten [...] aus der Tschechoslowakei ausgewiesen“.<sup>875</sup> Trotzdem setzte er sich auch weiterhin für die Rechte der Dissidenten ein und beteiligte sich an der Veröffentlichung der *Charta 77* im „Westen“.<sup>876</sup> Zu dem ersten Projekt, das Riese mit dem tschechoslowakischen Künstler der *konkreten Kunst* durchführte, gehörte die im Jahr 1967 eröffnete Ausstellung *Konstruktive Tendenzen aus der Tschechoslowakei* in der Studiogalerie der Frankfurter Universität.<sup>877</sup> Diese Präsentation diente als Inspirationsquelle für die gleichnamige Ausstellung, die 1972 im schweizerischen St. Gallen stattfand und zu den seltenen und umfangreichen Gruppenausstellungen der tschechoslowakischen Künstler der *konstruktiven Kunst* im Ausland zählt. Riese verfasste für den Ausstellungskatalog die Einführungsworte.<sup>878</sup> Im Jahr 1970 trug er wesentlich zur Veröffentlichung des Katalogs *Serien* von Miloš Urbásek bei, den der Galerist Heinz Teufel in Zusammenarbeit mit dem Institut für moderne Kunst in Nürnberg herausgab.<sup>879</sup> Einige Jahrzehnte später schrieb Riese gemeinsam mit Valoch Texte für dessen große Monografie (2000).<sup>880</sup> Trotz der Kooperation mit Urbásek spielte die Freundschaft mit dem Künstler der *konkreten Kunst* Jan Kubiček für Riese und seine Sammlung eine bedeutendere Rolle.<sup>881</sup> Riese besitzt die beachtliche Anzahl von 76 Kunstwerken von ihm und ist als Experte für Kubičeks Œuvre gefragt. Er ist auch Autor seiner ersten Künstlermonografie, die im Jahr 2014 in Prag übersetzt und veröffentlicht wurde.<sup>882</sup> Verantwortlich für die Begegnung der beiden war die *Galerie Ruth Nohl* in Siegen. Bereits 1963 sollte Riese

---

<sup>873</sup> Nach Prag arbeitete Riese als Korrespondent in Bonn, Moskau, Frankfurt a. M. und Washington.

<sup>874</sup> Riese 2009, S. 238.

<sup>875</sup> Ebd.

<sup>876</sup> Vgl. Renate Goldmann und Pavel Kappel: Hans-Peter Riese im Interview: Vom Sammeln und von Freundschaften, in: *Dialog über Grenzen* (Ausst.-Kat. GASK u.a.) 2011, S. 166-187, hier S. 166; Hans-Peter Riese (Hrsg.): *Bürgerinitiative für die Menschenrechte*. Köln 1977.

<sup>877</sup> Vgl. *Konstruktive Tendenzen aus der Tschechoslowakei* (Ausst.-Kat. Studio Galerie der Wolfgang Goethe Universität Frankfurt), hrsg. v. Hans-Peter Riese und Zdenek Felix. Frankfurt a. M. 1967.

Beteiligte Künstler: Miloš Urbásek, Milan Dobeš, Jan Kubiček, Karel Malich, Zdeněk Sýkora, Hugo Demartini u.a.

<sup>878</sup> Vgl. *Konstruktive Kunst aus der Tschechoslowakei*: Hugo Demartini, Jan Kubiček, Karel Malich, Zdeněk Sýkora, Miloš Urbásek (Ausst.-Kat. Galerie im Erker, St. Gallen), hrsg. v. Franz Larese und Janett Jürg. St. Gallen 1972.

<sup>879</sup> Vgl. Miloš Urbásek (Ausst.-Kat. Galerie Heinz Teufel) 1970, o. S.

<sup>880</sup> Vgl. Hans-Peter Riese, Eva Šefčáková und Jiří Valoch (Hrsg.): *Miloš Urbásek*. Bratislava 2000.

<sup>881</sup> Vgl. Goldmann und Kappel 2011, S. 166.

<sup>882</sup> Vgl. Jan Kubiček (Ausst.-Kat. Galerie der Hauptstadt Prag u.a.) 2014.

im Auftrag der Galerie für den Künstler Reinhold Koehler in Prag seine Ausstellung organisieren.<sup>883</sup> Die Ausstellung von Koehler wurde zwei Jahre später voller Erwartungen in Prag eröffnet. Sie war ein „Prager Ereignis“,<sup>884</sup> da sie eine der ersten Ausstellungen westdeutscher Künstler in der Tschechoslowakei war. Bei dieser Gelegenheit hielt sich Riese erneut in Prag auf und besuchte verschiedene Künstlerateliers. Kein anderer als der zukünftige Kurator des Museums Folkwang in Essen, Zdenek Felix, führte ihn durch die Stadt und die Ateliers und zeigte ihm vor allem die *Surrealisten*. Dennoch lernte Riese auf dieser Tour unerwartet Jan Kubíček kennen.<sup>885</sup> Im selben Jahr wurde daraufhin in Siegen die Ausstellung einiger Künstler aus Prag – *Ladislav Novák, Eduard Ovčáček, Miloš Urbásek, Klaus Warmuth* – eröffnet.<sup>886</sup> Dank der *liberalen 1960er Jahre* konnten die Künstler Urbásek und Ovčáček bei der Vernissage anwesend sein.

Dank dieser beiden Ausstellungen – in Siegen und Prag – gelang Riese der erfolgreiche Einstieg in die Kunstszene sowohl im „Westen“ als auch im „Osten“, was seine Sammlung widerspiegelt. Die Werke von Reinhold Koehler sowie einige Arbeiten von Urbásek, Ovčáček und Kubíček aus den 1960er Jahren dokumentieren diese ersten Berührungen mit der Kunst.<sup>887</sup> Die Erweiterung der Sammlung durch Einkäufe und Schenkungen fand erst während Rieses Aufenthalt als Korrespondent in Prag zwischen 1969 und 1973 statt. Riese setzte seine Sammelaktivität auch nach der Ausweisung aus der ČSSR fort, seine Kontakte zur Tschechoslowakei behielt er trotz der „Isolationsphase“ der *Normalisierung* (1972-1980) bei. Dies belegen Werke in der Sammlung, die erst nach 1973 entstanden sind. Wie oben erwähnt, waren „die persönlichen Beziehungen zu den Künstlern vor Ort, die Atelierbesuche, Ausstellungseröffnungen und gemeinsamen Ferien und Treffen“<sup>888</sup> für die Auswahl der Werke bestimmend. Die soziale Nähe zwischen Riese und den Künstlern der „inoffiziellen“ Kunstszene in der ČSSR ist durch zahlreiche Schenkungen

---

<sup>883</sup> Vgl. Goldmann und Kappel 2011, S. 166.

<sup>884</sup> Ohne Verfasser: Ausstellungen – Premiere in Prag, in: Über Koehler. Essays und Rezensionen 1957-2004 (Ausst.-Kat. Märkisches Museum, Witten), hrsg. v. Angela Koehler und Wolfgang Zemter. Bönen 2009, S. 57.

<sup>885</sup> Vgl. Goldmann und Kappel 2011, S. 167.

<sup>886</sup> Urbásek stellte die *Table, Chiffre 3* und *Collage Fragment* (1965) aus. Das Gleiche stellte Urbásek auch im *Studio des Heydt Museums* in Wuppertal aus. Vgl. *Výstavy* (Ausstellungen), in: Riese, Šefčáková und Valoch 2000, S. 219.

<sup>887</sup> Im Laufe der Zeit erwarb Riese von Eduard Ovčáček insgesamt drei Werke: *Ohne Titel* (1964), *Xylogram V.* (1965) und *Křivé Kruhy* (1980).

<sup>888</sup> Jana Šorfová, Wolfram Morath-Vogel, Thorsten Rodiek, Renate Goldmann, Katarina Bechler, Wolfgang Schörnig: Vorwort, in: *Dialog über Grenzen* (Ausst.-Kat. GASK u.a.) 2011, S. 6.

nachgewiesen. Beispielsweise bekam Riese nach der Geburt seiner Tochter eine Arbeit von Jiří Kolář geschenkt, die „zur Geburt eines Mädchens passte“.<sup>889</sup> Die Netzwerke waren für beide Seiten von Vorteil. Sie erleichterten Riese, seine Sammlung aufzubauen. Den tschechoslowakischen Künstlern ermöglichten sie, sporadisch mit „der Außenwelt“<sup>890</sup> – dem Westen – in Verbindung zu bleiben. Riese vermittelte seine tschechoslowakischen Kontakte an die westdeutschen Kollegen weiter, was zu einigen Ausstellungen und Ankäufen für andere Sammlungen führte. Dank Rieses Vermittlung besuchte zum Beispiel Heinz Teufel

„im Frühjahr 1968 die Tschechoslowakei und verabredete mit Milan Dobeš, Jan Kubíček, Karel Malich, Zdeněk Sýkora, Miloš Urbásek und weiteren Künstler einen Beitrag zu seiner Edition sowie Ausstellungen in seiner Galerie“<sup>891</sup>.

Aufgrund der geänderten politischen Lage kamen „durch ein wagemutiges Unternehmen von Riese“ letztendlich nur die Werke von Jan Kubíček nach Koblenz.<sup>892</sup> Im Jahr 1987 trug Riese mit einem Text zum Ausstellungskatalog *Sammlung Etzold – Ein Zeitdokument*, in dem Werke seiner Freunde Kubíček und Sýkora enthalten sind, bei.<sup>893</sup> Ob Etzold die Werke der tschechischen Künstler durch Rieses Vermittlung erwarb, wird im Text nicht explizit erwähnt, diese Möglichkeit erscheint jedoch plausibel, da Etzold keine weiteren Netzwerke in der Tschechoslowakei nennt. Zudem lud Riese, noch während seines Aufenthalts in Prag, einige Bekannte ein, ihn zu besuchen. Der Künstler Günther Uecker und der Theoretiker und Unterstützer der ZERO-Gruppe Dieter Honisch unternahmen gemeinsam mit Riese mehrere Besichtigungen der Ateliers von Jan Kubíček und Karel Malich.<sup>894</sup> Honisch arbeitete für das Museum Folkwang in Essen, wo später Rieses Prager Begleiter Zdenek Felix nach seiner Emigration nach Westdeutschland als Kurator tätig war.<sup>895</sup> Es wird sichtbar wie verknüpft die sozialen Netzwerke waren und dass sie unter anderem zur Jobvermittlung führen könnten.

---

<sup>889</sup> Goldmann und Kappel 2011, S. 186.

<sup>890</sup> Siehe Interviews im Anhang.

<sup>891</sup> Vgl. Konkret (Ausst.-Kat. Kunstmuseum Stuttgart) 2009, S. 19f.

<sup>892</sup> Ebd., S. 20.

<sup>893</sup> Vgl. Hans-Peter Riese: Die Sammlung Etzold im kunsthistorischen Kontext, in: Sammlung Etzold (Ausst.-Kat. Städtisches Museum Abteiberg) 1986, S. 9-128.

<sup>894</sup> Vgl. Goldmann und Kappel 2011, S. 181.

<sup>895</sup> 1975 bis 1997 Direktor der Neuen Nationalgalerie bei den Staatlichen Museen in Berlin, 1970 und 1972 Kommissar des Deutschen Pavillons auf der Biennale in Venedig, seit 1975 Professor und Direktor der Nationalgalerie Berlin. Vgl. Dieter Honisch: Texte. Stuttgart 1992, S. 621.

Mit seinen Aktivitäten gewann Riese bei den Künstlern an Wichtigkeit, er versammelte die Macht des *sozialen Kapitals* in seinen Händen. Seine Netzwerke lassen sich anhand der außergewöhnlichen Sammlung, die mehrfach veröffentlicht wurde, zurückverfolgen und veranschaulichen. Im Jahr 2008 erschien das Buch *Vom Sammeln und von Freundschaften*.<sup>896</sup> 2013 kam der Katalog *Dialog über Grenzen*, der die umfangreiche Wanderausstellung seiner Sammlung begleitete, heraus.<sup>897</sup> Einige Werke der Sammlung wurden bereits im Zusammenhang mit den *geometrisch-elementaren Formen* im Kapitel 5.2. analysiert. An dieser Stelle ging es hingegen vorrangig darum, Rieses soziale Netzwerke zu skizzieren.

### **8.3.2 „Kenner der Kunstszene in der ČSSR“: Jürgen Weichardt**

Ähnliche Ziele wie Hans-Peter Riese verfolgte der Gymnasiallehrer Jürgen Weichardt. Er bemühte sich, die tschechoslowakischen und anderen „osteuropäischen“ Künstler in Westdeutschland einzuführen und eine Sammlung aufzubauen, die die Lücken in der Kunstgeschichte auffüllen würde.<sup>898</sup> Ähnlich wie bei Riese standen am Anfang seiner Sammelleidenschaft eine Galerie und der berufliche Zusammenhang.

Nach dem Studium der Germanistik, Kunstgeschichte und Sport in Bonn kehrte Weichardt in seine Heimatstadt Oldenburg zurück. Nach dem Staatsexamen 1962 unterrichtete er dort bis 1966 am Gymnasium Westerstede, anschließend bis 1995 im Alten Gymnasium Oldenburg.<sup>899</sup> Nebenbei engagierte sich Weichardt im Oldenburger Kunstverein, der ihn 1972 zum Vorstandsmitglied wählte. Darüber hinaus trug er als Redakteur zur Veröffentlichung zweier Publikationen über die Geschichte des

---

<sup>896</sup> Vgl. Hans-Peter Riese: *Vom Sammeln und von Freundschaften*. Künstlermappen Konkreter Kunst im Kunstforum Ostdeutsche Galerie. Köln 2008.

<sup>897</sup> In der Sammlung Riese befinden sich Werke von Miloš Urbásek, Jan Kubíček, Eduard Ovčáček, Václav Boštík, Vladimír Boudník, Hugo Demartini, Jiří Kolář, Jan Kotík, František Kyncl, Karel Malich, Zdeněk Sýkora, Rudolf Valenta, Alex Mlynářčik, Milan Dobeš, Milan Grygar und Pravoslav Sovák. Davon emigrierten nach 1968 Jan Kotík, Jiří Kolář, František Kyncl und Rudolf Valenta.

<sup>898</sup> Weichardt suchte auch in Westdeutschland jemanden, der ihn unterstützte und über die Kunst hinter dem Eisernen Vorhang berichtete. Zu den Galerien und Organisationen, mit welchen er zusammenarbeitete, gehörten: Galerie Ursula Wendtorf Oldenburg, Oldenburger Kunstverein, Kleine Grafik-Galerie Bremen, Kunstverein Kaponier e.V. Galerie Wildeshausen, ferner das Stadtmuseum und das Landesmuseum Oldenburg unter der Leitung von Peter Reindl. Vgl. Jürgen Weichardt: *Über Erfahrungen und Funktionen des Sammelns*, in: *Ästhetische Alternativen* (Ausst.-Kat. Stadtmuseum Oldenburg) 2000, S. 7-12, hier S. 8.

<sup>899</sup> Zur Biografie siehe: *Ästhetische Alternativen* (Ausst.-Kat. Stadtmuseum Oldenburg) 2000, S. 124.

Kunstvereins bei.<sup>900</sup> Nach Abschluss seines Lehramtsreferendariats wirkte Weichardt bei der *Niedersächsischen Arbeitsgemeinschaft für gesamtdeutsche Aufgaben* mit.<sup>901</sup> Der Schwerpunkt der Arbeitsgemeinschaft änderte sich Mitte der 1960er Jahre und zielte auf das „Hinarbeiten auf eine Versöhnung mit Osteuropa“ ab.<sup>902</sup>

„Osteuropa beschäftigte Jürgen Weichardt in der Arbeitsgemeinschaft, ebenso im Geschichts- und Gemeinschaftskundeunterricht und so lag es nahe, daß er zur Ergänzung des entsprechenden ‚politischen‘ Materials auch die Kunst-Situation in Osteuropa mit einbezog. Die Kunstwerke bekamen damit auch den Charakter von gesellschafts-politischen Dokumenten.“ [sic!]<sup>903</sup>

Dieser pragmatische Grund ergänzte Weichardts Überzeugung von der Existenz „einer unteilbaren, aber vielschichtig differenzierten europäischen Kultur trotz der politischen Spaltung“<sup>904</sup>. Nicht zuletzt trieb auch die „Lust auf Abenteuer“ seine Sammeltätigkeit voran.<sup>905</sup> Sein Interesse für den „Ostblock“ wuchs nach der Heirat mit der russischen Künstlerin Eugenia Gortchakova.<sup>906</sup>

Die Sammlung Weichardt besteht aus mehr als 2000 Stücken.<sup>907</sup> Es sind überwiegend Grafiken unterschiedlicher Richtungen. Die Konzentration auf die grafische Produktion der Künstler war durch die niedrigeren Preise bedingt. Das Erscheinen zahlreicher Grafik-Editionen machte aus dem „Sammeln etwas Alltägliches“.<sup>908</sup> Zudem war der Transport dieser Kunstgattung über die tschechisch-deutsche Grenze „einfacher“, denn Grafiken wurden weniger strengen Kontrollen unterzogen, was die Einhaltung der Methode des *sozialistischen Realismus* betraf. Dies ist auch dadurch nachgewiesen, dass tschechoslowakische Künstler der „inoffiziellen“ Kunstszene gelegentlich als „offizielle“ Vertreter der ČSSR an verschiedenen Grafik-Biennalen in

---

<sup>900</sup> Vgl. Oldenburger Kunstverein (Hrsg.): 150 Jahre Oldenburger Kunstverein 1843-1993. Oldenburg 1993. Jürgen Weichardt (Red.).

<sup>901</sup> Vgl. Heinz Thiel: Kunst zuhause schärft den Augensinn, in: Kunst in Sozialistischen Staaten. ČSSR, DDR, VR Polen, Ungarische VR. (Ausst.-Kat. Oldenburger Stadtmuseum), hrsg. v. Jürgen Weichardt. Oldenburg 1980, S. 13-16, hier S. 15.

<sup>902</sup> Ebd.

<sup>903</sup> Ebd.

<sup>904</sup> Weichardt 2000, S. 8.

<sup>905</sup> Ebd.

<sup>906</sup> Vgl. Regina Jerichow: Leben für Kunst und Künstler (6.6.2013), unter: [http://www.nwzonline.de/kultur/leben-fuer-kunst-und-kuenstler\\_a\\_6,1,3476721582.html](http://www.nwzonline.de/kultur/leben-fuer-kunst-und-kuenstler_a_6,1,3476721582.html) [Abruf: 6.11.2014].

<sup>907</sup> Die tschechoslowakische Kunstszene wurde überwiegend vertreten von „inoffiziellen“ Künstlern: Jiří Anderle, Milan Dobeš, Jiří John, Jiří Kolář, Ludwik Korkoš, Viera Kaičová, Jarmila Mařanová, Zdenek Mojžiš, Eduard Ovčáček, Ladislav Sprock, Zdeněk Sýkora, Josef Hampel, Jozef Jankovič, Jan Koblasa, Květa Pacovská, Miloš Urbásek, Róbert Urbásek, Stano Filko, Milan Grygar u.a. Vgl. Weichardt 1980.

<sup>908</sup> Vgl. Jürgen Weichardt: Einführung: Aus der Sammlung Jürgen Weichardt. Malerei – Plastik – Objekte – Grafik (Ausst.-Kat. Kunsthalle Wilhelmshaven). Wilhelmshaven 1973, o. S.

Westdeutschland teilnehmen durften.<sup>909</sup> Das „alltägliche Sammeln“ spiegelt sich in der Vielfalt der vertretenen Künstler wider wie auch in der unterschiedlichen Qualität der Werke in Weichardts Sammlung. Als Einheit wurde sie bereits mehrfach der Öffentlichkeit präsentiert,<sup>910</sup> womit dem Zweck der Sammlung – Wissenslücken zu schließen – entsprochen wurde. Im Jahr 1973 fand ihre Präsentation in der Kunsthalle Wilhelmshaven statt und 1980 im Oldenburger Stadtmuseum unter dem Titel *Kunst in Sozialistischen Staaten*.<sup>911</sup> Zwei Jahre später stellte der Kunstverein Oldenburg *12 Künstler aus Polen. Aktuelle Kunst aus Osteuropa* (1982) aus, präsentierte aber auch tschechoslowakische Künstler.<sup>912</sup> 1988, kurz vor dem Ende des Kalten Krieges, wurde die Sammlung hinter dem Eisernen Vorhang in Krakau ausgestellt.<sup>913</sup> Zwischen 1987 und 1999 beteiligte sich Weichardt an zahlreichen Ausstellungsprojekten, indem er etliche Stücke seiner Sammlung auslieh. Im Jahr 1998 stiftete er zum Abschied von Peter Spielmann aus dem Museum Bochum dem Museum einige Arbeiten. Diese Geste reflektiert nicht nur die Bekanntschaft zwischen Weichardt und Spielmann, sondern auch die enge Kooperation von Personen, die die tschechoslowakische Kunst oder die Kunst „Osteuropas“ in Westdeutschland bekannt machen wollten. Zumal zeigt es die Überlagerung einigen untersuchten Netzwerkräume. Hierzu gehört auch Weichardts Kooperation mit der *Galerie PRAGXIS*.

In den letzten Jahren schenkte Weichardt einige Arbeiten aus seiner Sammlung dem Oldenburger Horst-Janssen-Museum.<sup>914</sup>

Die Art und Weise, wie die Sammlung präsentiert wurde, zeigt, dass Weichardt die Repräsentanten aller „Ostblock“-Staaten gleichermaßen vertreten wollte. Die

---

<sup>909</sup> Biennale in Nürnberg (1969 und 1971); Graphik Biennale Baden-Baden (1981, 1983, 1985) u.a.

<sup>910</sup> Auflistung der Präsentation in: *Ästhetische Alternativen* (Ausst.-Kat. Stadtmuseum Oldenburg) 2000, S. 131-132.

<sup>911</sup> Aus der Sammlung Jürgen Weichardt (Ausst.-Kat. Kunsthalle Wilhelmshaven) 1973. An dieser Ausstellung beteiligten sich folgende tschechoslowakischen Künstler: Milan Dobeš, Alina Ferdinandy, Milan Grygar, Jozef Jankovič, Jiří Kolář, Zdeněk Mojžiš, Květa Pacovská und Miloš Urbásek. Vgl. Weichardt 1980.

<sup>912</sup> Vgl. *12 Künstler aus Polen, Sammlung Leonhard Klosa* (Ausst.-Kat. Oldenburger Kunstverein, Kleines Augusteum, Kunstverein Oberhausen, Schloß Oberhausen), hrsg. v. Jürgen Weichardt. Oldenburg 1982. Ausgestellte Künstler: Bartnig, Brunsz, Geller, Grygar, Hampl, Jankovič, Meliš, Monden, Morgner, Piotrowska, Rehfeldt, Sikora, Urbásek, Winiarski.

<sup>913</sup> Vgl. *Kolekcja sztuki zachodniomińskiej Jürgena Weichardta, dar dla Krakowa* (Ausst.-Kat. Muzeum narodowe, Kraków), hrsg. v. Jürgen Weichardt. Kraków 1988.

<sup>914</sup> Regina Jerichow: *Leben für Kunst und Künstler* (6.6.2013), unter: [http://www.nwzonline.de/kultur/leben-fuer-kunst-und-kuenstler\\_a\\_6,1,3476721582.html](http://www.nwzonline.de/kultur/leben-fuer-kunst-und-kuenstler_a_6,1,3476721582.html) [Abruf: 6.11.2014]; oder *Konspekt. Grafik der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts aus der Sammlung Jürgen Weichardt* (Ausst.-Kat. Galerie Kariatida, Nizhni Nowgorod; Staatliche Kunstgalerie, Perm/Oldenburg). Oldenburg 1995.

tschechoslowakischen Künstler standen also nicht im Mittelpunkt, dennoch besuchte er die Tschechoslowakei oft und erwarb sich sogar die Bezeichnung „Kenner der Kunstszene in der ČSSR“, die ihm der *Mail-Art*-Künstler Klaus Groh verlieh.<sup>915</sup> Weichardts erste Begegnung mit der „inoffiziellen“ Kunstszene der ČSSR fand bereits im Jahr 1967 in Prag statt. Ein Jahr später reiste er nach Bratislava, wo er sich unter anderem an der Vernissage der bedeutenden Ausstellung *Danuvius 1968* beteiligte. Unzählige Ausstellungsprojekte, die er organisierte, und zahlreiche Artikel über Kunst aus „Osteuropa“ in der *Oldenburger Nordwest-Zeitung* (seit 1961), dem *Magazin Kunst* (später KUNSTmagazin), dem *Kunstforum International*, der *Weltkunst* und anderen dokumentieren sein profundes Wissen.<sup>916</sup> Weitere Texte verfasste Weichardt für Eröffnungsreden und Ausstellungskataloge. Im Jahr 1982 gab er eine Publikation über den tschechischen Künstler Alois Janák heraus. Zu seinen „ältesten Freunden im Osten, vor allem in Bratislava“<sup>917</sup>, gehörte jedoch der Künstler der *konkreten Kunst* Miloš Urbásek. Weichardt präsentierte dessen Werke im Jahr 1974 in einer Gegenüberstellung mit den „westlichen“ Künstlern Roy Adzak und Tom Mosley in der Kunsthalle Wilhelmshaven.<sup>918</sup> Die „Tür in die slowakische Szene“ öffnete ihm der slowakische Bildhauer und Grafiker Jozef Jankovič.<sup>919</sup> Jankovič stellte seine bildhauerischen Arbeiten – wie oben erwähnt – noch ein Jahr nach der Besetzung in der *Galerie Ursula Wendtorf* in Düsseldorf aus. In dieser Galerie setzte sich Weichardt während der Installation der Werke auch „praktisch“ mit der Kunst auseinander.<sup>920</sup> Diese Zusammenarbeit stärkte Weichardts Interesse für die Kunst und primär für die „osteuropäischen“ Künstler.<sup>921</sup> Jankovičs Arbeiten wurden in Westdeutschland 1969 noch in der *Galerie Mathias* in Köln präsentiert, danach durfte der Künstler bis in die 1980er Jahre hinein nicht mehr im Ausland ausstellen.<sup>922</sup> Jankovičs Ausstellungslücke deckt sich mit der strengen „Isolationsphase“ der *Normalisierung*, was einen engen Zusammenhang zwischen der Präsentation tschechoslowakischer Künstler im Ausland mit dem historischen Hintergrund herstellt und die ausführliche Beschreibung des

---

<sup>915</sup> Klaus Groh: Vorwort, in: Groh 1972a, o. S.

<sup>916</sup> Vgl. Zeitschriften, in: Weichardt 1980, S. 211- 212.

<sup>917</sup> Medaillon des Künstler Miloš Urbásek, in: Ästhetische Alternativen (Ausst.-Kat. Stadtmuseum Oldenburg) 2000, S. 104.

<sup>918</sup> Vgl. Roy Adzak, Tom Mosley, Miloš Urbásek (Ausst.-Kat. Kunsthalle Wilhelmshaven), hrsg. v. Jürgen Weichardt. Wilhelmshaven 1974.

<sup>919</sup> Vgl. Weichardt 2000, S. 9.

<sup>920</sup> Vgl. Heinz Thiel: Kunst zuhause schärft den Augensinn, in: Weichardt 1980, S. 13-16, hier S. 14.

<sup>921</sup> Vgl. Weichardt 2000, S. 7.

<sup>922</sup> Die erste Ausstellung fand in der *Galerie Forum* in Zagreb statt (1980). Vgl. Ästhetische Alternativen (Ausst.-Kat. Stadtmuseum Oldenburg) 2000, S. 47.

historischen Hintergrunds am Anfang der Arbeit rechtfertigt. Außerdem wurde Jankovič während dieser Zeit aus dem *Bund der bildenden Künstler* (1972) entlassen, woraufhin er sich auch an der „offiziellen“ Kunstszene in der ČSSR nicht mehr beteiligen durfte. Die erste Präsentation seiner Arbeiten in Westdeutschland nach dieser „Zwangspause“ erfolgte ohne Jankovičs Wissen. Im Jahr 1982 stellte Thomas Strauss seine grafischen Arbeiten auf der Ausstellung *Bilder aus der Slowakei* in der *Galerie PRaGXiS* in Essen-Kettwig, die Weichardt mit einer Rede eröffnete, aus. Im Jahr 1985 gelang es Jankovič, zwei Werke für Weichardts Ausstellung *Gegen das Apokalyptische in unserer Zeit. Kunst als Einübung in den Frieden* (1985) in die BRD zu transportieren.<sup>923</sup> Diese Ausstellung fand aus Anlass des 40. Jahrestages des Kriegsendes statt und zeigte einige Darstellungen des „Schrecklichen“.<sup>924</sup> Der Bildhauer Jankovič präsentierte sich mit zwei Relieifarbeiten *Ohne Titel* (1985). Beide Werke stellen liegende Soldaten dar. Die Körperformen sind stilisiert, flach gehalten und erinnern an gefaltetes Papier.<sup>925</sup> Andere Variationen der modifizierten Körperformen, die zu den Merkmalen von Jankovičs Œuvre gehören, wurden auch auf der Ausstellung *Wo bleibst du Revolution?* (1989) im Museum Bochum gezeigt. Die Arbeit *E.U.R.* (1988) zeigte plastisch vereinfachte und künstlerisch modifizierte Körperteile (Beine, Hände, Köpfe) auf mehreren Podesten, die aus gestapelten Holzplatten zusammengesetzt waren. Diese wenige Ausstellungen im Ausland während der 1980er Jahre stehen im Gegensatz zu Jankovičs prächtigen Präsentationen im Jahr 1970, als er an bedeutenden Ausstellungen, der *35. Biennale in Venezia* und der *Expo* in Osaka, teilnahm. Die in Venedig ausgestellte Arbeit *Großer Fall* (1968) [Abb. 8.15], die schon auf der *Danubiana* (1968) in Bratislava zu sehen war und im Katalog der *Galerie Wendtorf* abgebildet wurde, charakterisierte nicht nur die politische Situation nach 1968, sondern verkörperte auch Jankovičs persönliches Schicksal. Die Skulptur stellt einen Wald von Händen und Füßen dar, die in den Farben der nationalen Trikolore bemalt sind und diagonal stehen. Diese Position deutet einen politischen und gesellschaftlichen Sturz an. Erst die folgenden Ereignisse erweitern diese Symbolik auf das persönliche Leben des Künstlers. Die Kooperation mit Weichardt milderte seine Situation zwar ab, aber auf die verlorenen Möglichkeiten,

---

<sup>923</sup> Vgl. *Gegen das Apokalyptische in unserer Zeit. Kunst als Einübung in den Frieden* (Ausst.-Kat. Kleines Augusteum, Oldenburg; Untere Rathaushalle, Bremen). Oldenburg 1985.

<sup>924</sup> Ebd., o. S.

<sup>925</sup> Außer Jankovič beteiligte sich auf der Ausstellung Vladimír Suchánek mit der Grafik *Sechs Erinnerungen an Sechs Jahre Besatzungszeit* (Ohne Datum).

große Skulpturen und Installationsprojekte zu realisieren, die während der *Normalisierung* nicht durchführbar waren, soll hier hingewiesen werden.<sup>926</sup>

Der Ausfuhr-Beschränkungen war sich Weichardt bewusst und kaufte überwiegend Arbeiten auf Papier. Er strebte nicht an, einen repräsentativen Überblick über die „Ostkunst“ zu bieten, dafür fehlten ihm laut eigener Aussage die Mittel und Räume.<sup>927</sup> Dennoch engagierte er sich für die Beseitigung der Wissenslücken über die Kunst jenseits des Eisernen Vorhangs. Diesen Versuch stellte auch Hans-Peter Riese mit seiner Sammlung an. Trotz der Unvollständigkeit ihrer Vorhaben beweisen die Sammlungen, die als greifbare Resultate der Netzwerke zu verstehen sind, die Existenz von Brücken, die über die politische Grenze zwischen der Tschechoslowakei und Westdeutschland hinweg gebaut wurden und Wege für den Informationsaustausch und ästhetischen Dialog schufen.

---

<sup>926</sup> Siehe Interview mit Jozef Jankovič in: Biřová 2011, S. 116-117.

<sup>927</sup> „Natürlich ergeben sich aus dem Charakter der Kollektion Einschränkungen: Sie ist privater Natur und mit kargen Mitteln zusammengetragen. Grundsätzlich kann ich mir diesen Vergleich [der Kunstregionen in sozialistischen Staaten] größer und objektiver vorstellen; nur fehlt bisher dafür die Institution, die genügend Mittel und vor allem das Interesse hat, eine solche fundamentale Vergleichsveranstaltung zu organisieren.“ Aus: Weichardt 1980, S. 5.

# Kapitel 9 : Fazit

In Anbetracht der präsentierten Themenbereiche *Netzwerkräume, Orte der Begegnungen, Resultate der Netzwerke* und ihrer Einbettung in die historische Lage und den theoretischen Diskurs können folgende Schlussfolgerungen gezogen werden.

Der politische Umstand des Kalten Krieges, der Europa in zwei geografische und politische Teile teilte, übte einen starken Einfluss auf die kulturellen Verknüpfungen zwischen der dem „Osten“ zugeordneten Tschechoslowakei und dem zum „Westen“ gehörenden Westdeutschland. Parallel zur Zeitperiode der *Normalisierung* (1968-1989) in der ČSSR entfalteten sich die untersuchten Netzwerke zwischen den tschechoslowakischen und westdeutschen Künstlern, Theoretikern, Journalisten, Galeristen und Sammlern unter spezifischen Bedingungen, die diese Netzwerke zum Grundstein eines ästhetischen Dialogs werden ließen. Die vorliegende Arbeit weist somit auf die Lücken in der damalig bipolaren Aufteilung der Europa hin.

Den Höhepunkt dieser Kooperation verkörperte der Prager Frühling im Jahr 1968. Die Anzahl von Verknüpfungen ist anhand der auf Grundlage der geführten Interviews und literarischen Recherchen erstellten *Grafik 1* ersichtlich [Abb. 9.1]. Für diese visuelle Darstellung der binären Kontakte wurden zweiseitige Verbindungen angenommen und hinsichtlich der Stärke der Verbindung zwei unterschiedliche Darstellungsweisen angewandt. Alle Verbindungen sind gleichwertig und werden drei möglichen Intensitätsstufen zugeordnet. Die Stärke der Verbindungen zwischen den Städten wird durch die Breite der Linie dargelegt und die Stärke der Verbindungen innerhalb der Stadt durch die Größe des Kreises.

Wie ersichtlich wird, knüpften während dieser Periode zahlreiche tschechoslowakische Künstler persönliche Kontakte in der BRD. Der Aufbau der Beziehungen kam durch die Organisation kollektiver Projekte zustande, die unter staatlicher Schirmherrschaft stattfanden. Diese damals geschlossenen Bekanntschaften bilden eine Grundlage für die vorliegende Arbeit, deren Forschungsgegenstand der Nachweis ihrer Existenz auch in den folgenden 1970er und 1980er Jahren ist. Die Bedeutung solcher Verknüpfungen liegt der Tatsache zugrunde, dass während der *Normalisierung* gerade die sozialen Netzwerke die Position von Brücken einnahmen, die die unterschiedlichen Informationen und den ästhetischen Dialog über die politischen Grenzen hinweg ermöglichten während der „offizielle“ Kulturaustausch nur „auf dem Papier“ blieb. Diese Brücken hielten der Grenzschießung der ČSSR 1969/1970 und der

„Isolationsphase“ (1972-1980) der *Normalisierung* stand, obwohl in der ČSSR Kontakte mit dem „Westen“ für „Mutterlandsverrat und ideologisch anstößig“ gehalten wurden.<sup>928</sup> Die Änderung der Dichte der Beziehungen spiegelt die *Grafik 2* [Abb. 9.2] wider, die zu dem Zeitabschnitt der 1970er Jahre erstellt wurde. Die sichtbare Steigerung der Verknüpfungen liegt der Verstärkung der bereits existierenden Kontakten sowie der Migration der Personen zugrunde. Zu beachten bleibt die Tatsache, dass Emigranten zwar die Vernetzungen zwischen der Tschechoslowakei und Westdeutschland darstellen, aber oft die Rolle eines Vermittlers nötig war um diese Verknüpfungen als Träger von Informationen oder Ideen über künstlerische Formen nutzen zu können. Dies bezieht sich ebenfalls auf die *Grafik 3* [Abb. 9.3], die die Netzwerke der 1980er Jahre veranschaulicht. Die beachtliche Dichte der Vernetzungen mag ein Resultat der Emigration und der „schwachen“ *Normalisierung* sein. Die Wandlung der Stärke der Linien verrät eine Steigerung der Kontakte zwischen den Personen, die in den markierten Städten lebten. Offensichtlich vertrat Prag eine strategische Position in diesen Netzwerken. In Westdeutschland entstand kein vergleichbares Pendant. Alle drei Grafiken visualisieren die beschriebenen Netzwerke, die in der vorliegenden Arbeit unter mehreren Aspekten und während wandelnden politischen Bedingungen analysiert wurden.

Nach 1989 und der Öffnung der Grenzen der Tschechoslowakei gegenüber dem „Westen“ verlieren, laut Zeugenaussagen, diese sozialen Netzwerke ihre Bedeutung und lösen sich langsam auf. Es wurden andere Wege gefunden um an Informationen über zeitgenössische Kunst zu gelangen, Ausstellungen zu organisieren oder eigene Arbeiten, auch im Ausland, zu verkaufen.

Der politische Gesichtspunkt des Themas drang auch in die Wahrnehmung der Kunstwissenschaften ein und regte die Bildung der Begriffe „Westkunst“ und „Ostkunst“ an, die in der vorliegenden Arbeit kritisch analysiert wurden. Diese beiden Termini sollten die jeweilige Kunstentwicklung in den politischen „Machtblöcken“ Europas bezeichnen. Doch schon die Zeitzeugen konnten sich nicht auf eine eindeutige Definition festlegen. Der Begriff „Ostkunst“ berücksichtigte nicht die Teilung der Kunstszenen in eine „inoffizielle“ und eine „offizielle“ Ebene und auch nicht die Spezifika separater Kunstszenen in den jeweiligen Ländern „Osteuropas“. Die

---

<sup>928</sup> Vgl. Bartošová 2009, S. 447.

„inoffizielle“ Kunst stand zwar im Gegensatz zu der „offiziellen“ ästhetischen Doktrin, verfolgte aber kein politisches Ziel.

„Es war ja keine revolutionierende Kunst, es war ja keine konkrete öffentliche Aufwiegelung gegen herrschende Systeme. Probleme tauchten erst dann auf, wenn sichtbar die Öffentlichkeit davon erfuhr bzw. erfahren sollte und dadurch evtl. einen erweiterten Blick – auch für andere Dinge – bekommen könnte, quasi über den ‘Tellerrand‘ hinaus.“<sup>929</sup>

Aus diesem Grund wurde die Bedeutung der „Ostkunst“ spezifiziert, um die Vermutung, es handele sich automatisch um die staatliche, also „offizielle“ Kunst des *sozialistischen Realismus*, zu widerlegen. Zudem sollte der Tatsache Beachtung geschenkt werden, dass es die Künstler der „inoffiziellen“ Kunstszene der Tschechoslowakei waren, die den ästhetischen Dialog mit dem „Westen“ über die aktuellen Kunstströmungen führten. Die „offizielle“ Kunstdoktrin des *sozialistischen Realismus* war tatsächlich als ideologische Waffe gegen die „Westkunst“ gerichtet. Außerdem kann die politische und geografische Bipolarität der „Blöcke“ nicht bestritten werden.

Diese Art der Aufteilung Europas trug zum Bedeutungszuwachs der sozialen Netzwerke bei, die in dieser Situation den Erfolg sowie ökonomische Vorteile und den Zugang zu Informationen oder materiellen Gütern ermöglichten. Persönliche Kontakte werden von den Sozialwissenschaften als soziale Netzwerke bezeichnet und als raumschaffende, Kommunikations- und Informationsträger identifiziert,<sup>930</sup> weshalb sich die Perspektive der Analyse überwiegend an der Soziologie orientiert. Die spezifische Wertschätzung und Notwendigkeit der Netzwerke in diesem bestimmten Zeitraum unterstützt die Tatsache der überraschenden Auflösung zahlreicher internationaler Vernetzungen nach 1989. Von da an verlief der Kulturtransfer wieder über die „offiziellen“ Wege. Die sozialen Netzwerke verloren dadurch ihren Zweck. Aus heutiger Sicht haben die hier vorgestellten tschechoslowakischen Künstler an ihren Raritäts-Status bei den Sammlern verloren, und das Sammeln dieser Kunstwerke stellte kein „Abenteuer“ mehr dar. Die offenen Grenzen verursachten eine Überflutung der west-europäischen Kunstszene mit Impulsen aus den Staaten des ehemaligen „Ost-Blocks“. Die tschechoslowakischen Künstler verschwanden im harten

---

<sup>929</sup> Siehe schriftliches Interview mit Klaus Groh im Anhang.

<sup>930</sup> Vgl. Stegbauer 2008.

Konkurrenzkampf, auf den sie nicht vorbereitet waren. Nach der Wende wurde zuerst die Aufarbeitung der „inoffiziellen“ tschechoslowakischen Kunstszene vorgenommen, sowie ihre Rehabilitierung. Die so wichtigen sozialen Netzwerke zwischen den tschechoslowakischen und westdeutschen Akteuren wurden selten beachtet und in den Analysen nur sporadisch aufgenommen.

Die sozialen Netzwerke während der *Normalisierung* wurden, außer den zu beachtenden politischen und soziologischen Merkmalen, mithilfe der philosophischen *Rhizom*-Struktur untersucht. Weitere Aspekte mehrere Fächer wurden somit miteinander verbunden. Die heterogenen Verbindungsfäden des *Rhizoms* fügten auch die drei untersuchten Netzwerkeinheiten – der tschechoslowakischen und westdeutschen Akteure sowie die der tschechoslowakischen Emigranten – zusammen. Diese Sichtweise verknüpft unhierarchisch Tatsachen, Projekte, Perspektiven mit den Netzwerken – die durchaus eine hierarchische Struktur bilden können –, womit ein fester Rahmen für dieses diffuse Thema geformt wurde.

Die Netzwerkeinheiten bildeten sich aufgrund der politischen Situation, was die Entstehung von Berührungspunkten in Form von persönlichen Kontakten zwischen diesen Einheiten erschwerte. Dennoch blieben solche Berührungspunkte durch sogenannte *Vermittler* erhalten. Zahlreiche westdeutsche Akteure, die als Grenzgänger agierten und somit zwischen den tschechoslowakischen Emigranten und den daheimgebliebenen Kollegen vermitteln konnten, nahmen diese *Vermittler*-Positionen ein. Sie spielten damit eine essenzielle Rolle in den hier untersuchten Netzwerken. Die westdeutschen Akteure steuerten den Dialog und den Kulturtransfer während der *Normalisierung* zwischen der Tschechoslowakei und Westdeutschland. Die *Vermittler* gehörten zu einem Bereich der Netzwerke, den die Sozialwissenschaftler dem sogenannten *sozialen Kapital* zuordnen und der auch als *nützliches Netzwerk* wahrgenommen werden kann. Solche Netzwerke übermitteln materielle wie immaterielle Ressourcen. Darunter wird der Zugang zu Informationen über die Planung internationaler Ausstellungsprojekte und neue künstlerische Techniken, der Lieferung von Ausstellungskatalogen der aktuellen „westlichen“ Künstler, Verkaufs- und Veröffentlichungsgelegenheiten usw. verstanden. Darüber hinaus übernahmen die Netzwerke die Rolle einer moralischen Stütze, und oft traten sie als das einzige Publikum, das die notwendige Resonanz bot, auf.

Infolge der Migration nach 1968, und auch während der *Normalisierung*, waren die emigrierten tschechoslowakischen Bürger in der BRD die Vertreter der ČSSR, jedoch ohne jeglichen Zugang zu der alten Heimat und den anderen, daheimgebliebenen Künstlerkollegen. Trotz des Verlustes des bekannten Milieus, das die künstlerische Produktion geprägt hatte, wurden sie als tschechoslowakische Künstler in der neuen Heimat identifiziert. Die verlorene Heimat blieb im gedachten Raum präsent und übte gleichermaßen Einfluss auf ihr Leben und Œuvre aus wie die neue gesellschaftliche Umgebung und die plötzlich uferlosen Möglichkeiten. Bei dieser Verschmelzung der Räume der Emigration und der gedachten Räume der Heimat formten sich sogenannte *hybride Räume*. Sie wurden nicht anhand der Themen der Kunstwerke sichtbar, die das Herkunftsland thematisierten, sondern durch die Themen, die die Leere, Einsamkeit, Trauer und andere, meist negative Emotionen bearbeiteten. Derartige Motive lagen der Tatsache zugrunde, dass ihre Emigration politisch erzwungen war. Nichtsdestoweniger brachte die Erfahrung der Emigration bei etlichen tschechoslowakischen Emigranten eine positive Entwicklung in den künstlerischen Ausdruck. Zum Beispiel realisierten die Künstler in der neuen Heimat ihre bis dahin nur als Ideen bewahrten Konzepte in immensen Ausmaßen, da es die „freien“ Umstände ermöglichten. Das Exil als Ursache neuer Modifikationen der künstlerische Produktion, oder auch die gewollte Migration der Künstler regte ab den 1990er Jahren die Erforschung der Netzwerke in der Kunstgeschichte an und eröffnete dadurch die anthropologischen und postkolonialen Fragen nach der *Hybridität*. Die fachübergreifende Auseinandersetzung mit den Netzwerken der Künstler erklärte die Veränderungen in ihren Œuvres oder half, die Verbreitung bestimmter ästhetischer Formen über die politischen Grenzen hinweg zu verfolgen.

Dies und der soziale Handel in Form von Begegnungen wie auch die Korrespondenz trugen zur Entstehung bestimmter *Netzwerkräume* bei. In der vorliegenden Arbeit vertreten die *Netzwerkräume* gedachte Räume, die durch den Austausch von Informationen und Ideen über einige künstlerische Formen entstanden sind. Dennoch können dadurch keine Grenzen im Rahmen der Netzwerke gezogen werden. Dies bedeutet, dass der *Netzwerkraum* einer bestimmten künstlerischen Form die Bekanntschaft mit Künstlern oder Galeristen, die andere Formen bevorzugen, nicht ausschließt. Diese Arbeit präsentiert die Aufteilung der künstlerischen Ausdrucksformen in vier *Netzwerkräume*, die der Veranschaulichung und klaren

Beschreibung der Existenz der Netzwerke dient. Dieser Überblick über die Formen, die im ästhetischen Dialog zwischen den beiden Ländern zirkulierten, wurde von der Autorin bewusst zusammengestellt, um die Breite des Austauschs fassen zu können. Dadurch wurde es möglich, die Netzwerke und die Formen in einem so breiten Spektrum verständlich nebeneinander zu zeigen. Das Ziel, die Netzwerke zu kartieren und verständlich die Fülle und Heterogenität der diskutierten Formen und Themen zu veranschaulichen, wurde damit verfolgt. Ein Anspruch auf Vollständigkeit kann dennoch nicht erhoben werden.

Als eine der ersten Formen, die einen *Netzwerkraum* demonstrierte, wurde der Buchstabe erkannt. Nach dem Zweiten Weltkrieg, in den 1960er Jahren, entstanden abermals Bewegungen in der Kunst, die die Sprache als Medium benutzten und die Buchstaben in visuelle Zeichen umwandelten. In der Tschechoslowakei wurde diese Wandlung zwar durch die politische Lage bedingt, trotzdem sind vergleichbare Formen entstanden. Jiří Kolář wurde die schriftstellerische Tätigkeit verweigert, was ihn dazu führte, Literatur auf eine andere Art und Weise zu leben. Kolář begann, nur die visuellen Merkmale der Buchstaben und späteren Objekte zu benutzen, um Gedichte zu verfassen. Seine neue *visuelle Poesie* wurde im Kontext der „Westkunst“ erfolgreich auf der *documenta 4* (1968) in Kassel gezeigt. Danach wurde sein Œuvre regelmäßig in Westdeutschland ausgestellt. Obwohl er am Anfang der 1980er Jahre nach Frankreich emigrierte, blieb Kolář über seine Ausstellungsorte in der BRD weiterhin mit Westdeutschland verknüpft. Seine internationalen Bekanntschaften teilte Kolář mit den Prager Kollegen<sup>931</sup> Josef Hiršal und Bohumila Grögerová, die sich ebenfalls mit der *visuellen Poesie* beschäftigten. Kolář vermittelte ihnen den Kontakt zu dem westdeutschen Künstler Reinhard Döhl aus der *Stuttgarter Gruppe*, die sich um Max Bense versammelte. Dank Döhl beteiligten sich Hiršal und Grögerová kurz vor ihrem Rückzug aus der Kunstszene an der Ausstellung *akustische texte, konkrete poesie, visuelle texte* (1970/1971). Dieses Projekt fasste die künstlerischen Formen der Buchstaben zusammen und dient als eine Art Verbindungsfaden zwischen den analysierten Kunstwerken. Der Buchstabe kreierte ästhetische Analogien unter den tschechoslowakischen und westdeutschen Künstlern in den Formen und Werkmethoden, die als Figuren, Collage-Dècollage, Typogramme, Konstellationen,

---

<sup>931</sup> Darunter gehörte auch Ladislav Novák, der während der 1960er Jahre ebenfalls Netzwerke mit dem „Westen“ pflegte. Diese behielt er auch während der *Normalisierung* bei, aber in Westdeutschland präsentierte er seine *Froissagen*, die nicht mehr den Buchstaben künstlerisch bearbeiteten.

Alphabet, Tautologien, Reduktion auf Wörter, Buchstaben und Zahlen zu charakterisieren sind. Die Ausstellung *akustische texte, konkrete poesie, visuelle texte* (1970/1971) präsentierte zwar schon Anfang der 1970er Jahre auch die *Textobjekte/Objektttexte* der *visuellen Poesie*, in den untersuchten Netzwerken übernahmen diese Formen den ästhetischen Dialog über die Formen des Buchstabens jedoch erst während der 1980er Jahre. Kolář trat auch bei dieser Modifikation der Buchstaben hervor. Ihm folgte der westdeutsche Arzt und Künstler Konrad Balder Schäuffelen und der um eine Generation jüngere tschechoslowakische Künstler Karel Trinkewitz. Ihre künstlerischen Objekte stellten die plastische Erweiterung der zweidimensionalen Buchstaben dar. Sie bezogen sich auf skulpturale Objekte, die mit diversen Formen der Buchstabe gestaltet wurden. Eine ähnliche Ausdehnung der Buchstaben verfolgten auch die Künstler des linguistischen Zweigs der *konzeptuellen Kunst*. Sie steuerten den räumlichen Aufbau der Buchstaben in eine andere Richtung und arbeiteten mit der Schrift im Raum in einer Art und Weise, dass das Werk sich erst in den Gedankenräumen der Betrachter bildet. Der Buchstabe bekam zwar eine plastische Form, aber die Wichtigkeit der Idee oder des Konzeptes überwog gegenüber der formalen Erscheinung des Buchstabens. Zu diesen Künstlern gehörte auch Jiří Valoch, der von der *visuellen Poesie* zur *konzeptuellen Kunst* gelangte. Dennoch repräsentieren seine Arbeiten, die mit dem westdeutschen Raum in Verbindung gebracht wurden, eher subtile Ausarbeitungen, überwiegend auf Din-A4-Seiten, die sich auf die semantischen Inhalte stützten, aber trotzdem erst über die Idee als *konzeptuelle* Werke erkannt wurden. Die *konzeptuelle* Ergänzung der Buchstaben ist als eine Periode seines Œuvres zu verstehen. Valochs Übergangsphase zwischen den Kunstrichtungen stand im ästhetischen Dialog mit der künstlerischen Produktion der Künstlerin der Zeichen, Rune Miels, sowie des Künstlers der *visuellen Poesie* Heinz Gappmayr.

Der Buchstabe taucht zwar auch bei der *Dematerialisierung*, *Installationen*, *Happenings*, der *konzeptuellen Kunst* usw. auf, vertritt aber eine Nebenrolle, weshalb der Buchstabe in Verbindung mit diesen Kunstrichtungen nicht thematisiert wird. In der vorliegenden Arbeit verschmelzen die künstlerischen Formen der genannten Kunstströmungen, die innerhalb der partikularen *Netzwerkräume* dokumentiert wurden, in dem Begriff *Anti-Art*. Den anderen partikularen *Netzwerkraum* bildeten die

kalten, mathematischen *geometrisch-elementaren Formen*, die in Westdeutschland als *konkrete Kunst* wahrgenommen wurden.

*Anti-Art* gehört zu den ästhetischen Formen, die aus dem Widerstand gegenüber dem klassischen Bild und der Skulptur geprägt wurden. Dies entsprach der *konzeptuellen* und *performativen Kunst*, die die Künstler Július Koller und Timm Ulrichs wählten, um ihr Konzept, das Leben zur Kunst zu erheben, realisieren zu können. Eine Erweiterung dieses Gedankens stellten die Tischtennis-Aktivitäten, die Koller mit dem westdeutschen Künstler Bernd Löbach untersuchte, dar, ebenso wie die geplanten „Graffiti“-Aktivitäten von Alex Mlynářčik in der *Kunstzone* (1971), München. Auch Milan Knížák gliederte die Kunst als eine Art Überlebenshilfe in sein alltägliches Leben ein. Seine Arbeit wird aber präferenziell in einem Bezug zu *Fluxus* und der *Mail Art* analysiert. Weitere Verbindungen der tschechischen Künstler mit *Anti-Art*-Formen beschreibt Jiří Valoch unter theoretischen Gesichtspunkten in der Publikation *Geschichte der tschechischen bildenden Kunst*.<sup>932</sup> Zwar erwähnt er als Künstler mit *konzeptuellen* Ansätzen den *Body-Artist* Petr Štembera, aber in der vorliegenden Arbeit wurden seine Aktivitäten der *performativen Kunst* zugeteilt. Dieser Teil seines Œuvres stieß bei dem westdeutschen *Mail-Art*-Künstler Klaus Groh auf positive Resonanz. Dennoch erschöpfte Štembera bereits Ende der 1970er Jahren seine künstlerische Produktivität und hörte mit der *konzeptuellen* und *performativen Kunst* auf. Zu seinem Nachfolger in der „inoffiziellen“ Kunstszene zählte der studierte Bildhauer Tomáš Ruller, der ab Mitte der 1980er Jahren Mitglied der *Performance*-Gruppe *Black Market* war. Mit dem westdeutschen Protagonisten der Gruppe Boris Nieslony versuchte Ruller, die menschliche Begegnung als künstlerische Aussage zu erforschen. Höhepunkt von Rullers Präsentation in Westdeutschland stellte die *documenta 8* (1986) dar. Zwar konnte er sich wegen des Ausreiseverbots an den *Performances* in Kassel nicht beteiligen, aber seine Konzepte und die Dokumentation früherer Arbeiten wurden in dem Ausstellungskatalog festgehalten und damit in den internationalen Kontext gesetzt.

Ebenso wie die Verbindungen zwischen den Künstlern aus dem *Netzwerkraum* der *Anti-Art*-Formen können auch die Verbindungen unter den Künstlern aus dem

---

<sup>932</sup> Vgl. Valoch 2007.

*Netzwerkraum* der *geometrisch-elementaren Formen* großteils anhand ästhetischer Parallelen bestimmt werden. Sie beziehen sich auf zwei spezifische Bereiche.

Der erste wurde durch Reduktion und die Serialität der Formen gebildet, der zweite durch Strukturen und Systeme. Der gesamte *Netzwerkraum* stützte sich auf zwei tschechische Künstler: Miloš Urbásek, der die erste Gruppe repräsentierte, und Jan Kubíček, den Vertreter der zweiten Gruppe. Der in Bratislava lebende Tscheche Urbásek kam von *letteristischen* Arbeiten durch die Reduktion der Formen zu den geometrischen Zeichen. Diese Reduktion und die daraus folgende Serialität weist ästhetische Analogien zu dem Werk des westdeutschen Künstlers der *konkreten Kunst* Karl Georg Pfahler auf. Ihre Bekanntschaft bestätigte der Journalist und Sammler Hans-Peter Riese. Jan Kubíček teilte seine Vorliebe für mathematische Strukturen und Systeme mit Heijo Hangen. Dieser ästhetische Dialog zwischen tschechoslowakischen und westdeutschen Künstlern wurde noch durch die Emigranten František Kyncl und Jiří Hilmar ergänzt. Ihre Verbindung zu den in der Tschechoslowakei gebliebenen Künstlern Kubíček und Urbásek vermittelte ebenfalls Hans-Peter Riese. Anhand dieses Beispiels wird die beachtliche Rolle des *Vermittlers*, die Hans-Peter Riese verkörperte, sichtbar. Trotz der Wichtigkeit seiner Rolle wollen die einzelnen tschechoslowakischen Künstler ihre Verbindung zu Riese nicht offenlegen – es besteht immer noch ein hohes Risiko dass sie beschuldigt werden, künstlerische Ideen kopiert zu haben.

Sowohl Kyncl als auch Hilmar, Kubíček, Urbásek, Pfahler und Hangen gestalteten ihre Arbeiten aus *geometrisch-elementaren Formen*. Jeder dieser Künstler stützte seine künstlerische Modifikation der Grundobjekte auf mathematische Gesetze. Manche Künstler untersuchten die Relationen zwischen geometrischen Ordnungen und Zufällen, die als Produkt des Unberechenbaren zu definieren sind, und manche hielten an den minimalistischen elementaren Formen fest. Dieser Aspekt der künstlerischen Produktion aller erwähnten Künstler initiierte den Dialog, der über mehrere Jahre und über den Eisernen Vorhang hinweg geführt wurde. Es war ein Dialog, in dem ästhetische Gesetze als Inspirationsquellen besprochen und bei dem der Gesprächspartner als Verbündeter betrachtet wurde.

Hinweise auf persönliche Kontakte untereinander waren der Grund, weshalb die Untersuchung der *Netzwerkräume* der *Anti-Art* und der *geometrisch-elementaren*

*Formen* in einem Kapitel zusammengefasst wurden. Da die private Korrespondenz der beteiligten Künstler der Forschung bisher nicht vorlag, bleiben diese Hinweise fragmentarisch. Die Korrespondenz war nicht Teil des künstlerischen Ausdrucks und aus diesem Grund bis jetzt kein Untersuchungsgegenstand. Eine andere Situation besteht im Fall der *Mail Art*, dem letzten *Netzwerkraum*. Diese Kunstrichtung basiert auf dem Briefaustausch, weshalb die private Korrespondenz sowie per Post verschickte Kunstwerke in einigen Archiven aufbewahrt wurden und somit einer kunsthistorischen sowie soziologischen Analyse unterzogen werden konnten. Eine Ausnahme stellt der Künstler Milan Knížák dar, der als *Fluxus*-Künstler die Aufbewahrung alter Kunstwerke, Dokumentation und Korrespondenz vermied. Gleichwohl ist ein Teil im Archiv Sohm in Stuttgart erhalten.<sup>933</sup> Die Analyse der Vernetzungen wurde auf die Bekanntschaften zwischen den westdeutschen und tschechoslowakischen Künstlern beschränkt, da der Schwerpunkt des Vorhabens diesen Fokus bestimmte. Daher offenbart auch dieser *Netzwerkraum* nur einen Bruchteil der internationalen Netzwerke der tschechoslowakischen Künstler.

Den ästhetischen Dialog über die Grenzen dieses *Netzwerkraums* startete der *Body-Artist* Petr Štembera mit einem Brief an Klaus Groh noch Ende der 1960er Jahre. Ab diesem Zeitpunkt war die künstlerische und theoretische Tätigkeit Grohs mit der Tschechoslowakei verknüpft. Zahlreiche seiner Arbeiten wie auch die Informationsbriefe der *IAC-INFO* befinden sich unter anderem im Archiv Jiří H. Kocman. Kocman war als Künstler nur in dem *Mail-Art*-Netzwerk tätig. „Offiziell“ arbeitete er an dem Institut für staatliche Kontrolle veterinärer Biopräparate und Arzneimittel in Brünn. Seine Werke sind minimalistisch und durch die Art der Verbreitung per Post auch in kleinen Formaten angefertigt. Neben den Papierarbeiten erhob Kocman Gesten wie Berührungen zu künstlerischen Aussagen. Durch diese ästhetische Vorgehensweise fand Kocman in dem Totalkünstler Timm Ulrichs und in dem Künstler Bernd Löbach ein aufmerksames Publikum. Auch Milan Knížák, der während der 1970er Jahre nur dank seiner Kontakte in Westdeutschland überhaupt als Künstler ausstellen konnte, versuchte Netzwerke als parallele Welt zu nutzen. Knížák gehörte zwar nur am Rande zur *Mail Art*, da er „reine“ *Mail-Art*-Arbeiten nur in den 1960er Jahren produzierte, aber in „Osteuropa“ nutzte die *Fluxus*-Bewegung überwiegend den Postweg, sodass auch seine späteren Arbeiten in diesem

---

<sup>933</sup> Siehe Interview mit Milan Knížák in: Bil'ová 2011, digitaler Anhang.

Zusammenhang analysiert werden durften. Knížáks Œuvre, das in Westdeutschland ausgestellt wurde, bekam oft ungewollte, aber dennoch eindeutige politische Konnotationen, die auf einen ästhetischen Dialog mit den Arbeiten des Künstlers Wolf Vostell schließen lassen. Vostells Bekanntschaft mit Knížák liegt die Zweideutigkeit seiner Werke zugrunde. Außerdem verhalf Vostell Knížák zum Kontakt mit den Sammlern Wolfgang Feelisch und Hanns Sohm.

Die *Mail-Art*-Netzwerke gehören zu den ersten, die aus soziologischer Perspektive untersucht wurden. Allerdings wurde angesichts ihrer breiten Auffächerung unter Künstlern unterschiedlicher Kunstrichtungen eine strenge Definition der *Mail Art* verfasst, nach deren Kriterien nicht alle – in der vorliegenden Arbeit – beschriebenen Beispiele von Verbindungen unter tschechoslowakischen und westdeutschen Künstlern als *Mail-Art*-Aktivitäten anerkannt werden. Trotzdem gehörten alle Künstler dem *Mail-Art*-Netzwerk an. Der *Netzwerkraum* der *Mail-Art*-Formen schließt sich den vorherigen *Netzwerkräumen* an und unterstützt, trotz der gewählten Kapitelüberschrift, die Notwendigkeit der Konzentration auf die Ausdrucksformen anstatt auf die kunstwissenschaftlich definierten und abgegrenzten Kunstrichtungen. Dieser von der Verfasserin bevorzugte Fokus der kunsthistorischen Analyse ermöglichte es, den ästhetischen Dialog, der dank der Netzwerke zwischen den Ländern geführt wurde, zu skizzieren und dabei die Fülle von Namen zu reduzieren.

Aber die Netzwerke zwischen den tschechoslowakischen und westdeutschen Akteuren kreierten nicht nur die gedachten *Netzwerkräume*, sondern kreuzten sich gelegentlich an bestimmten Orten wie Galerien und Museen. Dort wurden zahlreiche Ausstellungen, Vorträge und andere Projekte realisiert und dadurch einige Netzwerke anschaulich gemacht. Die sogenannten *Orte der Begegnungen* wurden geschaffen.

Zu diesen Orten zählte das Museum Bochum, das durch die Tätigkeit des tschechoslowakischen Emigranten und Kunsthistorikers Peter Spielmann zu einem „Zentrum“ der tschechoslowakischen Kunst in Westdeutschland wurde. Neben einigen Einzelausstellungen seiner Landsleute organisierte Spielmann mehrere thematische Gruppenausstellungen, auf denen sie ebenfalls zahlreich vertreten waren. Durch diese Eingliederung der tschechoslowakischen Künstler in das Museumsprogramm begegneten die Künstler hier nicht nur der „Westkunst“, sie wurden auch in deren Kontext gesetzt. Außerdem wurde im Museum Bochum die Modifikation der

künstlerischen Produktion tschechoslowakischer Emigranten festgehalten und dokumentiert, wie am Beispiel des Künstlers Jan Koblasa demonstriert wurde. Bei der Verarbeitung seiner Ausreise aus der Heimat gelangte sein Œuvre von organisch strukturierten Mustern zu klaren minimalistischen Linien. Koblasa änderte nicht nur die Formen, sondern auch das Material. Das „warme“ Holz ergänzte er um „kaltes“ Metall. Koblasas plötzliche Verlorenheit und Einsamkeit führten zu ständigem Materialwechsel und der Suche nach einer eigenen ästhetischen Aussage. Drei Einzelausstellungen im Museum Bochum dokumentierten seine Wandlung von informellen Strukturen zu schlichten Installationen.

Trotz der Tatsache, dass das Museum Bochum zu den wenigen Museen in Westdeutschland gehörte, das die tschechoslowakischen Künstler ausstellte, wird die Auswahl der Künstler durch den Direktor Peter Spielmann von der Seite der tschechischen und slowakischen Kunsthistoriker kritisiert. Es wird ihm vorgeworfen, eine falsche Auswahl getroffen zu haben. Bei einer anderen Konstellation von Künstlern wäre größere Aufmerksamkeit des „Westens“ für die Kunst aus der Tschechoslowakei erzielt worden. Daher reagieren die tschechischen sowie slowakischen Kunsthistoriker immer noch zurückhaltend bei der Anerkennung seiner Arbeit in Bochum. Die negative Sicht auf die Emigranten löst sich nur langsam auf.

Doch bei der Etablierung der tschechoslowakischen Künstler im „Westen“ besaß die Teilnahme an den *documenta*-Ausstellungen in Kassel eine größere Bedeutung als eine Ausstellung im Museum Bochum. Die tschechoslowakischen Künstler beteiligten sich nur an der *documenta 4* im Jahr 1968 unter dem Patronat der ČSSR. Danach stellten zwar einige tschechoslowakische Künstler in Kassel aus, aber nicht mehr als „offizielle“ Vertreter des Landes.<sup>934</sup> Zum Beispiel war der Künstler Stano Filko auf der *documenta 7* im Jahr 1982 bereits als Emigrant vertreten, ebenso die Bildhauerin Magdalena Jetelová auf der *documenta 8* im Jahr 1987. Sie präsentierten – nach kurzer Zeit im Exil – Arbeiten, die eine leichte Modifikation ihrer künstlerischen Produktion spüren ließen. Filko war von der gestischen Malerei beeinflusst und ergänzte sein Projekt des weißen metaphysischen Raumes um einen farbigen Hintergrund. Jetelová bearbeitete ihr Markenzeichen neu und veränderte eine grundlegende Arbeit ihrer

---

<sup>934</sup> In den Katalogtexten zur jeweiligen *documenta*-Ausstellungen ist oft der Geburtsort in der Tschechoslowakei angegeben (*documenta 7* und *documenta 8*). Bei Kolář und Knížák (*documenta 6*) wurde auch ihr momentaner Wohnort hinzugefügt.

frühen Produktion, die Skulptur *Stuhl*. Die angedeutete Sitzmöglichkeit auf beiden Seiten des Stuhls verkörperten Jetelovás gespaltete Identität nach der Emigration. Ihr Œuvre verließ das Material Holz und wendete sich neuen Medien zu. Zur Teilnahme an der *documenta* verhalfen beiden Künstlern nicht nur ihr eigenes Talent, sondern auch ihre Netzwerke. Stano Filko wurde von dem Kunsthistoriker und Journalisten Thomas Strauss empfohlen, und Magdalena Jetelová lernte Manfred Schneckenburger, den Direktor der *documenta 8*, durch den Galeristen Walter Storms kennen. Die *Galerie Walter Storms* in München wurde zusammen mit der *Galerie PRAGXIS* in Essen-Kettwig aus zahlreichen privaten Galerien, die tschechoslowakische Künstler ausstellten, ausgewählt und einer näheren Analyse unterzogen, um die Treffpunkte der Netzwerke beispielhaft zu beschreiben und auf diese Weise nachzuweisen.

In München stellten bei Walter Storms außer Magdalena Jetelová die tschechoslowakischen Künstleremigranten aus, die mit *geometrisch-elementaren Formen* arbeiteten – Jiří Hilmar und František Kyncl –, aber auch der Bildhauer der klaren Formen, Stanislav Kolíbal. An diesem Ort wurde die Veränderung des Œuvres von Hilmar in einigen Ausstellungen festgehalten. Storms organisierte außer den Einzelausstellungen auch kollektive Projekte für andere Institutionen wie die *Künstlerwerkstatt Lothringerstrasse 13*.<sup>935</sup> Für diese Räume stellte er eine Schau acht tschechoslowakischer Künstler der „inoffiziellen“ Kunstszene zusammen, die in diesem Fall aber als „offizielle“ Vertreter, der vom *Art Centrum* repräsentierten tschechoslowakischen Kunst in München, ausstellen durften. Das Projekt aus dem Jahr 1983 signalisierte eine veränderte Stimmung bei der Vergabe der Ausreisegenehmigungen für Künstler der „inoffiziellen“ Kunstszene und eine allgemeine Verbesserung der Situation.

Anfang der 1980er Jahre wurde auch die *Galerie PRAGXIS* gegründet, die mit ihren ersten Ausstellungen den Emigranten Karel Trinkewitz dabei unterstützte, in der neuen Heimat Fuß zu fassen. Zwei Jahre später veranstaltete die Galeristin Christel Schüppenhauer in Zusammenarbeit mit Thomas Strauss eine Ausstellungsreihe mit dem Titel *Bilder aus der Slowakei I.-III. 1965-1980* (1982). Dieses Projekt stellte in Westdeutschland nur slowakische Künstler vor. Wenngleich die Schau Werke aus der

---

<sup>935</sup> Über die Tätigkeit der *Künstlerwerkstatt Lothringerstraße 13* vgl. 20 Jahre Künstlerwerkstatt Lothringerstraße 13. Eine Ausstellungsdocumentation der Jahre 1991-1999, Kulturreferat der Landeshauptstadt München, München 2000.

Sammlung von Strauss und nicht die repräsentativen Arbeiten der jeweiligen Künstler zeigte, wurden hier Originalität, Qualität und Konkurrenzfähigkeit der slowakischen Künstler demonstriert. Die Ausstellung wurde zum Schutz der Beteiligten laut Strauss ohne das Wissen der ausgestellten Künstler organisiert. Außer dem emigrierten Stano Filko konnte keiner von ihnen zur Eröffnung nach Essen-Kettwig ausreisen.

Dank der Präsentation tschechoslowakischer Künstler in westdeutschen Galerien und Museen und auf der *documenta* wurden einige Kunstwerke für westdeutsche Sammler interessant. Die Sammlungen und Archive, die Arbeiten tschechoslowakischer Künstler umfassen, können als greifbare Resultate des Netzwerks angesehen werden. Anhand sechs ausgewählter Beispiele wurden unterschiedliche Ziele der Sammlungen und Archive verfolgt. Die Sammler Gerhard Lenz und Hans-Joachim Etzold erwarben die Arbeiten der tschechoslowakischen Künstler sozusagen außer der Reihe lediglich um ihre Sammlungen zu ergänzen. Zwei weitere Sammler, der Zahnarzt Hanns Sohm und der Unternehmer Wolfgang Feelisch, ergänzten ihre eigenen Sammlungen mit Arbeiten von Milan Knížák. Im Gegensatz zu den Erstgenannten interessierten sich diese beiden Sammler für die neuen, unkonventionellen Formen der Kunst. Ihre Sammlungen dokumentieren die künstlerischen Aktivitäten. Bei Feelisch handelte es sich sogar um Aktivitäten, die ohne seine Bemühungen nicht stattgefunden hätten. Neben ihrer Sammeltätigkeit setzten sich Feelisch und Sohm äußerst intensiv mit der Präsentation der Arbeit Knížáks im „westlichen“ Ausland ein, weshalb der Künstler als Teil der internationalen *Fluxus*-Bewegung auch nach 1968 bleiben konnte.

Ein noch höheres Ziel als die Präsentation eines tschechoslowakischen Künstlers strebten die Sammlungen des Journalisten Hans-Peter Riese und des Lehrers Jürgen Weichardt an. Mit ihrer Sammeltätigkeit versuchten beide, die Lücken in der Kunstgeschichte, die ihrer Meinung nach infolge der politischen Teilung Europas entstanden waren, zu schließen. Sie verfolgten die Idee eines nicht „geteilten“ Europas. Riese bevorzugte zwar keine genauen Kunstrichtungen, seine Sammlung vertrat aber überwiegend Kunst der *geometrisch-elementaren* Formen. Jürgen Weichardt konzentrierte sich auf leichter zu erwerbende Grafiken und sammelte unterschiedliche Kunstrichtungen. Seine Sammlung verstand Weichardt als ein Dokument einer Zeit, die aus historischen wie ästhetischen Gründen größte Wertschätzung verdiene. Außerdem empfand er es als seine Pflicht, diese Arbeiten dem breiten Publikum

vorzustellen. Neben seiner Arbeit als Lehrer engagierte sich Weichardt auch als Vorsitzender des Oldenburger Kunstvereins vielfach für die Ausstellung seiner Sammlung oder einzelner Arbeiten.

Alle diese Sammlungen basieren trotz unterschiedlicher Entstehungsgeschichten und Ziele auf den Netzwerken des jeweiligen Sammlers und sind als die greifbaren Resultate dieser Verknüpfungen wahrzunehmen.

Erst nach mehreren Jahrzehnten wurden diese Sammlungen mit einigen Wanderausstellungen gewürdigt, wie die von Hans-Peter Riese. Weiterhin wurden kürzlich Übersichts-Ausstellungen oder Retrospektiven von Werken der in der vorliegenden Arbeit analysierten Künstler organisiert. Ein Beispiel dafür stellt die Retrospektive von Jan Kubíček, die in Prag im Jahr 2014 stattfand, dar. Außerdem wurden diesen Künstlern ausführliche Monografien gewidmet und deren Archive wissenschaftlich untersucht, wie das von Jiří Kolář und Jiří Valoch. Dennoch ist der Prozess der Dokumentation ihrer künstlerischen Arbeit nicht abgeschlossen und die Rolle der Netzwerke im Ausland während der 1970er und 1980er Jahren nicht definiert und gewürdigt worden.

Die hier vorliegenden Resultate der Netzwerke sind mit der beschriebenen Identifikation und Definition der vier gedachten *Netzwerkräume*, der Festlegung der *Orte der Begegnungen* sowie deren Anbindung an das anthropologische Thema der *Hybridität* fundamentale Ergebnisse dieser Arbeit. Trotz des umfassenden Einblicks in das Thema der Netzwerke zwischen den tschechoslowakischen und westdeutschen Akteuren während der *Normalisierung* wurde eine Auswahl von persönlichen Kontakten getroffen. Insofern bietet diese Arbeit die Grundlagen, auf denen weitere Forschungen aufbauen können. Aufgrund der nötigen Begrenzung des Themas mussten einige Bereiche vernachlässigt werden. Beispielsweise werden die Netzwerke von Milan Grygar, Zdeněk Sýkora und Ladislav Novák nur am Rande erwähnt. Auf die Analyse des Œuvres der tschechoslowakischen Emigranten Jiří Zeithamml oder Rudolf Valenta, die in Anbetracht ihrer Qualitäten größere Aufmerksamkeit verdienten, musste ganz verzichtet werden. Eine tiefer reichende Forschung sollte den Verbindungen Günther Ueckers, Timm Ulrichs' und Wolf Vostells zum „Ostblock“ gewidmet werden, ferner der jüngsten Generation tschechoslowakischer Emigranten, die bereits ihre Ausbildung in der BRD absolvierten, wie Milan Kunc oder Jiří Georg

Dokoupil. Ihre Hinwendung zum Realismus als eine Art der Erinnerung an die verlorene Heimat könnte den Aspekt der *Hybridität* ergänzen. Einer näheren Untersuchung wären auch die Editionen und die Herausgeber der grafischen Werke wie die *Edition Hoffmann* und die *Edition Hundertmark* würdig. Gänzlich unbeachtet sind unzählige Korrespondenzen, die bei den noch lebenden Künstlern in privaten Archiven schlummern und die bis heute nicht zugänglichen Archivalien über das *Art Centrum* und *SlovArt*. Nicht zuletzt bieten die Themen des Rollentauschs zwischen der „offiziellen“ und „inoffiziellen“ Kunstszene nach 1989 sowie die nachträgliche Etablierung der „inoffiziellen“ Künstler in der tschechischen und slowakischen Kunstgeschichte reichlich Material zur Erweiterung dieses Forschungsvorhabens.

Abschließend wird ersichtlich, dass trotz der gelungenen fachübergreifenden Darstellung der zahlreichen Netzwerke zwischen tschechoslowakischen und westdeutschen Künstlern, Theoretikern, Journalisten, Galeristen und Sammlern, die der politischen Lage zum Trotz wichtige Brücken für den ästhetischen Dialog zwischen den Ländern aus unterschiedlichen „Blöcken“ schlagen konnten, dieses Thema weiterführender Forschungen bedarf.



# **Kapitel 10 : Anhang**

## 10.1 Interviews

Die durchgeführten Interviews, die oft mehrere Stunden dauerten, konnten nicht in voller Länge in der vorliegenden Arbeit wiedergegeben werden. Daher wurden nur die bedeutenden Äußerungen aus einigen Gesprächen transkribiert. Den Befragten wurde außerdem ein Netzwerk-Fragebogen [Abb. 1.1] zum Ausfüllen vorgelegt, wodurch die Interviews teilweise die Reaktionen auf die aufgeführten Namen beinhalteten. Außerdem konnten die Gespräche mit Stano Filko und Jiří H. Kocman auf Wunsch der Befragten nicht transkribiert werden. Die Inhalte dieser Interviews fasste die Autorin schlüssig zusammen. Die Befragungen von Klaus Groh und Libor Veselý wurden schriftlich durchgeführt. Die Akteure werden jeweils in kurzen Aufsätzen bündig vorgestellt.

Die Interviews mit tschechischen und slowakischen Akteuren übersetzte die Verfasserin ins Deutsche und entfernte die aufgetretenen Redundanzen. Ergänzende Informationen wurden durch die Autorin in eckige Klammern gesetzt.

### **Klaus Groh**

- schriftliches Interview, 9.12.2012

Groh ist ein Künstler und Kunsthistoriker. Während der 1970er und 1980er Jahre gehörte er zum *Mail-Art*-Netzwerk und führte das *Mirco Hall Art Center* in Edewecht. Er ist der Herausgeber der Publikation *Aktuelle Kunst in Osteuropa*, die 1972 bei DuMont erschien.

**ZB (Zuzana Bil'ová): Waren Sie in der ČSSR? Wann? Welche Ateliers haben Sie besucht?**

KG: *Ja, mehrere Male, 1970 das erste Mal. Ich war in Prag und Bratislava. Petr Štembera war der Anlass. Er hat mich entdeckt – wie weiß ich nicht. Es entstand ein reger Briefwechsel.*

*Ich war dann in allen Ateliers, soweit überhaupt welche vorhanden waren. Alle Künstler, die in meiner Anthologie vertreten sind, habe ich in ihren Wohnungen besucht. Viele hatten kleine Wohnungen und arbeiteten in ihren Wohnräumen. Karel Trinkewitz habe ich erst später kennengelernt. Er hatte bei uns in Klein Scharrel [Name eines Stadtviertels] eine Ausstellung, als Václav Havel gerade ins Gefängnis kam. Kurz danach stellte Milan Knížák hier aus. Diese Ausstellung hat Prof. Dr. Thomas Strauss eröffnet. [Strauss hatte einen Doktor-Titel, aber er war kein Professor.]*

**ZB: Wie haben Sie Kontakt zu Petr Štembera, Jiří H. Kocman und Jiří Valoch aufgenommen? Sie schreiben in Ihrem Buch *Aktuelle Kunst in Osteuropa*, dass Štembera Ihnen einen Brief geschickt hat.**

KG: *Štembera war derjenige, der mich auf die „alternative Kunstszene“ aufmerksam gemacht hat. Štembera war in meiner ersten Anthologie bereits als*

*einzigster osteuropäischer Künstler vertreten. (if I had a mind.... DuMont, Köln 1971.) Über Štembera habe ich viele Anschriften erhalten.*

*Übrigens: Die Anthologie „Aktuelle Kunst in Osteuropa“ war nur kurzfristig auf dem Buchmarkt. Der DuMont-Verlag hat das Buch kurz nach Erscheinen zurückgerufen und aus dem Vertriebsprogramm genommen. Man glaubt es nicht, aber es fand verlagsintern eine Zensur statt. Ein gleichzeitig in Kooperation mit den damaligen DDR-Kunstverantwortlichen geplantes Buch zur damaligen Kunstszene in der DDR bekam Vorrang, nachdem der Verlag den DDR-Wunsch, mein Buch „verschwinden“ zu lassen, erfüllt hatte. Dass eine Kunstform im Osten existierte, die in ihren Erscheinungsweisen ähnlich den damaligen Strömungen der „Westkunst“ war, durfte es nicht geben ... eine schöne Geschichte!*

*Ursprünglich geplant hatte der DuMont-Verlag eine neue Reihe „DuMont Aktuell“ mit mir als Herausgeber. Format und Umfang sollten immer gleich sein. Vier Anthologien waren zunächst thematisch schon festgelegt. Die Osteuropa-Anthologie war die Nr. ZWEI – über weitere ist dann nicht mehr gesprochen worden!?*

**ZB: Haben Sie gewusst, dass es eigentlich „verbotene“ Kunst war, die Ihnen Štembera geschickt hat?**

*KG: Ja, natürlich habe ich es gewusst. Denn alles, was nicht in das damals anerkannte Kunstraster passte, existierte zunächst nicht. Der Begriff „verboten“ wurde nicht so streng benutzt. Es war ja keine revolutionierende Kunst, es war ja keine konkrete öffentliche Aufwiegelung gegen herrschende Systeme. Probleme tauchten erst dann auf, wenn sichtbar die Öffentlichkeit davon erfuhr bzw. erfahren sollte und dadurch evtl. einen erweiterten Blick – auch für andere Dinge – bekommen könnte, quasi über den „Tellerrand“ hinaus. Man sollte hier den Kunstbegriff sehen als den spielerischen Umgang mit allen Spektren der Kreativität, das Spiel mit allen Bereichen des sozialen Umfeldes – „out-door-Aktionen“ sind keine Demos – natürlich, Unstimmigkeiten in allen sozialen Umfeldern können Anlässe sein, die auch den Begriff der Unzufriedenheit „künstlerisch-kreativ“ thematisieren.*

*Bei Grenzkontrollen war es oft nicht einfach, die Grenzbeamten davon zu überzeugen, dass das „seltsame Material“ etwas mit Kunst zu tun hat. Dass dann die Namen der Autoren notiert wurden, war ein Routinevorgang, der, soweit ich erfahren konnte, bei keinem der Künstler existenzielle Folgen gehabt hat.*

**ZB: Haben Sie von der „Underground“ Szene von Štembera erfahren?**

*KG: Es gibt immer künstlerische Spielformen, die weder kommerziell noch systemillustrierend existieren. Insofern ist die sogenannte alternative Kunst oder der Underground immer als vorhandene Möglichkeit existent. In der*

*UdSSR nannte man diese Kunstform auch „kitchen-art“. Für mich war die Existenz des sogenannten „Undergrounds“ nicht fremd, ich musste nur suchen, um ihn zu finden. Denn eine Öffentlichkeit dafür gab es nicht.*

**ZB: Ihr Buch *Aktuelle Kunst in Osteuropa* ist das wichtigste Buch über „inoffizielle“ Kunst aus der ČSSR im „Westen“. Wissen Sie, welche Folgen die Veröffentlichung für die Künstler hatte? Haben Sie noch mehrere Projekte oder Aktionen mit den tschechoslowakischen Künstlern organisiert? (Ausgenommen *if I had a mind*)**

*KG: Im Rahmen dieser Anthologie (die Geschichte dazu haben Sie gerade gelesen) habe ich selbstverständlich viele Äußerungen dazu gemacht. So hatte ich zusammen mit Peter Spielmann (Bochum) ein Hauptreferat anlässlich der Alternativen Biennale in Venedig (1989), mehrere Aufsätze zu „experimentellen Kunstformen in Osteuropa“, erschienen in mehrerer Zeitschriften und Büchern, und ich habe von vielen Künstler aus Polen, Ungarn, Russland, Tschechien und Slowakei u.a. Ausstellungen in meinen Räumen „Mirco Hall Art Center“ hier in Edewecht durchgeführt.*

**ZB: Wieso war für Sie die tschechoslowakische Kunst interessant?**

*KG: Die tschechisch-slowakische Kunst war mir ebenso interessant und wichtig wie alle nicht systemorientierten Kunstäußerungen von Künstlerinnen und Künstlern in allen Ländern des Ostblocks. Dass ich mich überhaupt für den osteuropäischen Bereich interessiere, liegt daran, dass ich 1936 in Neisse (heute Nysa) Polen (damals Deutschland) geboren bin.*

**ZB: Wie war die Kooperation mit den tschechoslowakischen Künstlern? (Sprachliche Probleme, logistische Probleme usw.)**

*KG: Die Kooperation war großartig. (alles ohne Internet und PC!!) Erstaunlicherweise konnten fast alle tschechisch-slowakischen Künstler DEUTSCH, ansonsten war ENGLISCH immer eine weitere Hilfe bei allen Gesprächen. Außer den üblichen, oft total willkürlichen Grenzerlebnissen, war alles großartig. Zum Beispiel musste ein Freund von mir, mit dem ich zusammen damals nach Prag fuhr – auch zu Štembera – sein künstliches Auge (hatte er beim Spielen mit Munition im Krieg als Kind verloren) herausnehmen, weil man evtl. dahinter etwas verstecken konnte!!!! So etwas gab es dann auch!*

**ZB: Haben Sie noch heute Kontakte zu den Künstlern?**

*KG: Ja, zu allen, die noch leben. Es sind auch danach noch einige dazugekommen, Milan Knížák zum Beispiel.*

**ZB: Kennen Sie Künstler/Kunsthistoriker Emigranten aus der ČSSR, die in der BRD gelebt haben? Welche?**

*KG: Karel Trinkewitz (heute wieder in Prag). [Trinkewitz starb am 16.3.2014.]*

**ZB: Haben Sie irgendwelche Fotos mit tschechoslowakischen Künstlern, Kunsthistorikern (auch Emigranten)?**

KG: *Vieles hatte die Forschungsstelle Osteuropa der Universität Bremen von mir bekommen. (Weniger von den Personen, mehr Bilddokumentationen von künstlerischen Aktivitäten.)*

**Libor Veselý**

- schriftliches Interview, 9.5.2012.

Veselý war ein Mitarbeiter des *Art Centrum*s, womit er zu einer der wichtigsten Quellen über den Aufbau sowie die internen Abläufe des Zentrums wurde. Er ergänzte die Informationen zu dieser Institution, die bis heute nur in zwei kleinen Broschüren und einer Bachelor-Arbeit zusammengefasst wurden.<sup>936</sup>

**ZB: Haben Sie mit dem *Art Centrum* zusammengearbeitet? Wie funktionierte diese Institution?**

LV: Ja, *ich war ein Mitarbeiter des „Art Centrum“.*

*Das „Art Centrum“ (AC) war auf vier Geschäftsgruppen aufgeteilt, wovon mich eine besonders interessiert hatte. Es war die bildende Kunst und das Kunsthandwerk. Diese Geschäftsgruppe bestand aus sogenannten Referaten: Westeuropa, Osteuropa, Übersee und die „Galerie Art Centrum“ (GAC). Die GAC war eine spezielle Abteilung, die sich mit der Präsentation und dem Verkauf von der „ersten Liga“ [VL meinte erstklassige Qualität] von Gemälden, Skulpturen und Grafik beschäftigte. Genau in dieser letzten Abteilung bin ich 1985 eingestiegen.*

*Das Ziel des Zentrums lag in drei Arten der Präsentation von Kunstwerken:*

- 1. Ein direkter Verkauf ins Ausland. Diesem Verkauf ging oft ein Besuch der ausländischen Sammler in den Ateliers der tschechoslowakischen Künstler voran.*
- 2. Verschicken von ganzen Konvoluten an ausländische Galerien für den Verkauf. Zum Beispiel an Walter Storms in München oder Baukunst in Köln.*
- 3. Schließlich wurden die Kunstwerke in unverkäuflichen Ausstellungen präsentiert. Beteiligen durften sich nur solche Künstler, mit welchen wir bereits kooperiert hatten. Als Beispiel solch einer Aktion kann ich die Ausstellung „Expressiv“ im MMK Wien nennen, wo Dieter Ronte Direktor war, oder die große Ausstellung in der Kunsthalle Dominikanerkirche in Osnabrück, oder die Ausstellung mit Kunsthistoriker Peter Nedoma aus Regensburg, Projekte in Darmstadt, Esslingen... es waren sehr viele. Man musste alle Kataloge in der Bibliothek aussuchen können. [Es handelte sich dabei oft um eine Präsentation*

---

<sup>936</sup> Vgl. Ondřej Vávra: *Art Centrum jako subjekt komunikace o umění* (Bachelor-Arbeit, Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně). Zlín 2007.

von der Kunst der älteren Epochen und die Beteiligung des *Art Centrum*s wurde in den Katalogen nicht immer sichtlich erwähnt.]

*Zusätzlich waren wir als Mitarbeiter der GAC regelmäßig mit einem eigenen Verkaufsstand auf der Messe Basel, Poznań und Art Chicago beteiligt.*

*Ein wichtiger Aspekt bei der Entwicklung des „Art Centrum“ war die Änderung der Struktur des Zentrums. In den 1970er Jahren führte der zu hohe ideologische Druck von der Seite der Ideologischen Abteilung der Partei, dem Verband der bildenden Künstler und dem Fond der bildenden Künstler zur Verwandlung der kulturellen Institution in eine ausländische Verkaufsstelle. Die Gründer der Firma haben das „Art Centrum“ dem Auslandsministerium untergeordnet, wo es nicht um Ideologie ging, wie es beim Kulturministerium war – und dem das Zentrum ursprünglich angehörte – sondern um wirtschaftliche Ergebnisse. Der andere Erfolgs-Aspekt war, dass man die Zentrale der Firma vom Stadtviertel Prag 1, wo zu hoher ideologischer Druck auf den Behörden lastete, an den Stadtrand nach Prag 7 verlagerte.*

**ZB: Wie funktionierten die Transporte der Kunstobjekte über die Grenzen während der Normalisierung?**

*LV: Im Grunde bei den Ausleihungen für/von Museen wurden klassische Ausleih-Verträge abgeschlossen. Die Nationalgalerie in Prag hatte bereits vor 1989 eine ausländische Abteilung, die ein amerikanisches Modell übernommen hatte. Dies bedeutete, dass die „Mobilität“ der Sammlung betreut wurde. Die Kunstwerke wurden ganz normal als temporäre Ausführung durch den Zoll transportiert.*

*Wenn die Kunstwerke zum Verkauf das Land verlassen sollten, erfolgte dies ebenfalls durch „Art Centrum“. Die Arbeiten wurden im Prager Viertel Stranice verpackt, verzollt und direkt zu den Kunden transportiert. Wenn die Werke nicht verkauft wurden, kehrten sie ganz normal zurück. Die übliche Provision für das „Art Centrum“ betrug 30% des Verkaufspreises.*

*Selbstverständlich versuchten die Künstler auch auf illegalen oder halblegalen Wegen wie zum Beispiel versteckt zwischen Theater-Kulissen ihre Arbeiten ins Ausland zu transportieren und anschließend zu verkaufen. Das konnte aber manchmal gut und manchmal schlecht laufen. Oft verloren die Künstler nicht nur das Geld, sondern auch die Werke selbst.*

**ZB: Haben Sie die Künstler, deren Werke Sie ins Ausland transportierten, auch persönlich gekannt? Welche waren es?**

*LV: Selbstverständlich. Künstler, mit welchen ich am meisten zusammenarbeitete und regelmäßig traf, waren: Boštík, Kolibal, Knížák, Sýkora, Anderle, Novák, Kopecký, Načeradský, Sopko, Liesler, Matašová, Šimotová, Schwester Válov, Malich, Grygar und dann am Ende der 1980er Jahre die jüngere Generation der Künstlergruppe „12.15“ und „Tvrdohlaví“.*

**ZB: Hat Sie die Kunst aus Westdeutschland interessiert? Welcher Künstler?**

LV: *Westdeutsche Künstler traf ich auf den Kunstmessen Art Basel, Art Chicago und auf der Kunstmesse in Poznań. (...) Ich lernte Heinz Teufel kennen, der eine hervorragende Sammlung der konkreten Kunst hatte.*

**ZB: Haben Sie Kontakte zwischen den tschechoslowakischen und westdeutschen Künstlern vermittelt?**

LV: *Einige Ausstellungen, die wir organisierten, waren kollektive Präsentationen. Dort trafen sich die Künstler untereinander. Es war üblich, dass sich das „Art Centrum“ um die Ausreisegenehmigungen für die beteiligten Künstler kümmerte. Außerdem bekamen die Künstler die Honorare in der Auslandswährung. Während der Kunstmessen kam es auch zu persönlichen Kontakten.*

*Die Kontakte zwischen den tschechoslowakischen und westdeutschen Künstlern wurden während der Zeit, die ich dort arbeitete, überwiegend durch die sprachlichen Kenntnisse und persönliche Offenheit bedingt. Eine Rolle spielte dabei auch der Konkurrenzkampf. Die guten Kontakte haben viele Künstler für sich behalten.*

*Ich denke, dass unsere Leute, die bereits im Ausland wohnten, sich am ehesten an der tschechischen Kunst orientierten wie zum Beispiel T. Messer/Guggenheim, P. Spielmann/Bochum, Z. Felix/BRD, Bartovsky/Paris, Slavik/Wien usw.*

**Walter Storms**

- 24.11.2011, München
- 23.5.2012, München  
(Gespräch im Rahmen des III. Workshops *Globalisierung und Migration* der Forschungsgruppe *Kunst, Exil, Migration* von Prof. Dr. Burcu Dogramaci (2011/2012), Center for Advanced Studies)
- März 2014, München (Archiv Walter Storms)

Walter Storms ist ein Galerist aus München, der zahlreiche Ausstellungen tschechischer Künstler während der *Normalisierung* organisierte und die Emigranten mit den daheimgebliebenen Künstlern durch einige Projekte zusammenbringen wollte.

**ZB: Wann waren Sie in der ČSSR? Welche Ateliers haben Sie dort besucht?**

WS: *Zum ersten Mal 1966 oder 1967. Ich war an meinem Gymnasium Manager einer Rock and Roll Band. Nach dem Abitur (...) wollten wir noch eine große Tournee machen. Durch einen Zufall haben wir einen Brief von der tschechischen Musikgruppe „ŠKAMNA“ in die Hände bekommen. (...) Sie*

*suchte Kontakt zu einer westdeutschen Gruppe. Deshalb haben wir ein Auto gemietet und sind nach Ostrov zu dieser Gruppe gefahren.*

**ZB: Konnten Sie einfach so in die Tschechoslowakei einreisen?**

*WS: Nein, wir mussten ein Visum haben und als Touristen sind wir mit einem BMW nach Ostrov (nähe Karlsbad) gefahren.*

----

*WS: In Pilsen, Prag und Sokolov haben wir damals gespielt. (...) Bei einem Konzert in Prag habe ich bei einem Bier einen Mann kennengelernt. Er hatte einen langen Bart und lange Haare, und er hatte gesagt: „Ich bin Künstler“. (...) Später sind wir in sein Atelier gegangen, und dort war die „Kunst“. Ich habe gesagt, ich nähme das jetzt alles mit und mache eine Ausstellung. (...) Dann bin ich zurück in meine kleine Stadt Erkelenz bei Mönchengladbach gefahren (...) und habe die Künstler aus Prag ausgestellt.*

**ZB: Welche genau?**

*WS: Josef Hampl, Jiří Fůřbach und Matej Svoboda. Dann kamen auch weitere dazu. Alle sind leider keine großen Künstler geworden.*

----

**ZB: Welche Ateliers in Prag haben Sie noch besucht?**

*WS: Josef Hampl in Karlín.*

**ZB: Haben Sie noch Kontakt zu ihm?**

*WS: Ja, aber nicht mehr so viel, ich habe leider keine Zeit mehr. Ich habe dann später noch andere Künstler kennengelernt, die mir wichtiger waren, wie zum Beispiel Jetelová.*

----

*WS: Ich habe mich in Prag immer eher für die „konkreten Künstler“ interessiert, nie für die „Surrealen“ wie Nepraš, Medek oder Veselý.*

**ZB: Können Sie das spezifizieren?**

*WS: Also die Postkonstruktivisten Sýkora, Malich, Demartini, Kolibal, das sind meine Helden, und vor allem Kolibal. Er war ungehuer wichtig für mich und für alle anderen. Er war der einzige, der international war, und auch Berührungen mit konzeptueller Kunst hatte.*

**ZB: Kannten Sie auch die Underground Szene wie Štembera und die Bod-  
Art-Gruppe?**

*WS: Ja, sicher, und andere auch. Ich habe sie aber in meiner Galerie nicht ausgestellt.*

----

**ZB: Ich habe von Ihnen ein kleines Leporello zur Ausstellung im Studio-  
Orny gefunden. Können Sie mir mehr über diese Ausstellung erzählen?**

*WS: Ja, das war eine wichtige Sache. Dazu gab es ein großes Plakat von Bohumil Štěpán. Ein Emigrant, der hier lebte. Seine Frau Hanna lebt noch hier. (...) Sie hat mich gebeten, da ich ein Freund der Prager Emigranten war, eine Rede vor seinem Grab zu halten. Aber das ist alles schon vorbei. Nach der kommunistischen Wende hat sich alles geändert. [WS weist auf die Tatsache*

hin, dass sich nach 1989 zahlreiche Netzwerke zwischen den Akteuren auflösten.]

----

**ZB: Ich habe mir außer diesem Projekt auch Ihre Ausstellung *8 Künstler aus Prag in München (1983)* aufgeschrieben. Können Sie mir mehr über diese Ausstellung erzählen?**

*WS: Beide Sachen waren irgendwie wichtig. Ich bin auch Kunsthistoriker, ich habe in Köln studiert und dann habe ich nach München gewechselt. In München waren damals, 1972, die Olympischen Spiele. München war der Nabel der Welt und zum ersten Mal gab es eine Kultur-Olympiade (...) Herr Klaus Bieringer hatte die Idee gehabt, alle Länder, die sich an der Olympiade beteiligen, irgendeinen Beitrag beisteuern zu lassen. Das waren spektakuläre Sachen: Jazz, Ballett, Theater, alles aus allen Ländern der Welt. Von der Tschechoslowakei bekam Bieringer aber nichts. 1972 gab es bereits eine strenge Kulturblockade. (...) Gerade München war nicht einfach, da hier die Radio Liberty und Free Europe war und viele Emigranten hier wohnten. (...) Haben Sie den Name Kusák gehört?*

**ZB: Leider noch nicht.**

*WS: Ich glaube er war ein „Fizl“ [deutsch: Spitzel]. (...) Jedenfalls habe ich hier in München diesen Olympia-Kultur-Manager kennengelernt (...) und er hat mich gefragt, ob ich nicht eine Ausstellung über die Tschechoslowakei machen könnte. Ich habe die Ausstellung in Orny dann tatsächlich organisiert. Die Idee war, dass man die Emigranten und in Prag lebende Künstler zusammenbringt. (...) Ich habe in Prag auch allen Künstlern gesagt, wenn sie mitmachen würden, würde ich es nie verraten, dass sie bewusst kooperiert haben. Ich werde immer „offiziell“ sagen, dass die Arbeiten aus den Sammlungen im „Westen“ stammen. (...) Ich würde nie sagen, dass sie hier mit Emigranten ausstellten. Das war den Prager Künstlern verboten, Kontakt mit den „bösen“ Emigranten zu haben. Verstehen Sie, was ich meine?*

**ZB: Ja.**

*WS: Ich habe Jiří Kolář gesagt, „Nehmen Sie daran teil“, und er war immer so ängstlich. Wenn man mit ihm sprechen wollte, musste man zum Café Slavia gehen und da waren alle seine Freunde, die ihn beschützt haben. (...) Hiršal war sein Protektor und er pflegte auch Kontakte. Und so hat es dann geklappt. (...) Auf der Ausstellung waren alle prominenten Leute: Janoušek, Jiří Hilmar (der lebte schon hier) und weitere. Es war eine wunderbare Symbiose, die ich hier hatte. Es gab zur Ausstellung auch eine ganze Reihe Kritiken. Das Westdeutsche Kunstmagazin schrieb über dieses Projekt und auch der Reporter von Radio Free Europe kam. Ich wollte mit ihm nicht sprechen, ich wollte meine Leute in Prag beschützen. Mit dieser Ausstellung habe ich mich in München integriert.*

----

**ZB: Was war mit der Ausstellung *8 Künstler aus Prag*?**

WS: *Alle wollten den Katalog haben. Es war die erste Ausstellung nach dieser schlimmen Zeit, 1983, wo wirklich die Top Avantgarde der Künstler zusammengekommen ist. Es gab keine andere Ausstellung mit so vielen Top-Künstlern.*

----

WS: *Wie konnte ich so eine Ausstellung 83 machen? Mit dem Kulturministerium hätte ich sie nie machen können, deshalb habe ich sie mit dem „Art Centrum“ gemacht und das gehörte zum Handelsministerium. „Art Centrum“ ist wie „Dielo“. Černohorsky war der zweite Mann, er hat alles kontrolliert. Ich war immer charmant und ich versuchte, sie alle mit meiner Menschlichkeit zu gewinnen. Ich habe die Mitarbeiter des „Art Centrum“ nach München eingeladen. Sie standen da, alle fünf Mann mit den gleichen hässlichen Krawatten. (...) Černohorsky sagte immer zu mir „Walter, sei immer ehrlich zu mir, keine Propaganda, bitte.“*

*Die Künstler aus Prag haben auch Editionen gemacht, wo jeder beteiligte Künstler eine Mappe bekam. Sie wollten auch Beiträge von den im Westen lebenden Künstlern haben und haben mich gefragt, ob ich es organisieren könnte. Von Koblasa usw. Einmal wurde ich an der Grenze angehalten und die Grenzpolizei hatte entdeckt, dass es die Arbeiten von Koblasa, dem Emigranten, sind, und sie hatten sie konfisziert. Stundenlang habe ich am Zoll ein Theater gemacht. (...) Später sind wir [WS meinte tschechoslowakische Künstler und sich. An die Namen konnte er sich nicht mehr erinnern] zur Geheimpolizei gegangen und die haben einen privaten Deal gemacht: „Wenn wir ein Manuskript von Herr Hrabal bekommen könnten, dürft ihr die Grafiken haben.“ So wie in einem Film, und dann bekam ich ein halbes Jahr lang kein Visum. Über den Attaché haben wir auch was geschmuggelt.*

**ZB: Was haben Sie danach gemacht?**

WS: *Ich bin immer nach Prag gereist, ich habe auch Italiener kennengelernt, ich konnte nicht immer nur tschechische Künstler ausstellen. Aber ich war jedes Jahr sechs Mal in Prag. (...) Eigentlich bekam ich durch Arsén Pohribný, der in Darmstadt wohnte, die ersten Namen der italienischen Künstler.*

**ZB: Wie haben Sie mit den tschechischen Künstlern kommuniziert?**

WS: *Deutsch.*

**ZB: ...und durch Briefe?**

WS: *Briefe wenig, aber ich war ja sechs Mal im Jahr in Prag. Viele haben Telefon gehabt, aber viele haben auch Angst gehabt zu telefonieren wegen der Staatssicherheit. Es gab in Prag auch Journalisten, den Hans-Peter Riese, der war ein tschechischer Kenner und Liebhaber, der Jahre lang als Korrespondent dort war. Er war ein Freund von Sýkora und Kubiček.*

**ZB: Mich würde noch interessieren, wieso Sie Ihre Galerie mit einem tschechischen Künstler eröffnet haben.**

WS: *Ich wollte eigentlich mit Günther Uecker starten, aber der hat mir geraten: „Fang nicht mit einem Star an, fang mit ehrlicher Kunst an“. Und so habe ich es auch gemacht. Ich stellte Jiří Hilmar aus und ein Bild hat damals das Lenbachhaus gekauft. (...) Jiří Hilmar war ein guter Freund von mir, ich habe für ihn viel gemacht.*

----

**ZB: Wieso interessierten sich die westdeutschen Sammler für diese Kunst?**

WS: *Ja, es war ein bisschen exotisch und auch aus Mitleid. (...) Ich habe auch Ausstellungen in Budapest und Warschau gemacht, das waren damals exotische Städte.*

----

**[Reaktionen auf die Namen aus dem Netzwerk-Fragebogen]**

WS: *Valoch kenne ich auch. Ich habe ihn in Brünn besucht.*

**ZB: Noch während der Normalisierung?**

WS: *Ja, noch in der kommunistischen Zeit. (...) Einige Papierarbeiten von ihm habe ich auch, die muss ich zwar suchen, aber die sind irgendwo.*

**ZB: Wie sind Sie zu Valoch gekommen?**

WS: *Valoch gehörte einfach zu der intellektuellen Spitze in der Tschechoslowakei. Er ist auch oft nach Prag gereist. (...) Er war irgendwie wichtig, und vielleicht hat er für mich auch etwas geschrieben, ich weiß jetzt nicht genau, ich muss jetzt kurz nachdenken...*

**ZB: Kannten Sie auch jemanden aus der Slowakei?**

WS: *Ja, den hmm... wie hieß er nur, so ein großer Mann.*

**ZB: Sikora?**

WS: *Ja genau, Rudo Sikora aus Bratislava. Die Sternbilder hat er gemalt.*

----

WS: *Ich wollte Manfred Schneckenburger – kennen Sie ihn? Er hat zweimal die „documenta“ gemacht – die Jetelová vorstellen. Ich habe die beiden nebeneinander in ein Restaurant gesetzt und sie haben sich gut verstanden. Dieser Moment war sehr entscheidend. Er hatte mir gesagt, wenn sie im „Westen“ wäre, würde er sie zur „documenta“ einladen. So schilderte ich die Situation auch Jetelová. (...) Sie emigrierte 1985 und sie wurde dann tatsächlich auf der „documenta“ im Jahr 1987 ausgestellt.*

### **Petr Štembera**

- 22.3.2012, Prag

Štembera war ein Mitglied der *Body-Art*-Gruppe Štembera-Miler-Mlčoch. Er knüpfte viele Kontakte mit ausländischen Künstlern und Theoretikern, darunter mit Lucy Lippard und Klaus Groh.

**Dem Gespräch tritt Jan Mlčoch unerwartet für kurze Zeit bei.**

**ZB: Sie haben eine Aktion mit Tom Marioni in den 1970er Jahren durchgeführt. Waren noch weitere ausländische Künstler in der Tschechoslowakei?**

PS: *Nein. Die hatten Angst gehabt. Es waren hier noch Chris Burden aus den USA und aus Jugoslawien Marina Abramović mit Ulay, aber sonst hatten wirklich alle Angst gehabt, dass sie eingesperrt würden, sobald sie die Grenzen überschreiten.*

**[Reaktionen auf die Namen aus dem Netzwerk-Fragebogen]**

PS: *Groh: Ja, den kannte ich. Ich habe ihm mehrmals geschrieben.*

**ZB: Woher hatten Sie seine Adresse?**

PS: *Weiß ich nicht mehr. Kolář: Oh ja, den kannte ich auch. Aber er war für mich wie ein Opa. Ich war dreißig und er war siebzig, was sollten wir uns erzählen? Valoch: Ja, wir waren Kameraden. Koller: Der spielte immer Tischtennis. Spielmann: Er führte eine Galerie irgendwo in Bochum, aber mit ihm hatte ich nichts zu tun.*

----

**ZB: Herr Štembera, wissen Sie, was das Art Centrum war?**

PS: *Was ist das? Ah... das war ein bolschewistisches Unternehmen für den Verkauf der Kunstwerke im Ausland. Die exportierten Malich, Kolíbal, sogar Knížák, die hier nichts machen konnten. Das war sehr lustig, da das Zentrum nur das Geld interessierte. Das Zentrum betrieb die kapitalistische Ideologie gleich von Anfang an.*

**Jan Mlčoch hatte sich der Diskussion angeschlossen: Ja, genau. Das war etwas Ähnliches wie „Artia“.**

**ZB: Artia?**

JM: *Ja, das war ein Verlag, wo Grafiker und Fotografen arbeiten durften, die nie in der einheimischen Szene etwas publizieren konnten.*

PS: *War das das in Teheran?*

JM: *Ja, da war auch Kolíbal. Die haben für Pahlavi etwas gebaut.*

PS: *Stimmt. Pahlavi, das waren der persische Scheich, Reza Pahlavi und seine Frau. Genau. Nach der Weltausstellung in Brüssel haben die beiden die tschechoslowakischen Künstler gesehen. Anschließend hatte „Art Centrum“ so um die 50 tschechische lebende Künstler exportiert! Sie bauten eine unglaubliche Ausstellung auf. Der pyramidenförmige Turm war voll von tschechischer Kunst. Und was ist mit jenen Künstlern, die hier gehungert haben? Es ist nur traurig! Daran erinnerte ich mich jetzt, weil man erneut das Lied bearbeiten möchte, das ein anderer Tscheche, Zdeněk Liška, für den Scheich, schrieb. (...)*

*Es spielte für das Zentrum keine Rolle, ob der Künstler Bolschewik ist oder nicht.*

----

**ZB: Haben Sie die tschechoslowakischen Emigranten gekannt?**

*PS: Ja, die sind überall hin weggelaufen, aber nicht nach Westdeutschland. Ich glaube viele nach Schweden und Finnland, Kanada, USA usw.*

**ZB: Was für eine Position hatten die Emigranten hier während der Normalisierung gehabt?**

*PS: Sie hatten es nicht leicht, niemand hatte es leicht gehabt.*

**ZB: Waren Sie in Westdeutschland während der Normalisierung?**

*PS: Nein, auf keinen Fall. Einmal bin ich durchgefahren, 1968. Das waren aber andere Zeiten.*

**ZB: Hat Sie die Kunst aus Westdeutschland überhaupt interessiert?**

*PS: Ich wusste davon, aber...es war nichts für mich.*

### **Jan Mlčoch**

- 22.3.2012, Prag

Mlčoch war Mitglied der *Body-Art*-Gruppe Štembera-Miler-Mlčoch. Er kannte Milan Knížák gut. Netzwerke mit dem Ausland pflegte er nicht, er konnte keine Fremdsprachen und war schüchtern. Die Kontakte für die Gruppe pflegte Petr Štembera.

**ZB: Was haben Sie Ende der 1960er, Anfang der 1970er Jahre gemacht?**

*JM: Ich war fünfzehn Jahre alt, aber trotzdem konnte ich verstehen, dass die Welt nicht so ist, wie sie sein sollte. (...)*

*Milan Knížák schrieb einen schönen Text „Kunst als Krücke“, wo er die Meinung vertritt, dass Kunst und künstlerische Tätigkeit den Leuten helfen, eine schlimme Zeit zu überwinden, als eine Form des Überlebens, und ich stimme ihm zu. Ich war damals kein Künstler (...), ich war studierter Konstrukteur (...), und trotzdem machte ich Kunst. Ich kam zur Kunst als sechzehnjähriger Depositär der Nationalgalerie (...), dort lernte ich Karel Miler, die tschechische Kunst des 20. Jahrhunderts (...) und Herrn Zemina kennen, der Adriana Šimotová oder Stanislav Kolíbal kannte. (...) Mein Aushilfsjob bot hervorragende Gelegenheiten, die Kunstszene kennenzulernen. Als ich eigene Sachen machte, lernte ich auch Chalupecký kennen, den ich sehr zu schätzen wusste.*

**ZB: Wie sind Sie dazu gekommen, Kunst zu machen?**

*JM: Ich kannte Petr Štembera und Karel Miller, die eigene Aktionen in den Räumen unterschiedlicher kultureller Institutionen durchführten, wo ich als Aushilfe arbeitete, und so kam es einfach.*

----

**ZB: 1974 kam Tom Marioni nach Prag, oder?**

JM: *Ja, die Person, die sich um die Kontakte kümmerte, war Petr Štembera, nicht nur dass er perfekt Englisch sprach, er hatte auch die Fähigkeit, verschiedenste wichtige Leute aus dem Ausland aufzuspüren. (...) Außer Tom Marioni kamen Chris Burden, Marina Abramović mit Ulay nach Prag und auch Terry Fox sollte kommen (...). Es war für uns wichtig. Mit der Kunst kämpften wir um unsere Freiheit, sonst konnten wir die Zeit nicht überleben.*

----

**ZB: Kennen Sie jemanden, der während der Normalisierung Kontakte mit Westdeutschland pflegte?**

JM: *Chalupecký hatte viele Kontakte, und auch Stanislav Kolibal und Jiří Valoch hatten zahlreiche Kontakte. Valoch war Konzeptualist, hatte archaisches Wissen. Er war ein großer Beweger. Sie alle waren aber Leute, die bereits an die Kontakte aus den 1960er Jahren anknüpften, wir als jüngere Generation, wir konnten daran nicht mehr anknüpfen.*

----

**ZB: Wieso haben Sie den Körper als künstlerisches Material genutzt?**

JM: *Hmm...wissen Sie was, ich weiß es nicht. (...) Uns blieb nichts anderes, ich konnte nicht malen, ich war kein Literat, ich nahm das, was gerade zur Hand war.*

----

**ZB: Hatten Ihre Arbeiten politischen Kontext?**

JM: *Vielleicht. 1977 machte ich die Aktion Bianca, wo ich eine Stunde lang meine Unterschrift schrieb und dann spuckte ich mir eine Stunde lang ins eigenes Gesicht.*

**ZB: Als Reaktion auf Charta 77?**

JM: *Ja, das war ein Jahr, als die Unterschrift in der Tschechoslowakei einen bestimmten Wert hatte. Nicht nur wegen der „Charta 77“, sondern auch wegen der „Anticharta“, die 95% der Nation unterschrieb und somit Loyalität mit dem verbrecherischen Regime zeigte.*

**Stanislav Kolibal**

- 20.3.2012, Prag

Noch am Anfang der 1970er Jahre beteiligte sich Kolibal an der Ausstellung in Tokio (*Between Man and Matter*), dem Symposium Osaka und zahlreichen Ausstellungen in Italien und den USA. Ende der 1980er Jahre stellte Kolibal mehrmals bei Walter Storms in München aus. Während der 1980er Jahre änderte sich die Situation und Kolibal verkaufte zwei große Arbeiten an den Sammler Lenz aus Westdeutschland. Nach dem Ende der *Normalisierung* führte unter anderem Harald Olbrich ein Interview mit ihm durch.

**ZB: Können Sie mir etwas über die Zusammenarbeit der Tschechoslowakei mit Westdeutschland im kulturellen Bereich erzählen?**

SK: *Die erste Präsentation der tschechoslowakischen Kunst in Westdeutschland fand noch unter der Zusammenarbeit der westdeutschen Institutionen und dem Bund der tschechoslowakischen bildenden Künstler statt. Das war in Bochum. [Die tschechoslowakische Kunst Heute, Profile V., Museum Bochum (1965)] Später, als dort der Neubau eröffnet wurde, beteiligten sich die tschechoslowakischen Künstler an der Gruppenausstellung. Die war aber international, nicht nur tschechoslowakisch. [Das Prinzip Hoffnung, Museum Bochum (1983/1984)] Bei der ersten Ausstellung war jemand Direktor, dessen Namen ich vergessen habe [Peter Leo] und erst nach ihm kam Spielmann aus Brünn. Ich glaube, dass der Kurator der ersten Ausstellung in Bochum Míčko, der ein langjähriger Kurator des tschechoslowakischen Pavillons auf der Biennale in Venedig war, gerade in Venedig den ersten Direktor traf. Dort hatte ihn der Direktor überzeugt, etwas für Bochum zu organisieren. Eine weitere Ausstellung fand 1966 in Essen statt. [Tschechoslowakische Plastik von 1900 bis zur Gegenwart, Museum Folkwang, (1966)] Der Direktor des Museums in Essen, Herr Vogt, war in Prag in Begleitung des Bildhauers Otto-Herbert Hajek, der auch in Tschechien geboren wurde. Hajek wollte dort meine Skulptur „Labil“ haben. Vogt äußerte sich aber, dass er diese Skulptur aus Gips nicht ausstellen wird. Sie haben dann die Arbeit „Tisch“ aus Aluminium ausgewählt.*

*Ich erzähle Ihnen von den „offiziellen“ Ausstellungen, die durch den „Bund“ gelaufen sind. Diese Ausstellungen waren nicht die letzten vor der „Normalisierung“, dann war eine in Berlin in der Akademie der Künste, die Chalupecký organisierte [Tschechoslowakische Kunst der Gegenwart, (1966)]. Meine Arbeiten passten wieder nicht ins Konzept. Es gab noch eine weitere Schau in Charlottenburg von der Nationalgalerie Prag. Václav Procházka war der Kurator. [Tschechische Skulptur des 20. Jahrhunderts: Von Myslbek bis zur Gegenwart, (1970)]*

*Es musste aber die Zeit der Sezession präsentiert werden, es durfte nichts Aktuelles sein.*

**ZB: Waren Sie zu der Eröffnung der Ausstellung in Essen in Westdeutschland? Waren Sie überhaupt in Westdeutschland?**

SK: *Zu den Eröffnungen? Nein. [Diese Aussage steht im Gegensatz zur Äußerung von Libor Veselý, da beide Ausstellungen in den 1960er Jahren bereits das Art Centrum organisierte und obwohl Vesely sagte, dass die Künstler zur Eröffnung fahren durften, war das im Fall von Kolíbal anders.]*

*Mit Westdeutschland kam ich viel später in Berührung. Zuerst knüpfte ich einige Kontakte mit Italien, Mailand, wohin Arsén Pohribný emigrierte. Er lebte später in Darmstadt. In Italien empfahl er mich an die „Salona Anunciata“, wo ich meine erste ausländische Ausstellung eröffnete. Die ganze Ausstellung blieb dort und sie stieß auf große Resonanz. Bei der Eröffnung*

waren Restany und der Sammler Schwarz anwesend. Die Zeitung „Corriere della Sera“ schrieb einen langen Artikel darüber. Aus diesem Grund und weil damals noch das „Art Centrum“ dem Kulturministerium angehörte, wurde beschlossen, dass ‚Kolibal nie wieder Werke ins Ausland verschicken darf. Nie wieder! Ebenfalls darf er keine Werke ausleihen oder der Kommission vorlegen...nie wieder!‘“

**ZB: Wurde Ihnen dies schriftlich mitgeteilt?**

SK: Nein. Das wurde mir nur mündlich gesagt durch einen Beamten. Aber die Ausstellung in Mailand sah Walter Storms. Er wollte schon nach der Gründung seiner Galerie in München eine Ausstellung von mir. Ich konnte ihm aber über das „Art Centrum“ keine Werke schicken. Deswegen borgte er sich die Sachen einfach aus Mailand. Ich denke, die erste Ausstellung in München war 1979. Er stellte auch Jiří Hilmar und Josef Hampl aus. Bei Hampl hatte Storms übernachtet, wenn er Prag besuchte. Die Ausstellung durfte ich leider nicht sehen. Aber das Verbot – im Ausland auszustellen – habe ich öfters gebrochen. Zum Beispiel wurde ich für die Dublin Ausstellung Rosk 1977 ausgewählt. Ich habe ein Touristen-Visum nach Italien beantragt, wo ich die Werke für die Irland-Ausstellung anfertigte. Die Arbeiten wurden dann aus Italien problemlos nach Rosk verschickt. Sie kamen auch zurück nach Mailand, wo anschließend einige weitere Ausstellungen dieser Werke stattfanden.

Der erste Besuch in Westdeutschland war im Jahr 1983.

Damals organisierte Storms eine Ausstellung für die Künstlerwerkstätte in der Lothringer Straße und er bestand darauf, dass Boudnik vertreten sein wird, da er über ihn seine Abschluss-Arbeit schrieb. Ich vermittelte ihm weitere Kontakte an Boštik, Grygar, Šimotová, Malich, Demartini und Jetelová. Arbeiten all dieser Künstler wurden dann in der Lothringer Straße in München 1983 ausgestellt. Bei diesem Projekt traf Storms zum ersten Mal die Bildhauerin Jetelová, die bereits über die Emigration nachgedacht hatte. Sie emigrierte aber erst später. 1985 war sie im Urlaub in Jugoslawien und sie kam nicht mehr zurück.

Während der Ausstellung in der Lothringer Straße durfte ich zum ersten Mal nach langer Zeit Interviews geben. Man musste aber schon aufpassen, dass ich wieder zurückkehren durfte und dass ich danach nicht eingesperrt würde. Ja, man musste wirklich aufpassen.

**ZB: Das bedeutet, Sie waren bei der Eröffnung anwesend, oder?**

SK: Ja, ich war dabei, aber es war problematisch. Ich habe nämlich früher die Einladung nach Lodz [Polen] angenommen. Dieses Museum führte Richard Stanislawski, er versuchte die tschechoslowakische Kunst zu sammeln und auszustellen. Seine Bemühungen wurden leider von unserer Seite systematisch blockiert. (...) In Polen war die kulturelle Situation aber liberaler als hier.

*Durch diese Beteiligung an der antipolitischen Ausstellung „Solidarność“ durfte ich nicht nach Westdeutschland ausreisen. Storms hatte es dann doch irgendwie geschafft und ich durfte fahren. In München war noch das Abendessen, wo alle Redakteure von Radio Free Europe waren, die noch zusätzlich unsere Anwesenheit gefährdeten. Das „Art Centrum“ hatte fünf Mitarbeiter geschickt, die uns bewachen sollten.*

**ZB: Bedeutete dies, dass Sie nicht mit den Emigranten in Kontakt treten konnten?**

*SK: Ja. Die waren zwar dort, aber wir durften nicht mit ihnen sprechen. Das wäre sehr riskant gewesen, wir hätten beschuldigt werden können, dass wir uns mit Staatsfeinden zusammengetan haben.*

----

**ZB: Haben Sie über Emigration nachgedacht?**

*SK: NEIN.*

**ZB: Wieso?**

*SK: Na ja, ich hatte hier Frau, Kinder, Familie und Freunde. (...) So lange ich hier mein Atelier hatte, konnte ich es ertragen. Mein Atelier war meine Galerie, ich kreierte praktisch die Kunstwerke für diesen Raum. Hier entstanden auch die ersten Rauminstallationen von mir.*

----

**ZB: Sie waren auch Ende der 1980er Jahre in Berlin, oder?**

*SK: 1988. Bereits im Jahr 1987 besuchte Dieter Ronte, Direktor des Museums in Bonn, mein Atelier. Er bereitete eine Ausstellung vor, aber meine Arbeiten passten nicht in sein Konzept. Aber er schrieb mir dann, dass meine Werke hohe Qualität hätten und dass er mich für das DAAD-Stipendium vorgeschlagen habe. (...) Als erstes besuchte ich in Berlin die Ausstellung „Zeitlos“ von Harald Szeemann, das war mein Einstieg in die Stadt Berlin.*

**ZB: Ich habe mir ein passendes Zitat von Ihnen vorbereitet, mit welchem Sie die Zeit in Berlin beschrieben haben: „es war wie ein Sprung ins Leere...“**

*SK: Sie müssen sich vorstellen, dass Sie eine ganze Epoche der Entwicklung hinter sich lassen und plötzlich haben Sie die freie Möglichkeit, alles zu machen. Aber was? Ich bin nur mit einem Koffer gekommen und ich bekam ein Atelier. Ich war allein, ohne Freunde, ohne Kontakte, obwohl hier Jan Kotík lebte.*

**ZB: Freundeten Sie sich nicht mit westdeutschen Künstlern an?**

*SK: Nein, ich suchte sie nicht und sie mich auch nicht. Ich erlebte praktisch eine große Einsamkeit. Als grade das 25-jährige Jubiläum des DAAD war, lernte ich Rudi Fuchs kennen. Er hatte meine Sachen für die Jubiläums-Ausstellung ausgesucht [Balkon mit Fächern, (1988)]. Nach der Ausstellung endete mein Stipendium und ich kam zurück nach Prag. Ich knüpfte keine*

*Kontakte mit deutschen Museen, daher gibt es auch keine Arbeiten von mir in Deutschland.*

**ZB: Ich habe aber gelesen, dass Sie in der Sammlung von Lenz-Schönberg vertreten sind.**

*SK: Ja, richtig. Walter Storms kannte ihn. Storms vertrat auch Roman Opalka aus Polen, den Lenz sammelte, und Storms sagte Lenz, dass er auch einen interessanten Tschechen hätte. Lenz kam her [Prag] und kaufte zwei Sachen von mir. Eine fünf Meter lange und eine kleinere Installation, und in Berlin kaufte er einige Zeichnungen. Es ist eine großartige Sammlung mit zahlreichen internationalen Künstlern.*

**ZB: Haben Sie auch andere Sammler aus dem Ausland besucht?**

*SK: Nein...nie...*

**ZB: Wie wurden Ihre Arbeiten für Lenz nach Westdeutschland transportiert?**

*SK: Normal, über das „Art Centrum“, nach 1980 war es ja frei. Sogar das Patentamt in München hat eine Arbeit von mir über Storms gekauft.*

### **Rudolf Sikora**

- 17.3.2012, Prag
- 18.3.2012, Prag

Sikora beteiligte sich an mehreren Ausstellungen in der BRD, aber er durfte keine davon besuchen. Seine Werke stellte unter anderem Thomas Strauss in Essen aus. Sikora war vermutlich in der breiteren Auswahl, die Harald Szeemann für die *documenta 5* in Kassel erarbeitete. Sein Werk schmückte das Titelblatt der Publikation *Aktuelle Kunst in Osteuropa*, was ihm mehrere Angebote für Stipendien brachte.

**[Reaktionen auf die Namen aus dem Netzwerk-Fragebogen]**

*RS: Mlynárčik. Er war Assistent bei Matejka [Professor an der Kunstakademie in Bratislava]. Er hat mir auch viele Male beim Studium geholfen. Nur schade, dass ich nirgendwohin gehen konnte und er reiste durch die ganze Welt.*

**ZB: Wieso durfte er reisen und Sie nicht?**

*RS: Er hatte neun Mal „unterschrieben“. [Stimmte der Zusammenarbeit mit der Staatspolizei zu]*

**ZB: Haben Sie auch auf einigen Ausstellungen in Westdeutschland zusammen ausgestellt?**

*RS: Ja. Grafiken haben wir gemeinsam ausgestellt.*

**ZB: Waren Sie in Westdeutschland während der Normalisierung?**

RS: *Ja, im Jahr 1973. Wir wollten Geld verdienen. Mit der Institution „Omnia“, zu welcher auch „SlovArt“ gehörte. Die haben festgestellt, dass die „offiziellen“ Künstler nicht gefragt wurden, dann durften wir raus.*

**ZB: Wie meinen Sie es? Wo waren sie genau?**

RS: *In Baden-Baden [In Baden-Baden fand mehrmals die Biennale der Grafik statt.] und dann später noch 1985 irgendwo, das hatte auch SlovArt organisiert. Da haben wir auch etwas verdient.*

**ZB: Wer war Direktor von der SlovArt?**

RS: *Heger.*

**ZB: Wie funktionierte SlovArt?**

RS: *Der Kovačik oder Kovančik, weiß ich nicht genau, er wollte uns helfen. Ihn interessierte die Ideologie nicht, ihm ging es um Gewinn. Aber es war nicht so einfach, verbotene Künstler ins Ausland zu exportieren.*

**ZB: Wer hatte die Auswahl genehmigt?**

RS: *Die Idioten aus der Kommission. Aber in den 1980er Jahren verbesserte sich die Situation. Erst als der „Gorbi“ an die Macht kam. [Mikhail Gorbachev]*

*Pohribný. Ja, ich wusste was er schreibt. Er hatte über mich auch etwas geschrieben.*

**ZB: Hatten Sie auch nach seiner Emigration Kontakt zu ihm?**

RS: *Persönlichen Kontakt hatte ich nicht, aber ich wusste, was er publizierte.*

**ZB: Woher wussten Sie das?**

RS: *Über Strauss.*

*Schüppenhauer. Sie war Galeristin. Sie hatte für mich eine Ausstellung gemacht. [Sikora beteiligte sich an der Ausstellung *Bilder aus der Slowakei*, (1982)] Sie hatte von mir die Grafiken „Schwarze Löcher“ und „Weißer Löcher“ herausgegeben und hatte sie hierher [nach Bratislava] geschickt, damit ich sie unterschreiben konnte. Du kannst dir nicht vorstellen, wie die Polizei und der Zoll ausrasteten. Ihr war nicht bewusst, was das für Folgen für mich haben konnte.*

*Josef Hampl. Er kannte Günther Uecker sehr gut.*

*Harald Szeemann. Ich war in seiner Auswahl. Es endete leider so, dass mir unsere Leute die Ausreise nicht genehmigt haben. Damals hatte ich die „Schnitte der Zivilisation“ [Ein Zyklus zu diesem Thema hieß *The Earth must not become a Dead Planet*, 1972] vorbereitet, die jetzt in der Nationalgalerie sind. Es sollten große Glas-Zylinder mit Sand gefüllt werden. So wie ich es in Fotografie und Grafik gemacht habe. Sie sollten sechs Meter hoch sein und*

*sollten sich an die Wände anlehnen. Ich überlege mir gerade, dass ich die „Schnitte“ nach so vielen Jahren vielleicht realisieren sollte. Ich war 26/27 Jahre alt und sollte auf der „documenta“ sein! Das wäre so grandios gewesen!*

**ZB: Hat Sie Szeemann in Bratislava besucht?**

*RS: Nein. Die Dokumentation meines Œuvres bekam er von Marian Váross. Er war sein Freund. Außerdem wurde noch Meliš und noch jemand für die „documenta“ ausgewählt. Ich sollte für ein halbes Jahr ein Stipendium bekommen. Kannst du dir vorstellen, was ich da machen hätte können, wenn sie [Staatssicherheit] mich gelassen hätten.*

*Koblasa. Ich wusste was er machte.*

**ZB: Woher?**

*RS: Was denkst du dir, dass wir hier ohne Informationen lebten? Klar wusste ich was er in Hamburg machte [Koblasa lebte in Kiel]. Ich hatte Kataloge gesehen.*

*Kolář. Den kannte ich vor der Emigration und nach der Emigration. Ich beteiligte mich auch an der Aktion, die die Deutschen zu seinem 70. Geburtstag gemacht haben. [Bonjour, Monsieur Kolář! (Ausst.-Kat. Galerie PRAgXIS, Essen-Kettwig), hrsg. v. Christel Schüppenhauer. Essen-Kettwig 1984].*

*Valoch. Das ist eine Schlüssel-Person für die Slowakei.*

*Jürgen Weichardt. Er hatte über mich geschrieben. Ich kenne ihn. Im Jahr 1972 oder 1973 hatte er mich besucht. Er stellte meine Arbeiten „heimlich“ in Oldenburg aus. Trinkewitz: Wir stellten ebenfalls „heimlich“ in der BRD unsere Arbeiten aus.*

*Urbásek: Kannte ich.*

**ZB: Urbásek hatte viele Kontakte in Westdeutschland, oder?**

*RS: Ja. Er kannte auch Günther Uecker. Mlynářčik war ein großer Freund von ihm.*

*Wendtorf und Swetec: Sie stellten Kolář als Erste in Westdeutschland aus. Sie haben mich im Jahr 1986 besucht. Sie flogen aus Tokio hierher und dann weiter nach Westdeutschland. Ich habe ihnen einige Arbeiten, darunter auch die Fotografien „Sphären von Denken“ gegeben. Die haben mich ausgelacht und gefragt, wieso ich kein Geld für die Arbeiten verlangt hatte. Ich habe ihnen erklärt, dass, wenn sie über die Grenzen gingen, sie nur geschenkte Arbeiten mitnehmen durften. Wenn sie an der Grenze sagen würden, sie hätten es gekauft, bekäme ich Probleme mit dem Zoll usw. Daher haben sie die Sachen von mir geschenkt bekommen. (...) Auch wenn andere Leute gekommen sind,*

*habe ich sie durch Ateliers in Bratislava herumgeführt. Mlynárčik nicht, der hatte alle Kontakte für sich behalten. Du kannst ja kein Genius in der Wüste sein, oder? Das war eigentlich Schwachsinn, nur sich selbst zu propagieren.*

### **Thomas Strauss**

- 22.1.2013, Bratislava

Strauss war ein wichtiger slowakischer Kunsthistoriker, der seit den 1980er Jahren in Köln und im Lehmbruck Museum in Duisburg tätig war. Er kooperierte öfters mit der *Galerie Christel Schüppenbauer*.

**ZB: Der Schwerpunkt meiner Untersuchung liegt auf den Netzwerken zwischen den tschechoslowakischen und westdeutschen Künstlern während der *Normalisierung*.**

*TS: Ja, das reicht bis in den ersten Weltkrieg, wo die Tschechen gute Verbindungen zu Deutschland hatten, das betonte auch Chalupecký.*

**ZB: Was für Kontakte mit der Slowakei hatten Sie nach Ihrer Emigration?**

*TS: Ich lebte in Köln, wo auch die Kunstmesse ArtCologne stattfand. Neben Paris und Berlin war auch Köln ein Kunst-Zentrum, wobei allerdings Berlin diesen Status in den letzten Jahren einbüßte. Ich arbeitete als Kurator im Lehmbruck-Museum in Duisburg. Vor allem Skulpturen waren da im Fokus. Das Rheinland war ein großes Gebiet, da kam ich zu vielen Kontakten. Zu Museen in Paris aber auch in New York hatten wir Kontakte.*

**ZB: ...und mit der Tschechoslowakei?**

*TS: Nichts. Da müssen Sie aber unterscheiden zwischen Tschechien und der Slowakei. Es war nichts Persönliches, obwohl ich Slowake bin. Die tschechische Nationalgalerie hatte immer ein europäisches Niveau. Der Direktor, Kotalík, pflegte gute Kontakte mit der ganzen Welt. Die Slowakei reagierte auf meine Anfragen nicht, sie hatten Angst. Die Nationalgalerie in Prag lieh mir dagegen einige Werke von Fulla, Bazovský, Benka [Dies waren bereits anerkannte Künstler, die nicht zu den aktuellen „inoffiziellen“ Künstlern gehörten.], auch Prager Barock hatte ich bekommen.*

**ZB: Es war also mit der slowakischen Seite problematischer?**

*TS: Ja, auch heutzutage sind die internationalen Kontakte ganz fragmentär. (...) Als ich damals illegal wegging, haben sie [Staatssicherheit] alle meine Telefonate abgehört. Daher kann man es mit Prag nicht vergleichen. Ich zeige Ihnen den Katalog „Vertreibung aus dem Paradies“, wo ich den Fulla aus Prag bekam und nicht aus Bratislava.*

**ZB: Haben Sie auch Kataloge von den Ausstellungen *Bilder aus der Slowakei*?**

TS: *Ja bestimmt, irgendwo hier sollten sie sein. [Insgesamt waren es drei Kataloge.] (...) PRAGXIS, das war eine kleine Galerie, die nur die regionale Presse erwähnte.*

----

**ZB: Wie sind Sie emigriert?**

TS: *Ich sollte für DuMont eine große Publikation über Konstruktivismus schreiben, das war 1968/1969. Leider durfte ich erst im Jahr 1980 für ein Arbeits-Gespräch nach Köln ausreisen. Bis dahin hatte sich aber der ganze Begriff geändert. Das Projekt wurde gestoppt. Aber dahinter stand nicht die Politik, sondern der Markt, der sich änderte. Durch diesen Vertrag mit DuMont kam es zu meiner Emigration. Sie [Staatssicherheit] ließen mich gehen. Erst später habe ich erfahren, dass sie Geld von Westdeutschland für mich bekommen haben. Sie haben mich wie eine Dirne verkauft.*

**ZB: Können Sie noch einmal zurück zur Ausstellung *Bilder aus der Slowakei* kommen? Erzählen Sie, wie es dazu kam.**

TS: *Das war aus den Arbeiten zusammengestellt, die ich mitgenommen habe. Die Kontakte waren genau in dieser Zeit sehr schwierig. Das war alles aus meinem Besitz. Nur der damals frisch emigrierte Stano Filko war dabei. Der Katalog ist nur schwarz-weiß.*

----

*In der Ausstellung waren auch Arbeiten von Meliš. Einmal waren bei mir einige Kuratoren aus Berlin, da Duisburg eine große Sammlung von Skulpturen hatte und auch Fachkenntnisse. Sie wollten von mir eine Empfehlung. Bei mir im Gang stand eine Skulptur von Meliš, die sie gesehen haben. Sie hatte ihnen sehr gefallen. Ich habe Meliš sofort angerufen und sagte ihm, dass er herkommen sollte, dass er kein Geld, dass er nichts braucht. Er soll einfach nur kommen. Werkzeug und alles andere würde er hier bekommen. Aber ich glaube, die Telefone wurden abgehört und er hatte Angst bekommen.*

----

*Wie gesagt, Prag war internationaler als die Slowakei. Knížák aus Prag kannte ich auch. Bei der Ausstellung in Hamburg 1986 habe ich ihm gesagt, er solle bleiben und nicht zurückgehen. Knížák war in Westdeutschland schon bekannt und hatte eine gute Position. Und auch Kolář, er war auch sehr berühmt. Ich meine, für die kommerziellen Galerien und Museen war es wichtig, dass, wenn sie eine Vereinbarung für eine Ausleihe oder Ausstellung hatten, sie die Werke auch bekommen haben. Wenn man mit „Osteuropa“ zusammenarbeitete, war nichts sicher. Daher hatten die Künstler, die sich bereits im „Westen“ aufhielten, mehr Chancen, sich durchzusetzen.*

**ZB: Wie Jan Kotík?**

TS: *Ja, ich habe die Briefe von Kotík publiziert. Er war sehr intelligent. Das war aber was anderes. Kotík gehörte zu den Linken. Er konnte gut Deutsch und Französisch. Knížák sprach sehr gut Englisch. Das war auch wichtig. Kolář hatte damit ein bisschen Probleme.*

**ZB: Haben sie sich mit Kotik getroffen?**

TS: *Ja, klar. Er hat mich oft angerufen. Einmal sagte er mir, er hätte eine Überraschung für mich. Wir haben uns getroffen und die Überraschung war Filko. Er hatte ihn zu mir gebracht. Wir beide haben ihm geholfen. Aber hier musste man zuverlässig sein. Und Filko wollte nach Amerika. Amerika gab ihm ein Visum und ein Atelier. Aber Filko konnte sich nicht benehmen und die Sprache konnte er auch nicht. Er war ein Bauer ohne Allüren. Er hatte Talent, deshalb habe ich ihn auch für die „documenta“ empfohlen.*

----

*Aber Essen-Kettwig war nicht das wichtigste, was ich machte. Ich habe schon früher andere Kataloge gemacht. [Strauss verfasste viele Texte, auch über die russischen oder ungarischen Künstler sowie die tschechoslowakische Avantgarde] Ich bereitete auch ein Samisdat in Deutschland vor, aber ich habe es abgebrochen, weil ich Angst hatte, dass die erwähnten Künstler verhört wurden. Daher auch die Bemerkung in Essen. [TS meint den abgedruckten Satz, dass die beteiligten Künstler über die Organisation der Ausstellung nichts wussten.]*

**ZB: Welche Künstler stellten noch in Westdeutschland aus?**

TS: *Das waren viele, aber alle vor 1968. Danach nur die, die nach Westdeutschland kamen: Kolář, Kotik und Knížák, wie wir schon besprochen haben. In München war noch die Lothringer Straße. Aber sonst war es schwierig. Ich schrieb auch in der Frankfurter Allgemeinen über München. [Knížák ist nicht emigriert.]*

**ZB: Haben Sie die Ausstellung gesehen?**

TS: *Selbstverständlich. Aber sie haben keine „tschechoslowakische“ Kunst in der Lothringerstraße ausgestellt. Das war alles nur aus Prag, die haben sich nicht getraut Kunst aus Bratislava, wie Meliš oder Filko, zu zeigen. Und ich muss sagen, hier in Bratislava entstanden noch mehr Arbeiten dieser Art als in Prag.*

**Jiří Valoch**

- 16.3.2012, Brunn

Valoch arbeitete für das *Haus der Kunst in Brunn* und pflegte unzählige internationale Kontakte. Günther Uecker hat ihm ein kleines Bild geschenkt. (Eine graue Leinwand mit Nadeln, 5x5cm). Seine Sammlung betreut im Moment die *Nationalgalerie* in Prag. Der damalige Direktor, Knížák, stellte Valoch für die Bearbeitung der Sammlung ein. Nach einem nicht näher spezifizierten Vorfall wurde Valoch nach einem halben Jahr entlassen.

**ZB: Ich bin zu Ihnen gekommen, da ich in meiner Dissertation die Netzwerke zwischen den tschechoslowakischen und westdeutschen Künstlern untersuche, und bei den ersten Recherchen ist auch Ihre Name gefallen. Sie studierten auch Germanistik, oder?**

JV: *Ja. Meine ersten Kontakte mit Deutschland sind ein bisschen kompliziert. Ich war damals sehr neugierig, jetzt auch ein bisschen, aber damals war ich sehr neugierig.*

----

*Ich liebte die Poesie schon immer. Ich machte viele surrealistische Gedichte, davon habe ich ganze Schubladen voll. Damals hatte ich schon Informationen, dass es die „visuelle Poesie“ in der Welt gab. (...) Bereits im Jahr 1965 habe ich Josef Hiršal und Bohunka [Bohumila] Grögerová in Brünn getroffen. Sie haben mich in den Klub der Schriftsteller eingeladen, dann schickten sie mich zu Kolář und am gleichen Wochenende besuchte ich noch Ladislav Novák. Ich schrieb viele automatische Texte auf so Röllchen. Ich hatte meine Schreibmaschine gern, also arbeitete ich mit ihr. Mir gefiel zuerst der Punkt, dann Striche, dann andere Muster. (...) Grögerová hat einfach angerufen, dass ich das nach England zu einer Ausstellung schicken solle und so habe ich es gemacht. Sie gab mir die Adresse. Die Post funktionierte. So haben wir es gemacht. (...) Ich schrieb einfach Eugen Gomringer, als ich wissen wollte, wie seine konkrete Poesie aussah und er schickte mir sein Buch „Konkrete Poesie“. Er pendelte zwischen Deutschland und der Schweiz.*

**ZB: Waren Sie in Westdeutschland?**

JV: *Damals? Nein. Erst nach dem Jahr 1972. Ich versuchte immer, die Arbeiten zu sehen. Visuelle Poesie in Italien vor allem. Ein bisschen vermischen sich bei mir die österreichischen und deutschen Kontakte, da es sprachlich sehr ähnlich war. Für mich war Heinz Gappmayr, der in Innsbruck lebte, sehr wichtig.*

**ZB: Stehen Sie in Kontakt mit ihm?**

JV: *Er ist vor kurzem gestorben, das hat mich sehr getroffen. Ich machte für ihn in Prag eine Ausstellung und ich habe alle seine Arbeiten dort gelassen.*

**ZB: Bedeutet das, dass seine Arbeiten momentan in Prag sind?**

JV: *Hmm, ich weiß nicht genau, es herrscht reines Chaos hier. [JV meint sein Archiv.] Das Registrationsverfahren war noch nicht abgeschlossen. Ich weiß nicht mehr, wohin ich die Arbeiten gegeben habe. Wissen Sie, Prag war mein größter Fehler. Ich habe mir gedacht, wir könnten es mit Knížák weit bringen. Ich weiß nicht, wie ich zu den Arbeiten kommen soll. Ich habe nur ein Dokument, das besagt, dass die Nationalgalerie sich verpflichtet hat, dass die Einheit der Sammlung erhalten bleiben sollte und dass sie immer als Name „Sammlung Jiří Valoch“ angeben müssen. (...) Die Nationalgalerie sollte zumindest einen Katalog machen!*

----

**[Reaktionen auf die Namen aus dem Netzwerk-Fragebogen]**

*Ja, Pohribný kannte ich gut, wir haben ein paar Projekte zusammen gemacht.*

**ZB: Haben Sie zu ihm auch nach seiner Emigration nach Westdeutschland Kontakt gehabt?**

JV: *Sehr minimal, weil er anfang zu schreiben, dass die „konkrete Poesie“ in der Tschechoslowakei politische Aspekte beinhaltet, damit wollten meine Kollegen aus Brünn und ich nicht in Verbindung gesetzt werden. Es konnte gefährlich werden. Wir haben uns davon distanziert. Solche Kontakte waren ein bisschen kompliziert.*

----

**ZB: Ich sehe, Sie haben hier viele Stapel von diversen Dokumenten.**

JV: *Ich kann nichts wegschmeißen...heutzutage sind auch Einladungen wie eine Dokumentation.*

**ZB: Haben Sie die Einladungen auch in den 1970er Jahren gesammelt?**

JV: *Gerade das ist das Problem, ich sollte es endlich aufräumen. (...) Ich habe bereits mit der Moravian Galerie gesprochen, dass sie mein Archiv übernehmen können, aber bis dahin herrscht hier Chaos. Ich kann nichts finden.*

----

**ZB: Haben Sie über das Art Centrum mit dem Ausland kooperiert?**

JV: *Nein, gar nicht. Ich durfte nicht. Aber Gott sei Dank durfte ich die Post nutzen. Bis heute weiß ich selber nicht, wie viele Arbeiten publiziert wurden. Als ich zum Beispiel in Stuttgart war und mich an Publikationen beteiligte, sind diese danach nie in der Tschechoslowakei angekommen. Aber Hanns Sohm aus Stuttgart schickte mir vieles. Er schickte vieles per Post, aber er war auch ab und zu hier zu Besuch. Am häufigsten besuchte er Milan Knížák und mich.*

----

**ZB: Hat die Staatssicherheit Sie verhört?**

JV: *Ja, damit hat es angefangen. Sie haben gesagt, ich sei wichtig in Brünn, daher hätten sie mich regelmäßig besucht.*

**ZB. Hat sich die Staatssicherheit für Ihre ausländischen Kontakte interessiert?**

JV: *Ja, das war der Hauptgrund, wieso sie immer gekommen sind. Einmal wollten sie Informationen über „Body Art“ und fragten, was das sei. Sie seien total ratlos und bräuchten eine Beratung.*

### **Alex Mlynářčik**

- 14.3.2012, Žilina

Mlynářčik arbeitete für das *Art Centrum*, und trotz der *Normalisierung* gelang es ihm, durch die ganze Welt zu reisen. Am häufigsten besuchte er Paris. Dort kooperierte er mit dem Kunsthistoriker Pierre Restany und der *Galerie Lara Vincy* sowie der *Galerie Raymonde Cazenave*. Obwohl er einige Ausstellungen in der BRD hatte, erinnerte er sich nicht genau an sie. (*Kunstzone*, München 1970; *Malerei und Graphik des 20. Jahrhundert*, München 1965; *Bilder aus der Slowakei*, Galerie PRAGXIS, Essen-Kettwig 1981).

Zu seinen Bekanntschaften gehörte außer Pierre Restany auch Wolf Vostell, den er aber im Zuge des Interviews nicht erwähnte. Zu seinen guten Freunden aus der

Tschechoslowakei zählte er Rudolf Sikora, Stano Filko, Miloš Urbásek usw. Er kannte auch Jozef Jankovič, der seiner Meinung nach ein „offizieller“ Künstler war, der zahlreiche Arbeiten für das Regime anfertigte.

Über sein Œuvre verfasste Andrea Bátorová 2009 eine Dissertationsarbeit: *Aktionskunst in der Slowakei in den 1960er Jahren. Aktionen von Alex Mlynárčik* (Diss. Universität Regensburg 2007).

**ZB: Guten Tag, Herr Mlynárčik, ich würde Ihnen gerne einige Fragen zu Ihrer Zusammenarbeit mit Westdeutschland stellen.**

AM: *Es ist äußerst interessant, dass Sie schon die zweite Person aus Westdeutschland sind, die sich für meine künstlerischen Verknüpfungen mit dem Ausland interessiert. (...) Was ich Ihnen sage, ist wichtig, es ist nicht wahr, was man nach dem Kalten Krieg sagte, dass hier eine kulturelle Dunkelheit, ein schwarzes Loch gewesen sei. (...) Das erzählen nur Personen, von welchen ich weiß, dass sie roten [kommunistischen] Hintergrund haben.*

----

*Der Kulturminister Miroslav Válek, ein großer Parteichef, hat eines Tages beschlossen, dass er mit uns nicht reden wolle. Er wollte nicht hören, dass wir nichts gegen das Regime hätten, weil uns die Politik nicht interessiere. Die sozialistische Ideologie interessierte mich nur aus dem Aspekt des Sozialen, weil meine Arbeit sozial ist. Sonst hätte ich nicht Aktionen wie „Feste“ und das alles machen können. Obwohl die marxistische Theorie über die Kunst für das Volk spricht, interessierte sie [Die Regierung] sich nicht dafür. Es war zwar so geschrieben, aber sie befolgten es nicht. Sie wunderten sich dann, wenn ich eine Aktion für das Volk machte. Es war eine Disproportion, da ich mich mit meinen Beziehungen zu Pierre Restany in Paris in einer anderen kreativen Dimension befand. Der soziale Aspekt war bei mir intensiv, weshalb ich mich gegen meine „westlichen“ Kollegen durchsetzen konnte. Ich war der einzige aus der Tschechoslowakei. Kein Ungar, Pole oder Russe war da, nur ich. Ich will Ihnen sagen, dass das, was in den 1960er, 1970er und noch 1980er Jahren hier entstanden ist, keine Parallelen fand, nie wieder, weder vorher, nachher, noch heute. Zum Beispiel die Werke von Filko oder Milan Adamčiak [erwähnt noch Film und Musik], sie waren voll von Parallelen zum „Westen“, und das ist etwas, was die Regierung hätte interessieren können. Wissen Sie, ich versuchte, immer einmal im Jahr für einen Monat nach Paris zu reisen, was mit sogenannten Devisenbescheinigung bedingt wurde. Trotz allen Hindernissen, die mir das Kulturministerium in den Weg stellte, bekam ich ein Stipendium vom französischen Attaché und dieses haben sie sich nicht erlaubt mir zu verbieten.*

**ZB: Wieso nicht?**

AM: *Weil es im „Westen“ ein schlechtes Licht auf die Tschechoslowakei geworfen hätte.*

----

*Ich stimme nicht zu, dass diese Periode als kulturelle Tragödie bezeichnet wird. Wir lernten, wie wir uns verhalten mussten, lernten Wege zu suchen, wie man die Situation ausnutzen konnte. Ich sage Ihnen ein Beispiel: Ich studierte monumentale Malerei und ich kannte alle Technologien um sogenannte „Kunst in der Architektur“ zu machen. Ich weiß nicht, wovon die heutigen Künstler leben, aber damals musste bei jedem Bau 3% für ein Kunstwerk investiert werden. (...) Ich konnte Mosaike legen, wodurch ich bereits im fünften Jahrgang meines Studiums ein Auto kaufen konnte. Aber dann, 1972, wurde mir verboten, eigenes künstlerisches Schaffen zu kreieren und zu verkaufen. (...) Ich wurde einfach aus dem „Bund“ rausgeschmissen und niemand beim „Fond der bildenden Künstler“ nahm einen Auftrag, den ich unter meinem Namen einreichte, an. Ich habe dann meine Arbeiten unter einem anderen Namen eingereicht. So hat es auch funktioniert.*

*Wissen Sie Zuzka, diese lange Einstiegsrede, das war eine Sache, aber die andere ist, ich weiß, Sie haben mir bereits am Telefon gesagt, was Sie interessiert, aber ich muss Sie enttäuschen. Obwohl ich keine Probleme mit Deutsch habe, war ich von Frankreich begeistert, da sind die Leute anders, eine andere Mentalität als die Deutschen. Meine Kollegen hier hatten aber Sprachprobleme. (...) Anders war es mit den Tschechen, die nahe an Deutschland waren und ein bisschen die Sprache lernten. Tschechien ist Deutschland nahe, das kann man nicht bestreiten. Ob es Ihnen gefällt oder nicht. Punkt. (...) Und da liegt der Grund dafür, dass es eher die Tschechen waren, die sich auf dem internationalen Feld Deutschland zuwandten. So entstand eine kulturelle Freundschaft. Ich weiß, dass viele deutsche Theoretiker nach Tschechien reisten und auch Tschechen nach Deutschland, aber weitaus weniger. Für Deutsche war es kein Problem, sie durften reisen. (...) Es waren andere Zeiten. Sie konnten sich nicht einfach so entscheiden nach Florida zu fliegen. (...) Es war für mich sehr wertvoll, ins Ausland reisen zu dürfen, daher bin ich lieber gleich nach Frankreich gereist. (...) Wenn ich keine Devisenbescheinigung bekam, habe ich die Arbeiten einfach per Post verschickt. Einmal wollte ich das Bild „Badende“ nach Tokio schicken, ich packte es ein und reiste zuerst nach Tschechien. Die Slowaken waren echt Schweine, sie riefen sofort die Staatssicherheit an. Ich musste es aus Tschechien verschicken, wo sie meinen Namen nicht kannten. Die Japaner schickten es nach dem Ende der Ausstellung zurück an meine slowakische Adresse und der slowakische Zoll schickte es wieder zurück, da es die Republik „offiziell“ nicht verlassen hatte. Daher konnte es auch nicht wieder zurückkommen. Ich habe es dann Tokio geschenkt. (...) Ende der 1980er Jahre ging ich nach Prag und mit dem „Art Centrum“ war es schon einfacher im Ausland etwas zu machen.*

**ZB: Was war das Art Centrum?**

*AM: Es war ein internationales Unternehmen für Auslandshandel. (...) Ich kannte die Chefs, ich arbeitete sogar eine Zeit für sie. Ich hatte einen speziellen*

*Reisepass und ich war ihr Vertreter für Österreich und Italien. Die Regierung konnte diesem Unternehmen nichts diktieren. Keiner von den „offiziellen“ Künstlern war dort, keiner! Die Japaner oder die Österreicher hatten kein Interesse daran, dass jemand dort einen Schornstein malte oder eine Fabrik. Nein. Das „Art Centrum“ verschaffte große Geschäfte für die Tschechoslowakei und das wollte auch die Regierung nicht verpassen, daher blieben sie still. (...) Das war hervorragend!*

----

*Als „Prager“ Künstler durfte ich an den Ausstellungen in Bonn und Osnabrück teilnehmen. [1991- Tradition und Avantgarde in Prag, Osnabrück, Bonn; 1994- Europa, Europa, Bonn]. O ja, ich war noch in der „Kunstzone“ in München [1971], ich schicke Ihnen die Dokumentation dazu, aber ich kann mich nicht gut erinnern, es ist schon so lange her.*

----

*Als das Regime fiel, wurden Strauss und ich der Zusammenarbeit mit der Staatssicherheit beschuldigt. Die Kommunisten hatten Angst und haben sich ausgedacht, dass die Dissidenten, die die eigentlichen Staatsfeinde waren, mit der Regierung zusammenarbeiteten. Das darf man aber nicht ernst nehmen, Vaclav Havel wurde auch beschuldigt. Das erwähne ich wegen Strauss. (...) Tomáš [Strauss] hatte viele Unannehmlichkeiten erlebt, bis ihm die Staatssicherheit empfahl, das Land zu verlassen, und er ging natürlich. Sie [die Regierung] wollten ihn loswerden, sie wollten, dass er verschwindet. Ich als sein Kamerad besuchte ihn oft in Westdeutschland, in Köln. Strauss ist für Ihre Arbeit sehr wichtig, er kannte alle Tschechoslowaken in Westdeutschland und noch Jiří Švestka. Meine Beziehung ist enger zu Strauss als zu Švestka, ich habe mit ihm nur die Ausstellung „Riss im Raum“ in Berlin gemacht [1991].*

----

**ZB: Waren Sie auch auf einer Ausstellung in der BRD, wo tschechoslowakische Emigranten ausgestellt wurden?**

*AM: Nein, nie.*

----

*Ich kannte auch Stano Filko, wir haben uns sechs Jahre während des Studiums ein Atelier geteilt. Er wollte immer nach Amerika, aber er hat nie Englisch gelernt und ihm ging es sehr schlecht in Amerika. Er wollte nach der Revolution nicht zurückkommen, weil er Angst hatte, dass er eingesperrt wird. Ich versuchte ihm zu helfen und holte ihn zurück nach Hause.*

*Als Filko emigrierte, ging er zu Strauss. Und Strauss empfahl ihn an die „documenta“. Filko kam mit seinem Auto hierher, er bemalte es und stellte es einfach aus. Dann ging er nach Amerika. (...) Ob er wollte oder musste, das weiß ich nicht, das kann man schlecht sagen. Stano war ein bisschen komisch. (...) Aber Amerika, das war sein Tiefpunkt. Er dachte, er werde dort sofort berühmt werden, aber es passierte nichts.*

## Jiří Ševčík

- 20.3.2012, Prag

Ševčík war ein Theoretiker der jüngeren Generation, der sich an der Ausgabe der Publikation *Tschechische Kunst 1938-1989. Programme, kritische Texte und Dokumente* (2001) beteiligte. Seine erste Reise nach Westdeutschland war zu einem Sammler der Fotografie im Jahr 1988.

*JS: Aus Deutschland interessierten uns Dokoupil, Kunz und Jan Knapp aus der Gruppe Normal, das war neue Malerei, neue Sachen.*

**ZB: Wie waren allgemein die Beziehungen zu den Emigranten?**

*JS: Ich weiß nicht, wie es in der Slowakei war mit Thomas Strauss, aber hier war es problematischer, weil es immer Vorwürfe gab. „Wieso bist du emigriert? Wieso bist du weggelaufen? Wieso hast du es nicht ausgehalten? Wir hatten es ausgehalten!“ usw. (...)*

*Hmm.. ich kann mich nicht an die Emigranten erinnern. (...) Kusák und andere – ich will jetzt die Probleme nicht schildern – wurden der „Zusammenarbeit“ beschuldigt. [JS meint die Zusammenarbeit mit der Staatssicherheit]. Die Animosität war da, zwischen uns und den Emigranten. (...) Aber Noemi Smolík und Zdenek Felix schrieben dann einige Texte über unsere Künstler.*

**ZB: Erst nach der Wende?**

*JS: Ja. [Felix bereits vor der Wende.]*

## Peter Spielmann

- 15.3.2012, Brünn

Spielmann leitete über 25 Jahre das Museum in Bochum und pflegte als Emigrant viele Kontakte in der ČSSR. Trotz der Kooperation mit dem *Art Centrum* stellte er viele Exil-Künstler aus.

### **[Reaktionen auf die Namen aus dem Netzwerk-Fragebogen]**

*PS: Pohribný kannte ich gut.*

**ZB: Wie würden Sie die Beziehungen der Emigranten untereinander und der tschechoslowakischen Bürger zu den Emigranten charakterisieren?**

*PS: Ich kannte Pohribný noch aus Prag. In Deutschland haben wir uns wieder getroffen, er lebt auch jetzt noch dort. Dort haben wir viel gemeinsam gemacht. Die Landsleute waren sehr neidisch auf uns. Die Animosität gegenüber den Emigranten erlebe ich heutzutage immer noch.*

----

*Mit Walter Storms habe ich auch kooperiert.*

**ZB: Wie war die Art Ihrer Zusammenarbeit mit Storms?**

*PS: Ich hatte Werke von Stanislav Kolíbal von ihm bekommen. Einige habe ich auch gekauft.*

----

PS: *Sýkora kannte ich auch und ich kaufte von ihm auch einige Sachen. Hauptsächlich kaufte aber Leo von ihm.*

**ZB: Wie haben Sie denn die großen Arbeiten über die Grenze bekommen?**

PS: *Wir kauften Arbeiten ein, die bereits in Deutschland waren, oder über das „Art Centrum“.*

**ZB: Das würde mich interessieren. Was war das für eine Institution?**

PS: *Der Direktor war irgendein Dr. Matejček. Es war eine staatliche kommunistische Organisation, der es wirklich nur um Geld ging, „westliches“ Geld. Einen wichtigen Anteil an dieser staatlichen Institution hatte auch der Direktor der Nationalgalerie Jan Kotalík. Das „Art Centrum“ hatte eine eigene Führung, diese bestand jedoch aus Leuten der Staatssicherheit. Das Zentrum organisierte unter anderem auch die Ausreise der Künstler. Wenn ich jemanden hierher einladen wollte, musste es über das „Art Centrum“ laufen. Ich organisierte in Bochum das Bildhauer Symposium und Ales Vesely musste ich über das „Art Centrum“ einladen. Ohne das „Art Centrum“ durfte niemand etwas außer Landes schaffen und auch kein Künstler durfte ausreisen. Das Zentrum bekam sein Geld von den Künstlern sowie vom Staat. So war es in allen kommunistischen Ländern. Ich kann mich erinnern, dass die erste Ausstellung in Bochum, die ich mit organisierte, über das „Art Centrum“ organisiert wurde. Für das Zentrum arbeitete auch Dr. Jan Dvorak. Er war der Leiter der Grafischen Sammlung der Nationalgalerie. Diese Person stahl Grafiken aus der Sammlung und verkaufte sie zurück an die Galerie. Das wurde allerdings aufgedeckt und er wurde verhaftet und für neun Jahre verurteilt. (...) Danach wurde ihm die Zusammenarbeit mit der Staatssicherheit angeboten. Dann ließen sie ihn gehen. Zuerst arbeitete er in der „Stredo eska Galerie“ und später für das „Art Centrum“. Er hatte sich mir gegenüber ganz freundlich verhalten und hat mir auch bei vielen Projekten geholfen. (...) Das „Art Centrum“ war ein Monopol, aber eine ähnliche Position hatte auch der Verlag „Artia“.*

**ZB: Ich habe gelesen, dass Sie einige Arbeiten der tschechoslowakischen „inoffiziellen“ Künstler auch über Auktionen gekauft haben. Wie war das möglich?**

PS: *In Düsseldorf war ein Auktionator, der einige Werke aus der Tschechoslowakei hatte. Die musste er aber eigentlich auch vom „Art Centrum“ gehabt haben. Das Zentrum wollte eigentlich nur Geld, dann ging alles.*

----

**ZB: Wie haben Sie den Begriff „Ostkunst“ verstanden? Einer, der sich damit auseinandergesetzt hat, war beispielsweise Thomas Strauss.**

PS: *Ja, aber er kam erst später nach Deutschland. Ich war bereits im Jahr 1969 dort. Obendrein betrieb er eine bizarre Politik. Wir haben schon in der Tschechoslowakei gemeinsam einige Projekte gemacht und als er nach*

*Deutschland kam, habe ich ihm viel geholfen. Er nutzte es leider aus. Ich habe nicht die besten Erinnerungen an ihn.*

*Zurück zu Ihrer Frage. Ich fange an mit der Situation, die ich in Deutschland vorfand. Die Kunst aus dem „Osten“ wurde nicht ernst genommen. Man nannte es die „Ostkunst“ hinter dem eisernen Vorhang. Es existierten eigentlich nur zwei Museen, die überhaupt Interesse zeigten. Eines war in Dortmund und das zweite in Bochum, aber erst als Leo anfing, dort zu arbeiten. Das war eine geniale und mutige Idee. (...) Nach dem Krieg wurde alles als kommunistische Kunst gesehen, die nicht mit der „westlichen“ Kunst konkurrieren konnte. Ein Land, das eine etwas besondere Position vertrat, war Polen. (...) Bochum wurde 1960 gegründet und ich glaube ein Jahr später kam Leo. (...) Die erste Ausstellung „Bochum sechzig“ organisierte noch eine private Galerie aus München. Ich weiß jetzt aber nicht welche. Danach wurde die Stelle des Direktors unterschiedlichen Kuratoren angeboten. Schließlich wurde sie Leo angeboten, der vorher als Sekretär des Westfälischen Kunstvereins in Münster arbeitete. Leo wurde in Dresden geboren und war Restaurator. (...) Er hatte innovative Ideen und Vorschläge. Er setzte auch durch, dass zu der europäischen Kunst auch Kunst von hinter dem Eisernen Vorhang ausgestellt wurde. (...). Das Museumsprogramm fing aber zuerst mit Künstlern aus England an. Leo organisierte die sogenannten „Profile“. Er wählte zwei Kuratoren aus dem Land, die dann die aktuelle Kunst des Landes vorstellen sollten. Somit umging er die kommunistische Bürokratie. Zuerst fand die Ausstellung aus Polen und später auch aus der Tschechoslowakei statt. Anschließend hatten einige Künstler Einzelausstellungen wie Koblasa usw. Alles ging zwar über das „Art Centrum“, jedoch durfte es bei der Ausstellungsplanung nicht wirklich mitreden. Leo war recht gerissen und wusste, was er tat. Er kam auch aus dem „Osten“. (...) Dieses Museumsprogramm habe ich später weitergeführt. (...) Bei meiner Einstellung als Direktor hatte ich immer noch Emigrantenstatus. Aber ich hatte politische Unterstützung von der SPD. Niemand kann sich vorstellen, was das heißt, Emigrant zu sein und ein Direktor zu werden. (...) Mein Chef war Kulturdezernat des Bürgermeisters. (...) In Deutschland gab es dieses antinazistische Gesetz, das die Kultur nur städtisch sein darf maximal unter dem Bundesland, aber nie unter dem Bund. Dadurch musste sie nie unter bestimmtem ideologischem Druck leiden. Bei mir war es wirklich ein Wunder, dass ich es geschafft habe, Direktor zu werden und ein Museum aufzubauen.*

**ZB: Ich habe mich gefreut, Ihre Publikation zu sehen. Sie beschreibt ausführlich Ihre Tätigkeit sowie den Schwerpunkt auf die „Ostkunst“.**

*PS: Ja, das Museum Bochum war das einzige weltweit, das diese Kunst systematisch sammelte.*

----

**ZB: Stellten die westdeutschen Künstler in der Tschechoslowakei aus?**

*PS: Sehr selten. Die Ausstellung „Kunst der Bundesrepublik Deutschland“ [1966] wurde noch von Peter Leo organisiert. Im Prinzip war es die Sammlung*

*aus Bochum. Diese Ausstellung wurde in Polen in Warschau und in Krakau sowie in der Tschechoslowakei in Brünn und in Prag gezeigt. Sie hatte für mich eine schicksalhafte Bedeutung. Die Frau Pospíšilová aus dem Haus der Kunst in Brünn sprach perfekt Deutsch. Als Peter Leo wegen der Ausstellung nach Brünn kam, unterhielten sie sich. Leo beschwerte sich, dass er einen Assistenten brauchte. Sie hat mich empfohlen. Es hatte jedoch noch nicht geklappt (...) Aber ich wurde zur „documenta“ eingeladen. (...) So reiste ich zwar zur „documenta“, aber eigentlich reiste ich durch ganz Deutschland – zum Beispiel nach Frankfurt, Hamburg sowie nach Bochum, wo ich noch einige Details der Ausstellung mit Leo besprochen habe. Schließlich ging ich nach München, aber nur als Tourist. Hier traf ich Kurt Martin, der Direktor der Kultursammlungen in Bayern, der bereits 1966 als AICA Mitglied auf der Konferenz in Prag war. In Bochum war ich auch zum Mittagessen mit Leo und ich erzählte ihm, dass ich es war, der sich für die Stelle des Assistenten beworben hatte. Er war überrascht, wir kannten uns vorher ja nicht persönlich. Darüber hinaus erzählte ich die Geschichte auch Kurt Martin, der mich als Vorsitzender der deutschen AICA sofort bei Leo noch einmal empfohlen hat. Mit dieser Unterstützung wurde ich dann der Assistent von Peter Leo in Bochum.*

*Diese Leute unterstützten die Kunst aus „Osteuropa“, aber die allgemeine Öffentlichkeit nicht.*

----

**ZB: Wie waren dann die Reaktionen anderer Fachleute auf Ihre Ausstellungen der tschechoslowakischen Künstler in Bochum?**

*PS: Sehr konservativ, aber die allgemeine Öffentlichkeit nahm es sehr positiv auf. Ich feierte große Erfolge! Ich hatte viele Kollegen, die mich unterstützt haben. Die Situation änderte sich aber selbstverständlich immer. Zum Beispiel Jiří John, Kolář und Medek waren sehr populär in den Museen. Ich habe zum Beispiel bei Storms ein schönes Bild von Jiří John gekauft. (...) Ich wollte noch mehr kaufen, aber ich hatte kein Geld mehr.*

**ZB: Weil die Preise, wenn es über das Art Centrum ging, zu hoch waren?**

*PS: Selbstverständlich. Aber ich schaffte es, ein Bild von Sýkora zu kaufen. Das war allerdings ein großer Zufall.*

**ZB: Hat das Publikum nicht erwartet, dass die Arbeiten aus der Tschechoslowakei politische Aspekte aufweisen würden?**

*PS: Nein, das nicht. Zum Beispiel wurden meine politischen Aktionen unterstützt. Bei der Verhaftung von Havel veranstaltete ich eine Protest-Aktion.*

**ZB: In Regensburg gab es auch ein Museum, welches Kunst aus der Tschechoslowakei zeigte, oder?**

*PS: Nein, das waren die Sudetendeutschen, die haben uns gehasst. Es war ganz schrecklich.*

**ZB: Warum ist es denn jetzt eines der aktivsten Zentren zur ehemaligen Kunst aus dem „Osten“?**

PS: *Ja, die Arbeiten waren dort schon vorhanden und die Meinung hat sich geändert.*

----

**ZB: Haben Sie viele Künstler-Emigranten kontaktiert, die in Westdeutschland lebten?**

PS: *Selbstverständlich. Ich war der Erste, zu dem sie kamen. Ich habe nur die Verbände der Emigranten gemieden. Die haben politische Aktivitäten betrieben und ich wollte keine politische Karriere machen. Außerdem war ich bei der SPD, welche die Politik „Einigung durch Annäherung“ vertrat. Dennoch war ich in einem Verein. Bei dieser Gelegenheit lernte ich Opat Opasek kennen, eine unglaubliche Person. Wir sind im gleichen Jahr emigriert. Wir kannten uns bereits aus der Nationalgalerie. Er war unser Lagerarbeiter. Wir gründeten einen Kulturverein, der die Zeitung „Gutes Werk“ herausgab. Wir nannten uns „Opus Bonum“.*

----

*Diese Aktivitäten führten dazu, dass ich angesprochen wurde, um die Ausstellung „Das andere Land“ mit zu organisieren. Es sollten aber alle Emigranten vertreten sein, die in der Bundesrepublik lebten. Darunter waren auch viele Tschechen. Die Schirmherrschaft für diese Ausstellung übernahm Weizsäcker. Die Eröffnung war in Berlin und dann wanderte die Ausstellung durch ganz Deutschland. (...) Ich konzipierte den Katalog und hatte alles gemacht. Ich war Vorsitzender der Jury.*

**ZB: War Kotík auch beteiligt?**

PS: *Ja, Kotík war mein Freund, ich habe mit ihm auch eine Ausstellung gemacht, aber er war eine komplizierte Persönlichkeit.*

**ZB: Wie verarbeiteten die Künstler-Emigranten die Tatsache der gezwungenen Ausreise?**

PS: *Sehr schwierig. Ich muss sagen, Jan Kotík hatte es sehr schwer getroffen. Er war hier ein Star. Seine Ausstellungen waren immer große Ereignisse. Man sollte aber auch das Ganze sehen. Kotík war in der Tschechoslowakei Mitglied der Partei und setzte das Kunsthandwerk durch. Dann musste er gehen.*

**ZB: Wie meinen Sie „er musste gehen“?**

PS: *Er musste aus der Partei aussteigen. Er bekam ein DAAD-Stipendium nach Berlin und blieb dort. Sie haben ihn nicht „rausgeschmissen“, er ist dort geblieben und Kolář auch. Er bekam genauso ein Stipendium und blieb dort. Erst danach ging er nach Paris.*

----

*Manchmal war es sehr brutal. Die beiden lebten bereits ein Jahr in Deutschland, aber zum Beispiel Jiří Hilmar, der kam hier her und hatte nichts.*

**ZB: Sie durften nichts mitnehmen?**

PS: *Ich musste auch alles in der Wohnung stehen lassen.*

**ZB: Was passierte mit den Sachen?**

PS: *Alles wurde geräumt.*

**ZB: Sie waren schließlich Staatsfeinde.**

PS: *Ja, und ich habe es sogar schriftlich.*

----

*Ich war aber auch noch in Bochum unter der Kontrolle der Staatssicherheit.*

**ZB: Woher wissen Sie das?**

PS: *Ein Freund, Vladislav Vaculka aus Prag, hatte mich in den 1980er Jahren besucht. Offiziell bekam er die Ausreiseerlaubnis, um nach Wien zu fahren und dort seine Tochter zu besuchen, aber er kam dann noch zu mir nach Bochum. Als er zurück in die Tschechoslowakei kam, wussten sie es bereits.*

**ZB: Wer?**

PS: *Die Staatssicherheit. Sie haben mich beobachtet und wussten, dass er da war und haben ihn verhört. Es war so brutal, dass er einen Infarkt bekam und ins Krankenhaus musste. Sie haben ihn aber zu früh gehen lassen und er ist daheim gestorben. Ich bin mir sicher, dass seine zu frühe Entlassung ein Befehl von der Staatssicherheit war.*

----

**ZB: Wie hat das funktioniert, jemand musste Sie doch in Deutschland beobachten?**

PS: *Ja, klar. Da waren so viele Tschechen. Sie hatten alle selbstverständlich Decknamen. Und ich wollte wissen, wer sie waren. Also habe ich in den Archiven nachgeforscht und vier Personen entdeckt, die über meine Tätigkeit berichtet haben. Eine davon war meine ehemalige Chefin aus der Grafischen Sammlung; Dvorak aus dem „Art Centrum“ (diese Nachricht war aber nicht schlecht); jemand, den ich nicht kannte, und schließlich ein Freund von mir. Ich habe deswegen keine Briefe in die Tschechoslowakei geschrieben, ich habe nur Kataloge geschickt. Ich wollte niemandem Probleme mit der Staatssicherheit verursachen. Der Freund von mir schrieb mir einmal nach Bochum, dass er nach Paris reist und ob wir uns dort treffen können. Laut seiner Beschreibung konnte ich ihn aber nicht in Frankfurt finden. Ich habe mir gedacht, das geht ja nicht, dass wir uns nicht treffen können. Später habe ich herausgefunden, dass die Staatssicherheit ihn nur mit der Bedingung nach Paris fahren lassen hatte, dass er ihnen alles schreibt, was ich ihm sagen würde. Er hat zwar alles getan, dass ich ihn nicht finde, aber dann habe ich es doch geschafft, und später fand ich den Bericht bei der Staatssicherheit. Er hatte ihnen alles geschrieben, was ich ihm erzählt habe.*

**ZB: Sie als Emigrant durften nicht in die Tschechoslowakei reisen, oder?**

PS: *Nein, sonst wäre ich verhaftet und eingesperrt worden. Ich wurde verurteilt für nicht genehmigtes Verlassen des Landes.*

## **Vladimír Havrilla**

- 11.3.2012, Bratislava

Havrillas Werke wurden in der Reihe der Ausstellungen gezeigt, welche Thomas Strauss in der *Galerie PRAGXIS* in Essen-Kettwig organisierte. Havrilla hat dazu einige Einladungen und Kataloge bekommen, war aber nicht bei der Eröffnung. Er war

beeindruckt vom DDR-Künstler A. R. Penk. Diapositive seiner Arbeiten sah er in einer Dissidentenwohnung in Bratislava. Außerdem führte Strauss mehrere ausländische Besucher zu Havrillas Wohnung. Er war im Allgemeinen an der Kunst aus der USA interessiert.

**ZB: Mich würde interessieren, was Sie über die Kunst aus Westdeutschland während der Normalisierung wussten.**

VH: *Hmm, eigentlich nichts. Die Kunst aus Westdeutschland hat mich nicht interessiert. Die Künstler aus dem „westlichen“ Deutschland konnten ein bisschen konzeptuelle Kunst machen. Aus Ostdeutschland interessierte mich Penk, seine Arbeiten hatte ich als Diapositive in einer „Dissidentenwohnung“ gesehen. Die deutschen Konzeptualisten machten es zu theatralisch. Sie hatten irgendwie keinen Geschmack, obwohl in Deutschland das beste Design entstand. Bauhaus.*

**ZB: Kannten Sie einige Emigranten? Haben Sie auch über Emigration nachgedacht?**

VH: *Ich habe immer gesagt, dass ich mit einem Fuß in Amerika lebe, ich war ein halber Emigrant. Während der ganzen kommunistischen Zeitperiode habe ich es mir überlegt. Diese Folterqualen hier überdauerten die ganze Normalisierung. Aber auch die, die weggelaufen sind, hatten es nicht leichter, ich glaube nur ein Bruchteil von denen konnte sich im Ausland durchsetzen.*

**ZB: Kannten Sie einige?**

VH: *Ja, klar.*

**ZB: Zum Beispiel?**

VH: *Hmm....Die Namen muss man nicht sagen.*

**ZB: Kannten Sie jemanden aus Deutschland?**

VH: *Ok. Ich glaube, ich darf es dir sagen, es war Peter Sedala.*

**ZB: Ich habe gelesen, dass man hier die Emigranten nicht gern hatte.**

VH: *Nein, hier war es nicht so. Wir wussten, dass sie es nicht leicht haben. Ich habe mich selber geschämt, dass ich nicht weggelaufen bin.*

**ZB: Schämen Sie sich jetzt?**

VH: *Ja. Ich hatte den Mut nicht gefunden, in die Fremde zu gehen. Keiner von den Emigranten durfte wieder zurück. Damals dachten wir, es wäre für immer. Zusätzlich würde ich nie die Sprache so sprechen können wie die Einheimischen. Diese „Codes“, welche man während der Kindheit lernte, würde ich nie entschlüsseln können. Mich würde dies stören, dass ich immer ein Fremder bleiben würde.*

----

**ZB: Haben Euch ausländische Kunsthistoriker besucht?**

VH: *Viele waren da, aus Frankreich, den USA und England. Ich zeigte ihnen meine Arbeiten und Filme. Aber die betrachteten es nur als einen Halt auf dem Weg durch den gefährlichen und wilden „Osten“. Publizieren konnten sie meine Arbeiten nicht. Die Filme konnten sie so früh nicht einordnen. Es war keine konzeptuelle Kunst, keine Performance und zu wenig antikommunistisch.*

*Nach den Besuchen musste ich immer zu Polizei. Die haben mich gefoltert! Alles wurde beobachtet und die Telefonate abgehört. Nach jedem Besuch musste ich zur Polizei und sie wollten wissen, wer es war, was er wollte usw. Ich musste vieles erdulden. In dem Buch wurde ich dann schließlich nicht veröffentlicht und ich musste trotzdem zur Polizei.*

**ZB: Wer hatte die Besucher mitgebracht?**

*VH: Es war der beste slowakische Kunsthistoriker, Thomas Strauss. Er war die Kontaktperson für alle Besucher aus dem Ausland. (...) Und noch Alex Mlynárčik. Er hatte auch viele Leute aus dem Ausland in die Tschechoslowakei geschickt.*

**ZB: Strauss organisierte die Ausstellung *Bilder aus der Slowakei* in Essen-Kettwig. Wussten Sie davon?**

*VH: Ja, klar! Die haben tolle Kataloge herausgegeben. Wir haben die Kataloge und Einladungen bekommen. Es war für sie ein Ereignis. Es gab damals nicht so viele Verbindungen nach Deutschland und dies war das erste Projekt. Ich hatte viele Exemplare gehabt, aber ich habe alles weggeschmissen.*

**ZB: Warum?**

*VH: Es lohnt sich nicht, es zu sammeln.*

**ZB: Was bedeutete es für Sie, eine Ausstellung in Westdeutschland zu haben?**

*VH: Damals? Ein Vergnügen, dass wir zumindest eine Ausstellung im „Westen“ hatten. Und dass die Kunst sich weiterentwickelt. Jeder Künstler hat es gern, wenn für ihn jemand eine Ausstellung organisiert und für uns war es noch wichtiger, da wir hier nichts ausstellen durften. Zumindest hat sich etwas bewegt.*

**ZB: Wissen Sie, wie viele Ausstellungen Sie in Westdeutschland hatten?**

*VH: Hmm. So um die fünf?*

**ZB: Wissen Sie welche?**

*VH: Weiß ich nicht mehr.*

**ZB: Hätten Sie vielleicht Kataloge oder Einladungen?**

*VH: Das habe ich nicht mehr.*

### **Christel Schüppenhauer**

- 6.5.2013, Köln

Die Galeristin Schüppenhauer führte seit 1980 die *Galerie PRAGXIS* in Essen-Kettwig und später die *Galerie Christel Schüppenhauer* in Köln.

**ZB: Wie sind Sie zur Kunst gekommen und wie waren Ihre Anfänge als Galeristin?**

*CS: Ja, das war nicht geplant, dass ich Galeristin werde. Ich war 1969 in Prag, da zeigte uns die Galeristin Dr. Maria Kubiláková auch die Kunst, die wir nicht sehen „durften“. Später haben wir auch die Autoren dieser Kunstwerke*

*persönlich in ihren Ateliers besucht. So lernte ich auch Trinkewitz kennen. Frau Kubiláková wurde meine Freundin und auch Mentorin.*

**ZB: Ihre Galerie haben Sie aber erst 1980 gegründet. Was haben Sie dazwischen gemacht?**

*CS: Wir waren fast jedes Jahr in Prag und haben von Trinkewitz Werke eingekauft. Und über Trinkewitz haben wir auch andere Künstler kennengelernt. In Prag habe ich auch meine erste Performance gesehen – Milan Grygars Musik im Jahr 1969. Darüber durfte niemand etwas wissen, die Informationen über den Ort der Performance hatte nur ein enger Freundeskreis. Ich habe zwar nichts von dem verstanden, was er da erzählte, aber es war faszinierend.*

**ZB: Wie haben Sie mit Trinkewitz kommuniziert?**

*CS: Er sprach deutsch.*

**ZB: War es für Sie einfach, nach Prag zu reisen?**

*CS: Ich wurde an den Grenzen immer kontrolliert und sogar auch observiert. Ich könnte ganz viele Geschichten erzählen. Ich kannte ja auch Kolář, der damals schon in Paris lebte und nicht zurück durfte. Frau Kolářova, seine Frau, war noch in Prag. Ich habe sie immer besucht.*

**ZB: Haben Sie seine Werke von ihr gekauft?**

*CS: Ja. Ich musste dann die Organisation „Art Centrum“ verständigen.*

**ZB: Wie hat das funktioniert?**

*CS: Ich habe die Arbeiten ausgesucht, dann bin ich mit dem ganzen Paket zum „Art Centrum“ gegangen, die haben es aufgenommen und den Preis festgelegt.*

**ZB: Wie war die Zusammenarbeit mit dem Art Centrum?**

*CS: Eigentlich problemlos, es sei denn, man wollte Künstler einkaufen, die nicht geduldet wurden oder bereits tot. Solche Arbeiten konnte man fast nie aus dem Land rausbekommen. (...) 1977 kam die „Charta 77“, das war eine furchtbare Zeit. Karel [Trinkewitz] wurde mit seinen Freunden zusammengeschlagen und bekam ein Ultimatum gestellt. Er musste innerhalb von 24 Stunden das Land verlassen. Er ist mit einem Koffer gekommen. Seine Sachen aus seiner Wohnung haben wir dann später eingepackt und über eine Spedition mitgebracht. Er hat bei uns gewohnt, aber er musste ins Krankenhaus.*

----

**ZB: Sie haben in Ihrer Galerie außer Trinkewitz und Kolář auch noch andere Künstler ausgestellt.**

*CS: Ja. Urbásek, Kotík, Koblasa und Ovčáček. Ovčáček habe ich auch in Ostrava besucht und seine Arbeiten über das „Art Centrum“ nach Deutschland geholt. Ich habe auch kleine Kataloge oder besser gesagt Hefchen herausgegeben. (...) Vieles kam auch über Trinkewitz.*

**ZB: Wie sind Sie auf die Werke von Ovčáček gestoßen?**

*CS: Ich bin eigentlich nur dem roten Faden gefolgt, ich interessierte mich für „konkrete Kunst“ und „visuelle Poesie“ und er gehörte dazu, also habe ich ihn besucht.*

**ZB: Wie sind solche Treffen mit den Künstlern verlaufen?**

CS: *Ich habe immer jemanden mitgenommen, der übersetzen konnte.*

**ZB: Wen zum Beispiel?**

CS: *Ich weiß es nicht mehr.*

**ZB: Kannten Sie Felix oder Strauss? Die beiden haben eigentlich die meisten internationalen Besuche in Prag und Bratislava begleitet.**

CS: *Ja, mit denen habe ich auch hier in Deutschland gearbeitet. In Prag kannte ich auch viele Kunsthistoriker, die deutsch konnten. Viele mussten als Bauarbeiter oder Elektriker arbeiten; schreckliche Zeit.*

**ZB: Wie reagierten die Künstler auf Sie, als eine westdeutsche Galeristin?**

CS: *Es war sehr nett. Ich hatte immer jemanden dabei, der den jeweiligen Künstler kannte, was die Atmosphäre sehr lockerte.*

**ZB: Bedeutet das, dass sie die Künstler ohne diese Kontakte nicht getroffen hätten?**

CS: *Nein. (...) Ich habe auch Zdeněk Sýkora besucht. Er war aber schon sehr teuer. Er war auch im Ausland bekannt und daher war er teuer.*

----

**ZB: Bei der Eröffnung der Ausstellung *Bilder aus der Slowakei* war nur Filko dabei, oder?**

CS: *Ja, ganz genau. Er war frisch emigriert. Die Ausstellung wurde aus den Arbeiten zusammengestellt, die Thomas [Strauss] nach Deutschland brachte. Es war ganz nett. Filko war dann auch bei der „documenta“ dabei. (...) Von Rudolf Sikora habe ich auch eine Grafikserie herausgegeben und diese noch nach Bratislava geschickt, damit er sie signieren kann. Das Paket kam zwar beschädigt zurück, aber die Grafiken waren in Ordnung.*

**ZB: Wissen Sie, wie es Filko auf die *documenta* geschafft hatte?**

CS: *Weiß ich nicht, aber ich habe hier einen Artikel über Filko und die „documenta“, vielleicht steht es hier.*

----

**ZB: Wie haben sich die tschechoslowakischen Künstler in Westdeutschland verkauft?**

CS: *Unterschiedlich. Kolář habe ich viel verkauft und Trinkewitz auch. Als Galeristin musste ich aber auch andere internationale Künstler ausstellen.*

**ZB: Ich habe gelesen, dass es den Künstlern allgemein in der Karriere geholfen hatte, wenn sie in Paris bekannt waren, was im Fall von Kolář auch stimmte.**

CS: *Ja. Alle haben damals nach Paris geschaut und wer es da geschafft hatte, war natürlich dann auch hier gefragt. New York war nicht so angesehen, erst ab Mitte der achtziger Jahre. Paris war besonders für die Künstler aus Osteuropa wichtig, für die Tschechen und Polen.*

----

**ZB: Gab es auch Kontakte zwischen den Künstlern, die in Prag geblieben sind und denen, die emigrierten? Ich meine jetzt unter den Künstlern, nicht anderen Theoretikern.**

CS: *Ja. Sie pflegten ihre Verbindungen auch weiter.*

**ZB: Könnten Sie mir einige Beispiele nennen?**

CS: *Zum Beispiel Kolář, der hatte immer viele Kontakte sowie Trinkewitz, Koblasa und Kotik. Die waren alle vernetzt.*

----

**ZB: War es schwierig, den Kontakt mit den Künstlern in der Tschechoslowakei zu halten?**

CS: *Eigentlich nicht. Ich habe auch Kubiček öfters besucht.*

----

**ZB: Ich habe den Eindruck gewonnen, dass die Künstler der visuellen Poesie und die konkreten Künstler in Deutschland am bekanntesten waren, aber dass auch Knížák aus der Fluxus-Bewegung recht angesehen war.**

CS: *Ja, das war sehr interessant. Knížák durfte auch reisen. Die Künstler, die ich kannte, durften nicht reisen und das Knížák so viele Reisegenehmigungen bekam, war einfach verdächtig. Obwohl er schon mehrmals verhaftet wurde, durfte er auf allen Eröffnungen der Galerie Inge Beacker anwesend sein. Es war sehr ungewöhnlich.*

----

**ZB: Sie haben mit zahlreichen Künstlern gearbeitet, die emigriert sind. Hat diese Erfahrung das Œuvre von den Künstlern beeinflusst?**

CS: *Ja klar. Einige sind damit gar nicht klar gekommen. Es gibt auch einige, die ganz aufgehört haben.*

----

**ZB: Können Sie mir vielleicht weitere Galerien empfehlen, die die Kunst aus dem „Osten“ präsentierten? Ich kann Ihnen einige Namen nennen, die ich bereits gefunden habe: Johanna Ricard, das Museum in Nürnberg, Walter Storms, die Galerie Slavia, die Galerie Christoph Dürr, das Lehmbruck Museum, die Galerie Teufel und das Museum Bochum.**

CS: *Ja, die kenne ich alle außer der Galerie Slavia. Dann noch Heidi Hoffmann, Inge Beacker, die hat aber „Fluxus“ gemacht, halt Knížák. In Köln gibt dann noch eine „Galerie von Frau Barger“, zusammen mit der „Galerie Gmurzynska“. Das war die Galerie, die die ganzen Russen ausgestellt hatte.*

**ZB: Interessierten sich die westdeutschen Künstler für Kunst aus „Osteuropa“?**

CS: *Kaum.*

**ZB: Beuys hatte Filko ein Gutachten erstellt.**

CS: *Ja, klar, gute Künstler kannten sich untereinander.*

----

**ZB: Wo kommen Sie eigentlich her?**

CS: *Idar-Oberstein.*

**ZB: Haben Sie Kunstgeschichte studiert?**

CS: *Nein. Ich bin Industriekauffrau. Mein Vater hatte ein Unternehmen und zu der Zeit „durften“ Mädchen kein Abitur machen. Mein Vater war ein Stahlgraveur und wir hatten viele Bücher, damit bin ich groß geworden.*

**ZB: Wie sind Sie dann zu einer Galerie gekommen?**

CS: *Das hat sich so durch Karel Trinkewitz ergeben. Ich habe seine Arbeiten bei uns im Keller gehabt. Er hat keinen Cent in der Tasche gehabt, also habe ich angefangen, seine Werke an Freunde zu verkaufen, die ich in unseren Keller eingeladen habe. Einer von den Freunden, ein Zahnarzt, hatte mir seine Praxis-Räume für eine Ausstellung angeboten. Er meinte, dass die Räume noch eineinhalb Jahre leer stehen werden, daher könnten wir sie gerne nutzen. Damit hat es aber nicht aufgehört.*

**Eduard Ovčáček**

- 16.3.2012, Ostrava (Interview ohne Aufnahmegerät)

Im Jahr 1965 wurde eine Ausstellung seiner Arbeiten in der *Galerie Ruth Noll* in Siegen, Westdeutschland präsentiert. Anschließend trug Ovčáček wesentlich zur Realisation der Ausstellung von Reinhold Koehler in Prag bei, den er in Siegen kennenlernte. Koehlers Ausstellung in Prag verknüpfte das Schicksal von Hans-Peter Riese, der eine umfangreiche Sammlung der tschechoslowakischen Künstler aufbaute, mit Prag. In Siegen lernte Ovčáček noch Klaus Warmuth kennen. Mit Frau Noll pflegte er auch während der *Normalisierung* eine Brieffreundschaft. Ovčáček unternahm mit Rudolf Valenta noch vor der Grenzschießung im Jahr 1968 eine Reise durch Europa. Valenta emigrierte nach West-Berlin. Nach dem Jahr 1970 bekam Ovčáček keine Erlaubnis mehr ins Ausland zu reisen, trotzdem versuchte er, den Kontakt zu Valenta zu erhalten. Die Staatssicherheit kontrollierte seine Tätigkeit sehr gründlich, vor allem, nachdem er die *Charta 77* unterzeichnet hatte. Die BRD als Kunstzentrum war für ihn nicht interessant, dennoch wurden seine Arbeiten mehrmals in der BRD ausgestellt. Bei dem Gespräch schilderte Ovčáček auch die Zusammenarbeit mit dem *Art Centrum*.

**Jiří Švestka**

- 20.3.2012, Prag

Švestka verfasste einige Texte für den Katalog *Das Prinzip Hoffnung* (1983) für das Museum Bochum, wo Peter Spielmann Direktor war. 1991 setzte sich Švestka für das Projekt *Riss im Raum* (1991) ein. Im Jahr 1995 gründete er eine eigene Galerie in Berlin, die als eine der ersten junge tschechoslowakische Künstler im Ausland ausstellte.

**ZB: Welche Kontakte haben Sie mit der Tschechoslowakei während der *Normalisierung* gehabt?**

JS: *Ich habe Ästhetik und Kunstgeschichte in Prag studiert. Ich habe hier die Künstler der halboffiziellen Szene kennengelernt, so wie Boštk oder Šimotová.*

**ZB: Wie haben Sie sie kennengelernt?**

JS: *Durch Zufall.*

----

*Im Jahr 1981 bin ich emigriert. Ich wollte zwar irgendwo anders hingehen, aber ich bin dann doch in Deutschland in Köln geblieben. Ich habe Asyl beantragt und arbeitete zuerst schwarz, für so eine dumme Galerie, die immer noch existiert. Ich habe in dieser Zeit vieles gelernt. Damals lernte ich Stano Filko kennen, der auch da arbeitete. Stano wollte, dass ich für ihn ein bisschen übersetze. Er wollte, dass ich von Galerie zu Galerie gehe und seine Arbeiten vorstelle. (...) In Köln lernte ich auch Jiří Dokoupil kennen. (...) Aber ich wollte nicht nur in der Galerie arbeiten, ich wollte auch studieren. Nach mehreren Bewerbungen wurde ich an der Universität in Tübingen angenommen. Mein Professor stellte aber fest, dass ich nicht an die Uni gehöre und hat mich an alle Museen in Deutschland empfohlen. Angenommen wurde ich in der Nationalgalerie in Berlin.*

----

**ZB: Haben Sie mit den tschechoslowakischen Künstlern auch während der Normalisierung Kontakt gehabt?**

*JS: Nicht so viel. In Deutschland war ich auch nicht so wirklich mit den Tschechen befreundet. Ich wollte mich „integrieren“. Nur die tschechoslowakischen Künstler-Emigranten habe ich getroffen. Ich traf sogar Milan Knížák. Es war aber sehr verdächtig, dass so ein Kerl in Westdeutschland auftauchen durfte.*

----

*Kennen Sie Spielmann?*

**ZB: Ja.**

*JS: Ich habe für ihn gearbeitet auf der Ausstellung „Prinzip Hoffnung“ (1983). Aber meiner Meinung nach zeigte er in Bochum keine guten Arbeiten der tschechoslowakischen Künstler. Er stellte zweitrangige Arbeiten aus und verkaufte sie als das Beste aus der Tschechoslowakei. Das war nicht so gut.*

***Die Gespräche mit folgenden Künstlern wurden durch die Autorin zusammengefasst.***

**Jiří H. Kocman**

- 15.3.2012, Brünn

Kocman war im *Mail-Art*-Netzwerk sehr aktiv. Er kooperierte eng mit Jiří Valoch, der ihm einige Kontakte nach Westdeutschland vermittelte. Trotz seiner Bekanntschaft mit Valoch und unzähligen Kontakten im „Westen“ äußerte sich Kocman, dass während der *Normalisierung* die Künstler über die Kunstentwicklung nicht informiert wurden. Er bezieht sich aber auf die öffentlichen und durch Zensur kontrollierten Zeitungen. Er selber war bei einer Brigade in Deutschland sowie auf der *documenta 4* in Kassel, wo er die Arbeiten von Christo gesehen hatte. Der Besuch der *documenta* beeindruckte ihn sehr. 1974 heiratete seine Schwester in die Schweiz. Kocman durfte sie trotz seiner *Mail-Art*-Aktivitäten öfters besuchen. Kocman unternahm auch eine Reise durch Deutschland. Er fuhr zum Gutenberg Museum nach Mainz und war auch einen Monat

lang in Münster. Zu Kocmans wichtigen Kontakten aus Westdeutschland gehörte Klaus Groh. Groh vermittelte Kocman nicht nur die ausländischen Künstler, sondern stellte ihm auch die tschechoslowakischen Kollegen vor. Durch Groh lernte Kocman Geza Pernezcky kennen, der später in Köln lebte und dort ein großes *Mail-Art*-Archiv aufbaute und ihm weitere Kontakte in Ungarn vermittelte.

### **Stano Filko (1937-2015)**

- 13.3.2012, Bratislava

Die ersten Kontakte mit westdeutschen Künstlern schloß Filko bereits 1968 auf der Ausstellung *Danuvius* in Bratislava. Bei der Vernissage traf er Ursula Wendtorf, die ihn nach Oldenburg eingeladen hatte. Im Jahr 1968 wurde dank Jürgen Weichardt die Ausstellung *Environnement universel 1966-1967* eröffnet. Laut Filko konnte auch nach 1968 jeder frei reisen. Er selber kreierte einige Arbeiten im Ausland. Als Beispiel nannte er seine Teilnahme an der *documenta* in Kassel. Nach der *documenta* lernte er Boris Groys sowie Joseph Beuys kennen. Beuys künstlerische Arbeit interessierte Filko aber nicht. Dessen Kunst kreierte nur das Schicksal. Es sei unwichtig, aus welchen Jahren die analysierten Arbeiten stammten. Er kreierte keine „postmodernistischen Werke“, seine Werke beinhalteten „überpolitische Hinweise“ und er machte einfach „Kunst, keine Kultur“. Die wahre Kunst reflektiert laut Filkos Vorstellung die Seele des Künstlers. In Deutschland organisierte er sogenannte *Psychoprojekte*, die nicht nur räumlich, sondern auch in der Zeit wahrgenommen werden konnten. Diese Erfahrungen erforschte er seit 1942, seit er seinen ersten klinischen Tod überlebte. Laut Filko beschäftigte sich kein Künstler in der ganzen Welt mit vergleichbarer „psychologischer Kunst der Seele“. Er sei der einzige. Die Resonanz auf seine Arbeit interessierte ihn nicht, genauso wenig wie die Reaktionen auf seine Teilnahme an der *documenta*. Er kreierte auch keine Werke „für“ die Ausstellungen, er gab den Kuratoren, was er gerade fertig hatte. Er selber sprach nie alleine jemanden an, um zu fragen, ob er irgendwo eine Ausstellung haben könne

Diese Einstellung reflektiert auch sein *documenta*-Beitrag. Er stellte das Auto, mit welchem er nach Deutschland einreiste, aus. Er soll auch in München gewesen sein. Bei den Recherchen wurden Hinweise auf seine Beteiligung am *Auktionsraum* (1969) gefunden, aber ohne weitere Informationen. In Deutschland traf er Zdenek Felix, der laut seinen Worten die tschechoslowakischen Künstler nicht respektierte. Filko war überzeugt, dass die ausgebliebene Karriere durch die Unverständlichkeit seiner Werke für das „westliche“ Publikum verursacht wurde.

Emigranten kannte er keine, da er keine Hilfe brauchte. Laut Filko entstanden seine Netzwerke nur durch Zufall. Er selbst suchte keine Kontakte. Der einzige Einfluss auf sein Œuvre war die Erfahrung des klinischen Tods, aber keine Person.

Im Gegensatz zu Filkos Äußerungen stehen Gespräche mit Thomas Strauss und Jiří Švestka.

## *Ergänzende Interviews:*

### **Ljuba Beranková**

- 21.3.2012, Prag

Beranková studierte Kunstgeschichte in Westdeutschland und arbeitet zurzeit für die *Bleibtreu Galerie* in Berlin. 1998 veröffentlichte sie mit Georg Heuberger und Erik Riedel das Buch *Heimat - Exil - Heimat: Emigration und Rückkehr des jüdischen Malers Kurt Levy (1911-1987)*.<sup>937</sup> Sie emigrierte im Alter von 20 Jahren nach Frankfurt. Beranková kannte zwar auch die anderen Emigranten, aber sie interessierte sich nicht für die tschechoslowakische Kunst. Trotzdem kannte sie Jiří Kolář, Zdeněk Sýkora und einige andere. Sie versuchte, sich schnell in der BRD zu etablieren und die Kunst aus der ČSSR war damals, ihrer Meinung nach, nicht einflussreich.

### **Jiří Hůla**

- 22.3.2012, Prag

Hůla führt das AbART Archiv im DOX in Prag. Gegründet wurde dieses Archiv 1984 in der Galerie H in Kostelci nad Černými lesy, die als die einzige private Galerie in der Tschechoslowakei während der *Normalisierung* anerkannt wurde. Hůla setzte sich mit der *visuellen Poesie* auseinander, aber seine Projekte mit Westdeutschland fanden nach 1989 statt. Dennoch umfasst sein Archiv unzählige Publikationen, Kataloge und Einladungen zu Ausstellungen und anderen diversen Projekte der tschechoslowakischen Künstler in Westdeutschland (Das offene Buch/The Open Book by Gerard-Jürgen Kwiatkowski-Blum, Hünfeld 1996).

### **Dušan Brozman**

- Mehrere Gespräche während des Dissertationsprojekts

Studierte Kunstgeschichte in der Schweiz, besuchte während der *Normalisierung* öfter die Tschechoslowakei und kaufte einige Arbeiten der „inoffiziellen“ Künstler. Nach 1989 wurde er Direktor der *Pro Helvetia* in Bratislava. Diese Institution unterstützte die Realisation zahlreicher neuer künstlerischer Projekte und setzte sich für die Dokumentation der „inoffiziellen“ Kunstszene während der *Normalisierung* ein.

---

937 Vgl. Georg Heuberger, Ljuba Berankova und Erik Riedel: *Heimat - Exil - Heimat: Emigration und Rückkehr des jüdischen Malers Kurt Levy (1911-1987)*. Ostfildern 1998.

## 10.2 Literaturverzeichnis

### Archiv

**Československé dokumentační středisko 1948-1989, Národní muzeum**  
(Tschechoslowakische Forschungszentrum für Zeitraum 1948-1989, National Museum)

- Demokracie v Exilu (Demokratie in Exil)
- Archa
- 78/1985
- Kulturní správy (Kulturelle Nachrichten)

**Archiv Nationalgalerie Bratislava.** Zbierky moderného a súčasného umenia

- Document: Gutachten von Beuys an Stano Filko von 1973-75

**Archiv documenta, Kassel**

- D4- Mapped 35
- D5
- D6
- D7- Mapped 72, Brief an Rudi Fuchs 16.2.1982
- D8

**Archiv der Adalbert Stifter Verein, München**

- Private Korrespondenz von Baronin Johanna von Herzogenberg

**ZADIK- Das Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels, Köln**

- A 004 Galerie Inge Baecker
- A 011 Edition und Galerie Hundertmark
- A 11 Hundertmark, Köln
- A 4 Inge Baecker, Bochum, Köln
- A 60 Heinz Teufel, Köln, Koblenz, Münstereifel, Berlin
- A 66 Walter Storms, München
- A 71 Schoeller, Düsseldorf

**Archiv Sohm, Stuttgart**

- CSSR, Box T3 (53)
- Jiří Valoch, Box 162
- Eduard Ovčáček, Box 128
- Jiří Valoch Korrespondenz mit Sohm
- Miloš Urbásek, Box 159
- Karel Trinkewitz, Box 158
- Reinhard Döhl, Box 61
- Korrespondenz zwischen Wolfgang Feelisch und Milan Knížák
- Briefe von Chalupecký an Sohm aus dem Jahr 1967 und 29.11.1968
- Korrespondenz M. Knížák, Brief an Hanns Sohm aus Berlin, 4.2.1980

**Archiv Národní Galerie (Nationalgalerie), Prag**

- Fond NG 1965-1970, ART CENTRUM

**Archiv výtvarného umění, DOX, Jiří Hůla, Prag**

- Hilmar: A2600, G2600-1980

- Kyncl: A6222, G6222
- Kunstgruppen: G61738, K61738
- DAAD: K13695

**Joseph Beuys Archiv des Landes Nordrhein-Westfalen in Bedburg-Hau**

- E-Mail 24. 3. 2013

**VVP AVU, Vědecko-výzkumné pracoviště Akademie výtvarných umění**  
(Forschungszentrum an der Kunstakademie in Prag)

**Archiv Jiří H. Kocman, Brünn**

- Brief von Timm Ulrichs an Kocman mit dem Datum 18.7.1973.
- Korrespondenz mit Klaus Groh, Géza Perneckzy, Timm Ulrichs, Bernd Löbach, Jiří Valoch, Július Koller, Karel Adamus, Jiří Kolář usw.

**Archiv Christel Schüppenhauer, Köln**

- Bertram Müller: Auf der Suche nach dem Absoluten, in: *Düsseldorfer Hefte*, Juni/Juli 1982, S. 4.
- „Praxis“ ade- Galerie gibt auch den Namen auf, in: *Stadtteil-Zeitung für Kettwig*, 4. April, 1985, Nr. 80, o. S.
- Hoffnung auf Entfaltung, in: *Neue Ruhr Zeitung, Kultur in Essen*, 20. May 1981, Nr. 117, (H.Sta.) o. S.
- Ein Maler fand die Schrift, in: *Neue Ruhr Zeitung, Essener Tagebuch*, 19. Juni 1985, Nr. 139, N 03/03, (wbg) o. S.
- Stachelhaus, Heiner: Ausstellungen an Rhein und Ruhr, Emil Schumacher ist ganz „oben“, Kettwig: Galerie Pra(g)xis. in: *Neue Ruhr Zeitung, Kultur*, 11. 1980, Nr. 260, o. S.
- **Riese 1981**  
Riese, Hans-Peter: Galerie präsentiert beachtliches Album, in: *WAZ*, 30. April 1981, Nr. 100, o. S.
- Simon, Rolf-Michael: aus Prag nach Kettwig, Galerie Praxis. Zeitungsartikel-Ausschnitt ohne weitere Angaben.

**Archiv Walter Storms, München**

- Kopie des Textes von Pavel Kohn: Sendung in Radio Free Europe zur Ausstellung Studio Orny „Tschechischer Künstler“, Oktober/November 1972.
- Messer, Thomas M. in: Einladungsflyer Galerie Walter Storms zur Ausstellung Stanislav Kolíbal, 1979, o. S.
- Unpubliziertes Manuskript, Projekt-Skizze zur Ausstellung *8 Künstler aus Prag in München* von Walter Storms, ohne Datum, o. S.

**Archiv Alex Mlynářčik, Žilina**

- Dokumente zur Ausstellung *Kunstzone* (1971), München

Kusák, Alexej: Reg. Nr. 48239, Deckname Študak, Archiv A-5615, unter:  
<http://www.abscr.cz/cs/vyhledavani-archivni-pomucky> [Abruf: 15.12.2013]

## **Zeitungsartikel**

### **Biřová 2012b**

Biřová, Zuzana: Rote Heimat und ihr Underground, Milan Knížák und seine Künstlerische Revolte in der damaligen sozialistischen Tschechoslowakei, in: *Kuckuck*. Notizen zur Alltagskultur, Universität Graz, 2.2012b, S. 36-40.

Chalupecký, Jindřich: Tragické umění, in: *Výtvarná práce*, 18.1970, Nr. 10, S. 70/7.

Chalupecký, Jindřich: Umění v našem věku, in: *Výtvarné umění*, 30.1970, Nr. 2, S. 74.

Engels, Jens Ivo: Politische Korruption in der Moderne. Debatten und Praktiken in Großbritannien und Deutschland im 19. Jahrhundert, in: *Historische Zeitschrift*, 282.2006, S. 313-350.

### **Groh 1973**

Groh, Klaus: Kunst ohne Kunstwerke? Beispiele aus der ČSSR, in: *Osteuropa*, 02.1973, S. 124-128.

### **Groh 1979**

Groh, Klaus: Haben alternative Aktivitäten in der bildenden Kunst überhaupt Einfluss auf die Bedeutung künstlerischer Aktivitäten schlechthin?, in: *Kunstnachrichten*, 15.1979, Nr. 4, S. 111-112.

### **Groh 1981**

Groh, Klaus: Auf der Suche nach neuen Formen des menschlichen Bewusstseins: einige Gedanken zu Milan Knížáks künstlerischer Arbeit, in: *Kunstnachrichten*, 17.1981, S. 46-48.

### **Groh 1982**

Groh, Klaus: Die 'unbekannten' UFOs in der Begriffskunst des Tschechen Július Koller, in: *Kunstnachrichten*, 18.1982, S. 57-58.

Groh, Klaus: Mail-Art Correspondence-Art. Mehr als nur ein Spielen mit der Postkommunikation, in: *Kunstnachrichten*, 19.1983, S. 93-94.

Granovetter, Mark: The strenght of weak ties, in: *American Journal of Sociology*, Bd. 78, 1973, S. 1360-1380.

### **Heibel 1983**

Heibel, Axel: buchobjekt – das buch als kunstwerk, in: *Kunstnachrichten*, 19.1983, Nr. 3, S. 67-74.

Heinz Teufel im Porträt von Brigitte Jacobs van Renswou, in: *Sediment* 2012, S. 25-38.

### **Holtmann 2012**

Holtmann, Heinz: Editorische Notiz, in: *Sediment* 2012, S. 7.

J. Kolář, L. Novák, Gruppe *Bewegung* aus Moskau, in: Johanna Ricard und Barbara Ziegler: Galerie-Edition R, in: *Das Kunstwerk*, 27.1974, Nr. 5/6, S. 122.

Kusák, Alexej: Západonemecké poznámky, in: *Výtvarná práce*, 1967, S. 5-8.

**Kšajt und Hlouška 1989**

Kšajt, František und Hlouška, Josef: Art Centrum se představuje, in: *Ateliér*, 14. November 1989, 2.23, S. 1-2.

**Kyncl und Spitmann 1974 (Nr. 1)**

Kyncl, František und Spitmann, Elsie (Hrsg.): *Schwarz-Weisse Dokumentation über visuelle Operationen: Černé na Bílém/Schwarz auf Weiss/Black on White/Noir sur Blanc*. Düsseldorf 1974, Nr. 1, o. S.

**Kyncl und Spitmann 1975 (Nr. 2)**

Kyncl, František und Spitmann, Elsie (Hrsg.): *Schwarz-Weisse Dokumentation über visuelle Operationen: Černé na Bílém/Schwarz auf Weiss/Black on White/Noir sur Blanc*. Düsseldorf 1975, Nr. 2, o. S.

**Kyncl und Spitmann 1976 (Nr. 3)**

Kyncl, František und Spitmann, Elsie (Hrsg.): *Schwarz-Weisse Dokumentation über visuelle Operationen: Černé na Bílém/Schwarz auf Weiss/Black on White/Noir sur Blanc*. Düsseldorf 1976, Nr. 3, o. S.

**Kyncl und Spitmann 1977 (Nr. 4)**

Kyncl, František und Spitmann, Elsie (Hrsg.): *Schwarz-Weisse Dokumentation über visuelle Operationen: Černé na Bílém/Schwarz auf Weiss/Black on White/Noir sur Blanc*. Düsseldorf 1977, Nr. 4, o. S.

**Kyncl und Spitmann 1979 (Nr. 5)**

Kyncl, František und Spitmann, Elsie (Hrsg.): *Schwarz-Weisse Dokumentation über visuelle Operationen: Černé na Bílém/Schwarz auf Weiss/Black on White/Noir sur Blanc*. Düsseldorf 1979, Nr. 5, o. S.

**Kyncl und Spitmann 1980 (Nr. 6)**

Kyncl, František und Spitmann, Elsie (Hrsg.): *Schwarz-Weisse Dokumentation über visuelle Operationen: Černé na Bílém/Schwarz auf Weiss/Black on White/Noir sur Blanc*. Düsseldorf 1980, Nr. 6, o. S.

Lauterbach, Burhart R.: Kulturtransfer: Ein Beitrag zur Begriffsklärung, in: *Denkmalpflege*, 71.2013, Nr. 1, S. 5-12.

Längsfeld, Wolfgang: Alte Hüte, Tschechoslowakische Künstler in der Münchener Galerie Orny, *Feuilleton, Süddeutsche Zeitung*, 22. November 1972, Nr. 269, S. 10.

**Mitteilungen des Instituts für moderne Kunst Nürnberg, April 1975, Nr.11**

*Mitteilungen des Instituts für moderne Kunst Nürnberg*, April 1975, Nr. 11: Fünf osteuropäische Künstler/5 x Kunst als Kommunikation. (Pavel Ilie, J. H. Kocman, Jaroslav Koszłowski, Miroljub Todorovic, Endre Tót), Text von Klaus Groh, Nürnberg 1975, o. S.

Ricard, Johanna und Ziegler, Barbara: Galerie-Edition R, in: *Das Kunstwerk*, 27.1974, Nr. 5/6, S. 122.

## **Riese 1968**

Riese, Hans-Peter: Ein langer schwerer Weg, Kunstentwicklung in der Tschechoslowakei- Beziehungen zur Bundesrepublik, in: *Die schönen Künste*, 3. September 1968, o. S., unter: <http://documentaarchiv-mediencluster.stadt-kassel.de> [Abruf: 24.7.2014]

## **Sediment 2012**

*Sediment, Mitteilung zur Geschichte des Kunsthandels*, konsequent, konstruktiv, konkret, Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels e.V. ZADIK in Kooperation mit der SK Stiftung Kultur der Sparkasse Köln/Bonn. Köln 2012.

Strauss, Thomas: Wiederauferstandene Generation, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 21. Juni 1983, Nr. 140, S. 21.

Strauss, Thomas: Jan Koblasa. Museum Bochum, Galerie Pragxis, Essen, in: *Das Kunstwerk*, 37.1984, S. 5.

Strauss, Thomas: Über die Wesenlosigkeit der Kunst, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 30.1985, S. 101-118.

Strauss, Thomas: 'Ostkunst'. Nur mit Fragezeichen ; Entwicklungsskizze einer anderen und trotzdem gleichen Kunst, in: *Das Kunstwerk*, 38.1985, S. 5-32.

Strauss, Thomas: Die Schwierigkeiten der kulturellen Kommunikation zwischen Ost und West, in: *Das Kunstwerk*, 38.1985, S. 39-42.

Strauss, Thomas: 'Ostkunst'. Ein gesamtphänomenologisches Modell; einige Bemerkungen zur Kultursoziologie des 'Andersartigen', in: *Idea*, 8.1989, S. 219-232.

Strauss, Thomas: Ostkunst, ein geschichtspheänomenologisches Modell : einige Bemerkungen zur Kunstsoziologie des Andersartigen. In: *Europäische Kunst unter besonderer Berücksichtigung der Kunst in osteuropäischen Ländern*. 1990, S. 122-143.

Strauss, Thomas: Gab es eine, oder zwei Avantgarden? (zur Diskussion um die treibende Kraft der Kunst des 20. Jahrhunderts). in: *Ars*, 40.2007 (2), S. 269-277.

Zavadil, Karel: Rozhovor: Tomáš Ruller, in: *art&antiques*, 4.2006, S. 54-65.

## **Ausstellungskataloge**

12 Künstler aus Polen, Sammlung Leonhard Klosa (Ausst.-Kat. Oldenburger Kunstverein, Kleines Augusteum, Kunstverein Oberhausen, Schloß Oberhausen), hrsg. v. Jürgen Weichardt. Oldenburg 1982

14 Künstler der Galerie Ruth Nohl (Ausst.-Kat. Galerie Ruth Nohl, Siegen). Siegen 1962

### **3 Konkretisten aus Prag (Ausst.-Kat. Museum Bochum) 1973**

3 Konkretisten aus Prag (Ausst.-Kat. Museum Bochum), hrsg. v. Peter Spielmann. Bochum 1973

3 západoněmečti grafici - Klaus P. Brehmer, Klaus Staeck, Wolf Vostell, (Ausst.-Kat. Dům pánů z Kunštátu, Brünn). Brünn 1966

7 Künstler des DAAD Berlin (Ausst.-Kat. Zeller Mayer Galerie, Berlin). Berlin 1987

**8 Künstler aus Prag in München (Ausst.-Kat. Künstlerwerkstatt Lothringerstraße13) 1983**

8 Künstler aus Prag in München (Ausst.-Kat. Künstlerwerkstatt Lothringerstraße13, München), hrsg. v. Walter Storms und Paula Domzalski. München 1983

Albrecht/d. Gewalt als perpetuum mobile... und der Weg zur Erkenntnis der Leere! (Ausst.-Kat. Städtischen Museum Schloß Salder). Salzgitter 2002

Arnold Bode zum 75. Geburtstag (Ausst.-Kat. Kasseler Kunstverein), hrsg. v. Karl Oskar Blase und Ela Spornitz. Kassel 1975

Arte Postale. Bilderbriefe, Künstlerpostkarten, Mail Art aus der Akademie der Künste und der Sammlung Staeck (Ausst.-Kat. Akademie der Künste, Berlin), hrsg. v. Rosa von der Schulenburg. Berlin 2013

**Aspekte/Positionen (Ausst.-Kat. Ludwig Muzeum u.a.) 2000**

Aspekte/Positionen. 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa, 1949-1999 (Ausst.-Kat. Ludwig Muzeum, Budapest; Museum Moderner Kunst, Wien; Fundación Joan Miró, Barcelona; John Hansard Gallery, Southampton; Nationalgalerie Prag), hrsg. v. Lóránd Hegyi. Wien 2000

**Ästhetische Alternativen (Ausst.-Kat. Stadtmuseum Oldenburg) 2000**

Ästhetische Alternativen, Internationale Graphik für das Horst-Janssen-Museum Oldenburg, Schenkung Jürgen Weichardt (Ausst.-Kat. Stadtmuseum Oldenburg), hrsg. v. Ewald Gäbler, Jutta Moster-Hoos und Jürgen Weichardt. Oldenburg 2000

**auf ein Wort! (Ausst.-Kat. Gutenberg-Museum u.a.) 1984**

auf ein Wort! (Ausst.-Kat. Gutenberg-Museum, Brückenturm Galerie, Institut Français, PGM Architektenteam, Mainz), hrsg. v. Dietrich Mahlow. Mainz 1984

**Aus der Sammlung Jürgen Weichardt (Ausst.-Kat. Kunsthalle Wilhelmshaven) 1973**

Aus der Sammlung Jürgen Weichardt, Malerei – Plastik – Objekte – Grafik (Ausst.-Kat. Kunsthalle Wilhelmshaven). Wilhelmshaven 1973

**Balkon mit Fächer (Ausst.-Kat. Akademie der Künste Berlin u.a.) 1988**

Balkon mit Fächer. 25 Jahre Berliner Künstlerprogramm des DAAD (Ausst.-Kat. Akademie der Künste Berlin, DuMont Kunsthalle Köln, Gemeente Museum Den Haag), hrsg. v. Berliner Künstlerprogramm des DAAD und Joachum Sartorius und René Block. Berlin 1988

**Bilder aus der Slowakei I. (Ausst.-Kat. Galerie PRAgXIS) 1982**

Bilder aus der Slowakei I. 1965-1980 (Ausst.-Kat. Galerie PRAgXIS, Essen-Kettwig), hrsg. v. Thomas Strauss. Essen-Kettwig 1982

**Bilder aus der Slowakei II. (Ausst.-Kat. Galerie PRAgXIS) 1982**

Bilder aus der Slowakei II. 1965-1980 (Ausst.-Kat. Galerie PRAgXIS, Essen-Kettwig), hrsg. v. Thomas Strauss. Essen-Kettwig 1982

**Bilder aus der Slowakei III. (Ausst.-Kat. Galerie PRAgXIS) 1982**

Bilder aus der Slowakei III. 1965-1980 (Ausst.-Kat. Galerie PRAgXIS, Essen-Kettwig), hrsg. v. Thomas Strauss. Essen-Kettwig 1982

Black Market, verschiedene Städte, unterschiedene Orte, wechselnde Teilnehmer, ausgesuchte Zeiten (Ausst.-Kat. Neue Galerie Kassel), Michael Kellner Verlag, Hamburg 1986

Boudnik, Istler, Koblasa, Medek, Sekal, Sklenar, Valenta: Moderne Kunst aus Prag (Ausst.-Kat. Kunstverein Celle, Stadt Soest, Schleswigholsteiner Kunstverein - Kunsthalle zu Kiel, Celle). Celle 1967

Bonjour, Monsieur Kolář! (Ausst.-Kat. Galerie Pragxis, Essen-Kettwig), hrsg. v. Christel Schüppenhauer. Essen-Kettwig 1984

Czech glass, 1945-1980 (Ausst.-Kat. Museum Kunstpalast, Düsseldorf; Corning Museum of Glass, Corning; Museum of Glass, Tacoma 2005/2006), hrsg. v. Helmut Ricke. Stuttgart 2005

**Dagegen: verbotene Ostkunst 1948-1989 (Ausst.-Kat. Bundesministerium für Unterricht und Kunst) 1991**

Dagegen: verbotene Ostkunst 1948-1989, Eine Ausstellung des Ostfonds des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst (Ausst.-Kat. Bundesministerium für Unterricht und Kunst, Wien), hrsg. v. Otto Staininger. Wien 1991

**Das andere Land (Ausst.-Kat. Große Orangerie u.a.) 1986**

Das andere Land. Ausländische Künstler in der Bundesrepublik. Eine Ausstellung des Beauftragten der Bundesregierung für Ausländerfragen Lieselotte Funcke (Ausst.-Kat. Große Orangerie, Schloß Charlottenburg, Berlin; Museum Bochum; Paulskirche Frankfurt a. M.; Stadtgalerie Saarbrücken; Künstlerwerkstätten Lothringerstraße 13, München; Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein, 1986-87), hrsg. v. Peter Spielmann. Berlin 1986

**Das Prinzip Hoffnung (Ausst.-Kat. Museum Bochum) 1983**

Das Prinzip Hoffnung, Aspekte der Utopie in der Kunst und Kultur des 20. Jahrhunderts (Ausst.-Kat. Museum Bochum), hrsg. v. Peter Spielmann. Bochum 1983

Das Städel zeigt: Beispiele aus der Sammlung Lenz, Kronberg (Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Städel'schen Kunstinstitut 1974/1975), hrsg. v. Susanne Müller-Hanpft und Reiner Bentmann. Frankfurt a. M. 1974

Das Theater ist auf der Straße, Die Happenings von Wolf Vostell/El teatro está en la calle, Los Happenings de Wolf Vostell (Ausst.-Kat. Museum Morsbroich, Lewekusen; Museo Vostell, Malpartida), hrsg. v. Markus Heinzelmann, Fritz Emslander und Jose A. A. Garcia. Bielefeld 2010

**Dialog über Grenzen (Ausst.-Kat. GASK u.a.) 2011**

Dialog über Grenzen, Die Sammlung Riese (Ausst.-Kat. GASK, Galerie Středočeského kraje, Kutná Hora/Prag; Leopold-Hoesch-Museum, Düren; Angermuseum, Erfurt; Schloss Achberg; Annen-Museum, Lübeck; Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Regensburg), hrsg. v. Renate Goldmann. Köln 2011

Die Zeit danach, 7 tschechische Künstler (Ausst.-Kat. Osteuropäisches Kulturzentrum e.V.). Köln 1988

**Die Sammlung Holze (Ausst.-Kat. Von der Heydt-Museum) 2003**

Die Sammlung Holze - Schenkung an das Von der Heydt-Museum (Ausst.-Kat. Von der Heydt-Museum, Wuppertal), hrsg. v. Sabine Fehleemann. Wuppertal 2003

DIN ART 4, 560 Künstler und 1 Formular; Sammlung Klaus Hömberg 1985 bis 1997 (Ausst.-Kat. Museum für Kommunikation Berlin/Frankfurt a. M./Hamburg), hrsg. v. Anja Eichler und Museumsstiftung Post und Telekommunikation. Heidelberg 2001

Der Zensur zum Trotz: das gefesselte Wort und die Freiheit in Europa (Ausst.-Kat. Zeughaus der Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel). Weinheim 1991

IV. documenta. Internationale Ausstellung (Ausst.-Kat. Fredericianum, Orangerie, Neue Galerie). Kassel 1968

**documenta 6 (Ausst.-Kat. Fredericianum u.a.) 1977**

documenta 6, Handzeichnungen, Utopisches Design, Bücher (Ausst.-Kat. Fredericianum, Orangerie, Neue Galerie), Bd. 3, Kassel 1977

documenta 7 (Ausst.-Kat. Fredericianum, Orangerie, Neue Galerie). Kassel 1982

**documenta 8 (Ausst.-Kat. Fridericianum u.a.) 1987**

documenta 8 (Ausst.-Kat. Fridericianum, Orangerie, Karlsaeue, Renthof, gesamter Stadtraum). Kassel 1987

**documentaportraits (Ausst.-Kat. Palais Bellevue) 1989**

documentaportraits. Küstlerinnen und Künstler der d8- fotografiert von Frank Mihm (Ausst.-Kat. Palais Bellevue, Kassel). Kassel 1989

Eine lange Geschichte mit viel Knoten. Fluxus in Deutschland 1962-1994 (Ausst.-Kat. Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart), hrsg. v. René Block und Gabriele Knapstein. Stuttgart 1994

**Europa, Europa (Ausst.-Kat. Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland) 1994**

Europa, Europa: Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa (Ausst.-Kat. Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn), hrsg. v. Ryszard Stanislawski und Christoph Brockhaus. Bonn 1994

**Fluxus East (Ausst.-Kat. Künstlerhaus Bethanien u.a) 2007**

Fluxus East, Fluxus-Netzwerke in Mitteleuropa (Ausst.-Kat. Künstlerhaus Bethanien, Berlin; Šiuolaikinio Meno Centras, Vilnius; Bunkier Sztuki, Kraków; Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest 2007/2008), hrsg. v. Petra Stegmann. Berlin 2007

**Fluxus – Kunst für ALLE! Die Sammlung Feelisch (Ausst.-Kat. Museum Ostwall) 2013**

Fluxus – Kunst für ALLE! Die Sammlung Feelisch (Ausst.-Kat. Museum Ostwall, Dortmund), hrsg. v. Nicole Grothe und Kurt Wettengl. Dortmund 2013

Fluxus ze sbírky Marie a Milana Knížákových (Ausst.-Kat. Dům u Černé Matky Boží). Prag 1995

**Fluxus! ‘Antikunst‘ ist auch Kunst (Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart) 2012**

Fluxus! ‘Antikunst‘ ist auch Kunst (Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart), hrsg. v. Werner Esser, Bettina Kunz und Steffen Egle. Stuttgart 2012

Fluxus Kunst-Bibliothek. Künstlerbücher von D. Higgins, R. Filliou und M. Knizak in der Oldenburger Universitätsbibliothek (Ausst.-Kat. Oldenburger Universitätsbibliothek), hrsg. v. Christiane Dierks. Oldenburg 1994

Gegen das Apokalyptische in unserer Zeit, Kunst als Einübung in den Frieden (Ausst.-Kat. Kleines Augusteum, Oldenburg; Untere Rathaushalle, Bremen). Oldenburg 1985

Georg Karl Pfahler. Bilder und Objekte/Paintings and Object (Ausst.-Kat. Kunstsammlungen Chemnitz; Von der Heydt-Museum, Wuppertal 2001/2002), hrsg. v. Ingrid Mössinger, Dieter Honisch und Beate Ritter. Leipzig 2001

H. R. Fricker: Networkingmaterial, Spuren künstlerischer Umtriebe per Post (Ausst.-Kat. Museum für Moderne Kunst, Weddel), hrsg. v. Bernd Löbach, Cremlingen/Weddel 1986

Jan Koblasa, Platiken (Ausst.-Kat. Galerie Christoph Dürr). München 1982

Jan Koblasa: Bemalte Skulpturen (Ausst.-Kat. Galerie Christoph Dürr), hrsg. v. Dagmar Batschat. München 1992

Jan Koblasa: 1966-1976 (Ausst.-Kat. Museum Bochum), hrsg. v. Peter Spielmann. Bochum 1976

Jan Koblasa: Agonie (Wald, Baum, Holz) (Ausst.-Kat. Museum Bochum), hrsg. v. Peter Spielmann und Galerie Christoph Dürr. München 1984

Jan Koblasa: Skulpturen, Bilder, Zeichnungen (Ausst.-Kat. Städtische Kunstgalerie Bochum), hrsg. v. Peter Leo. Bochum 1966

Jan Kotík, Arbeiten 1970-1978 (Ausst.-Kat. Museum Bochum, Schloß Charlottenburg, Orangerie). Berlin 1979

**Jan Kotík 1916-2002 (Ausst.-Kat. Nationalgalerie Prag) 2011**

Jan Kotík 1916-2002 (Ausst.-Kat. Nationalgalerie Prag), hrsg. v. Iva Mladičová, Angela Schneider und Jan Kotík. Prag 2011

**Jan Kubiček (Ausst.-Kat. Wilhelm-Hack Museum) 1993**

Jan Kubiček (Ausst.-Kat. Wilhelm-Hack Museum in Ludwigshafen). Ludwigshafen 1993

**Jan Kubíček (Ausst.-Kat. Galerie der Hauptstadt Prag u.a.) 2014**

Jan Kubíček (Ausst.-Kat. Galerie der Hauptstadt Prag, Stadtbibliothek Prag), hrsg. v. Hans-Peter Riese. Prag 2014

Jan Kubíček. Obrazy 1958-1995 (Ausst.-Kat. České Muzeum Výtvarných Umění, Prag). Prag 1995

Jiří Hilmar (Ausst.-Kat. Museum Bochum, Städtische Galerie Schloß Oberhausen, Paris Art Center 1987/1988). Bochum 1987

Jiří Kolář Hommage à Baudelaire (Ausst.-Kat. Galerie R, Nürnberg), Edition R Johanna Ricard Nürnberg. Nürnberg 1972

**Jiří Kolář 1914-2002. Collagen (Ausst.-Kat. Kunstforum Ostdeutsche Galerie) 2013**

Jiří Kolář 1914-2002. Collagen (Ausst.-Kat. Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Regensburg 2013/2014), hrsg. v. Agnes Tieze. Regensburg 2013

Jiří Kolář: Collagen und Objekte, frühe Werke aus der Sammlung Schäuffelen (Ausst.-Kat. Anhaltische Gemäldegalerie, Dessau). Dessau 1995

Jiří Kolář (Ausst.-Kat. Institut für moderne Kunst, Nürnberg), hrsg. v. Miroslav Lamač und Dietrich Mahlow. Köln 1968

Jiří Kolář, Ladislav Novák (Ausst.-Kat. Slowakische Nationalgalerie, Bratislava), hrsg. v. Arsén Pohribný. Bratislava 1997

Jiří Kolář: Collagen, Rollagen, Objekte (Ausst.-Kat. Künstlerhaus am Königstor, Druckhaus, Nürnberg 1968/1969), hrsg. v. Dietrich Mahlow. Nürnberg 1968

Jiří Kolář... unterwegs ins Paradies. Collagen und Objekte (Ausst.-Kat. Gutenberg-Museum, Mainz), hrsg. v. Siglinde Hohenstein. Mainz 1981

Jiří Kolář, Berliner Sammlung (Ausst.-Kat. Neuer Berliner Kunstverein in Zusammenarbeit mit dem Berliner Künstlerprogram des Deutschen Akademischen Austauschdienstes, Berlin), hrsg. v. Jiří Kolář. Berlin 1980

Jiří Kovanda (Ausst.-Kat. Galerie Klatovy/Klenová, Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, Ústí nad Labem), hrsg. v. Edith Jeřábková. Ústí nad Labem 2010

J. H. Kocman, Autorské knihy a papíry/Artists' Books and Papers (Ausst.-Kat. Rudolfinum, Prag). Prag 1997

Jozef Jankovic (Ausst.-Kat. Galerie Ursula Wendtorf, Düsseldorf). Düsseldorf/Oldenburg 1969

Jozef Jankovič. Tvorba z rokov 1958-1997 (Ausst.-Kat. Slowakische Nationalgalerie, Bratislava), hrsg. v. Zora Rusinová, Aurel Hrabušický und Katarína Bajcurová. Bratislava 1997

Július Koller: Vedecko-fantastická retrospektiva (Ausst.-Kat. Slowakische Nationalgalerie, Esterházyho palác, Bratislava), hrsg. v. Petra Hanáková und Aurel Hrabušický. Bratislava 2010

Junge tschechoslowakische Künstler (Ausst.-Kat. Informationszentrale für Ereignisse, Bielefeld), hrsg. v. Bernd Löbach. Bielefeld 1971

Karel Trinkewitz – Život je koláž (Ausst.-Kat. Galerie Mánes, Prag), hrsg. v. Karel Trinkewitz. Prag 1999

**akustische texte, konkrete poesie, visuelle texte (Ausst.-Kat. Stedelijk Museum u.a.) 1970**

klankteksten, konkrete poëzie, visuele teksten/ soundtexts, concrete poetry, visual texts/ akustische texte, konkrete poesie, visuelle texte (Ausst.-Kat. Stedelijk Museum, Amsterdam; Württembergischer Kunstverein, Stuttgart; Institut für Moderne Kunst, Nürnberg 1970/1971), hrsg. v. Liesbeth Crommelin. Amsterdam 1970

Koblasa: Bilder- Zeichnungen (Ausst.-Kat. Galerie Christoph Dürr, München). München 1978

**Kolář: Collagen und Objekte (Ausst.-Kat. Museum Folkwang) 1981**

Kolář: Collagen und Objekte aus Berlin und Paris (Ausst.-Kat. Museum Folkwang, Essen), hrsg. v. Zdenek Felix. Essen 1981

Kolekcja sztuki zachodnioniemskiej Jürgena Weichardta (Ausst.-Kat. Muzeum narodowe dla Krakowa), hrsg. v. Weichardt, Jürgen. Kraków 1988

Konrad Balder Schäuffelen, sprache ist fuer wahr ein koerper (Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus). München 1976

Konrad Balder Schäuffelen, tinte, milch, blut (Ausst.-Kat. Folkwang Museum, Essen). Essen 1979

Konrad Balder Schäuffelen. Instalationen und Embleme (Ausst.-Kat. Städtische Galerie am Markt). Schwäbisch Hall 1991

Konspekt. Grafik der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts aus der Sammlung Jürgen Weichardt. (Ausst.-Kat. Galerie Kariatida in Nizhni Nowgorod, Staatliche Kunstgalerie in Perm und Oldenburg). Oldenburg 1995

Konstruktive Kunst aus der Tschechoslowakei: Hugo Demartini, Jan Kubiček, Karel Malich, Zdeněk Sýkora, Miloš Urbásek (Ausst.-Kat. Galerie im Erker, St. Gallen), hrsg. v. Franz Larese und Janett Jürg. St. Gallen 1972

Konstruktive Tendenzen aus der Tschechoslowakei (Ausst.-Kat. Studio Galerie der Wolfgang Goethe Universität Frankfurt), hrsg. v. Hans-Peter Riese und Zdenek Felix. Frankfurt a. M. 1967

**Konkret (Ausst.-Kat. Kunstmuseum Stuttgart) 2009**

Konkret. Die Sammlung Heinz und Anette Teufel im Kunstmuseum Stuttgart (Ausst.-Kat. Kunstmuseum Stuttgart 2009/2010), hrsg. v. Simone Schimpf. Stuttgart 2009

Konkrete Poesie/Konzept Kunst (Ausst.-Kat. Städtische Galerie Rosenheim), hrsg. v. Hanna Stegmayer und Anke Hofmann. Rosenheim 1997

Kunst als Kommunikation, Multiples, Publikationen und Briefe aus der Sammlung Feelisch, Remschied (Ausst.-Kat. Institut für Lippische Landeskunde), hrsg. v. Ulrich Krempel und Wolfgang Feelisch. Schwabenberg 1994

Kunst in Deutschland 1945-1995. Beitrag deutscher Künstler aus Mittel- und Osteuropa (Ausst.-Kat. Museum Ostdeutsche Galerie). Regensburg 1995

**Kunst in Sozialistischen Staaten (Ausst.-Kat. Oldenburger Stadtmuseum) 1980**

Kunst in Sozialistischen Staaten. ČSSR, DDR, VR Polen, Ungarische VR. (Ausst.-Kat. Oldenburger Stadtmuseum), hrsg. v. Jürgen Weichardt. Oldenburg 1980

Kunst und Kalter Krieg, Deutsche Positionen 1945-89 (Ausst.-Kat. Los Angeles Country Museum of Art; Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg; Deutsches Historisches Museum, Berlin), hrsg. v. Stephanie Barron und Sabine Eckmann. Köln 2009

Kunstzone (Ausst.-Kat. Jakobsplatz, Erste freie Produzentenmesse, München), hrsg. v. Wilfried von Loewenfeld. München 1971

**Künstlerbücher, Buchobjekte (Ausst.-Kat. Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg) 1986**

Künstlerbücher, Buchobjekte (Ausst.-Kat. Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg), hrsg. v. Hermann Havekost und Klaus Groh. Oldenburg 1986

Ladislav Novák (Ausst.-Kat. Výstavní Síň Emila Filly Ústí nad Labem, České Muzeum Výtvarných Umění, Prag; Oblastní Galerie Haus der Kunst, Brünn; Státní Galerie Výtvarného Umění, Cheb; Krajská Galerie, Liberec; Galerie Hradec Králové; Muzeum Českého Ráje, Turnov), hrsg. v. Jiří Valoch und Michal Koleček. Ústí nad Labem 1995

Magdalena Jetelová (Ausst.-Kat. Belveder, Prag), hrsg. v. Magdalena Jetelová und Pavel Liška. Prag 1993

Magdalena Jetelova, Kunstpreisträger '86 (Ausst.-Kat. Künstlerwerkstätten Lothringerstraße 13, München), hrsg. v. Scarlet Berner und Walter Storms. München 1986

**Mail Art Osteuropa (Ausst.-Kat. Staatliches Museum Schwerin) 1996**

Mail Art Osteuropa – Im internationalen Netzwerk (Ausst.-Kat. Staatliches Museum Schwerin), hrsg. v. Kornelia von Berswordt-Wallrabe. Schwerin 1996

**Milan Knížák, Nový ráj (Ausst.-Kat. Galerie Mánes u.a.) 1996**

Milan Knížák, Nový ráj, Výběr prací z let 1952-1995 (Ausst.-Kat. Galerie Mánes, Uměleckoprůmyslové Museum, Prag). Prag 1996

**Milan Knížák. action as a lifestyle (Ausst.-Kat. Museum Bochum u.a) 1986**

Milan Knížák. action as a lifestyle, auswahl der aktivitäten 1953-1985 (Ausst.-Kat. Museum Bochum, Hamburger Kunsthalle 1986/1987), hrsg. v. Milan Knížák. Bochum/Hamburg 1986

**Milan Knížák, Unvollständige Dokumentation (Ausst.-Kat. Galerie Ars Viva) 1980**

Milan Knížák, Unvollständige Dokumentation, Some documentary 1961-1979 (Ausst.-Kat. Galerie Ars Viva, Berlin). Berlin 1980

Milan Knížák. Lauter ganze Hälften, 1953-59 (Auswahl der Aktivitäten; 1953-1985) (Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Museum Bochum), hrsg. v. Thomas Strauss. Hamburg-Altona 1986

Milan Knížák: Aktionen, Konzepte, Projekte, Dokumentationen (Ausst.-Kat. Oldenburger Kunstverein), hrsg. v. Renate Groh. Oldenburg 1980

Milan Knížák 1965-1986, Kleider auf den Körper gemalt (Ausst.-Kat. Sprengel-Museum, Hannover), hrsg. v. Milan Knížák. Hannover 1987

Miloš Urbásek (Ausst.-Kat. Galerie Heinz Teufel, Köln), hrsg. v. Hans-Peter Riese. Köln 1970

**Ostkunst-Westkunst (Ausst.-Kat. Ludwig Forum für internationale Kunst) 1991**

Ostkunst-Westkunst (Ausst.-Kat. Ludwig Forum für internationale Kunst, Aachen), hrsg. v. Gabriele Uelsberg. Aachen 1991

Papir a kniha. Prezentace prací studentů a hostů atelieru Papir a kniha Fakulty výtvarných umění Vysokého učení technického v Brně (Ausst.-Kat. Atrium Pražákova paláce, Moravská Galerie, Brunn). Brunn 2000

Pop Art und Umfeld, Druckgraphik aus der Sammlung Etzold (Ausst.-Kat. Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach), hrsg. v. Dierk Stemmler. Mönchengladbach 1989

Pravoslav Sovak: Neue Arbeiten (Ausst.-Kat. Galerie Pudelko, Bonn). Bonn 1987 (Mit einem Beitrag von Hans-Peter Riese)

Prag um 1600, Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II. (Ausst.-Kat. Kulturstiftung Ruhr und Villa Hügel Essen). Essen/Freren 1988

**Prerušená pieseň (Ausst.-Kat. Slowakische Nationalgalerie) 2012**

Prerušená pieseň. Umenie socialistického realizmu 1948-1956 (Ausst.-Kat. Slowakische Nationalgalerie, Bratislava), hrsg. v. Alexandra Kusá. Bratislava 2012

Proměny Ladislava Nováka (Ausst.-Kat. Nationalgalerie Prag), hrsg. v. Jiří Valoch und Eva Neumannová. Prag 2002

**remember me! (Ausst.-Kat. Center for Advanced Studies) 2012**

remember me! (Ausst.-Kat. Center for Advanced Studies, München), hrsg. v. Zuzana Bířová und Center for Advanced Studies, München 2012

**Riss im Raum (Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau u.a.) 1994**

Riss im Raum, Positionen der Kunst seit 1945 in Deutschland, Polen, der Slowakei und Tschechien (Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau, Berlin; Galeria Zacheta, Warszawa; Galerie der Hauptstadt Prag), hrsg. v. Matthias Flügge und Josef Alan. Berlin 1994

Roy Adzak, Tom Mosley, Miloš Urbásek (Ausst.-Kat. Kunsthalle Wilhelmshaven), hrsg. v. Jürgen Weichardt. Wilhelmshaven 1974

Rune Miels (Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden und Bonner Kunstverein), hrsg. v. Dirk Teuber und Kati Wolf. Baden-Baden/Bonn 1988

**Sammlung Etzold (Ausst.-Kat. Städtisches Museum Abteiberg) 1987**

Sammlung Etzold – Ein Zeitdokument (Ausst.-Kat. Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach), hrsg. v. Hannelore Kerstig. Mönchengladbach 1987

Sammlung Etzold (Ausst.-Kat. Kölnischer Kunstverein). Köln 1970

**Sammlung Feelisch Privat (Ausst.-Kat. Museum Ostwall) 1986**

Sammlung Feelisch Privat (Ausst.-Kat. Museum Ostwall, Dortmund). Dortmund 1986

Sammlung Feelisch (Ausst.-Kat. Museum Ostwall, Dortmund), hrsg. v. Peter Schneider. Dortmund 1993

Sammlung Feelisch (Ausst.-Kat. Museum Ostwall), hrsg. v. Wolfgang Feelisch. Dortmund 1970

Šedá cihla. 78/1991 Exil (Ausst.-Kat. Galerie u bílého jednorožce, Klatovy; Galerie Zámek, Klenová). Klatovy 1991

**Šedá cihla. 66/1994 Exil (Ausst.-Kat. Galerie u bílého jednorožce u.a) 1994**

Šedá cihla. 66/1994 Exil (Ausst.-Kat. Galerie u bílého jednorožce, Klatovy; Galerie Zámek, Klenová). Klatovy 1994

Slovenské vizuálne umenie, 1970-1985 (Ausst.-Kat. Slowakische Nationalgalerie), hrsg. v. Aurel Hrabušický und Katarína Bajcurová. Bratislava 2002

Slovenský obraz (anti-obraz). 20. storočie v slovenskom výtvarnom umení; 20th century in Slovak visual art (Ausst.-Kat. Slowakische Nationalgalerie), hrsg. v. Katarína Bajcurová. Bratislava 2008.

Sovák, weltvernetzt (Ausst.-Kat. Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Regensburg), hrsg. v. Pravoslav Sovák. Regensburg 2009

**Stanislav Kolíbal (Ausst.-Kat. Egon Schiele Art Centrum) 2003**

Stanislav Kolíbal, kresby, sochy, komantáře (Ausst.-Kat. Egon Schiele Art Centrum, Český Krumlov), hrsg. v. Stanislav Kolíbal. Prag 2003

**Subversive Praktiken/Practices (Ausst.-Kat. WKV Stuttgart) 2008**

Subversive Praktiken/Practices. Kunst unter Bedingungen politischer Repression. 60er-80er /Südamerika/Europa (Ausst.-Kat. WKV Stuttgart), hrsg. v. Hans D. Christ und Iris Dressler. Stuttgart 2008

text buchstabe bild (Ausst.-Kat. Zürcher Kunstgesellschaft, Heimhaus Zürich), hrsg. v. Felix Andreas Baumann. Zürich 1970

Timm Ulrichs, Die Druckgraphik (Ausst.-Kat. Sprengel Museum, Hannover). Hannover 2003

Timm Ulrichs, Retrospektive (Ausst.-Kat. Kunstverein Braunschweig, Karl Ernst Osthaus Museum Hagen, Heidelberger Kunstverein). Braunschweig 1975

Timm Ulrichs, Betreten der Ausstellung verboten! (Ausst.-Kat. Kunstverein Hannover; Sprengel Museum, Hannover). Hannover 2011

Thomas Lenk und Karl Pfahler (Ausst.-Kat. Hessisches Landesmuseum in Darmstadt), hrsg. v. Edward F. Fry. Darmstadt 1968

Treffpunkt Konkrete Kunst. Begegnungen mit Künstlern im Museum im Kulturspeicher Würzburg (Ausst.-Kat. Kulturspeicher Würzburg). Würzburg 2009

Tschechische Kunst 1878-1914, Auf dem Weg in die Moderne (Ausst.-Kat. Mathildenhöhe), hrsg. v. Bernd Krimmel. Darmstadt 1984

**Videokunst in Deutschland 1963-1982 (Ausst.-Kat. Kölnischer Kunstverein u.a) 1983**

Videokunst in Deutschland 1963-1982 (Ausst.-Kat. Kölnischer Kunstverein; Kunsthalle Hamburg; Badischer Kunstverein, Karlsruhe; Westfälischer Kunstverein, Münster; Städtische Galerie im Lenbachhaus, München; Kunsthalle Nürnberg/Norishalle; Nationalgalerie, Berlin 1982/83), hrsg. v. Wulf Herzogenrath. Stuttgart 1983

**Visuelle Poesie (Ausst.-Kat. Galerie in Lebach u.a.) 1984**

Visuelle Poesie (Ausst.-Kat. Galerie in Lebach, Moderne Galerie des Saarland-Museums Saarbrücken, Saarländischer Rundfunk), hrsg. v. Klaus Peter Dencker. Dillingen/Saar 1984

**Von der Fläche zum Raum (Ausst.-Kat. Norishalle) 1975**

Von der Fläche zum Raum – Beispiele Geplanter Kunst (Ausst.-Kat. Norishalle, Nürnberg). Nürnberg 1975

**Vom Aussehen der Wörter (Ausst.-Kat. Kunstmuseum Hannover mit Sammlung Sprengel) 1980**

Vom Aussehen der Wörter. Visuelle Poesie/Notationen (Ausst.-Kat. Kunstmuseum Hannover mit Sammlung Sprengel), hrsg. v. Michael Erlhoff und Bernhard Holeczek. Hannover 1980

Vostell (Ausst.-Kat. Rheinisches Landesmuseum, Bonn), hrsg. v. Rolf Wedewer. Heilderberg 1992

V.Z.D.O.R. (Ausst.-Kat. Museum für Tschechische Literatur, Prag), hrsg. v. Růžena Hamanová. Prag 1992

Über Koehler. Essays und Rezensionen 1957-2004 (Ausst.-Kat. Märkisches Museum, Witten), hrsg. v. Angela Koehler und Wolfgang Zemter. Bönen 2009

**Wolf Vostell: Zeichnungen, 1952-1976 (Ausst.-Kat. Museum Ostwall u.a.) 1977**

Wolf Vostell: Zeichnungen, 1952-1976 (Ausst.-Kat. Museum Ostwall, Dortmund; Kestner-Gesellschaft, Hannover; Centro Miro, Barcelona), hrsg. v. Eugen Thiemann und Carl-Albrecht Haenlein. Dortmund 1977

### **Wiedervorlage d5 (Ausst.-Kat. documenta archiv u.a.) 2001**

Wiedervorlage d5 – Eine Befragung des Archivs zur documenta 1972 (Ausst.-Kat. documenta archiv im Museum Fridericianum, Kassel), hrsg. v. Roland Nachtigäller, Friedhelm Scharf und Karin Stengel. Kassel 2001

um 1968, konkrete utopien in kunst und gesellschaft (Ausst.-Kat. Städtische Kunsthalle Düsseldorf), hrsg. v. Marie Luise Syring. Düsseldorf 1990

Zeitkunst, Sammlung Feelisch Remschied (Ausst.-Kat. Städtische Galerie Remschied). Remschied 1992

Zines #1: 1971 - 1975; Künstlerzeitschriften aus der Sammlung Hubert Kretschmer (Ausst.-Kat. Studienzentrum der Moderne – Bibliothek Herzog Franz von Bayern am Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München), hrsg. v. Rüdiger Hoyer. München 2013

### **Publikationen**

20 Jahre Künstlerwerkstatt Lothringerstraße 13, Eine Ausstellungsdocumentation der Jahre 1991-1999, Kulturreferat der Landeshauptstadt München. München 2000

Abels, Heinz: Identität, Lehrbuch. (2. Auflage) Wiesbaden 2010

Adalbert-Stifter-Verein (Hrsg.): 50 Jahre Adalbert-Stifter-Verein 1947-1997. München 1998

Adalbert-Stifter-Verein (Hrsg.): 60 Jahre Adalbert-Stifter-Verein (Festtakt, Chronik 1998-2007, Kolloquium). München 2008

### **Alan 2001**

Alan, Josef (Hrsg.): Alternativní kultura: příběh české společnosti 1945-1989. Prag 2001

Angerbauer-Rau, Monika: Beuys Kompass. Ein Lexikon zu den Gesprächen von Joseph Beuys. Köln 1998

Anderle, Jiří: Jiří Anderle. Prag 1995

Appadurai, Arjun (Hrsg.): Globalization. Durham 2000

Appadurai, Arjun (Hrsg.): The social life of things. Commodities in cultural perspective. (5. Auflage) Cambridge 2007

Appadurai, Arjun: Fear of small numbers. An essay on the geography of anger. Durham 2006

Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Visuelle Poesie. München 1997

Art Centrum, Tschechoslowakische Zentrum der Bildenden Künste, 1964-1984. Prag 1984

**Assmann, Gomille und Rippl 1998**

Assmann, Aleida; Gomille, Monika und Rippl, Gabriele (Hrsg.): Sammler – Bibliophile – Exzentriker. Tübingen 1998

**Autsch und Hornäk 2010**

Autsch, Sabine und Hornäk, Sara (Hrsg.): Räume in der Kunst, Künstlerische, kunst- und medienwissenschaftliche Entwürfe. Bielefeld 2010

Bachmann, Erich und Schwarzenberg, Karl (Hrsg.): Romanik in Böhmen. Geschichte, Architektur, Malerei, Plastik und Kunstgewerbe. München 1977

Baillet, Anne (Hrsg.): Netzwerke des Wissens. Das intellektuelle Berlin um 1800. Bd. 1, Berlin 2011

Barkhoff, Jürgen; Böhme, Hartmut und Riou, Jeanne (Hrsg.): Netzwerke, Eine Kulturtechnik der Moderne. Köln/Wien/Weimar 2004

Bátorová, Andrea: Aktionskunst in der Slowakei in den 1960er Jahren, Aktionen von Alex Mlynářčik (Diss. Universität Regensburg 2007). Berlin 2009

Bayer, Natalie; Engl, Andrea; Hess, Sabine und Moser, Johannes (Hrsg.): Crossing Munich. Texte zur Migration aus Kunst, Wissenschaft und Aktivismus. München 2009

**Beck 1998**

Beck, Ulrich (Hrsg.): Perspektiven der Weltgesellschaft. Frankfurt a. M. 1998

**Behn 2012**

Behn, Helga: Herzlich, Ihr Max, Künstlerpost aus den Beständen des ZADIK. Nürnberg 2012

Belohradská, Ľuba und Trojanová, Eva: Hranice geometrie/Borders of geometry. Bratislava 2009

**Belting 1995**

Belting, Hans: Das Ende der Kunstgeschichte, Eine Revision nach zehn Jahren. München 1995

Belting, Hans: Die Deutschen und ihre Kunst: ein schwieriges Erbe. München 1992

Beneš, Ondřej und Ševčík, Oldřich: Architektura 60. let: 'zlatá šedesátá léta' v české architektuře 20. století. Prag 2009

**Benjamin 2005**

Benjamin, Walter: Aura und Reflexion, Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie. Frankfurt a. M. 2005

Bergmanová, Marie (Hrsg.): Jiří Kolář sběratel. Prag 2001

Bernd Löbach-Hinweiser, 50 Jahre experimentelle Plastiken + Objekte 1961-2011. Cremlingen 2013

**Beuckers und Cornelius 2012**

Beuckers, Klaus Gereon und Hopp, Cornelius (Hrsg.): Dé-coll/age und Happening, Studien zum Werk von Wolf Vostell. Kiel 2012

Bezzola, Tobia und Kurzmeyer, Roman (Hrsg.): Harald Szeemann, with by through because towards despote, catalogue of all exhibition 1957-2005. Zürich/Wien/New York 2007

Bilderbuch: Werkgruppen der 60er und 80er Jahre/Reinhard Döhl. Stuttgart 1990

**Biřová 2011**

Biřová, Zuzana: Inřtitucionálne prijatie konceptuálneho umenia v Európe (Dipl.-Arbeit Karls-Universität Prag 2011). Prag 2011

Bordieu, Pierre: Sozialer Raum und 'Klassen'. Leçon sur la leçon (Zwei Vorlesungen). Frankfurt a. M. 1985

Bogner, Dieter (Hrsg.): Paradigmenwechsel, Ost- und Mitteleuropa im 20. Jahrhundert; Kunstgeschichte im Wandel der politischen Verhältnisse. Wien 2011

Brenner, Christiane: Zwischen Ost und West, tschechische politische Diskurse 1945-1948. München/Oldenburger 2009

**Buchheim, Ivaničková, Kaiserová und Zimmermann 2010**

Buchheim, Christoph; Ivaničková, Edit; Kaiserová, Kristina und Zimmermann, Volker (Hrsg.): Die Tschechoslowakei und die beiden deutschen Staaten. Essen 2010

Burkhardt, Stefan (Hrsg.): Staufisches Kaisertum im 12. Jahrhundert: Konzepte, Netzwerke, politische Praxis. Regensburg 2010

Castells, Manuel: The Rise of The Network Society. Oxford 1996

Coellen, Ludwig: Methode der Kunstgeschichte. (Nachdr. d. Ausg. Traisa-Darmstadt 1924) Mittenwald 1979

**Crane und Stoffelt 1984**

Crane, Michael und Stoffelt, Mary (Hrsg.): Correspondence Art. Source Book for the Network of International Postal Art Activity. San Francisco 1984

**Csáky und Leitgeb 2009**

Moritz Csáky und Christoph Leitgeb (Hrsg.): Kommunikation – Gedächtnis – Raum. Kulturwissenschaften nach dem 'Spatial Turn'. Bielefeld 2009

**Damus 1995**

Damus, Martin: Kunst in der BRD 1945-1990, Funktionen der Kunst in einer demokratisch verfaßten Gesellschaft. Hamburg 1995

Danyel, Jürgen; Schevardo, Jennifer und Kruhl, Stephan (Hrsg.): Transit 68/89, transforming 68/89; performing 68/89; misunderstanding 68/89. Berlin 2009

Das Fest zum Jubiläum, Galerie Schoeller. Düsseldorf 1995

Dencker, Klaus Peter: Text-Bilder, Visuelle Poesie international, Von der Antike bis zur Gegenwart. Schauberg 1972

Der Zensur zum Trotz: das gefesselte Wort und die Freiheit in Europa. Weinheim 1991

Die böhmischen Länder zwischen Ost und West. Festschrift für Karl Bosl zum 75. Geburtstag. Ed. Ferdinand Seibt. (Veröffentlichungen des Collegium Carolinum 55) München/Wien 1983

Drengenberg, Hans-Jürgen (Hrsg.): Bildende Kunst in Osteuropa im 20. Jahrhundert. Berlin 1991

Die Tschechoslowakischen Gewerkschaften (1870-1970). Der Prager Frühling, Besetzung und Normalisierung, Folgen. Brüssel 1970

Die Zeit. Das Lexikon in 20 Bänden. Bd. 8, Hamburg 2005

Distel, Herbert: Das Schubladenmuseum/The Museum of Drawers/Le Musée en Tiroirs. Bern 1978

### **Dogramaci 2013**

Dogramaci, Burcu (Hrsg.): Migration und künstlerische Produktion. Bielefeld 2013

### **Dogramaci und Wimmer 2011**

Dogramaci, Burcu und Wimmer, Karin (Hrsg.): Netzwerke des Exils, Künstlerische Verflechtungen, Austausch und Patronage nach 1933. Berlin 2011

### **Dogramaci 2008**

Dogramaci, Burcu: Kulturtransfer und nationale Identität Deutschsprachigen Architekten, Stadtplaner und Bildhauer in der Türkei nach 1927. Berlin 2008

Doll, Nikola; Heftrig, Ruth; Peters, Olaf und Rehm, Ulrich (Hrsg.): Kunstgeschichte nach 1945: Kontinuität und Neubeginn in Deutschland. Köln 2006

Dreher, Thomas: Konzeptuelle Kunst in Amerika und England zwischen 1963 und 1976. Frankfurt a. M. 1992

### **Dülffer 2004**

Dülffer, Jost: Europa im Ost-West-Konflikt 1945-1990. München/Oldenburg 2004

Edition Boczkowski – und 8, Kassel 1970

### **Eichwede 2009**

Eichwede, Wolfgang (Hrsg.): Das Archiv der Forschungsstelle Osteuropa, Bestände im Überblick: UdSSR/Russland, Polen, Tschechoslowakei, Ungarn und DDR. Stuttgart und Bremen 2009

### **Eichwede 2000**

Eichwede, Wolfgang (Hrsg.): Samizdat, Alternative Kultur in Zentral- und Osteuropa: Die 60er bis 80er Jahre. Bremen 2000

Eimert, Dorothea und Riese, Hans-Peter (Hrsg.): stets konkret, Die Hubertus Schoeller Stiftung. Köln 2004

Engelbert, Arthur (Hrsg.): Kunst als Medium der Botschaft? Gießen 1991

Engelbert, Arthur (Hrsg.): Kunst im Schaltkreis. Variationen-Setie-Simulation. Hochschule der Künste Berlin. Berlin 1990

Eryılmaz, Aytaç und Frangenberg, Frank (Hrsg.): Projekt Migration. Köln 2005

Fastert, Sabine: Spontaneität und Reflexion, Konzepte von Künstler in der Bundesrepublik Deutschland von 1945 bis 1960. Berlin/München 2010

Fischer, Ernst: Von der Notwendigkeit der Kunst. Dresden 1959

Gaddis, John Lewis: Der kalte Krieg, eine neue Geschichte. München 2007

Gente, Peter (Hrsg.): Deleuze und die Künste. Frankfurt a. M. 2007

### **Geržová 1999**

Geržová, Jana (Hrsg.): Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia. Bratislava 1999

Godfrey, Tony: Conceptual Art. New York 1998

Goldmann, Kjell (Hrsg.): Nationalism and internationalism in the post-Cold War era. London/New York 2000

### **Gomringer 1996**

Gomringer, Eugen (Hrsg.): visuelle poesie, Anthologie. Stuttgart 1996

Groys, Boris: Logik der Sammlung, Am Ende des musealen Zeitalters. München und Wien 1997

### **Groh 1972a**

Groh, Klaus (Hrsg.): Aktuelle Kunst in Osteuropa: ČSSR, Jugoslawien, Polen, Rumänien, UdSSR, Ungarn. Köln 1972a

### **Groh 1972b**

Groh, Klaus: etc., Thesen- Slogans-Konzepte-Projekte-Ideen-Meinungen-Thesen-Slogans-Konzepte. Gersthofen 1972

Groh, Klaus (Hrsg.): if I had a mind... (ich stelle mir vor...)/concept-art· project art. Köln 1971

Grote, Andreas (Hrsg.): Macrocosmo in Microcosmo. Die Welt in der Stube: Zur Geschichte des Sammelns 1450-1800. Berliner Schriften zur Museumskund 10. Opladen 1994

**Gulinska-Jurgiel 2010**

Gulinska-Jurgiel, Paulina: Die Presse des Sozialismus ist schlimmer als der Sozialismus, Europa in der Publizistik der Volksrepublik Polen der ČSSR und der DDR (Diss. Europa-Universität Viadrina 2009). Bochum 2010

**Günzel 2010**

Günzel, Stephan (Hrsg.): Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart/Weimar 2010

Hacker, Jens: Der Ostblock. Entstehung, Entwicklung und Struktur. 1939-1980. Baden-Baden 1983

Hall, Stuart: Rassismus und kulturelle Identität (Ausgewählte Schriften 2). Hamburg 1994

Hanáková, Jitka: Edice českého samizdatu 1972-1991. Prag 1997

Häußling, Roger (Hrsg.): Grenzen von Netzwerken. Wiesbaden 2009

Hausmann, Andrea und Körner, Jana (Hrsg.): Demografischer Wandel und Kultur. Veränderungen im Kulturangebot und der Kulturnachfrage. Wiesbaden 2009

Havel, Václav: The Power of the Powerless: Citizens against the State in Central-Eastern Europe. New York 1985

Heckhausen, Heinz: Motivation und Handeln. Lehrbuch der Motivationspsychologie. Berlin 1980

Hepp, Andreas; Krotz, Friedrich; Moores, Shaun; Winter, Carsten (Hrsg.): Konnektivität, Netzwerk und Fluss. Konzepte gegenwärtiger Medien-, Kommunikations- und Kulturtheorie. Wiesbaden 2006

Herget, Beate (Hrsg.): Heimat im Museum? Museale Konzeptionen zu Heimat und Erinnerungskultur in Deutschland und Polen. München 2008

**Hertlein 1990**

Hertlein, Joachim: Persönlichkeit, Motivation und der Schaffensprozess bildender Künstler (Diss. Universität Bamberg 1990). Bamberg 1990

Herbers, Klaus (Hrsg.): Augsburger Netzwerke zwischen Mittelalter und Neuzeit: Wirtschaft, Kultur und Pilgerfahrten. Tübingen 2009

Heuberger, Georg; Berankova, Ljuba und Riedel, Erik: Heimat – Exil – Heimat: Emigration und Rückkehr des jüdischen Malers Kurt Levy (1911-1987). Ostfildern 1998

**Heyer 2001**

Heyer, Stefan: Deleuzes & Guattaris Kunstkonzept. Ein Wegweiser durch tausend Plateaus. Wien 2001

Hiršal, Josef und Grögerová, Bohumila (Hrsg.): Experimentální poesie. Prag 1967

Hiršal, Josef und Grögerová, Bohumila: Vrh kostek, česká experimentální poezie. Prag 1993

Hobbes, Thomas: Leviathan or the Matter, Forme and Power of a Common-wealth Ecclesiasticall and Civill. London 1951

Hoffmann, Justin: Destruktionskunst, Der Mythos des Zerstörung in der Kunst der frühen 60er Jahren. München 1995

**Holzer 2010**

Holzer, Boris: Netzwerke. Bielefeld 2010

Honnef, Klaus: Concept Art. Köln 1971

Honisch, Dieter: Texte. Stuttgart 1992

Hoptmann, Laura und Pospiszyl, Tomáš (Hrsg.): Primary Documents, A Sourcebook for Eastern European Art since the 1950s. New Yourk/Cambridge 2002

**Horová 2006**

Horová, Anděla (Hrsg.): Nová encyklopedie českého výtvarného umění. Dodatky. Prag 2006

**Horová 1995**

Horová, Anděla (Hrsg.): Nová encyklopedie českého výtvarného umění. A-M, Prag 1995

**Horová 1995a**

Horová, Anděla (Hrsg.): Nová encyklopedie českého výtvarného umění. N-Ž, Prag 1995

Houterman, Sarah: Mediale Zwischenwelten: Audiovisuelle Kunst in der Tschechoslowakei (1919-1939). Wien/Köln/Weimar 2012

Hruškovic, Michal: Estetika socialistické společnosti. Bratislava 1982

Hruškovic, Michal: Zápas o socialistický charakter kultúry. Bratislava 1981

Hruškovic, Michal: K dějinám socialistického Československa. Prag 1969

Chalupecký, Jindřich: Tíha doby, Stati o časových souvislostech a situacích kultury 1968-1988. Prag 1997

**Jansen 2003**

Jansen, Dorothea: Einführung in die Netzwerkanalyse. Opladen 2003

Jappe, Elisabeth: Performance Ritual Prozess, Handbuch der Aktionskunst in Europa. München/New York 1993

Jüngling, Peter und Žantovský, Petr (Hrsg.): Milan Knížák osobně. (Nejsem jako oni). Prag 2003

Kárník, Zdeněk und Kopeček, Michal (Hrsg.): Bolševismus, komunismus a radikální socialismus v Československu I-V. Prag 2003-2005. Im Rahmen des Projektes *KSČ a radikální socialismus v Československu 1918-1989*

**Karsten und Von Thiessen 2006**

Karsten, Arne und Von Thiessen, Hillard (Hrsg.): Nützliche Netzwerke und korrupte Seilschaften. Göttingen 2006

**Kimpel und Stengel 2007**

Kimpel, Harald und Stengel, Karin (Hrsg.): 4. documenta, Internationale Ausstellung. Eine fotografische Rekonstruktion. Bremen 2007

**Kimpel 1997**

Kimpel, Harald: documenta, Mythos und Wirklichkeit. Köln 1997

**Kind-Kovács 2008**

Kind-Kovács, Friederike: „Out of the drawer and into the West“/Tamizdat from the Other Europe and its vision and Practice of a transnational literary community (1956-1989) (Diss. Universität Potsdam 2008). Potsdam 2008

Klee, Julia: Kunstpolitik in Ost- und Westdeutschland & der deutsch-deutsche Kunststreit. München 2013

Kliems, Alfrum; Raßloff, Ute und Zajac, Peter (Hrsg.): Sozialistischer Realismus. Lyrik des 20. Jahrhunderts in Ost-Mittel-Europa II. Berlin 2006

**Knížák 2010**

Knížák, Milan (Hrsg.): Génius Milana Knížáka. Prag 2010

Knížák, Milan: Cestopisy. Prag 1990

Knížák, Milan: Zeremonien (VICE-Versand). Remscheid 1971

Kopfermann, Thomas (Hrsg.): Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie. Tübingen 1974

Koschmal, Walter; Nekula, Marek und Rogall, Joachim (Hrsg.): Deutsche und Tschechen. München 2003

**Kouřil 1991**

Kouřil, Vladimír: Jazzová Sekce v čase a nečase 1971-1987. Prag 1991

Kotík, Jan: Geschichte des Dreiecks, 52 Zeichnungen, Collagen, Malereien und Objekte. Dresden 2001

Kotík, Jan: neúplný kompas: Index Společnost pro československou literaturu v zahraničí. Köln 1986

Kotík, Jan: Konsum und Verbrauch. Versuch über Gebrauchswert und Bedürfnisse. Hoffmann und Campe. Hamburg 1974

**Kováč, Marek, Pešek und Prahl 2009**

Kováč, Dušan; Marek, Michaela; Pešek, Jiří und Prahl, Roman (Hrsg.): Kultura jako nositel a oponent politických záměrů. Ústí nad Labem 2009

**Krappmann 1971**

Krappmann, Lothar: Soziologische Dimensionen der Identität, Strukturelle Bedingungen für die Teilnahme an Interaktionsprozessen. Stuttgart 1971

Krátka, Eva (Hrsg.): Česká vizuální poezie. Teoretické texty. Brunn 2013

**Krohn 2009**

Krohn, Claus-Dieter (Hrsg.): Exil, Entwurzelung, Hybridität, Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. Bd. 27, München 2009

**Krohn, Rotermund, Winckler und Koepke 1995**

Krohn, Claus-Dieter; Rotermund, Erwin; Winckler, Lutz und Koepke, Wulf (Hrsg.): Kulturtransfer im Exil. Ein internationales Jahrbuch Exilforschung. Bd. 13, München 1995.

Kuball, Mischa und Welzer, Harald: New Pott. Zürich 2011

Kummer, Raimund; Pitz, Herman und Rahman, Fritz (Hrsg.): Büro Berlin, Ein Produktionsbegriff, Künstler Bethanien. Berlin 1986

Kusák, Alexej und Künzel, Franz Peter: Der Sozialismus mit menschlichem Gesicht, Experiment und Beispiel der sozialistischen Reformation in der Tschechoslowakei. München 1969

Koblasa, Jan: Jan Koblasa, Emigrace (vstávání z mrtvých se živým nedaří). Prag 2011

Köhler, Andrea: VONS (Výbor na obranu nespravedlive stíhaných) das Komitee zur Verteidigung zu Unrecht Verfolgter. Opposition und politische Repression zur Zeit der „Normalisierung“ in der Tschechoslowakei 1968-1989 (Dipl.-Arbeit Paris-Lodron-Universität Salzburg). Salzburg 1999

Kramme, Rüdiger; Rammstedt, Angela und Rammstedt, Otthein (Hrsg.): Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908, Bd. 1. Frankfurt a. M. 1995

Kramer, Thomas (Hrsg.): Herbert Distel: Das Schubladenmuseum/The Museum of Drawers 1970-1977, im Kunsthaus Zürich; fünfhundert Kunstwerke der Moderne. Zürich 2011

**Kröncke Mey und Spielmann 2007**

Kröncke, Meike; Mey, Kerstin und Spielmann, Yvonne (Hrsg.): Kultureller Umbau, Räume, Identitäten und Re/Präsentationen. Bielefeld 2007

Langer, Andrea und Michels, Georg (Hrsg.): Metropolen und Kulturtransfer im 15./16. Jahrhundert. Prag-Krakau-Danzig-Wien. Bd. 12., Stuttgart 2001

Langhamer, Antonín: The Legend of Bohemian Glass. A Thousand Years of Glassmaking in the Heart of Europe. Zlín 2003

Lenz, Anna (Hrsg.): *Starke Frauen für die Kunst, im Gespräch mit Anna Lenz.* München 2013

**Lenz und Bleicker-Honisch 2009**

Lenz, Anna und Gerhard und Bleicker-Honisch, Ulrike (Hrsg.): *Epoche Zero. Sammlung Lenz Schönberg. Leben in Kunst. Bd. 1, Ostfildern 2009*

Lieser-Triebnigg, Erika und Mampel, Siegfried (Hrsg.): *Kultur im geteilten Deutschland.* Berlin 1984

Lippard, Lucy R. (Hrsg.): *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972; a cross-reference book of information on some esthetic boundaries; consisting of a bibliogr. into which are inserted a fragmented text, art works, documents, interviews, and symposia.* London 1973

**Lizcová 2012**

Lizcová, Zuzana: *Kulturní vztahy mezi ČSSR a BRD v 60. letech 20. století.* (Diss. Karls-Universität Prag 2011). Prag 2012

**Locher und Schneemann 2008**

Locher, Hubert und J. Schneemann, Peter (Hrsg.): *Grammatik der Kunstgeschichte.* Zürich/Emsdetten/Berlin 2008

Luhan, Jiří und Pouba, Petr (Hrsg.): *Splátka na dluh. Dokumentace českých výtvarníků narozených v padesátých a šedesátých letech.* Prag 2000

**Lutz 1999**

Lutz, Annabelle: *Dissidenten und Bürgerbewegung. Ein Vergleich zwischen DDR und Tschechoslowakei* (Diss. Universität Potsdam 1998). Frankfurt a. M. 1999

Marek, Michaela und Bartošová, Zuzana (Hrsg.): *Kultur als Vehikel und als Opponent politischer Absichten. Kulturkontakte zwischen Deutschen, Tschechen und Slowaken von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis in die 1980er Jahre.* (1. Auflage) Essen 2010

Matzner, Florian: *Künstlerlexikon mit Registern zur documenta 1-8.* Kassel 1987

Mayer, Horst O.: *Interview und schriftliche Befragung. Entwicklung Durchführung und Auswertung.* München 2009

Mayerova, Simona: *Pražská Špálová Galérie v letech 1965-1970* (Dipl.-Arbeit Karls-Universität Prag 1997). Prag 1997

**McEvelley 2005**

McEvelley, Thomas: *The Triumph of Anti-Art, Conceptual and Performance Art in the Formation of Post-Modernism.* New York 2005

McLuhan, Marshall: *Das Medium ist Message.* Frankfurt a. M./Berlin 1969

Mohar, Miran; Savski, Andrej und Vogelnic, Borut (Hrsg.): *East Art Map-Contemporary Art and Eastern Europe, Afterfall.* Cambridge 2005

[[www.eastartmap.org](http://www.eastartmap.org)]

Molkerei Werkstatt (Hrsg.): Molkerei Werkstatt, Projekte 1981-1994. Köln 1994

Muller, Lars (Hrsg.): Richard Paul Lohse. Zeichnungen – Dessins. 1935-1985. Baden 1986 (Mit einem Beitrag Hans-Peter Riese)

**Nolte 1981**

Nolte, Ernst: Der Weltkonflikt in Deutschland, Die Bundesrepublik und die DDR im Brennpunkt des Kalten Krieges 1949-1961. München 1981

**Nolte 1985**

Nolte, Ernst: Deutschland und der Kalte Krieg. Stuttgart 1985

Novák, Ladislav: Gedichte für bewegte Rezitation. Konrad Balder Schöffelen und Tamara Kafkova (Übersetzer), (Literarisches Kolloquium Berlin). Berlin 1970

Odd, Arne Westad (Hrsg.): Reviewing The Cold War. Approaches, Interpretations, Theory. London/Portland 2000

Oldenburger Kunstverein (Hrsg.): 150 Jahre Oldenburger Kunstverein 1843-1993. Oldenburg 1993. Jürgen Weichardt (red.)

**Orišková 2000**

Orišková, Maria: Zweistimmige Kunstgeschichte (Diss. Universität für angewandte Kunst Wien 2000). Wien 2000

Osborne, Peter (Hrsg.): Conceptual art. London/New York 2002

**Otáhal 2002**

Otáhal, Milan: Normalizace 1969-1989, Příspěvek ke stavu bádání. Prag 2002

**Olson und Worsham 1999**

Olson, Gary A. und Worsham, Lynn (Hrsg.): Race, Rhetoric and the Postcolonial. Albany 1999

Panzer, Gerhard; Völz, Franziska und Rehberg, Karl-Siegbert: Beziehungsanalysen. Bildende Künste in Westdeutschland nach 1945: Akteure, Institutionen, Ausstellungen und Kontexte. Wiesbaden 2015

Partitury, grafická hudba, fónická poezie, akce, parafráze, interpretace, (Jazz Petit Nr. 3/1980; Jazz Sektion). Prag 1980

Partos, Gabriel: Studená vojna očami východu a západu. Bratislava 1994

Petrasová, Taťána und Prahl, Roman (Hrsg.): Mnichov-Praha, výtvarné umění mezi tradicí a modernou/München-Prag: Kunst zwischen Tradition und Moderne. Prag 2012

**Piotrowski 2009**

Piotrowski, Piotr: In the shadow of Yalta: art and avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989. London 2009

**Písaříková 2011**

Písaříková, Jana: Black Market, Historie a současnost uměleckého hnutí a skupiny performance art 1985-2011 (Dipl.-Arbeit Masaryková Univerzita Brunn, Betreuer Prof. ak. soch. Tomáš Ruller). Brunn 2011

**Posset 1991**

Posset, Johanna: Česká samizdatová periodika 1968-1989. Wien 1991

Restany, Pier und Mlynárčik, Alex (Hrsg.): INDE. Bratislava 1994

Ridler, Gerda: Privat gesammelt – öffentlich präsentiert: Über den Erfolg eines neuen musealen Trends bei Kunstsammlungen. Bielefeld 2012

Riese, Hans-Peter (Hrsg.): Bürgerinitiative für die Menschenrechte. Köln 1977

Riese, Hans-Peter und Heckmanns, W. Friedrich (Hrsg.): Paul Lohse: Drawings 1935-1985. New York 1986

Riese, Hans-Peter und Weschenfelder, Klaus (Hrsg.): Heijo Hangen. Werkverzeichnis der Serigraphien von 1966-1993. Köln/Wienand 1994

Riese, Hans-Peter (Hrsg.): Pravoslav Sovák. Köln 2007

**Riese 2008a**

Riese, Hans-Peter: kunst: konstruktiv/konkret, Gesellschaftliche Utopien der Moderne. München/Berlin 2008

**Riese 2008b**

Riese, Hans-Peter: Vom Sammeln und von Freundschaften. Künstlermappen Konkreter Kunst im Kunstforum Ostdeutsche Galerie. Köln 2008

**Riese 2009**

Riese, Hans-Peter: Von der Avantgarde in den Underground, Texte zur Russischen Kunst 1968-2006. Köln 2009

**Riese, Šefčáková und Valoch 2000**

Riese, Hans-Peter; Šefčáková, Eva und Valoch, Jiří (Hrsg.): Miloš Urbásek. Bratislava 2000

**Röder 2008**

Röder, Kornelia: Topologie und Funktionsweise des Netzwerks der Mail Art, Seine spezifische Bedeutung für Osteuropa von 1960 bis 1989 (Diss. Universität Bremen 2006). Köln 2008

**Rohr-Bongard 2001**

Rohr-Bongard, Linde (Hrsg.): Kunst=Kapital. Der Capital Kunstkompass von 1970 bis heute. Köln 2001

Rossi, Aldo und Pavlík, Jan: Jiří Valoch, Collana di poesia visiva, Nr. 1, Beniamino Carucci ed. Roma 1975

Rotzler, Willy: Konstruktive Konzepte. Eine Geschichte der konstruktiven Kunst vom Kubismus bis heute. Zürich 1977

**Rouček 1990**

Rouček, Libor: Die Tschechoslowakei und die Bundesrepublik Deutschland 1949-1989. München 1990

**Rusinová 2000**

Rusinová, Zora (Hrsg.): Dejiny slovenského výtvarného umenia 20. Storočie. Bratislava 2000

Sauders, Frances Stonor: Wer die Zeche zahlt, Der CIA und die Kultur im Kalten Krieg. Berlin 2001

Schamschula, Walter: Geschichte der tschechischen Literatur: Von der Gründung der Republik bis zur Gegenwart. Köln 2004

Schäuffelen, Konrad Balder: Gegen Stände Sätze. Erlangen/München 1979

**Schimpf 2010**

Schimpf, Simone (Hrsg.): Konkret. Die Sammlung Heinz und Anette Teufel im Kunstmuseum Stuttgart. Stuttgart 2010

Schlink, Bernhard: Heimat als Utopie. Frankfurt a. M. 2000

Schmieder, Peter: Unlimitiert, Der VICE-Versand von Wolfgang Feelisch, Unlimitierte Multiples in Deutschland, Kommentiertes Editionsverzeichnis der Multiples von 1967 bis in die Gegenwart. Köln 1998

Schneckenburger, Manfred (Hrsg.): Documenta – Idee und Institution: Tendenzen, Konzepte, Materialien. München 1983

Schneider, Dunja: Worträume, Studien zur Funktion von Typographie in installativen Werken von der Conceptual Art bis heute (Diss. Universität Erlangen 2008). Berlin 2011

Schnurr, Ansgar: Über das Werk von Timm Ulrichs und den Künstlerischen Witz als Erkenntnisform. Dortmund 2008

Schuhmann, Annette (Hrsg.): Vernetzte Improvisationen, Gesellschaftliche Subsysteme in Ostmitteleuropa und in der DDR. Köln/Wien/Weimar 2008

**Schroer 2006**

Schroer, Markus: Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums. Frankfurt a. M. 2006

Seibt, Ferdinand und Borgesa-Kormundová, Božena (Hrsg.): Renaissance in Böhmen: Geschichte, Wissenschaft, Architektur, Plastik, Malerei. München 1985

Shdanow, Andrej und Stalin, Josef (Hrsg.): Die internationale Lage nach dem 2. Weltkrieg. Frankfurt a. M. 1975

Simmel, Georg: Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung. (1. Auflage Berlin 1908, Gesamtausgabe hrsg. v. Otthein Rammstedt) Frankfurt a. M. 1992

**Simon 1995**

Simon, Ingrid: Vom Aussehen der Gedanken, Heinz Gappmayr und die konzeptuelle Kunst. Klagenfurt/Wien 1995

Six-Hohenbalken, Maria und Tošić, Jelena: Anthropologie der Migration: Theoretische Grundlagen und interdisziplinäre Aspekte. Wien 2009

Sládeček, Zdeněk: Struktur und Programm des tschechischen und slowakischen Exils. München 1976

**Slavická und Pánková 1995/1996**

Slavická, Milena und Pánková, Marcela (Hrsg.): Zakázané umění I.-II., Výtvarné umění 1. Nr. 3-4., Prag 1995/96

**Spielmann 2010**

Spielmann, Peter (Hrsg.): Museum als Ort der Begegnung: am Beispiel des Museum Bochum 1972-1997. Brno 2010

Spr, Karel (Hrsg.): Minimal & Earth & Concept art. (Jazz Section) Prag 1982

Srp, Karel: Václav Boštík. (Galerie Zdeněk Sklenář) Prag 2011

**Staatsgalerie Stuttgart 1991**

Staatsgalerie Stuttgart (Hrsg.): lieber maister s, Hanns Sohm zum siebzigsten Geburtstag. Stuttgart 1991

**Stegbauer 2008**

Stegbauer, Christian (Hrsg.): Netzwerkanalyse und Netzwerktheorie. Ein neues Paradigma in den Sozialwissenschaften. Wiesbaden 2008

Stöver, Bernd: Der Kalte Krieg. München 2012

**Stöver 2007**

Stöver, Bernd: Der Kalte Krieg, 1947-1991, Geschichte eines radikalen Zeitalters. München 2007

Straub, Jürgen und Renn, Joachim (Hrsg.): Transitorische Identität: der Prozesscharakter des modernen Selbst. Frankfurt a. M. 2002

Strauss, Thomas: Westkunst - Ostkunst. Absonderung oder Integration? Materialien zu einer neuen Standortbestimmung (Wissenschaftliches Kolloquium im Ludwig-Forum für internationale Kunst, Aachen 2.-4. Juli 1991). München 1991

**Strauss 1995**

Strauss, Thomas: Zwischen Ostkunst und Westkunst. Von der Avantgarde zur Postmoderne; Essays (1970-1995). München 1995

Streitberger, Alexander: Ausdruck – Modell – Diskurs, Sprachreflexionen in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Berlin 2004

Sutter, Tilmann (Hrsg.): Die Dynamik sozialer und sprachlicher Netzwerke. Konzepte, Methoden und empirische Untersuchungen an Beispielen des WWW. Wiesbaden 2013

Swoboda, Karl M. und Schwarzenberg, Karl (Hrsg.): Gotik in Böhmen: Geschichte, Gesellschaftsgeschichte, Architektur, Plastik und Malerei. München 1969

Swoboda, Karl M. (Hrsg.): Barock in Böhmen. München 1964

Ševčík, Jiří und Weibel, Peter (Hrsg.): Utopien und Konflikte, Dokumente und Manifeste zur tschechischen Kunst 1938-1989. Ostfildern 2007

**Ševčík, Morganová und Dušková 2001**

Ševčík, Jiří; Morganová, Pavlína und Dušková, Dagmar (Hrsg.): České umění 1938 – 1989. Programy, kritické texty, dokumenty. Prag 2001

**Švácha und Platovská 2007**

Švácha, Rostislav und Platovská, Márie (Hrsg.): Dějiny českého výtvarného umění, VI./1. Prag 2007

Thomas, Karin (Hrsg.): Kunst in Deutschland seit 1945. Köln 2002

Tigrid, Pavel: Arbeiter gegen den Arbeiterstaat, Widerstand in Osteuropa. Köln 1983

Thurmann-Jajes, Anne (Hrsg.): Poesie – Konkret/Poetry – Concrete, Schriften für Künstlerpublikationen. Köln 2011

**Trinkewitz 1989**

Trinkewitz, Karel: Collagen und Objekte. Hamburg 1989

Tworek, Elisabeth (Hrsg.): Fremd(w)orte, Schreiben und Leben- Exil in München. München 1991

Valoch, Jiří; Machalický, Jiří und Mojžiš, Juraj: Eduard Ovčáček, 1956 - 2006. Prag 2007

Valoch, Jiří: Stanislav Kolíbal, 1988-1995. Brunn 1995

Valoch, Jiří: 'word works' (1974-1982). Berlin 1984

Valoch, Jiří: Semantic study. 1975/1983 (Galerie Edition-e; Edition UND). München/Gräfelfing 1983

Valoch, Jiří: Three possibilities. Eschenau 1980/1982

Van der Koelen, Dorothea: Das Werk Heinz Gappmayrs: Darstellung und Analyse. Münster/Hamburg 1994

Vávra, Ondřej: Art Centrum jako subjekt komunikace o umění. (Bc.-Arbreit Univerzita Tomáše Bati). Zlín 2007

Von Weise, Leopold: Systeme der Allgemeinen Soziologie als Lehre von den sozialen Gebilden der Menschen (Beziehungslehre). (2. Auflage) München/Leipzig 1993

Vostell, Mercedes: Vostell, ein Leben lang, Eine Werkbiographie. Berlin/Kassel 2012

Walther, Elisabeth und Harig, Ludwig: muster möglicher welten, eine anthologie für max bense. Wiesbaden 1970

Weichardt Jürgen (Hrsg.): Kunst im Oldenburger Land. Berlin 2012

### **Weisstein 1992**

Weisstein, Ulrich (Hrsg.): Literatur und bildende Kunst: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin 1992

Weiss, Christina M.: Seh-Texte. Zur Erweiterung des Textbegriffes in konkreten und nach-konkreten visuellen Texten. Zirndorf 1984

Wentz, Martin (Hrsg.): Stadt-Räume. Frankfurt a. M./New York 1991

### **Winter 2006**

Winter, Astrid: Metamorphosen des Wortes. Der Medienwechsel im Schaffen Jiří Kolářs (Diss. Georg-August-Universität Göttingen 2004). Göttingen 2006

Über die Eigenständigkeit der Kunst in Osteuropa-Anmerkungen zu Charakteristika der russischen, tschechischen, polnischen, ungarischen und jugoslawischen zeitgenössischen Kunst (Kolloquium der Stadt Köln, November 1988). Köln 1990

Young, Robert: Colonial Desire – Hybridity in the Race. London/New York 1995

Zlatá šedesátá: česká literatura a společnost v letech tání, kolotání a ... zklamání: materiály z konference pořádané Ústavem pro českou literaturu AV ČR 16.-18. června 1999. Prag 2000

## **Artikel**

### **Alan 2001a**

Alan, Josef: Předmluva, in: Alan 2001, S. 5-7.

### **Appadurai 1998**

Appadurai, Arjun: Globale ethische Räume Bemerkungen und Fragen zur Entwicklung einer transnationalen Anthropologie, in: Beck 1998, S. 11-39.

### **Bartošová 2000**

Bartošová, Zuzana: Kunst als Raum der Unabhängigkeit, in: Eichwede 2000, S. 144-149.

### **Bartošová 2009**

Bartošová, Zuzana: Prienik výstavných aktivít neoficiálnej slovenskej výtvarnej scény 70. a 80. rokov XX. storočia do nemeckého prostredia, in: Kováč, Marek, Pešek und Prah 2009, S. 441-461.

**Beaucamp 2011**

Beaucamp, Eduard: Kunst als Model für Europa, in: Dialog über Grenzen (Ausst.-Kat. GASK u.a.) 2011, S. 8-31.

**Bock 2009**

Bock, Ivo: Tschechoslowakei, in: Eichwede 2009, S. 56-75.

**Braese 2009**

Braese, Stephan: Exil und Postkolonialismus, in: Krohn 2009, S. 1-19.

**Bydžovská 2009**

Bydžovská, Lenka: Konstruktivní tendence z Československa/K situaci českého výtvarného umění na přelomu 60. a 70. let, in: Kováč, Marek, Pešek und Prahl 2009, S. 425-439.

**Conzen-Meairs 1991**

Conzen-Meairs, Ina: Ein Sammler als Geschichtsschreibung (oder vice versa), Betrachtung zu Hanns Sohm und seinem Archiv, in: Staatsgalerie Stuttgart 1991, S. 7-17.

**Dierks und Groh 1986**

Dierks, Christiane und Groh, Klaus: Zum Konzept der Ausstellung, in: Künstlerbücher, Buchobjekte (Ausst.-Kat. Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg) 1986, S. 9-23.

**Dittmar 1997**

Dittmar, Rolf: Methamorphosen des Buches, in: documenta 6 (Ausst.-Kat. Fridericianum u.a.) 1977, S. 296-299.

**Etzold 1986**

Etzold, Berni: Die Kunst ist wichtig, nicht die Person, die ihr Dient. (H. J. Etzold), in: Sammlung Etzold - Ein Zeitdokument (Ausst.-Kat., Städtisches Museum Abteiberg) 1986, S. 141-142.

**Felix 1990**

Felix, Zdenek: Prag 1968. Zur Situation der Kultur am Schnittpunkt der Geschichte, in: um 1968 (Ausst.-Kat. Städtische Kunsthalle) 1990, S. 149-152.

**Fischer 1998**

Fischer, Utta: Das Tschechoslowakische Büro für Kultur und Wissenschaft, in: 50 Jahre Adalbert-Stifter-Verein 1947-1997. München 1998, S. 40-44.

**Gelshorn und Weddinen 2008**

Gelshorn, Julia und Weddigen, Tristan: Das Netzwerk, Zu einem Denkbild in Kunst und Wissenschaft, in: Locher und Schneemann 2008, S. 54-75.

**Goldmann und Kappel 2011**

Goldmann, Renate und Kappel, Pavel: Hans-Peter Riese im Interview: Vom Sammeln und von Freundschaften, in: Dialog über Grenzen (Ausst.-Kat. GASK u.a.) 2011, S. 166-187.

**Gomringer 2003**

Gomringer, Eugen: Einheit und Vielfalt der Konstruktiven Kunst, Zur Bedeutung der Sammlung Holze, in: Die Sammlung Holze (Ausst.-Kat. Von der Heydt-Museum) 2003, S. 9-14.

**Groh 1991**

Groh, Klaus: Mail-Art, Correspondence-Art- eine künstlerisch unbedeutende Randaktivität oder ein ernstzunehmendes Betätigungsfeld für freie Kommunikation zwischen den Völkern?, in: Drengenberg 1991, S. 284-311.

**Grzonka 2011**

Patricia Grzonka: Stano Filko: Künstlerische Selbstkonstruktion zwischen Ost und West, in: Bogner 2011, S. 111-117.

**Hegy 1991**

Hegy, Lóránd: Zur Begriffsklärung, in: Dagegen: verbotene Ostkunst 1948-1989 (Ausst.-Kat. Bundesministerium für Unterricht und Kunst) 1991, S. 5-10.

**Herzogenrath 1983a**

Herzogenrath, Wulf: Videokunst. Ein neues Medium-aber kein neuer Stil, in: Videokunst in Deutschland 1963-1982 (Ausst.-Kat. Kölnischer Kunstverein u.a) 1983, S. 10-25.

**Herzogenrath 1983b**

Herzogenrath, Wulf: Versuche, die verdammte Kiste abzuschaffen- oder: Die Anfänge eines Kunstmediums in Europa mit Fluxus, in: Videokunst in Deutschland 1963-1982 (Ausst.-Kat. Kölnische Kunstverein u. a.) 1983, S. 26-29.

**Karsten und Von Thiessen 2006a**

Karsten, Arne und Von Thiessen, Hillard: Einleitung, in: Karsten und Von Thiessen 2006, S. 7-17.

**Kerber 1973**

Kerber, Bernhard: Text zu F. Kyncl, in: 3 Konkretisten aus Prag (Ausst.-Kat. Museum Bochum). Bochum 1973, o. S. (Zitiert A. Pohribný).

**Klimešová 2001**

Klimešová, Marie: České výtvarné umění druhé poloviny 20. století. Alternativa a underground, umění a společnost, in: Alan 2001, S. 378-419.

**Knicker 2013**

Knicker, Katja: Wolfgang Feelisch-Konstellationen, in: Fluxus – Kunst für ALLE! Die Sammlung Feelisch (Ausst.-Kat. Museum Ostwall) 2013, S. 92-110.

**Kusák 2001**

Kusák, Alexej: Poznámky k situaci české exilové kultury 1968-1989, in: Život je jinde...? Česká literatura, kultura a společnost v sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století. Prag 2001, S. 53-62.

**Leistner 2011**

Gerhard Leistner: Von Frank Badur bis Rudolf Valenta. Leidenschaft für Konkrete Kunst – Die Sammlung Riese, in: Dialog über Grenzen (Ausst.-Kat. GASK u.a.) 2011, S. 110-126.

**Machalický 2013a**

Machalický, Jiří: Die ganze Welt ist eine Collage, in: Jiří Kolář 1914-2002 Collagen (Ausst.-Kat. Kunstforum Ostdeutsche Galerie) 2013, S. 64-89.

**Machalický 2013b**

Jiří Machalický: Der Wortkreis – Zu Kolářs Collage-Techniken, in: Jiří Kolář 1914-2002 Collagen (Ausst.-Kat. Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Regensburg) 2013, S. 33-64

**Machovec 2001a**

Machovec, Martin: Od Avantgardy přes podzemí do undergroundu, in: Alan 2001, S. 155-199.

**Mahlow 1968**

Mahlow, Dietrich: 4. Am Anfang war das Wort. 1969 Objekt, in: Jiří Kolář, Eine Monographie von Miroslav Lamač und Dietrich Mahlow (Ausst.-Kat. Institut für moderne Kunst, Nürnberg). Köln 1968, S. 15-17.

**Marchart 2007**

Marchart, Oliver: Der koloniale Signifikant. Kulturelle ‘Hybridität‘ und das politische, oder: Homi Bhabha wiedergelesen. in: Kröncke, Mey und Spielmann 2007, S. 77-98.

**Musilova 2010**

Musilova, Helena: The role of Jiri Valoch in Central-European art during the 1970s and 1980s, in: Jerzy Malinowski (Hrsg.): The History of Art History. In: Central, Eastern and South-Eastern Europe. Torun 2010, S. 261-265

**Pánková 1995**

Pánková, Marecela: Fenomén exilového umění, in: Slavická und Pánková 1995, Nr. 3-4., S. 232-237.

**Pohribný 1987**

Pohribný, Arsén: Hilmar's Entwurf im Einklang mit eigenem Leib und Seele zu schaffen, in: Jiří Hilmar (Ausst.-Kat. Museum Bochum u.a.) 1987, S. 47-54.

**Raue 2009**

Raue, Peter: Gruß an das Sammelpaar Gerhard und Anna Lenz, in: Lenz und Bleicker-Honisch 2009. Bd. 1, S. 7.

**Riese 2014**

Riese, Hans-Peter: Dem Zweifel Abgerunden, in: Jan Kubíček (Ausst.-Kat. Nationalgalerie Prag) 2014, S. 8-207.

**Riese 2000**

Riese, Hans-Peter: Miloš Urbásek – maliar v siločiarach vývoja stredoeurópskeho umenia, in: Riese, Šefčáková und Valoch 2000, S. 92-209.

**Riese 1987**

Riese, Hans-Peter: Die Sammlung Etzold im kunsthistorischen Kontext, in: Sammlung Etzold – Ein Zeitdokument (Ausst.-Kat. Städtisches Museum Abteiberg) 1987, S. 9-128.

**Rusinová 2000a**

Rusinová, Zora: Od zlyhania utópie k veku simulakra, in: Rusinová 2000, S. 39-60.

**Schraenen 1996**

Schraenen, Guy: Empfänger Unbekannt, in: Mail Art Osteuropa (Ausst.-Kat. Museum Schwerin) 1996, S. 13-19.

**Schüppenhauer 1984**

Schüppenhauer, Christel: Vorwort, in: Bonjour, Monsieur Kolář! (Ausst.-Kat. Galerie Pragxis) 1984, S. 3.

**Šetlík 2007a**

Šetlík, Jiří: Léta sedmdesátá a osmdesátá, in: Švácha und Platovská 2007, S. 369-385.

**Šetlík 2007b**

Šetlík, Jiří: České umění v Exilu, in: Švácha und Platovská 2007, S. 429-446.

**Skalník 1995**

Skalník, Joska: Jazzová Sekce (Prostor uměleckých Aktivit), in: Slavická und Pánková 1995, Nr. 3-4, S. 83-89.

**Spielmann 1996**

Spielmann, Peter: České umění v emigraci, in: Slavická und Pánková 1996, Nr. 3-4. S. 241-255, hier S. 244.

**Stegmann 2007**

Stegmann, Petra: Fluxus East, in: Fluxus East (Ausst.-Kat. Künstlerhaus Bethanien u.a.) 2007, S. 5-52.

**Stegbauer 2008a**

Stegbauer, Christian: Weak und Strong Ties. Freundschaft aus netzwerktheoretischer Perspektive, in: Stegbauer 2008, S. 105-119.

**Strauss 1986**

Strauss, Thomas: Ein Regenschirm von Piccadilly, (Zum Wirkungsfeld der Anweisungen von Milan Knížák), in: Milan Knížák, action as a lifestyle (Ausst.-Kat. Museum Bochum u.a.) 1986, o. S.

**Uelsberg 1991**

Uelsberg, Gabriele: Kunst als die Form der Freiheit, in: Ostkunst-Westkunst (Ausst.-Kat. Ludwig Forum für internationale Kunst) 1991, S. 9-11.

**Valoch 2007**

Valoch, Jiří: Konceptuální projevy, in: Švácha und Platovská 2007, VI.-2., S. 555-574.

**Valoch 2000**

Valoch, Jiří: Dielo Miloša Urbáska, in: Riese, Šefčáková und Valoch 2000, S. 7-79.

**Valoch 1996**

Valoch, Jiří: Unvollständige Anmerkungen über die Tschechische Postkunst, in: Mail Art Osteuropa (Ausst.-Kat. Staatliches Museum Schwerin) 1996, S. 59-65.

**Vostell 2012**

Vostell, Mercedes: Grusswort, in: Beuckers und Hopp 2012, S.7-12.

**Weichardt 2000**

Weichardt, Jürgen: Über Erfahrungen und Funktionen des Sammelns, in: Ästhetische Alternativen (Ausst.-Kat. Stadtmuseum Oldenburg) 2000, S. 7-12.

**Weichardt 1980**

Weichardt, Jürgen: Vorwort und Dank, in: Kunst in Sozialistischen Staaten. (Ausst.-Kat. Oldenburger Stadtmuseum) 1980, S. 5-6.

**Weiermair 1984**

Weiermair, Peter: Visuelle Poesie/Konzeptkunst, in: Visuelle Poesie (Ausst.-Kat. Galerie in Lebach u.a.) 1984, S. 10-13.

**Zweite 1976**

Zweite, Armin: Einleitende Wort, in: Konrad Balder Schäubfelen, sprache ist fuer wahr ein koerper (Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus) 1976, S. 3-4.

**Internetquellen**

5th Guggenheim International Exhibition, Sculpture from twenty Nations, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1967, unter: [http://archive.org/stream/guggenheimintern00frye/guggenheimintern00frye\\_djvu.txt](http://archive.org/stream/guggenheimintern00frye/guggenheimintern00frye_djvu.txt) [Abruf: 12.11.2013]

Art in the Age of the Anthropocene, unter: [www.greenartlaballiance.eu](http://www.greenartlaballiance.eu) [Abruf: 9.3.2015]

art: Was bleibt von der documenta 13?, unter: [http://www.art-magazin.de/szene/57766/was\\_bleibt\\_von\\_der\\_d13\\_rueckblick](http://www.art-magazin.de/szene/57766/was_bleibt_von_der_d13_rueckblick) [Abruf: 13.10.2013]

Art Cologne: Startseite, unter: <http://www.artcologne.de/de/artcologne/home/index.php> [Abruf: 20.5.2014]

Berding, Ulrich; Perenthaler, Bettina und Selle, Klaus: Hybride Räume, unter: [http://www.pt.rwth-aachen.de/dokumente/beitrag\\_urban\\_design.pdf](http://www.pt.rwth-aachen.de/dokumente/beitrag_urban_design.pdf) [Abruf: 5.12.2014]

Chronologischer Überblick, Kafka-Konferenz in Liblice 1963, unter: <http://www.kafka.uni-bonn.de/cgi-bin/kafka?Rubrik=rezeption&Punkt=chronologie&Unterpunkt=liblice> [Abruf: 19.5.2014]

Der Sammler Gerhard Lenz im Gespräch mit Silvia Höller im Februar 2003, unter: [http://www.rlb-kunstbruecke.at/kunstbruecke\\_innsbruck/zero/Interwiev3.pdf](http://www.rlb-kunstbruecke.at/kunstbruecke_innsbruck/zero/Interwiev3.pdf), S. 2. [Abruf: 7.2.2014]

Die Schwarze Lade, The Black Kit, Das Archiv für Performance, Performance Art, Performing Arts, Aktions- und Intermedia Kunst 2009-2011, unter: [http://www.asa.de/asa\\_broschure.pdf](http://www.asa.de/asa_broschure.pdf) [Abruf: 1.3.2014]

Döhl, Reinhard: Stuttgarter Gruppe, oder Einkreisung einer Legende, unter: <http://www.stuttgarter-schule.de/stuschul.htm> [Abruf: 19.9.2014]

Edition: Ausgabe und Extra-Ausgabe, unter: <http://www.hundertmark-gallery.com/edition-ausgabe.0.html> [Abruf: 17.10.2014]

Epoche Zero: Sammlung Lenz Schönberg, unter: [http://www.buchhandlung-walther-koenig.de/cat/epoche\\_zero\\_sammlung\\_lenz\\_schoenberg/pid\\_17000000000691946.aspx](http://www.buchhandlung-walther-koenig.de/cat/epoche_zero_sammlung_lenz_schoenberg/pid_17000000000691946.aspx) [Abruf: 10.12.2012]

Galerie, unter: <http://storms-galerie.de/galerie/> [Abruf: 7.10.2014]

Grögerová, Bohumila und Hiršal, Josef: Prag Stuttgart und zurück, unter: <http://www.stuttgarter-schule.de/pragstgt.htm> [Abruf: 31.8.2013]

Jerichow, Regina: Leben für Kunst und Künstler (6.6.2013), unter: [http://www.nwzonline.de/kultur/leben-fuer-kunst-und-kuenstler\\_a\\_6,1,3476721582.html](http://www.nwzonline.de/kultur/leben-fuer-kunst-und-kuenstler_a_6,1,3476721582.html) [Abruf: 6.11.2014]

Josef Albers. First and Last Hommage to the Square 1950 – 1976 (11.5 bis 10.8.2014), unter: <http://www.bottrop.de/mq/ausstellungen/113010100000083772.php?page=113010100000149117-1015&pageindex=2> [Abruf: 30.9.2014]

Jozef Jankovič, Großer Fall, unter: [www.extempore.sk/pics/jankovic/jankovic-fall-b.jpg](http://www.extempore.sk/pics/jankovic/jankovic-fall-b.jpg) [Abruf: 1.2.2015]

Jürgen Weichardt zum 80. Geburtstag mit Film beschenkt (10.06.2013), unter: [http://www.nwzonline.de/kultur/juergen-weichardt-zum-80-geburtstag-mit-film-beschenkt\\_a\\_6,1,3735859540.html](http://www.nwzonline.de/kultur/juergen-weichardt-zum-80-geburtstag-mit-film-beschenkt_a_6,1,3735859540.html) [Abruf: 6.11.2014]

Kelber, Ulrich: Prunkstücke der Sammlung Riese (15.2.2013), unter: <http://www.mittelbayerische.de/index.cfm?pid=10166&bcpid=55010333001&bctid=2230594719001> [Abruf: 2.7.2013]

Kocman Jiří Hynek, unter: <http://abart-full.artarchiv.cz/osoby.php> [Abruf: 27.7.2014]

Meier-Grolman, Burkhard: Zwischen Bild und Wort: Konrad Balder Schäuuffelen, unter: [http://www.swp.de/ulm/lokales/ulm\\_neu\\_ulm/Zwischen-Bild-und-Wort-Konrad-Balder-Schaeuffelen;art4329,1704738](http://www.swp.de/ulm/lokales/ulm_neu_ulm/Zwischen-Bild-und-Wort-Konrad-Balder-Schaeuffelen;art4329,1704738) [Abruf: 25.7.2014]

Nieslony, Boris: Kunst der Begegnung, unter: <http://www.asa.de/projects/asastart.htm>. [Abruf: 1.3.2014]

Publications, unter: <http://www.hermandevries.org/esppublications-1977-1982.php> [Abruf: 21.12.2014]

Reflection press, unter: [www.artistbooks.de/datenbanken/Abbildungen/knizak-milan-reflection-press.jpg](http://www.artistbooks.de/datenbanken/Abbildungen/knizak-milan-reflection-press.jpg) [Abruf: 20. 2. 2015]

Ruller, Tomáš: Akce-prostředí/Action-environment, 1974-1989, unter: <http://www.ruller.cz/rullerold/dis-en.html>. [Abruf: 6.8.2014]

Schwarze, Dirk: Ostkunst wurde salonfähig, unter: <http://dirkschwarze.net/2007/03/12/ostkunst-wurde-salonfähig/> [Abruf: 13.10.2013]

Thon, Ute: Ich habe immer mit dem Bauch gekauft, unter: [http://www.art-magazin.de/kunstmarkt/26276/sammlung\\_lenz\\_schoenberg\\_sotheby\\_s](http://www.art-magazin.de/kunstmarkt/26276/sammlung_lenz_schoenberg_sotheby_s) [Abruf: 7.2.2014]

Valoch, Jiří: Karel Adamus, in: Nová Encyklopedie českého výtvarného umění. Prag 1995, unter: <http://abart-full.artarchiv.cz/osoby.php?Fvazba=heslo&IDosoby=119> [Abruf: 27.7.2014]

Vostell, betonbuch, unter: [www.artistbooks.de/suchen/suchen-autor.php?WERTAUTOR=Vostell20Wolf](http://www.artistbooks.de/suchen/suchen-autor.php?WERTAUTOR=Vostell20Wolf) [Abruf: 2.3.2015]

WEST:BERLIN, Eine Insel auf der Suche nach Festland, unter: <http://www.stadtmuseum.de/ausstellungen/westberlin> [Abruf: 1.1.2015]

Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels E.V. : Galerie Inge Baecker – ab 1970, unter: [http://www.artcontent.de/zadik/bestand.aspx?b\\_id=50](http://www.artcontent.de/zadik/bestand.aspx?b_id=50) [Abruf: 12.11.2013]

[www.abart-full.artarchiv.cz](http://www.abart-full.artarchiv.cz) [Abruf: 27.7.2014]

[www.ruller.cz](http://www.ruller.cz) [Abruf: 1.1.2015]

[www.jirisvestka.com](http://www.jirisvestka.com) [Abruf: 3.12.2014]

[www.schueppenhauer-artandprojects.com](http://www.schueppenhauer-artandprojects.com) [Abruf: 20.12.2013]

[www.gs-oses.de](http://www.gs-oses.de) [Abruf: 20.12.2013]

[www.forschungsstelle.uni-bremen.de](http://www.forschungsstelle.uni-bremen.de) [Abruf: 3.12.2014]

[www.collegium-carolinum.de](http://www.collegium-carolinum.de) [Abruf: 3.12.2014]

[www.stifterverein.de](http://www.stifterverein.de) [Abruf: 3.12.2014]

[www.uni-regensburg.de/forschung/ost-west-transfers/index](http://www.uni-regensburg.de/forschung/ost-west-transfers/index) [Abruf: 3.12.2014]

## **Radiosendungen**

Tschechischer Rundfunk: Vilém Faltýnek

Peter Spielmann: Z Brna do emigrace a zase zpět (26.12.2008 um 08:00 Uhr), unter: <http://www.radio.cz/cz/rubrika/krajane/petr-spielmann-z-brna-do-emigrace-a-zase-zpet> [Abruf: 12.11.2014]

Tschechischer Rundfunk: Vilém Faltýnek: Osudy – Peter Sielmann 1/10 (2008), (Premiere 15.-19.9.2008). Archiv Peter Spielmann

### 10.3 Danksagung

Ein besonderes Wort des Dankes möchte ich an meine Doktormutter Prof. Dr. Burcu Dogramaci richten, denn Sie brachte mir sehr viel Geduld entgegen und sorgte mit wertvollen Ratschlägen für das Gelingen der Arbeit. Ihre fachliche Unterstützung ergänzte Sie mit Motivation und Glauben an dieses Projekt, was mir große Kraft bei der Überwindung der zahlreichen Komplikationen bei der Forschung verlieh. Bedanken möchte ich mich auch dafür, dass Sie mich 2011/2012 in die Forschungsgruppe *Kunst, Exil, Migration* am *Center for Advanced Studies*, in München aufgenommen hat. Dieses Jahr bereicherte mein Fachwissen und öffnete mir neue Forschungswege. Zudem ermöglichte es mir das *Center for Advanced Studies* einen Teil meiner Arbeit in ein Ausstellungsprojekt umzuwandeln.

Von unschätzbbarer Hilfe war das Bayerische Hochschulzentrum für Mittel-, Ost- und Südosteuropa (BAYHOST), das mich finanziell während der Promotion durch ein Stipendium unterstützte. Namentlich geht mein Dank an Frau Katrin Döppe, die mir stets Freundlichkeit, Vertrauen und Hilfsbereitschaft entgegenbrachte.

Danke sage ich auch dem ProArt Promotionsprogramm an der Ludwig-Maximilians Universität, das meine Auslandsreisen unterstützte, sich an der Verbesserung meiner Deutsch-Kenntnisse beteiligte, für die *Hybridisierung* meiner methodischen Vorgänge sorgte und meine Arbeit an fachübergreifenden Kolloquien unter schwierige Proben, die mich immer nach vorne bewegten, stellte. Weiterhin möchte ich den Kolleginnen Alice Klose, Ulrike Wörner, Katharina Knüppel, Iris Cseke und Madi Rosca, die ich im Aventinus Lesesaal täglich traf, nicht nur für die erholsamen Kaffeepausen, sondern auch für Ihre konstruktive Kritik und die vielen Ideen, die mir immer wieder den nötigen Schwung gaben, herzlich danken.

Ohne Unterstützung von deutschen, tschechischen und slowakischen Künstlern und Theoretikern, die mir den untersuchten Zeitraum in Interviews nahe brachten und ihre Archive öffneten, hätte meine Arbeit nie so viele wertvolle Informationen bringen können. Dafür meinen herzlichsten Dank. Vor allem möchte ich meinen Dank dem tschechischen *Mail-Art* Künstler Jiří H. Kocman äußern, der mir nicht nur den Zugang zu seinem umfangreichen Archiv ermöglichte, sondern mir mehrere Arbeiten für die Ausstellung *remember me!* (2012) auslieh.

Für die nicht einfache Bearbeitung meiner Daten und die grafische Visualisierung der Netzwerke möchte ich mich herzlich beim StabLab an der Ludwig-Maximilians-Universität, namentlich André Klima, bedanken.

Besonderen Dank widme ich meinem Freund Markus und meiner Familie.

2015

Zuzana Bilova

## 10.4 **BAND II. Abbildungen und Abbildungsverzeichnis**

Die Abbildungen sowie das Abbildungsverzeichnis befinden sich in Band II. (Abbildungen und Abbildungsverzeichnis).



BAND II.

Abbildungen und Abbildungsverzeichnis

Rechteinhaber der Abbildungen sind die Autoren, Erben der Bildrechte der Autoren, Sammler, Institutionen, Galerien wenn nicht anders angegeben. Die Verfasserin hat sich bemüht, sämtliche Rechteinhaber ausfindig zu machen. Sollte es in Einzelfällen nicht gelungen sein, Rechteinhaber zu benachrichtigen, so werden diese gebeten, sich bei der Autorin zu melden.

# **Kapitel 1**

## **Einleitung**

LISTEABFRAGE EINER RELATION NACH JANSEN 1995- Jansen2003,s.77

Name/Meno: Valoch Jiri Datum: 16/3/2012 <sup>zakladny jir</sup> <sup>KK 67</sup>

KONTAKT	1-Nie von gehört 1-Nikdy som o nom nepocul	2-Kenne ich, aber nichts mit zu tun gehabt 2- Poznam, ale nic sme spolu nemali	3-Seltene Kontakte 3- Zriedkave kontakty	4-Häufige Kontakten + Zeitraum 4- Casove rozpetie kontakty + casove rozpetie
Alex Mlynarčík				
Alexej Kusák		in kontaktech		stoj na hranici s kontakty
Arsen Pohribny				
C.O.Paeffgen		nie ale ista kontakty		
C.Schuppenhauer			jez malo	
Dezider Toth				stoj na hranici s kontakty
Dieter Honisch			poznaval informac, kontakty	
Dietrich Mahlow				stoj na hranici s kontakty
Eduard Ovčáček				
Erwin Eisch	X			
Furbach	X			
Groys Boris		neved, nie som nikdy stretol		
Günter Ücker		nie, ale doh, staj na hranici s kontakty		
Josef Hampl				nie, ale ista kontakty
Hans D.Voss		in RAINER VERLHO		
Hans Peter Riese				stoj na hranici s kontakty
Harald Szeemann		poznaval, nie som nikdy stretol		
Heinz Teufel		nie, ale ista kontakty		
Helmut Heisenbüttel		nie, ale ista kontakty		
Hugo Demartini				stoj na hranici s kontakty
J.H.Kocman				
Jan Koblasa		nie, ale ista kontakty		
Jan Kotik				stoj na hranici s kontakty
Jan Kubiček				stoj na hranici s kontakty
Jaroslava Brychtová	nie som nikdy stretol			
Jiří Anderle				stoj na hranici s kontakty
Jiří Hilmar				stoj na hranici s kontakty
Jiří Kolář	nie som nikdy stretol			stoj na hranici s kontakty
Jiří Švestka				stoj na hranici s kontakty
Jiří Valoch				stoj na hranici s kontakty
Josef Jankovič				stoj na hranici s kontakty
Julius Koller				
Jürgen Weichardt				stoj na hranici s kontakty
Karel Malich				stoj na hranici s kontakty
Karel Trinkiewitz				
Klaus Groh				
Klaus Honneff				nie som nikdy stretol
Konrad Balder Schauffelen				
Magdalena Jetelová				
Max Bense	nie som nikdy stretol			
Milan Dobeš				stoj na hranici s kontakty
Milan Knížak				

Abbildung 1.1: Beispiel des Netzwerk-Fragebogens, Seite 1 (Jiří Valoch).

## **Kapitel 3**

### **Netzwerke als Brücken innerhalb der gespalteten Kunstgeschichte**



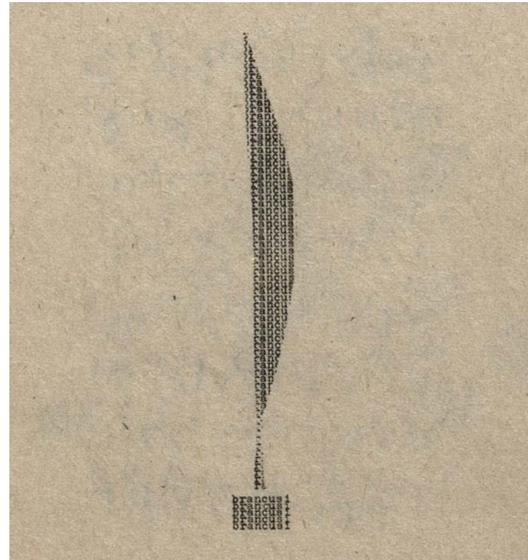
**Abbildung 3.1:** Jan Kotík, *Die Installation in der Berliner Lützowstraße* (1978).

## **Kapitel 4**

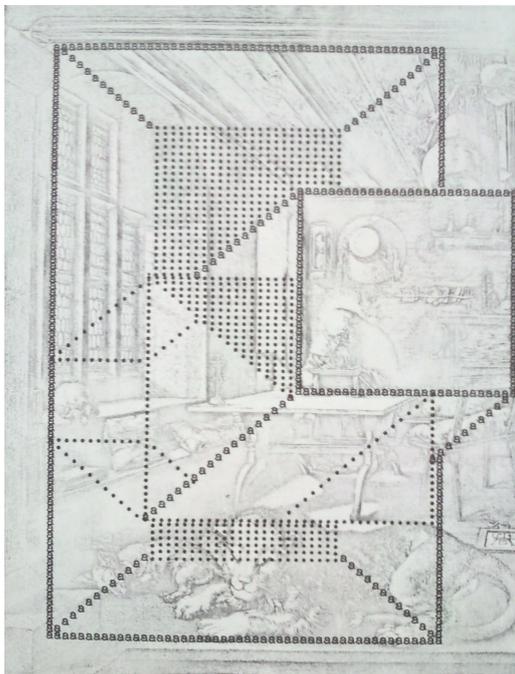
### **Grenzübergreifende Eigenschaften des Buchstabens**

a	=	ž
aa	=	žž
aaa	=	žžž
b	=	z
ba	=	zž
bba	=	zžž
bbaa	=	zžžž
c	=	y
cb	=	yz
cbb	=	yzz
cbca	=	yyzž
ccbca	=	yyzžž
d	=	x
dc	=	xy
dcb	=	xyz
dccb	=	xyyz
ddcba	=	xxyzž
ddcbaa	=	xxyzžž
e	=	v
ed	=	vx
edc	=	vxy
edcb	=	vxyz
edccb	=	vxyyz
eedcba	=	vvxyzž
eedcbaa	=	vvxyzžž
f	=	u
fe	=	uv
fed	=	uvx
fedc	=	uvxy
fedcb	=	uvxyz
feedcb	=	uuvxyz
feedcba	=	uuvxyzž
feedcbaa	=	uuvxyzžž

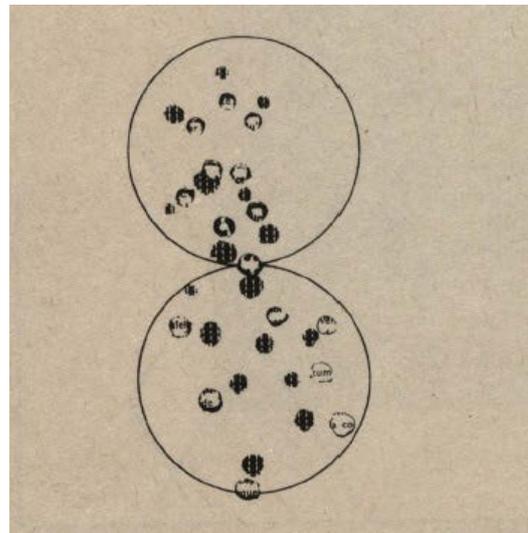
**Abbildung 4.1:** Josef Hiršal und Bohumila Grögerová, *hommage pour max bense* (1971).



**Abbildung 4.2:** Jiří Kolář, *Brancusi* (1962).



**Abbildung 4.3:** Karel Adamus, *Der heiliger Hieronymus im Gehäus* (*The Poems Pictures*, 1970).



**Abbildung 4.4:** Karel Adamus, *Zigarettengedichte* (1970).

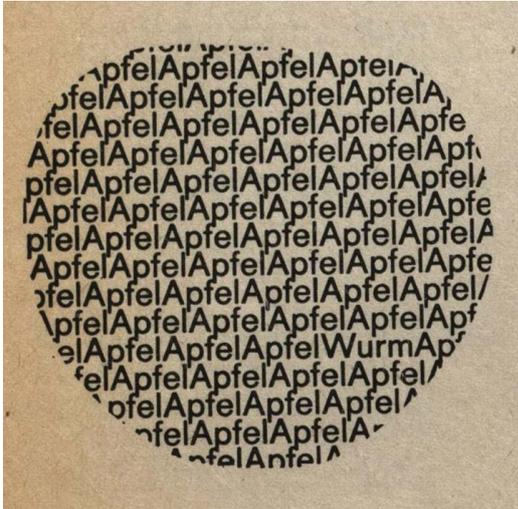


Abbildung 4.5: Reinhard Döhl, *Apfel* (1965).

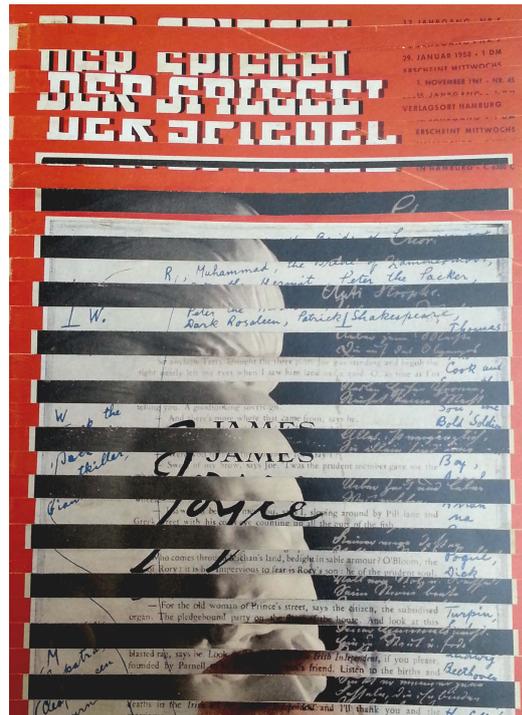


Abbildung 4.6: Reinhard Döhl, *Ulysses meets Zarathustra, perhaps* (1959-1962).

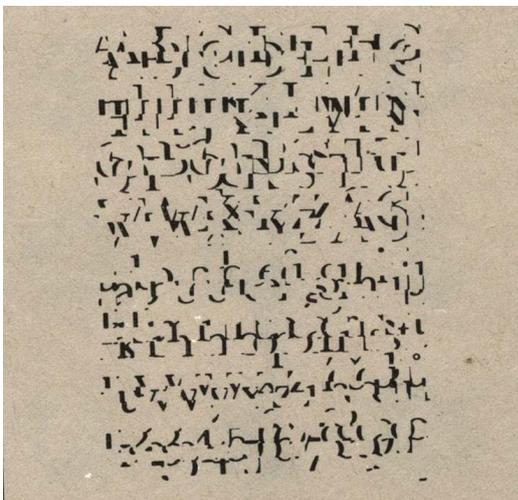


Abbildung 4.7: Jiří Kolář, *Collage-Décollage* (ohne Datum).

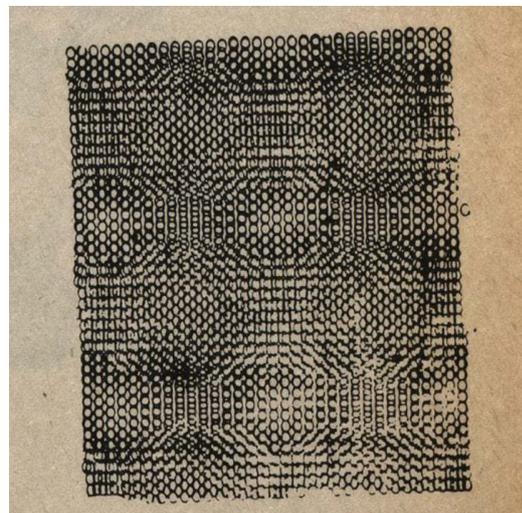


Abbildung 4.8: Jiří Kolář, *báseň ticha - empty poem - leeres gedicht* (1965).

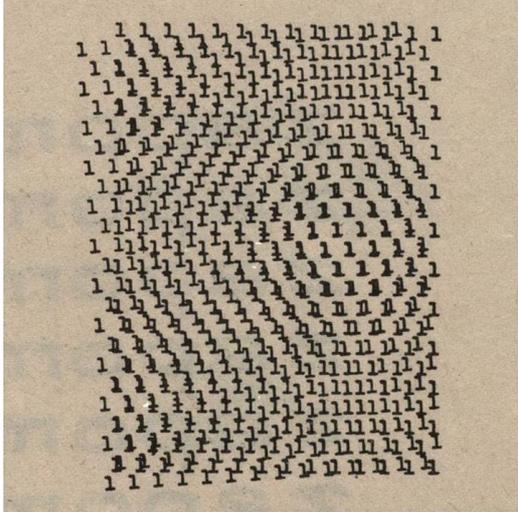


Abbildung 4.9: Jiří Valoch, *hommage à Novák* (1966).

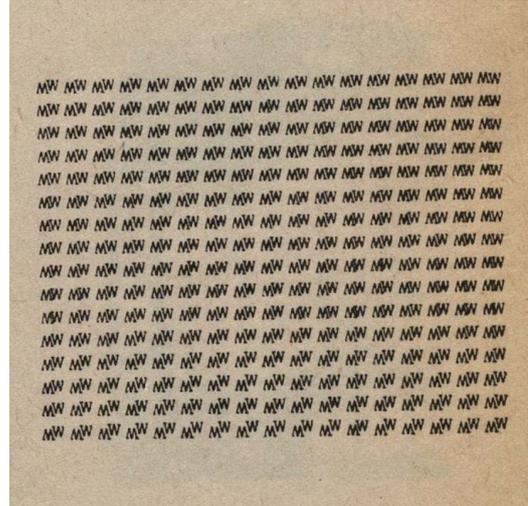


Abbildung 4.10: Jiří Valoch, *Op-poem II* (1969).



Abbildung 4.11: Timm Ulrichs, *zwischenraum* (1966-69).

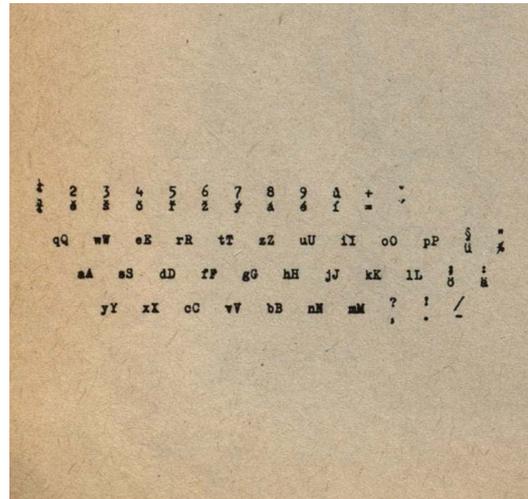


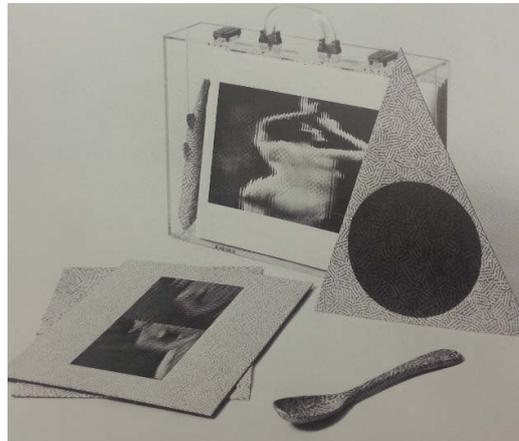
Abbildung 4.12: Josef Hiršal und Bohumila Grögerová, *Text VI* (1967).



**Abbildung 4.13:** Jiří Kolář, *Am Anfang war das Wort* (1969).



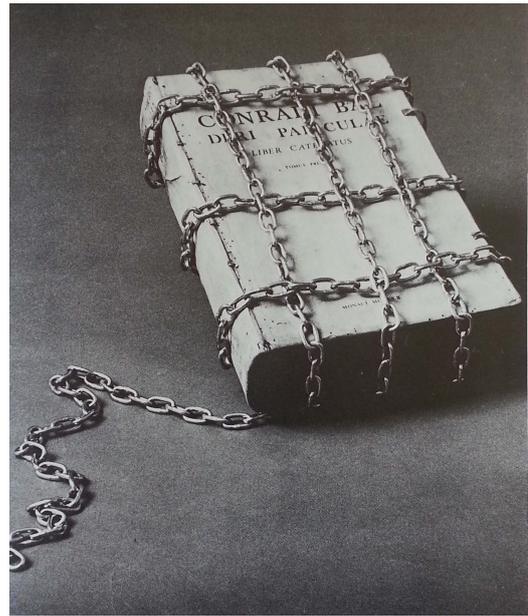
**Abbildung 4.14:** Jiří Kolář und Wolf Vostell, *Kolář – Vostell* (1980).



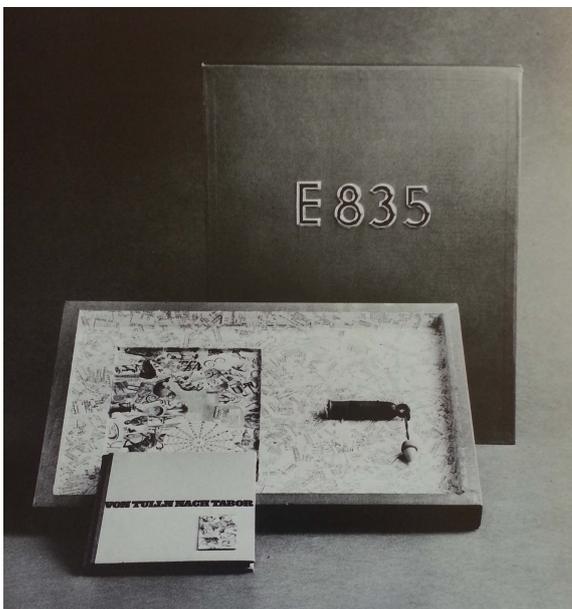
**Abbildung 4.15:** Jiří Kolář, *Wanderausstellung* (1980-81).



**Abbildung 4.16:** Jiří Kolář, *Ein märchenhaftes Frühstück* (ohne Datum).



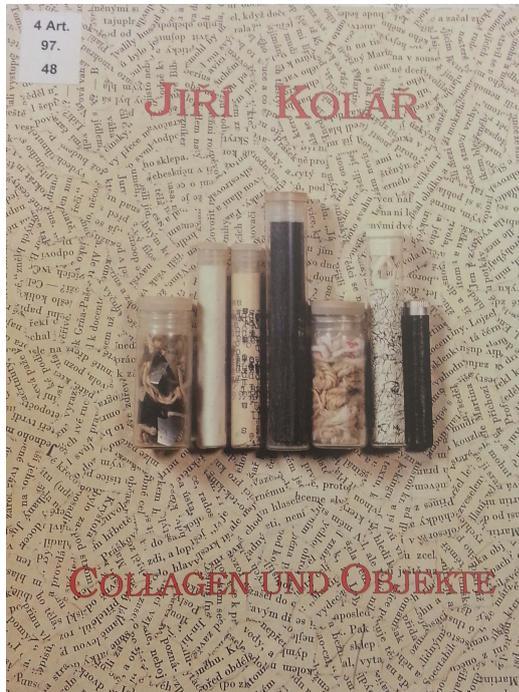
**Abbildung 4.17:** Konrad Balder Schüffelen, *Conradi Balderi Paliculae Liber Catanatus* (1970).



**Abbildung 4.18:** Konrad Balder Schüffelen und Jiří Kolář, *E 835 - Von Tulln nach Tabor - Auf offener Strecke* (1966).



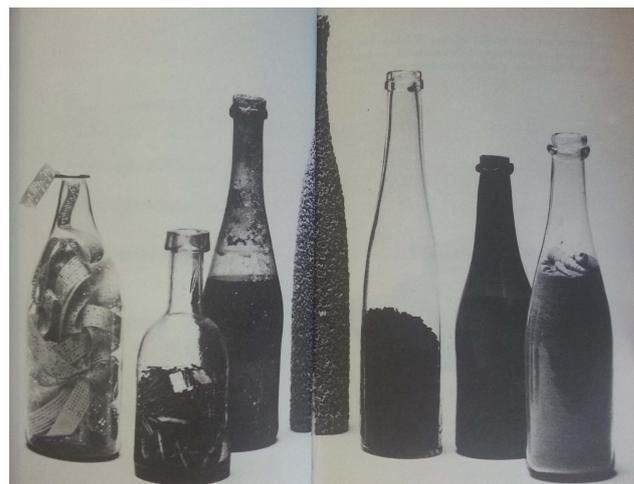
**Abbildung 4.19:** Konrad Balder Schüffelen, *La langue dans ma bouche* (1975).



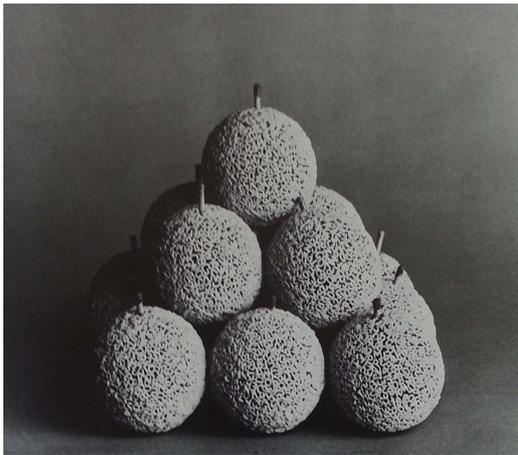
**Abbildung 4.20:** Jiří Kolář, *Ohne Titel* (1963).



**Abbildung 4.21:** Konrad Balder Schäuffelen, *Flaschenpost* (1972-1975).



**Abbildung 4.22:** Konrad Balder Schäuffelen, *Flaschenpost* (1972-1975).



**Abbildung 4.23:** Konrad Balder  
Schäuffelen, *Littel Big Bang* (1976).



**Abbildung 4.24:** Konrad Balder  
Schäuffelen, *Schiller mit Sprechblase*  
(1973).



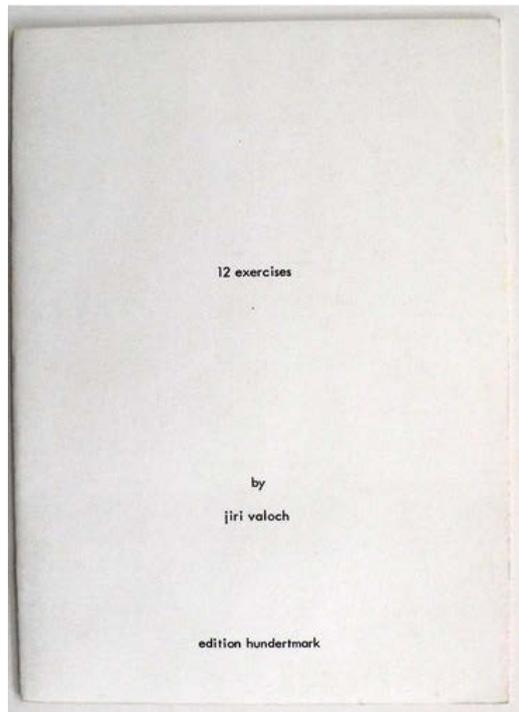
**Abbildung 4.25:** Karel Trinkewitz, *Schachtel und Flasche* (1972).



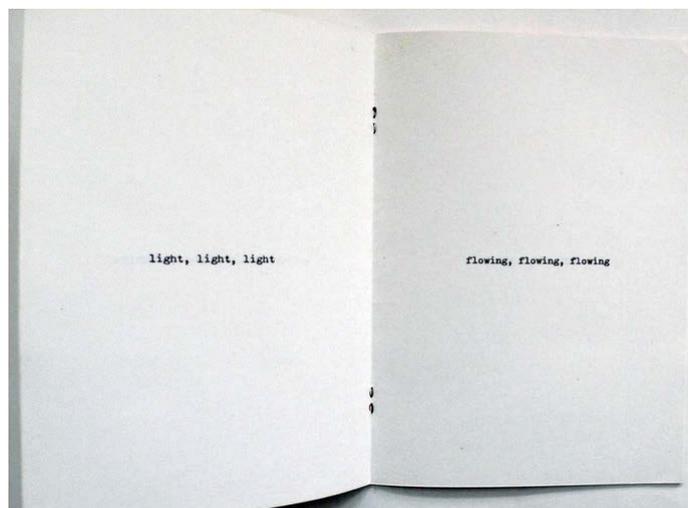
**Abbildung 4.26:** Karel Trinkewitz, *Sakko für Jiří Kolář* (1983).



**Abbildung 4.27:** Karel Trinkewitz, *Ehrung an Jiří Kolář* (1983).



**Abbildung 4.28:** Jiří Valoch, *12 exercises* (1976).



**Abbildung 4.29:** Jiří Valoch, *12 exercises* (1976).

this is copy nr. 5 from twenty numbered and signed  
identical sheets copied by means of xerox from one  
typewritten original.

copy nr. 1 is dedicated to endre tót, budapest  
copy nr. 2 is dedicated to ben, nice  
copy nr. 3 is dedicated to günter uecker, düsselford  
copy nr. 4 is dedicated to jochen gerz, paris  
copy nr. 5 is dedicated to j.h. kocman, brno  
copy nr. 6 is dedicated to kajetan sosnowski, warszawa  
copy nr. 7 is dedicated to ken friedman, san diego  
copy nr. 8 remains to me  
copy nr. 9 is dedicated to dóra maurer, budapest  
copy nr.10 is dedicated to sol le witt, new york  
copy nr.11 is dedicated to g.a. cavellini, brescia  
copy nr.12 is dedicated to jan dibbets, amsterdam  
copy nr.13 is dedicated to robert rehfeldt, berlin  
copy nr.14 is dedicated to robin crozier, sutherland  
copy nr.15 is dedicated to p.-a. gette, paris  
copy nr.16 is dedicated to ladislav novák, třebíč  
copy nr.17 is dedicated to timm ulrichs, hannover  
copy nr.18 is dedicated to j.o. mallander, helsinki  
copy nr.19 is dedicated to rune mielids, köln  
copy nr.20 is dedicated to john cage, new york

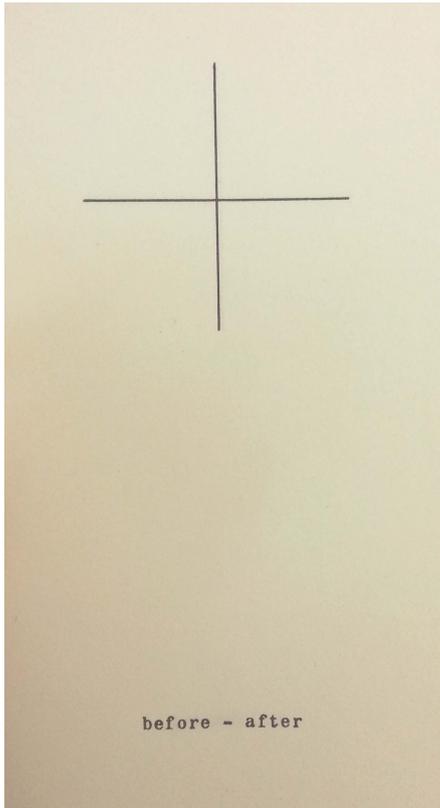
the typewritten original is dedicated to armin hundertmark,  
west berlin

the real sense of this piece is the relation arising  
between the receivers to whom the copies are dedicated.

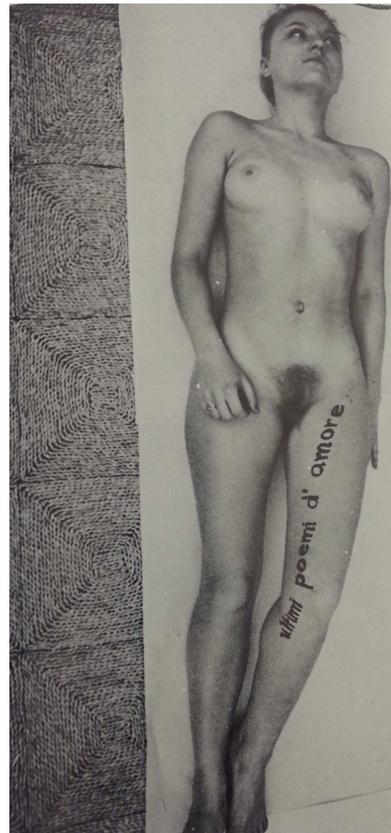
the original version of this piece is dated 20/2/1973.

*Jiří Valoch*

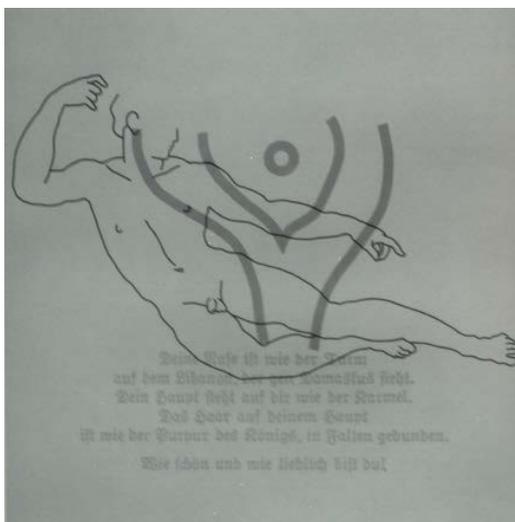
Abbildung 4.30: Jiří Valoch, *J. Valoch Piece* (20.2.1973).



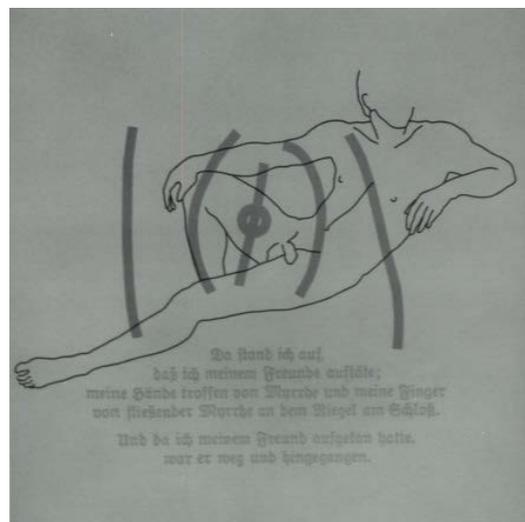
**Abbildung 4.31:** Jiří Valoch, *semantic study (before-after, 1983)*.



**Abbildung 4.32:** Jiří Valoch, *Die letzten Liebesgedichte (1969)*.



**Abbildung 4.33:** Rune Mields, *Über die Schönheit der Männer (1984)*.



**Abbildung 4.34:** Rune Mields, *Über die Sehnsucht der Frauen (1984)*.

## **Kapitel 5**

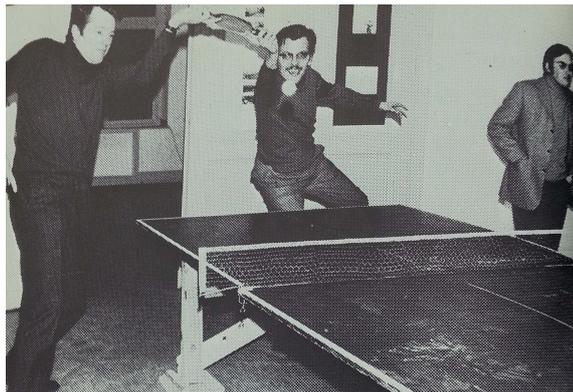
### **Partikulare Netzwerkräume diverser künstlerischer Formen**



**Abbildung 5.1:** Július Koller, *Anti-happening* (1965).



**Abbildung 5.2:** Július Koller, *U.F.O.-Aktion* an der Klobočnická-Straße in Bratislava (1970).



**Abbildung 5.3:** Bernd Löbach, *Akustisches Ereignis* (1970-1971).

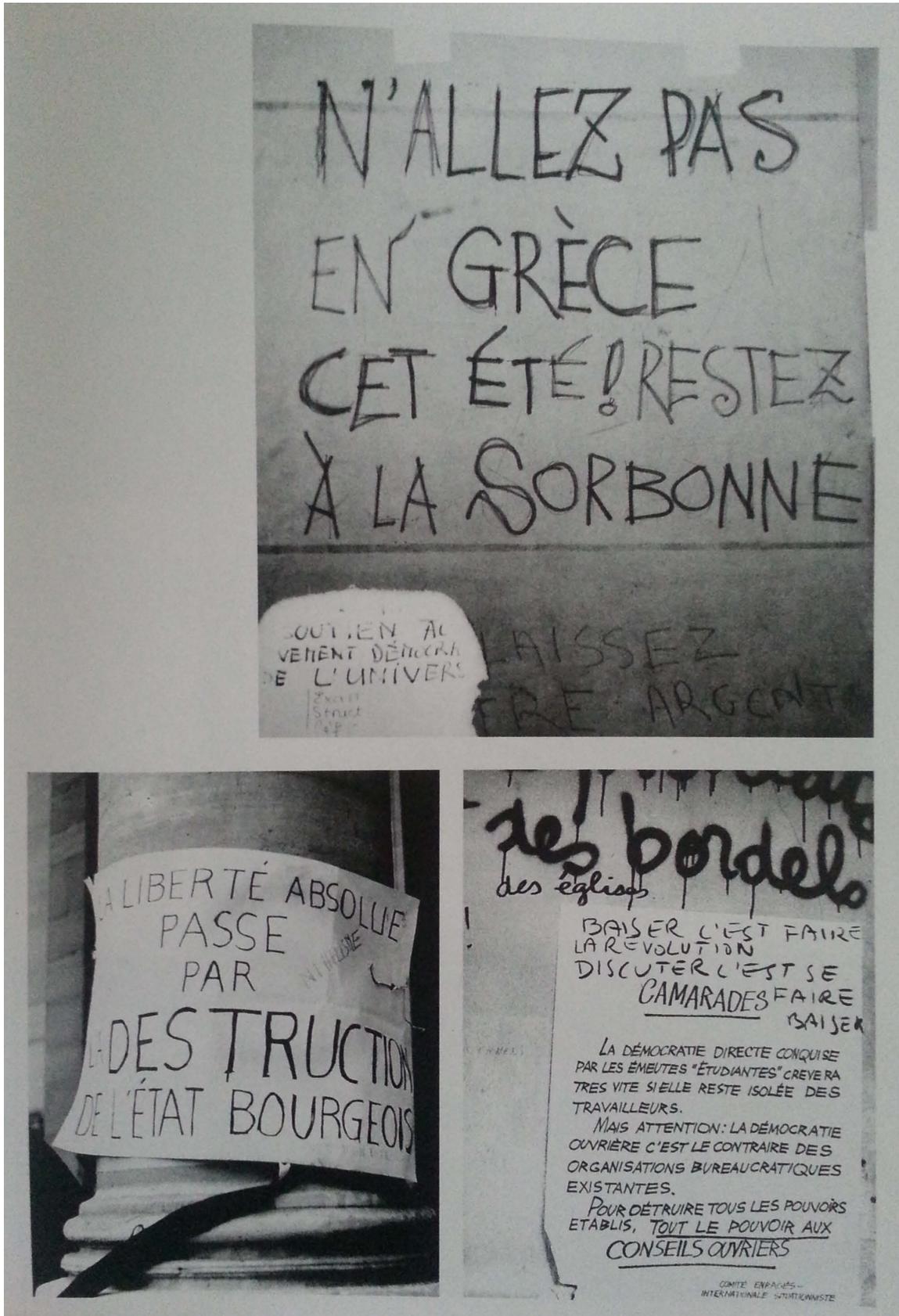


Abbildung 5.4: Alex Mlynárčik, *Permanente Manifestationen Sorbonne* (1968).

Das Territorium des Jakobsplatzes

a/ vom 7. bis 12. September

3 - 4 Stände, wo die Passanten Schreibzeug kaufen oder bekommen können/Kreide, Kohle, Schreibstifte u.s.w./

Am allen Eingängen auf den Jakobsplatz sollte eine Tafel oder ein Plakat mit der Aufschrift angebracht sein:

"VOM 7. BIS 12. SEPTEMBER

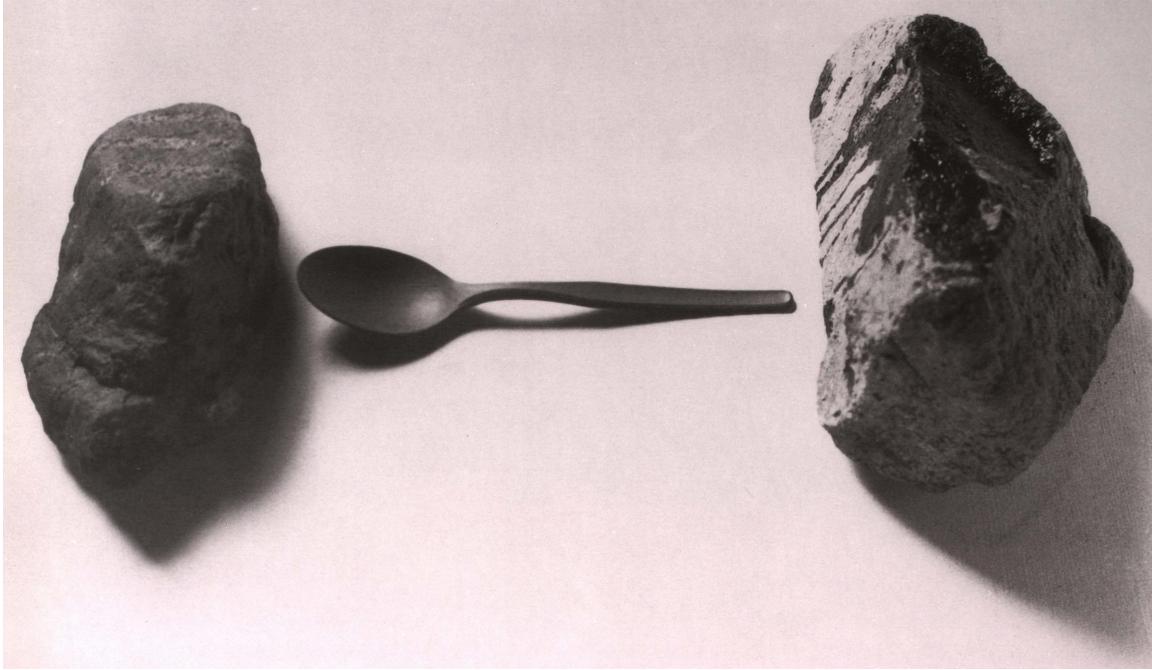
SCHREIBEN UND ZEICHNEN

BEWILLIGT "

/permanente Manifestation-alex mlynárčik/

- 
6. Es hat mit dem Handel eigentlich nichts zu tun.
  9. Nach Möglichkeit breiteste gesellschaftliche Wirkung in der Form eines öffentlichen Beitrages /Mitarbeit mit der Architektur und des Urbanismus, Organisation der Freizeit/.
  10. Für den Konsumenten, der sich zum Mitarbeiter im höchst effektiven Sinn verwandelt.
  12. Die Politik ist eine zeitlich begrenzte, wandelnde und meistens labile Frage - die Kunst muss mit allmenschlich gültigen und humanverbindlichen Aspekten der ganzen Gesellschaft arbeiten.
  12. Sich seiner Stellung in der Gesellschaft zufolge der Profession, die auch nur eine der übrigen Professionen ist, bewusst sein. Der Künstler ist kein Uebermensch, er ist bloss eines der Steinchen in der riesigen Mosaik unseres Lebens. Die Funktion der Künstlerintelligenz ist daher zufolge ihrer Stellung in der heutigen Gesellschaft gegeben, vor welcher mehr dringende Probleme als je zuvor /Werten und Formen der gegenseitigen menschlichen Beziehungen, das Problem der Freizeit u.a./.
  13. Das Kriterium der freien aber gesellschaftlich verantwortungsvollen Arbeit - im Sinne der Giltigkeit dieser Arbeit und deren Beitrag gegenüber der Umwelt.
  14. Nicht gewaltsames Gewinnen der Aktivität eines nicht gewählten, anonymen Publikums.

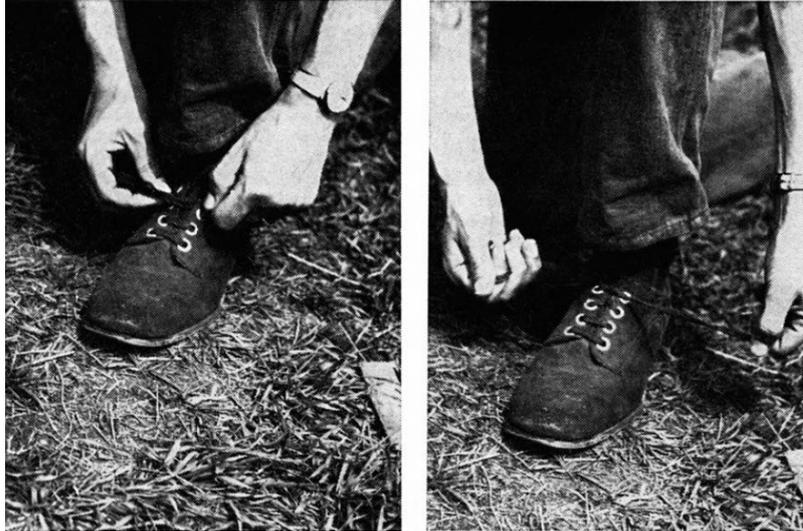
**Abbildung 5.5:** Alex Mlynárčik, Beschreibung der Aktion *Permanente Manifestationen* für die *Kunstzone* (1971) in München.



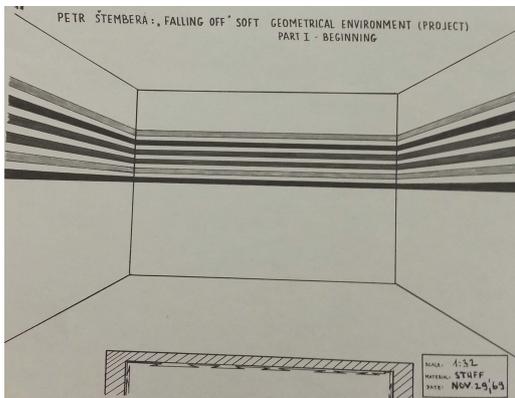
**Abbildung 5.6:** Milan Knížák, *Beziehungen* (1980).



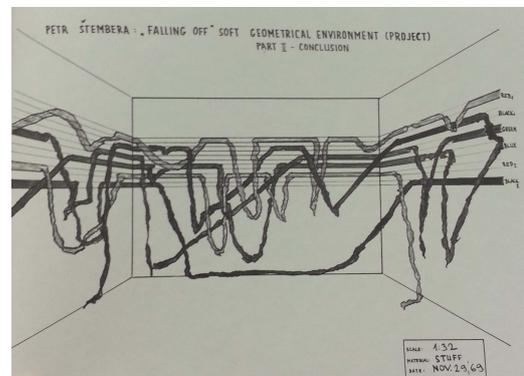
**Abbildung 5.7:** Milan Knížák, *Signed bodies for love + war rituals*, 160 x 550 cm (1974).



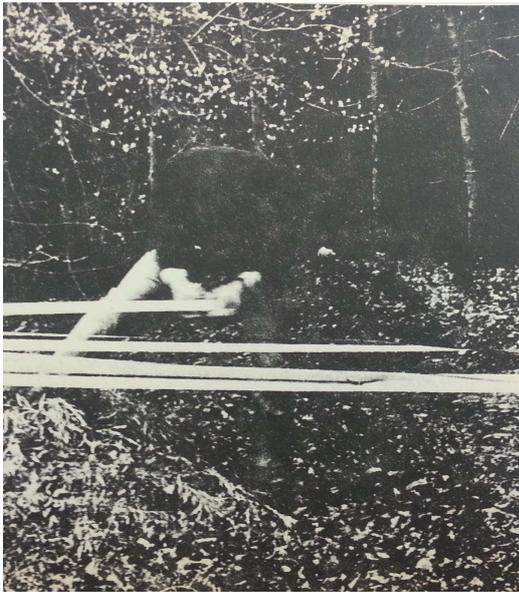
**Abbildung 5.8:** Petr Štembera, *Tägliche Handlungsweisen-Schnürsenkelbefestigung* (1972).



**Abbildung 5.9:** Petr Štembera, „*FALLING OFF*“ *Soft Geometrical Environment, Part I.* (1969).



**Abbildung 5.10:** Petr Štembera, „*FALLING OFF*“ *Soft Geometrical Environment, Part II.* (1969).



**Abbildung 5.11:** Petr Štembera und Klaus Groh, *ungewohnte benutzung eines video-bandes zur abspernung eines naturschutzgebietes in der nähe von prag (1971).*



**Abbildung 5.12:** Tomáš Ruller (hinten) bei *Black Market Performance (1986).*



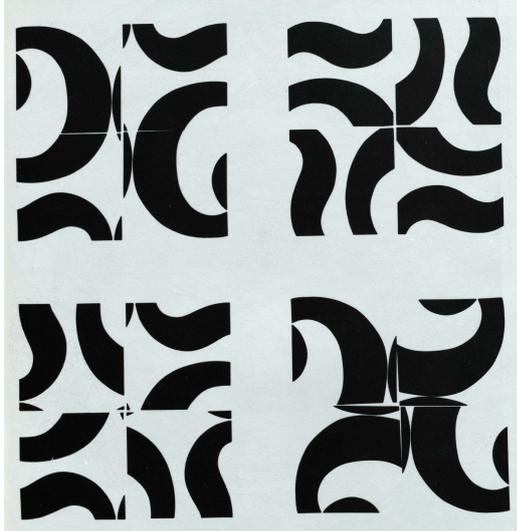
**Abbildung 5.13:** Tomáš Ruller, *Performance (1986)* in der *Molkerei Werkstatt* in Köln.



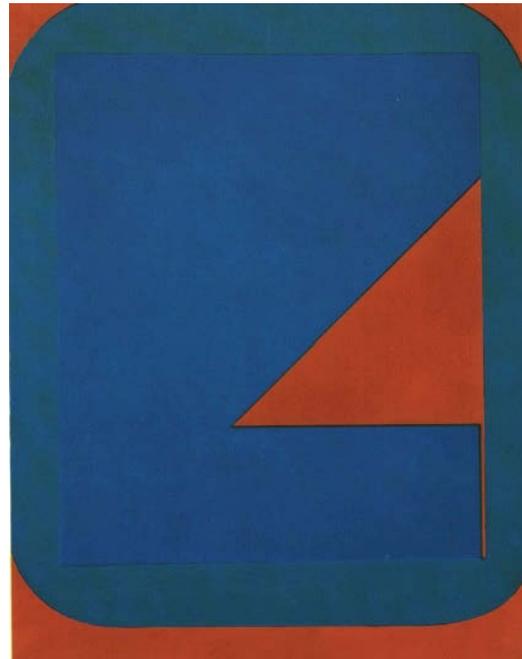
**Abbildung 5.14:** Tomáš Ruller, *IN-DEED/NA-DĚJE* (1983).



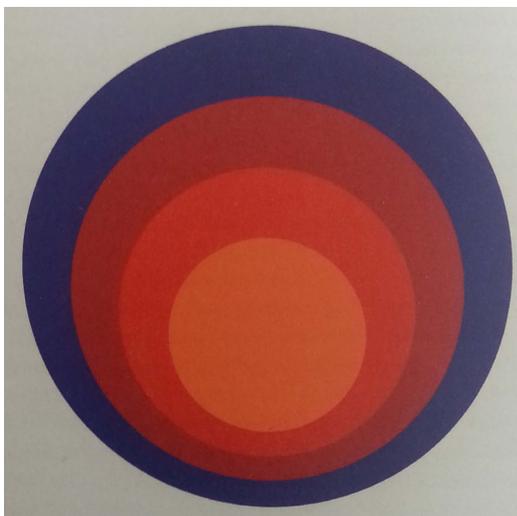
**Abbildung 5.15:** Tomáš Ruller, *Sein oder nicht Sein* (1979).



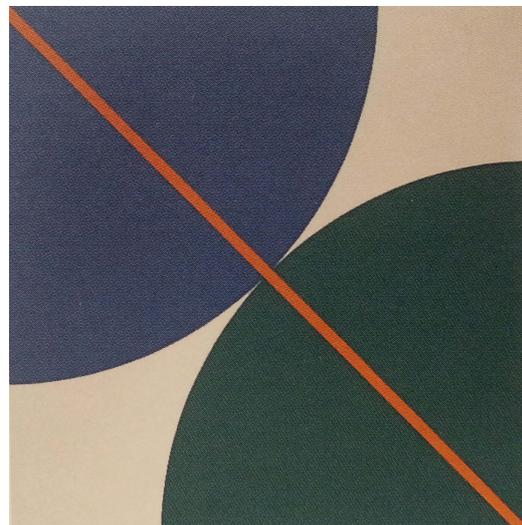
**Abbildung 5.16:** Miloš Urbásek, *Serie V.* (1966).



**Abbildung 5.17:** Georg Karl Pfahler, *Blau-Blau* (1966-1967).



**Abbildung 5.18:** Miloš Urbásek, *Homage à Albers* (1973).



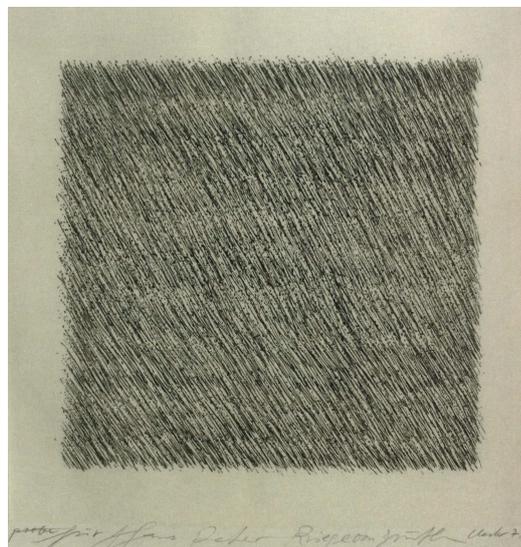
**Abbildung 5.19:** Miloš Urbásek, *Blau Blau* (1978).



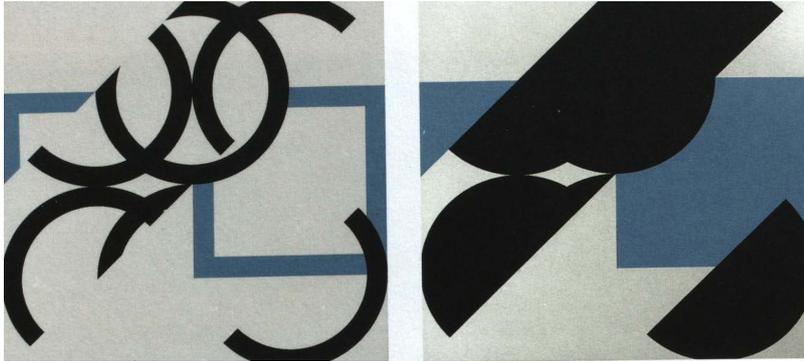
**Abbildung 5.20:** Miloš Urbásek, *Ohne Titel* (1980).



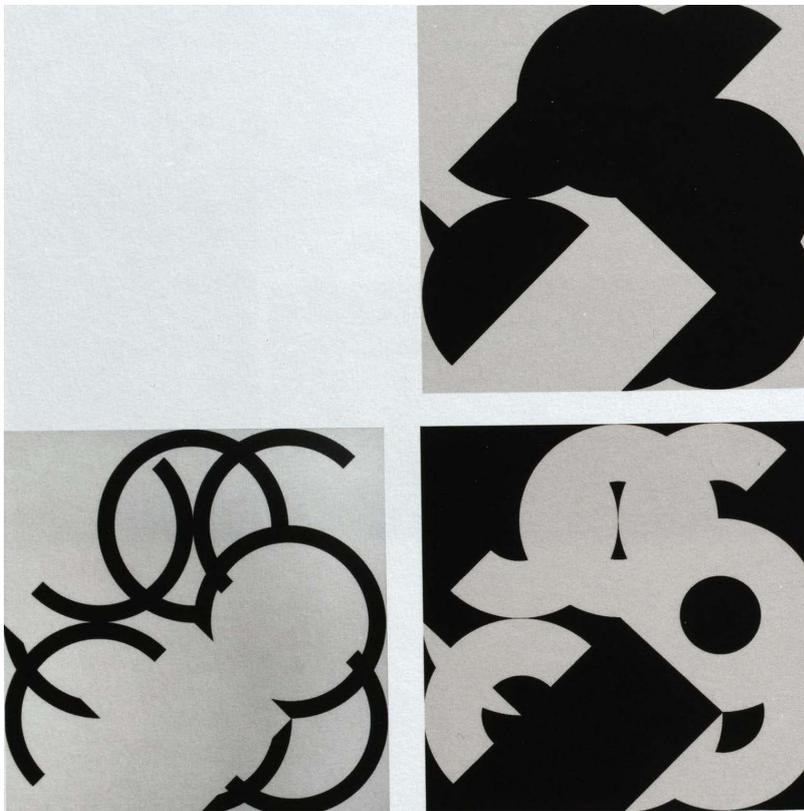
**Abbildung 5.21:** Miloš Urbásek, *Ohne Titel* (1982).



**Abbildung 5.22:** Günther Uecker, *Ohne Titel* (1977).



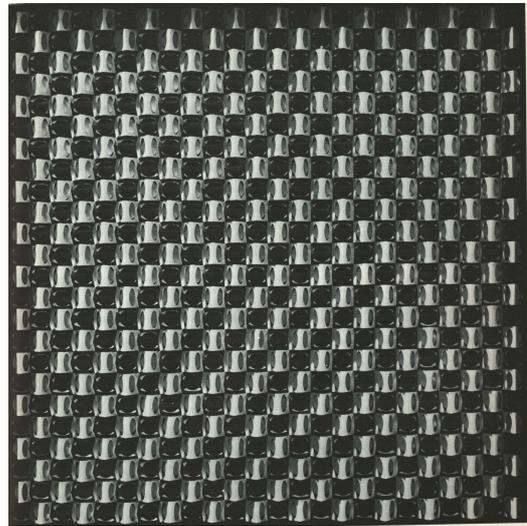
**Abbildung 5.23:** Jan Kubíček, *Drei Kreise und Quadrat mit Dislokation*; zwei Dimensionen (1988-1991).



**Abbildung 5.24:** Jan Kubíček, *Geteilte Kreise*; drei Dimensionen (1987-1993).



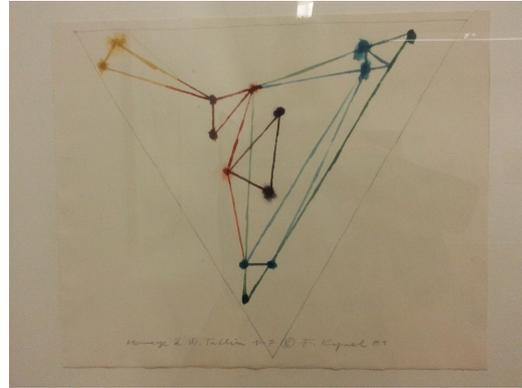
**Abbildung 5.25:** Heijo Hangen, *Nr. 7517* (1975).



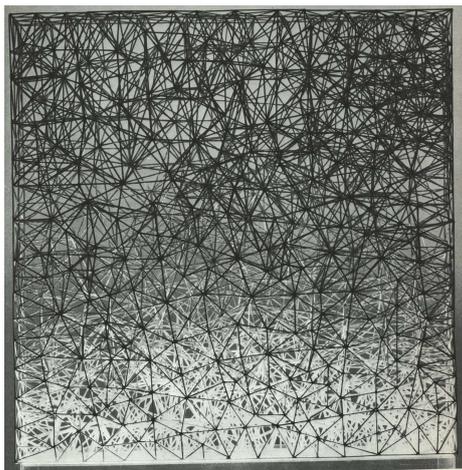
**Abbildung 5.26:** Jiří Hilmar, *Schwarz-Weiß* (1972).



**Abbildung 5.27:** František Kyncl, *Hommage à Tatlin 1/7 (1981)*.



**Abbildung 5.28:** František Kyncl, *Hommage à Tatlin 5/7 (1981)*.



**Abbildung 5.29:** František Kyncl, *Weiß im Raum (1972)*.



**Abbildung 5.30:** František Kyncl, *Dessins plissés (1972)*.

## **Kapitel 6**

### **Mail Art: Netzwerk als künstlerisches Medium und alternative Realität**

# Information NR. 4/72

FOR ALL WHO DID NOT SEND THE 4 US-DOLLARS! PLEASE DO IT! .....

this is the 4th issue of the IAC. the feed-back is very big. more than 20 people are helping me, making this next information by sending me 4 US dollars. to all of them many thanks!!! i hope, this number will (must!) become bigger.

### INFORMATION

- j.h.kocman ( vachova 64, brno 12, czechoslovakia ) is preparing a publication. title "LOVE". please send him your contribution in a number of 50 copies. format 15 x 20 cm.
- jiri kocman (address above) is very active in CSSR. he also is preparing another publication with the title "SAME ACTIVITY". please send him all stamps (spenda!) also in 50 copies. each participant will get a copy of the whole collection.
- jiri valoch (also oser - address: jugoslavaka 46a, brno ) is organizing the first big international exhibition of land-art, project- and concept-art and also mail-art (start by post). he is very happy to get contributions as much as possible. he also is making a little documentation of this project.
- ken friedman and jean brown are starting in USA the first FLUXUS DOCUMENTATION CENTER. ( c/o archive jean brown, the shaker seed house, tyngham, massachusetts, USA 01264). write to them! they need from you: name and address/bio-and bibliography/ examples of your works, catalogues, etc./permanent informations/projects for the future!
- josef and annemarie wintjes (D-4250 bottrop, behnhofstr.42, brd) are publishing one of the most informative INFOS (the last has 24 pages !!). you will find there news of germany's artistic activities and the newest publications (with very good little commentaries) from the father's scene!
- under the title "instinkt und intellkt" jan chwalczyk and his friends are organizing an international exhibition in wroclaw (poland). please send your contribution to jan chwalczyk, wroclaw polska, laka mazurska 13/5 ). *OR WRITE HIM.*
- in wroclaw (polska) started in this days the first "information gallery". the aim is, to make an international artistic information center in poland. the address: jan chwalczyk c/o klub zwiazkow - tworczych, rynek-ratusz nr. 24, wroclaw/poland. the main-program: "creative actions".
- miroljub todorovic (dobrinjska 3, YU-11000 beograd/ugoslavia) is inviting you, to send your documentation-stuff to the "signalistic documentation center", the largest avant-garde research centre in jugoslavia. a book of the whole material is planned. send your material to miroljub.
- maurice rouet (rue gachard, 76 - B-1050 bruxelles/belgium) is sending to you his designed "contract of identification". you must have it!

- jorge glusberg (CAYC- elpidio gonzales 4070, buenos aires/argentina) is preparing again a very big international exhibition with the title "arte de sistemas II". this exhibition will be shown in several parts of argentina and chile.
- he also is preparing another project: ART AND IDEOLOGY. please send your statements and proposals very soon to him (air-mail).
- terry reid (tokiama gallery, c/o kyoei seimei bldg./ 4-2 motoishi-cho, nihonbashi/ chuo-ku/ TOKYO-japan) is organizing an uncommercial project, open for all with documentation. work for and about the word "re-cycling" (e title) it is a pity, i got the information too late, so that this only is a past information for you. but write to terry. so he will think of you, when he is preparing new projects.
- the oakland museum, 1000 oak street, oakland-canada 94607, invites all creative people to send material for the documentation center in the museum.
- das "musee cantonal des beaux-arts" (palais de ruine, CH-1005- lausanne/switzerland) is preparing the exhibition with the title IMFLSION. each participant shall send the pages for the catalogue in 500 copies to michel thevoz (format din a 4). the material also he must have soon. deadline: 5th of october.
- the newest project from mieko schiomi (sakaguchi 1-24-36, sakurai, minoo, OSAKA-japan) is "spatial no. 5". the invitation text: open something which is closed. describe to me how you did it and what happens by your performance. your report will be recorded on the world map." dead-line is over - i got it too late!! - but try to get in contact with mieko.
- ELAG (A-1060 WIEN, linke wienzeile 36/5c / austria ) is knitting the "being-born". they are looking for helping knitters. write them that you perhaps are interested. it is a very ~~original~~ original idea!
- julio please ( artes y ciencias, mayaguez campus 00708, puerto rico ) makes an exhibition (the exact date you will hear in the next info) from all members of our I.A.C. this exhibition will be in puerto rico (USA). the material shall be: fotos, texts, concepts, projects, documentations, publications, stamps, ideas, graphics, etc. - also personally dates... when you send material to julio, please send me also a small postcard, so that i can write to julio, that you are a member of our I.A.C. OK?

please do not forget to send me some money (4 US dollars) so that work can go on.  
**ALSO DO NOT FORGET TO SEND ME ALL NEWS, FROM WHAT YOU MEAN, THAT THEY ARE IMPORTANT FOR ALL MEMBERS OF THE I.A.C. THANK YOU !!!**  
 tomorrow i start info no. 5. help again, that it will be good!

love yours  
*Klaus*  
 also for all information gives!

Abbildung 6.1: Klaus Groh, Information Nr. 4, Vorderseite (1972).

INTERNATIONAL ARTIST'S COOPERATION

ACTUALLY YES

two information from hungary: beke laszlo, budapest II, thaly klaus a. 24/hungary is yet collecting more contributions for his big ~~project-art~~ project-art for concept and project-art, land- and mind-art, poster.

he also is making a book (or similar publication) with the title ~~same activity~~ same activity. he is waiting for your proposals, write from us all!

ALL MAIL is a very informative booklet for artists and in art-work interested people, most of the information came from the U.S., but some also from other countries. write to: all, the basement, burkhardt house, stonelyard, CONN 06102.

a similar, but more open book is "assembling", the editor michel wintjes, that each contributor shall send in a number of 100 (one-thousand) copies, each 8 1/2 x 11 inches, address: michel wintjes, 47 elton street, providence, rhode island 02861/usa.

the size of the art portfolio "B.L.A." (p.o. box 363, san geronimo, 1003 / usa) is 8 x 10 inches. you also can publish your work there, if you send your contribution in 100 copies (framed, concrete poetry, concept, project-art).

you also publish a magazine with the title "signalistic documentation center" and coordinator hanna-werner belkman, 2-500 boulevard st. berger-7 / SW. hanna-werner is cocreator of the IAC. site of the magazine is DLR 4.

DO NOT FORGET TO TELL IT TO YOUR FRIENDS. TRY TRY TRY TRY TRY

IN THE NEXT INFO I WILL PUBLISH SOMETHING ABOUT THE DIFFERENT ART-MAGAZINES ALL OVER THE WORLD. HELP ME TO MAKE A COMPLETE COLLECTION! THANK YOU. MINI PRESS

NEWS: books

Bernd Löbach-Hinweiser: "Umweltkenntnisse", Buche-verlag, bielefeld  
 Klaus Groh: "etc.", maro-verlag, gersthoven  
 j.f.bory: "rouil hausemann", edition l'herne, paris  
 dick higgins: "fivesonwhine", something-else press, new york  
 jochen gerz: "annoncentell" lutherhand verlag, neuwied  
 peter finch: "second seon" (very good magazine!)- address: 3 maplewood court, maplewood ave, llandef north, cardiff cf4 2nb, wales  
 j.f.bory: "made in machine" edizioni amoldo, milano (magazine)  
 sarenco: "lotta poetica", edizioni amoldo, milano (magazine)  
 gallery SUM: "international art festival", catalogue (if you write a nice letter, you will get a copy!), gallery SUM, reykjavik, vatnastig 3 B, iceland.

IN THIS PLACE I WILL PURCHASE YOUR ORIGINAL STAMP - COPIES.

ihk  
 TRADE MARK  
 © Kocman (CSSR)

central office: c/o Klaus Groh, D2900 Oldenburg, Ofenerstr. 39, Germany. telephone: 0441-10706. *FOR MEU, etc*

INTERNATIONAL ARTIST'S COOPERATION

foreign contact centres in:

ARGENTINA: jorge glusberg, elpidio gonzales 4070, buenos aires  
 edgar antonio vigo, casilla 264, la plata, prov. de Bs. as.

AUSTRALIA: peter kennedy, 46 parkham street, PURTY HILLS 2010/NSW

AUSTRIA: jörg schwarzenberg, taubergasse 43/15, A-1170 wien

BELGIUM: andre vandegaeerde, 38, bd. f. paulsen, B-1050 bruxelles  
 maurice rouet, rue gachard, 76 - B-1050 bruxelles

BRAZIL: barrio, rua silve castro 43, copacabana 22-07, rio de janeiro

BULGARIA: slati boyadgiev, 6 september 1, plovdiv

CAMBODIA: pierre vanderepote, BP 85, maroua/ cam.

CANADA-EAST: v.o.r.k.s., box 1758/main p.o., T2P-2L8, calgary-alberta

CANADA-WEST: william vazan, 5171 orleans avenue, montreal 40c  
 david zack, box 1, gilton / Sask.

CHILE: guillermo deialer, cassilla 487, antofagasta

CSSR: petr stembera, markova 11, Praha 6  
 jiri valoch, jugoslavaka 46 a, brno

DENMARK: william sphenen, silkeborggade 31/IV DK-2100 copenhagen Ø

ENGLAND: david mayor, queens building, univers. of exeter, exeter EX4 - 4QH  
 richard demarco, 8 melville crescent, edinburgh EH7 7NE-scotland  
 jochen gerz, 41 rue buffon, F-75 paris 5e  
 ben wautrier, 32 rue de l'escarene, nice

FINNLAND: j.o. mallander, villagatan 12, helsinki 15

GERM. DEMOCR. REPUBLIC: carlfriedrich claus, DDR-83 annaberg-buechh. 1, postfach

HUNGARY: gabor attvai, budapest I, grza kfp - 11  
 beke laszlo, budapest IX, shaly kalman u. 56

ICELAND: sigurdur gudmundsson, 2e helmerstræt, 35/1, NÚ-1010 reykjavik

ISRAEL: erner dov, kibbutz hatzor-schod - 60970

ITALY: maurizio nannucci, I-50131 Firenze, via dupré 12  
 ugo carrega, via borghognovo 20, I-20121 milano

JAPAN: mieko schiomi, sakaguchi 1-24-36, sakurai-minoo, osaka/japan  
 terry reid, 3-14-3 nakana, nakano-ku, tokyo

NETHERLANDS: j.g. de rook, postbus 14012, utrecht  
 hannes dman, ibidreef 400, utrecht

POLAND: jaroslaw kosciowski, poznan, matejki 68/ 3a  
 andrzej lachowicz, wroclaw ul. miodych techników 12/9

SWITZERLAND: janos urban, 1 chem. de pré fleur, CH-1006 lausanne

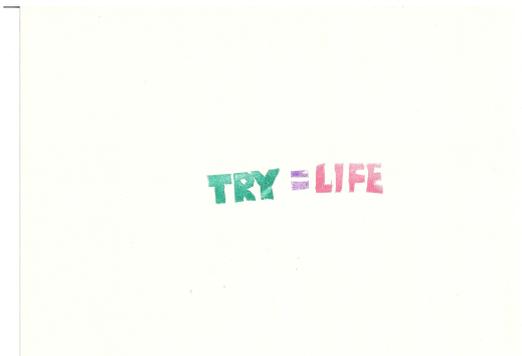
ROMANIA: pavel ilie, bucaresti, str. pangrati 33-35

URUGUAY: clemente panin, casilla 2454, lacrus de carasco, montevideo

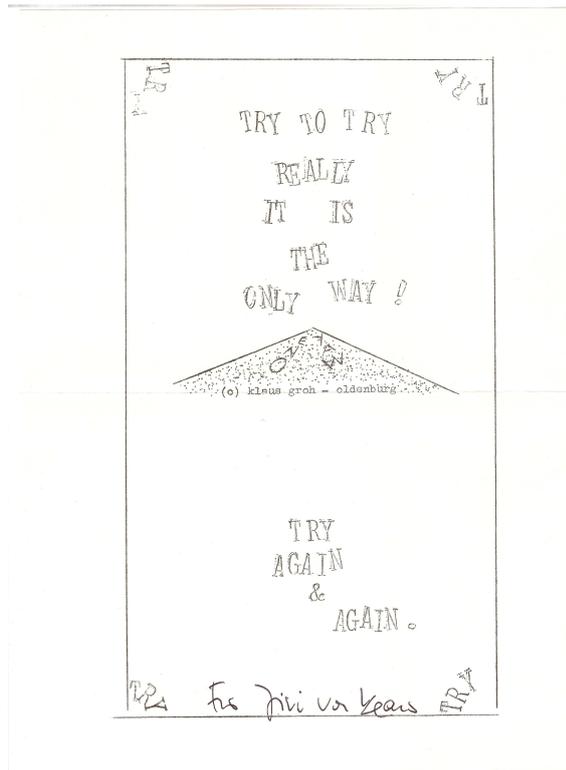
USA: davi det hompson, 2824 monument av., richmond, virginia 23221  
 ken friedman, 6361 elmhurst drive, san diego, california 92120  
 dick higgins, p.o. box 26, west gloucester, vermont 05875  
 jeanie black raman, p.o. box 36, new york, new york 10013

YUGOSLAVIA: janez kocijancic, YU-21000 novi sad, zrenjanina 6/III  
 miroljub todorovic, YU-11000 beograd, dobrinjska 3

Abbildung 6.2: Klaus Groh, Information Nr. 4, Rückseite (1972).



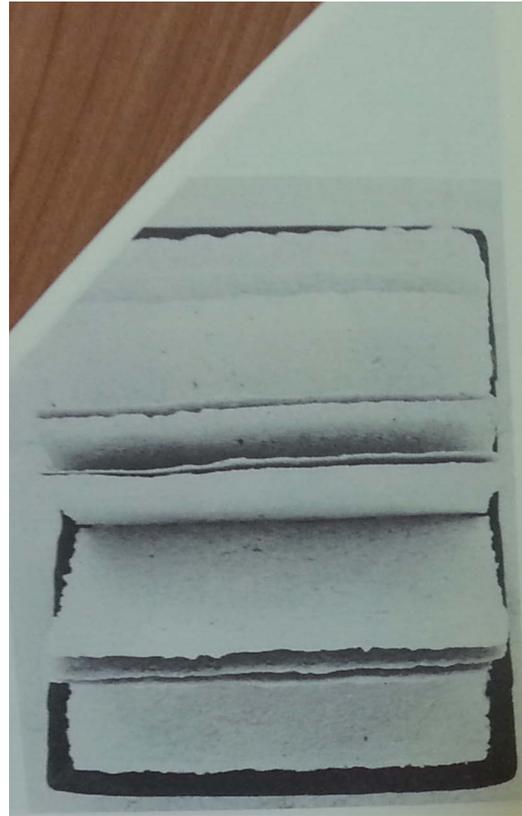
**Abbildung 6.3:** Klaus Groh, *Stempel TRY=LIFE (ohne Datum).*



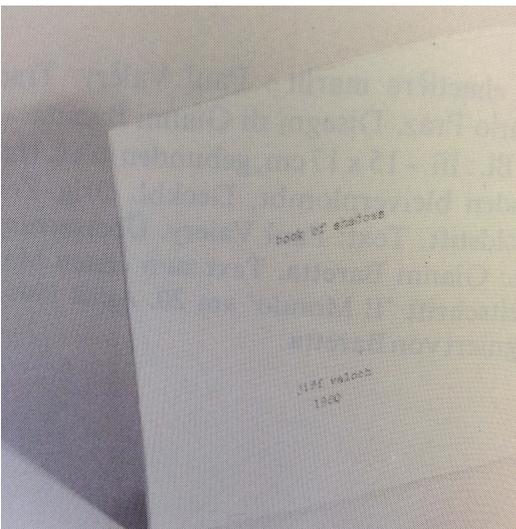
**Abbildung 6.4:** Klaus Groh, *One Way (ohne Datum).*



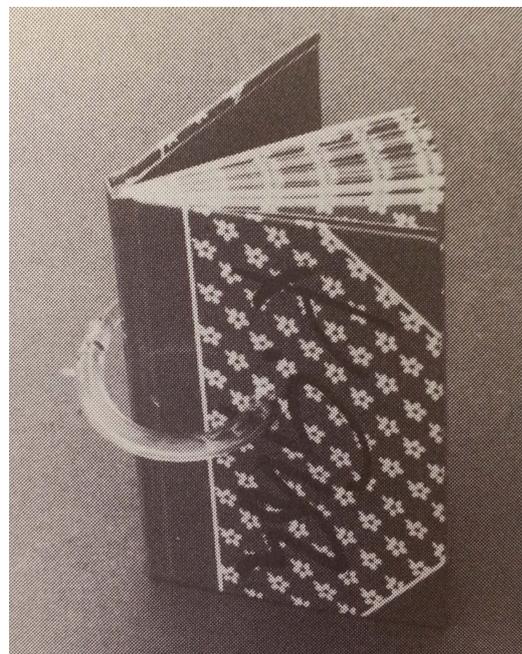
**Abbildung 6.5:** Milan Knížák, *Ohne Titel* (1984).



**Abbildung 6.6:** Jiří H. Kocman, *Paper-re-making book No. 057* (1982).



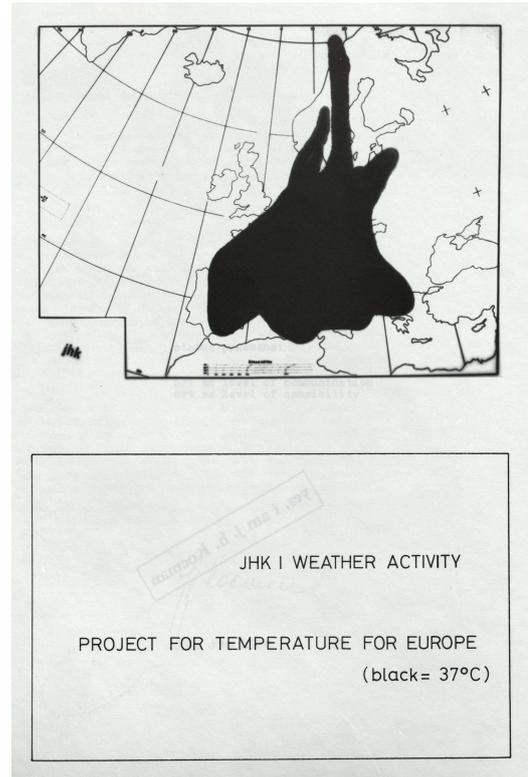
**Abbildung 6.7:** Jiří Valoch, *Book of shadows* (1980).



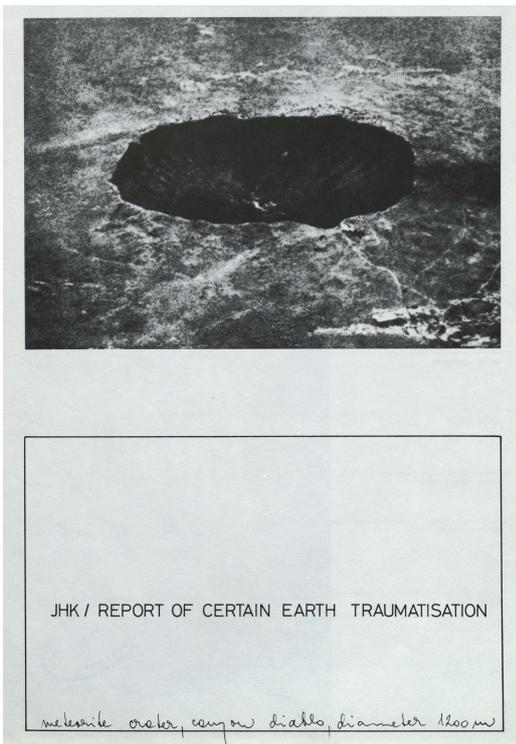
**Abbildung 6.8:** Klaus Groh, *Rubber stamps* (1983).



**Abbildung 6.9:** Jiří H. Kocman, *Demonstration II*. (1971).



**Abbildung 6.10:** Jiří H. Kocman, *JHK/WEATHER ACTIVITY, PROJECT FOR TEMPERATURE FOR EUROPE (black= 37°C)* (ohne Datum).



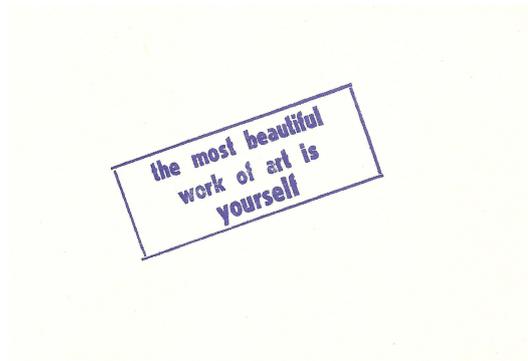
**Abbildung 6.11:** Jiří H. Kocman, *JHK/REPORT OF CERTAIN EARTH TRAUMATISATION* (ohne Datum).



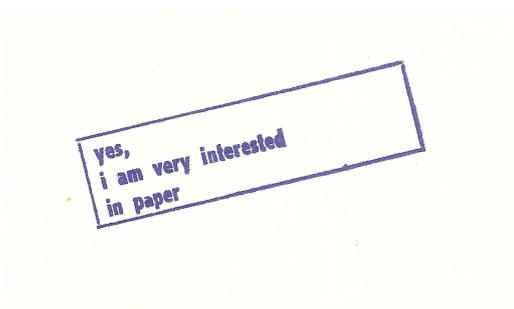
**Abbildung 6.12:** Bernd Löbach, *Postkarte* (ohne Datum).



**Abbildung 6.13:** Bernd Löbach, *Love Love* (1972).



**Abbildung 6.14:** Jiří H. Kocman, *the most beautiful work of art is yourself* (1973).



**Abbildung 6.15:** Jiří H. Kocman, *yes, i am very interested in paper* (1973).



**Abbildung 6.16:** Jiří H. Kocman, *Paper-re-making book No. 094* (1981).

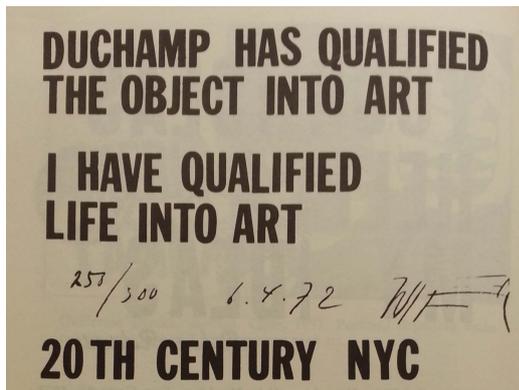


Abbildung 6.17: Wolf Vostell, *Ohne Titel* (1972).

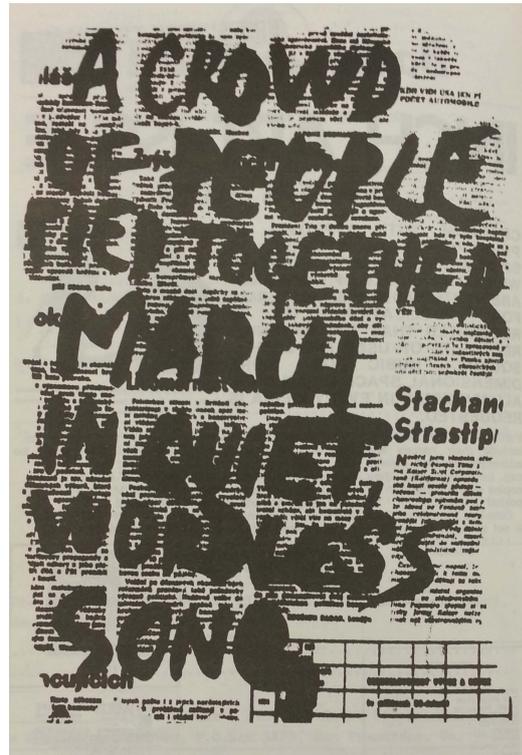
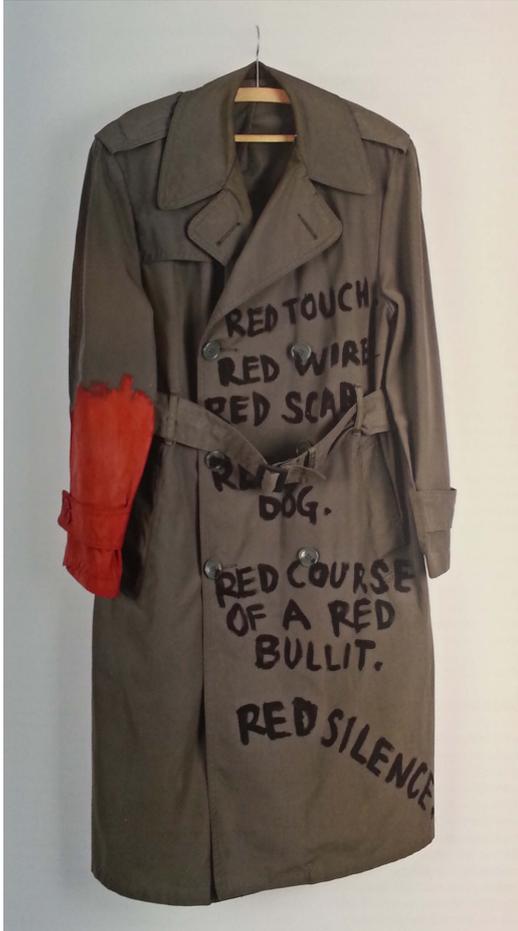


Abbildung 6.18: Milan Knížák, *A Crowd of People Tied Together March in Quiet, Wordless Song* (1977).



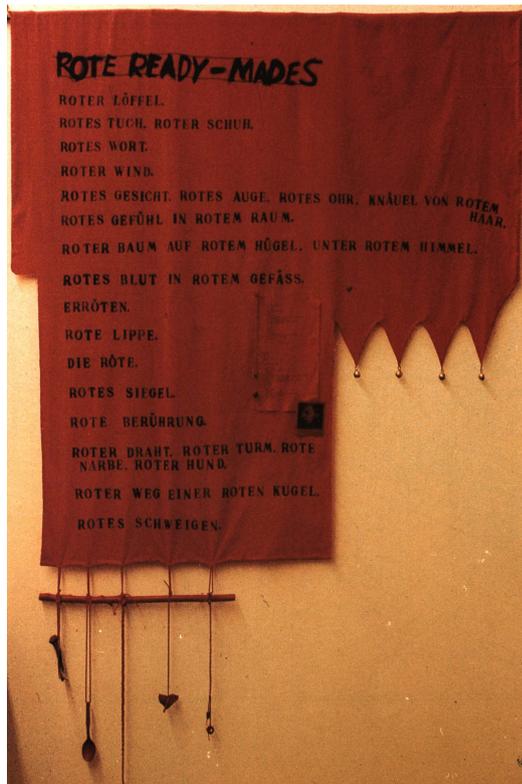
Abbildung 6.19: Wolf Vostell, *Prager Brot* (1968).



**Abbildung 6.20:** Milan Knížák, *Rote Berührung* (1982).



**Abbildung 6.21:** Wolf Vostell, *Jacke aus der Aktion Magnetostriktion in Milch* (1968).



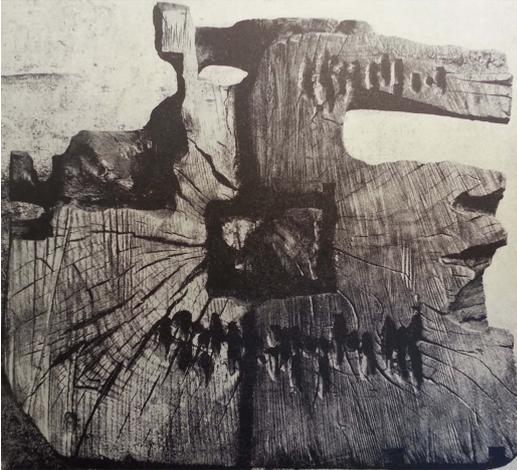
**Abbildung 6.22:** Milan Knížák, *Rote Ready-mades*, 300 x 200 cm (1981-1982).



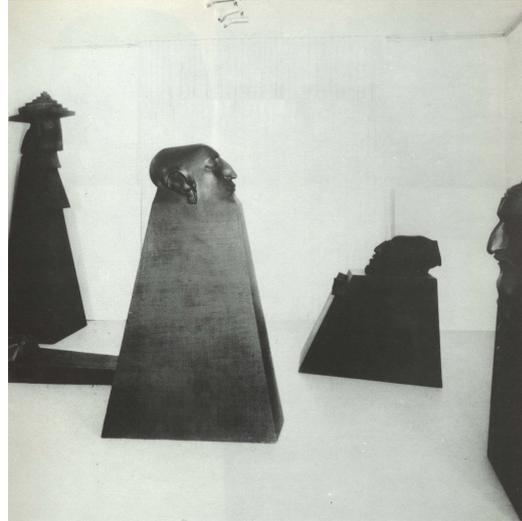
**Abbildung 6.23:** Milan Knížák, *Stern-Hammer und Sichel* (1980).

## **Kapitel 7**

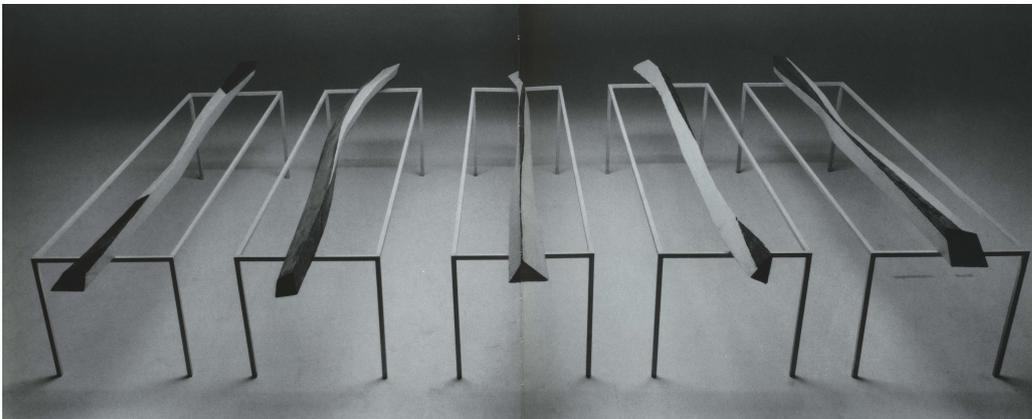
### **Orte der Begegnungen in Westdeutschland**



**Abbildung 7.1:** Jan Koblasa, *Zwei Hälften* (1964).



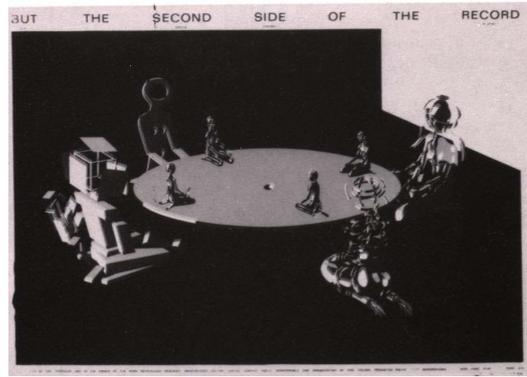
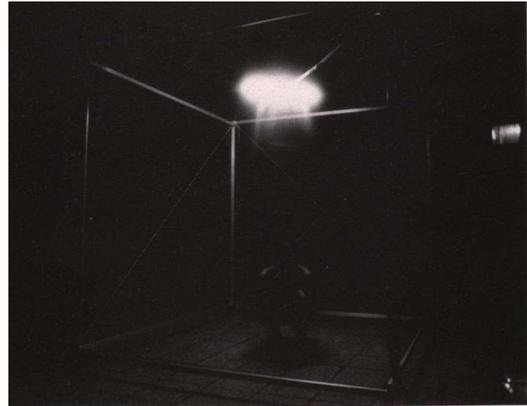
**Abbildung 7.2:** Jan Koblasa, *Klagemauer* (1973).



**Abbildung 7.3:** Jan Koblasa, *Agonie* (1984).



**Abbildung 7.4:** Jan Koblasa, *Falle* (1970).



**Abbildung 7.5:** Vlado Havrilla, *But the Second Side of the Record* (1978-1981).



Abbildung 7.6: Jiří Kolář, Kabinett im Zwehrenturm, *documenta 4* (1968), Kassel.

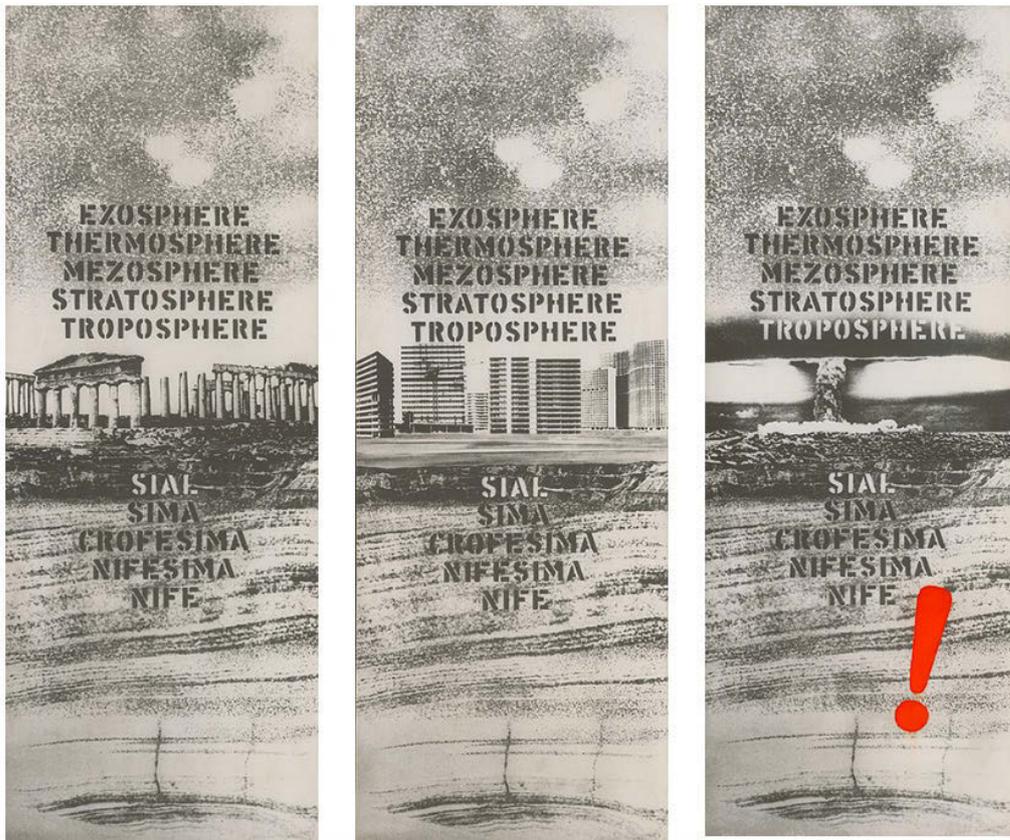
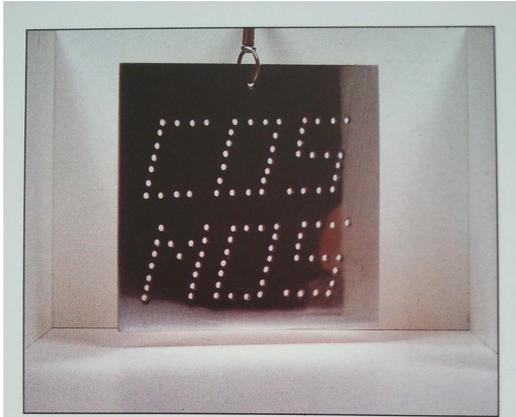
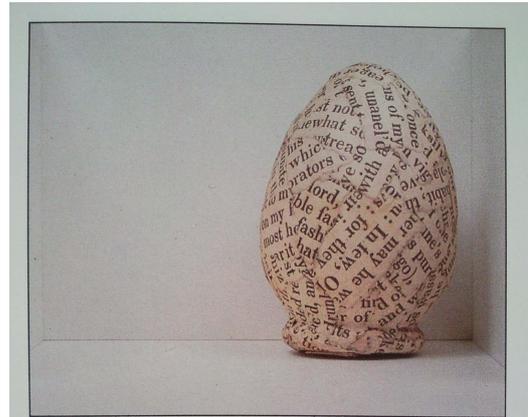


Abbildung 7.7: Rudolf Sikora, *The Earth must not become a Dead Planet* (3 Arbeiten der 6-teiligen Serie, je 125,5 x 47 cm, 1972).



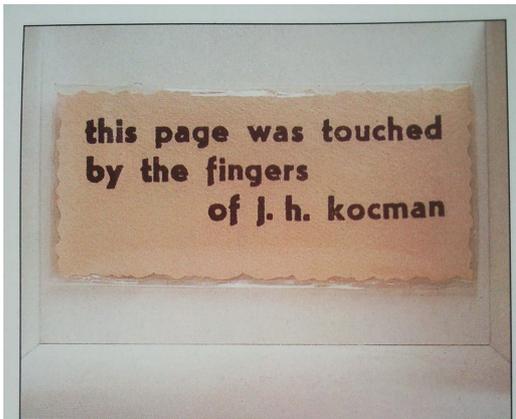
Filko Stanislav \*1937 CSSR (2/->)  
*Cosmos, 1970-1971*  
 Aluminium  
 Aluminium  
 Aluminium

**Abbildung 7.8:** Stano Filko, *Cosmos* (1970-1971).



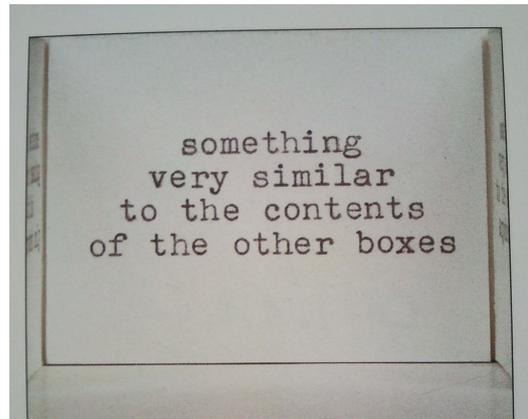
Kolář Jiří \*1914 CSSR (7/->)  
*Untitled, 1971*  
 Textcollage  
 Collage de textes  
 Collage of texts

**Abbildung 7.9:** Jiří Kolář, *Ohne Titel* (1971).



Kocman J. H. \*1947 CSSR (17/->)  
*Untitled, 1972*  
 Text bedruckt in Cellophan  
 Texte imprimé dans cellophane  
 Printed text in cellophane

**Abbildung 7.10:** Jiří H. Kocman, *Ohne Titel* (1972).



Valoch Jiří \*1946 CSSR (4/->)  
*Untitled, 1975*  
 Schreibmaschinentext auf papier  
 Texte dactylographié sur papier  
 Typewritten text on paper

**Abbildung 7.11:** Jiří Valoch, *Ohne Titel* (1975).



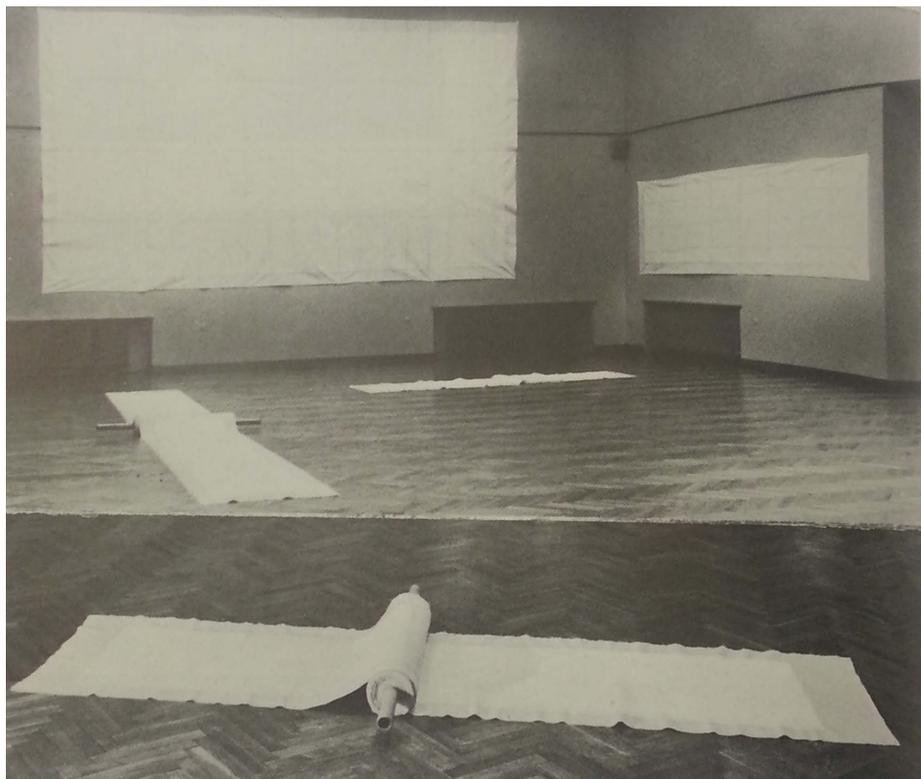
**Abbildung 7.12:** Milan Knížák, *Bunker Book* (1963-1970).



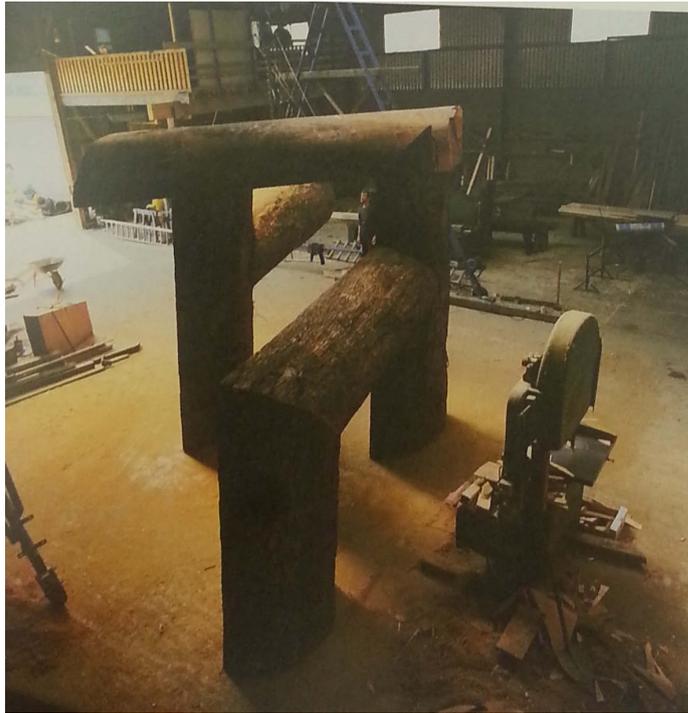
**Abbildung 7.13:** Wolf Vostell, *einbetoniertes Buch* (1970).



**Abbildung 7.14:** Stano Filko, *Ohne Titel/Bemaltes Auto* (1981).



**Abbildung 7.15:** Stano Filko, Miloš Laky und Ján Zavorský, *Weißer Raum im weißen Raum, zwei 'Ontologien' und zwei 'Horizontalen'* (1973). Im Katalog der *documenta 7* ist die Abbildung beschriftet als die Arbeit *Weiß in Weiß* von Stano Filko.



**Abbildung 7.16:** Magdalena Jetelová, *Der Setzung andere Seite* (1987).



**Abbildung 7.17:** Tomáš Ruller, *Dusting at the end of the corridor* (1987).



**Abbildung 7.18:** Milan Grygar und Walter Storms bei der Eröffnung der Ausstellung *8 Künstler aus Prag in München* (1983).



**Abbildung 7.19:** Rudolf Valenta, Milan Knížák, Jan Kotík und Jiří Kolář in West-Berlin (1979).



**Abbildung 7.20:** *Galerie Studio-Orny* (1972). Im Hintergrund ist das Plakat von Bohumil Štěpán.



**Abbildung 7.21:** Interieur der Ausstellung *Tschechische Künstler* in der *Galerie Studio-Orny* (1972) mit den Papier-Arbeiten von Jiří Kolář und den Objekten von Jiří Fürbach.



**Abbildung 7.22:** Interieur der Ausstellung *Tschechische Künstler* in der *Galerie Studio-Orny* (1972) mit den Papier-Arbeiten von Jiří Kolář und den Objekten von Jiří Fürbach. In der Mitte steht der Künstler Čestmír Janošek.



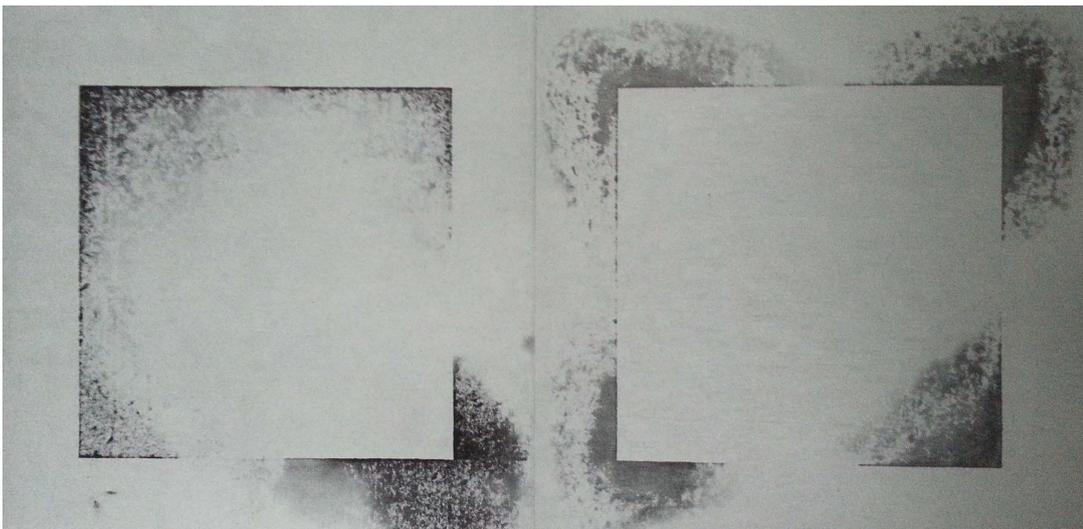
**Abbildung 7.23:** Walter Storms und Jiří Hilmar (1977).



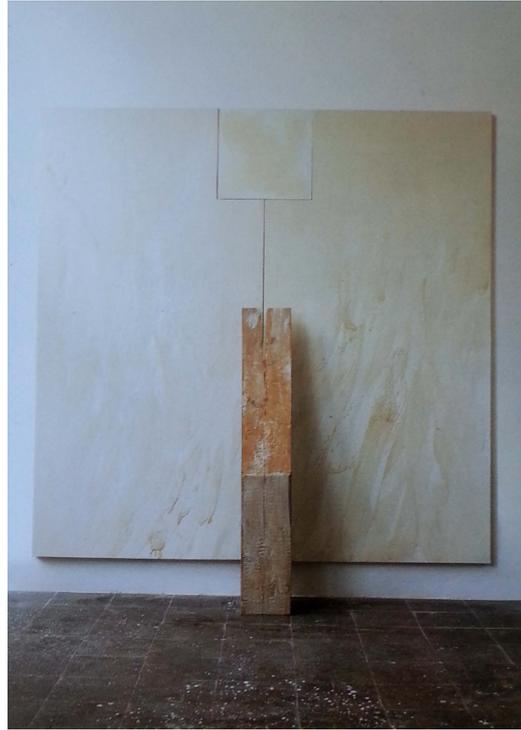
**Abbildung 7.24:** Jiří Hilmar und Walter Storms (1980).



**Abbildung 7.25:** Ausstellungsräume der *Galerie Walter Storms* im Jahr 1977 mit Werken von Jiří Hilmar.



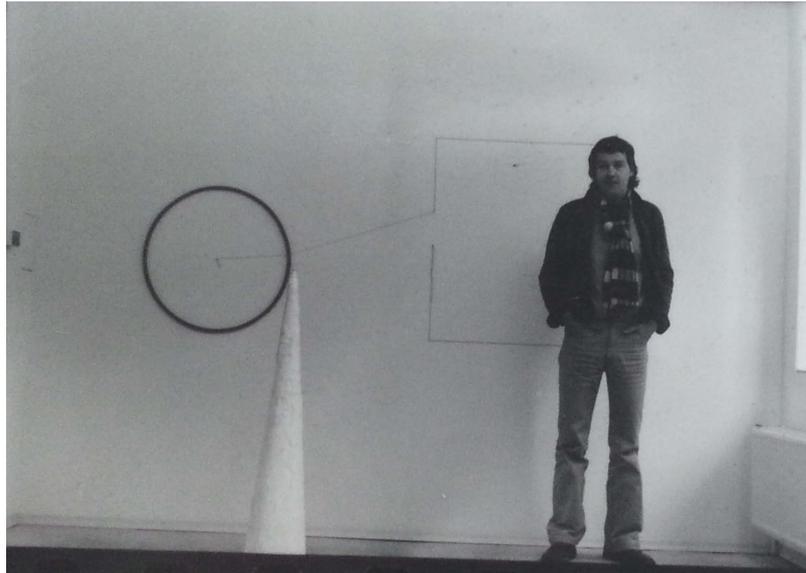
**Abbildung 7.26:** Bilder aus der Einladung auf die Ausstellung *Jiří Hilmar* im Jahr 1980 in der *Galerie Walter Storms*.



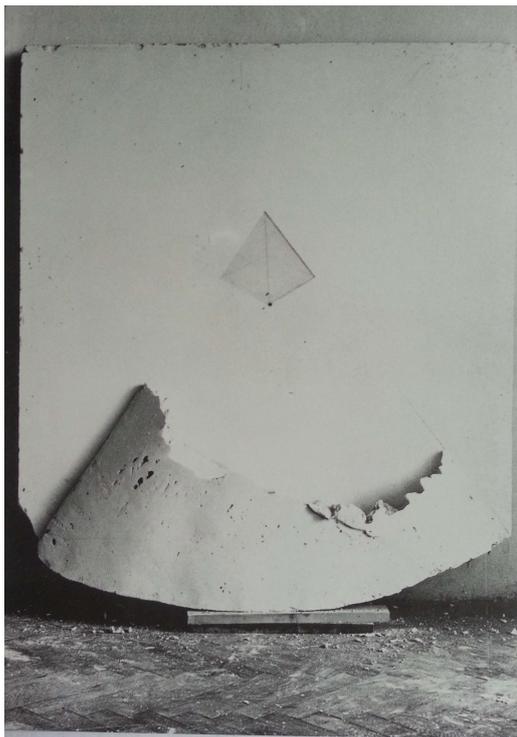
**Abbildung 7.27:** Jiří Hilmar, *Ohne Titel* (1985).



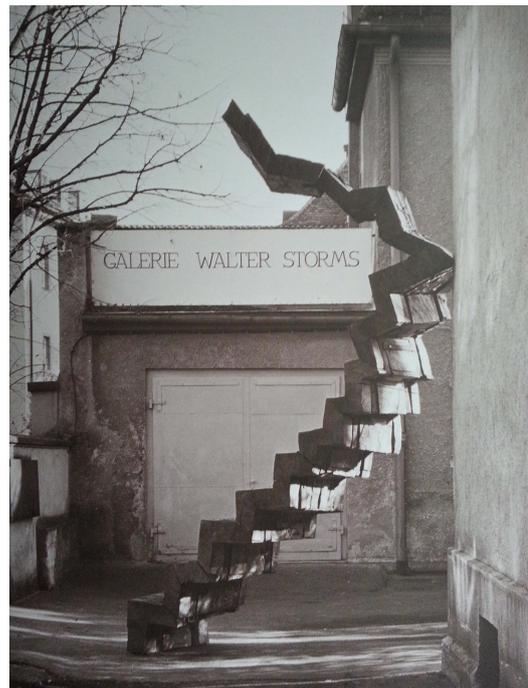
**Abbildung 7.28:** Ausstellungseröffnung *František Kyncl* (1978) in der Galerie Walter Storms. Zweite von rechts ist František Kyncl und vierte von rechts Bohumil Štěpán.



**Abbildung 7.29:** Walter Storms neben der Arbeit *Zwei Möglichkeiten* (*Dvojj možnost*, 1974) von Stanislav Kolíbal.



**Abbildung 7.30:** Einladung zur Ausstellung von Stanislav Kolíbal mit dem Werk *Relief* (*Obojj*, 1983).



**Abbildung 7.31:** Skulptur *Treppe* (1982-1983) von Magdalena Jetelová vor der *Galerie Walter Storms*.



Abbildung 7.32: Magdalena Jetelová, *Die Nachricht* (1984-1985).



Abbildung 7.33: Karel Trínkewitz, *Collagen aus Prag* (1980).

Liste der Künstler des „Album 76“

1. Karel Adamus	34. Adela Matasova
2. Jiri Anderle	35. Juraj Melis
3. Juraj Bartusz	36. Alex Mlynarcik
4. Vaclav Bostik	37. Jiri Moldrik
5. Albin Brunovsky	38. Josef Mzyk
6. Olga Cechova	39. Jiri Naceradisky
7. Rudolf Fila	40. Rudolf Nemeč
8. Stanislav Filko	41. Eduard Ovcacek
9. Daniel Fischer	42. Milan Pasteka
10. Frantisek Gross	43. Jaroslava Pesticova
11. Eduard Halberstat	44. Nadezda Pliskova
12. Josef Hampl	45. Vladimir Preclik
13. Daniela Havlickova	46. Dana Puchnarova
14. Dalibor Chatrny	47. Andrej Rudavsky
15. Ivan Chatrny	48. Jaroslav Rusek
16. Josef Istler	49. Eva Sendlarova
17. Jozef Jankovic	50. Jaroslava Severova
18. Vera Janouskova	51. Rudolf Sikora
19. Alois Junek	52. Zdenek Sklenar
20. Cestmir Kafka	53. Jiri Sopko
21. Jaroslav Kapec	54. Ester M. Simerova
22. Olga Karlikova	55. Adriena Simotova
23. Michael Kern	56. Jaromir Skarohlid
24. Gabriel Kladek	57. Milena Solteszova
25. Alojz Klimo	58. Dezider Toth
26. Eva Kmentova	59. Karel Trinkewitz
27. J. H. Kocman	60. Milan Urbasek
28. Stanislav Kolibal	61. Jiri Valoch
29. Vladimir Kompanek	62. Jan Wojnar
30. Zdenek Kucera	63. Jan Zavorsky
31. Alena Kucerova	64. Olbram Zoubek
32. Oldrich Kulhanek	65. Moroslava Zychova
33. Ales Lamr	66. Vaclav Zykmond

Öffnungszeiten:  
 dienstags, freitags, samstags 11 – 13 Uhr,  
 sonntags bis freitags 16 – 18 Uhr  
 und telefonische Terminvereinbarung  
 Telefon 02054/83433

Tschechoslowakische Kunst im Dissens  
 – Album 76 –

Die Lage der tschechoslowakischen Kunst ist im Westen wenig bekannt. Unter stalinistischem Regime in den fünfziger Jahren und Anfang der sechziger Jahre war jede Art von Experiment und formaler Suche untersagt. Doch gab es auch schon in dieser Zeit geheime Kellerausstellungen und Editionen von Graphiksammlungen.

Die nächste Etappe des „Samisdat“ (Paralegale Editionen) begann mit der Sammlung „Album 76“. 66 Künstler – Maler, Bildhauer, Graphiker – kreierten je 70 Stück Monotype, Original-Zeichnungen, -Collagen und -Graphik, so daß jeder von ihnen eine Kollektion der Arbeiten seiner Kollegen erhielt.

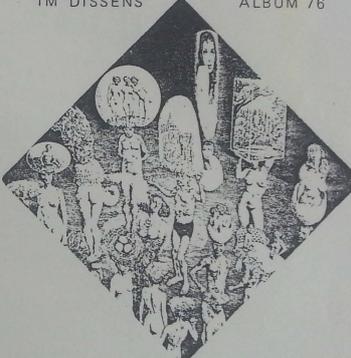
1978 wurde diese Kollektion zuerst in Österreich gezeigt und war dann ein Teil der Dissidenten-Biennale 1978 in Venedig.

Einer der 66 Autoren, Karel Trinkewitz, wurde 1979 in die Bundesrepublik abgeschoben. Mit ihm gelangte diese Sammlung nach West-Deutschland, wo sie mit freundlicher Genehmigung von Herrn Trinkewitz zum ersten Mal in der GALERIE PRA\_XIS ausgestellt wird.

Parallel zu dieser Ausstellung sind Graphikblätter verschiedener Künstler des „Album 76“ käuflich zu erwerben. Das Album selbst kann wegen des hohen sammlerischen Wertes nur geschlossen verkauft werden.

GALERIE PRA\_XIS  
 Christel Schippenhauer  
 Hauptstraße 31  
 4300 Essen 18 (Kettwig)  
 Telefon 0 20 54/8 34 33

TSCHECHOSLOWAKISCHE KUNST  
 IM DISSENS ALBUM 76



29. April – 23. Mai 1981

EINLADUNG  
 zur Eröffnung der Ausstellung am 28. 4. 81  
 um 19.30 Uhr.

Die einführenden Worte  
 spricht der Kunstkritiker und Journalist  
 Hans-Peter Riese

Abbildung 7.34: Einladung zur Ausstellung *Album 76* (1981).



**Abbildung 7.35:** Vernissage der Ausstellung *Collagen aus Prag*, Karel Trinkewitz (1980). Von links unbekannt, Karel Trinkewitz und Zdenek Felix.



**Abbildung 7.36:** Vernissage der Ausstellung *Album 76* (1981) Von links Christel Schüppenhauer, Hans-Peter Riese, Alfred Hoffmann und Karel Trinkewitz.



**Abbildung 7.37:** Christel Schüppenhauer mit dem Bild *No. 5* (1965) von Miloš Urbásek.



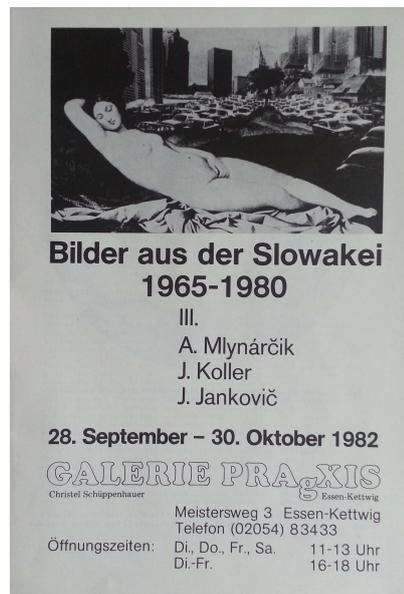
**Abbildung 7.38:** Eröffnung der Ausstellung *Arbeiten aus zwei Jahrzehnten* von Miloš Urbásek im Jahr 1985. Von links Christel Schüppenhauer, Hans-Peter Riese und Urbásek. Im Hintergrund seine Arbeit *Hommage à Albers* (1973).



**Abbildung 7.39:** Titelseite des Ausstellungskatalogs *Bilder aus der Slowakei I. 1965-1980*, Galerie PRAGXIS, Essen-Kettwig (1982).



**Abbildung 7.40:** Titelseite des Ausstellungskatalogs *Bilder aus der Slowakei II. 1965-1980*, Galerie PRAGXIS, Essen-Kettwig (1982).



**Abbildung 7.41:** Titelseite des Ausstellungskatalogs *Bilder aus der Slowakei III. 1965-1980*, Galerie PRAGXIS, Essen-Kettwig (1982).

DIE ZEIT... II... \* A. DIE VERGANGENHEIT. \* 1. Das Weltall, der Zeitraum. \* Man setzt voraus, daß unsere Galaxie 11 Milliarden Jahre existiert. \* Unser Sonnensystem existiert 5 Milliarden Jahre. \* Die Entwicklung des Menschen auf unserem Planeten dauerte 1,5 Millionen Jahre. \* Die Wissenschaft setzt voraus, daß unserer Galaxie in den nächsten 2,5-4,5 Milliarden Jahren keine Katastrophe droht. \* 2. Unsere Lage und Ausmaßdimensionen. \* Stellen wir uns ein Raummodell des nächsten Weltalls vor, in dem die Sonne als eine Kugel mit 7 Zentimeter im Durchschnitt ist. Um sie kreist in 30 Zentimeter langer Entfernung die 0,5 Millimeter große Erde. Der letzte Planet unseres Sonnensystems Pluto kreist auf der Bahn im Radius von 300 Meter. Die Größe dieses Modells des Sonnensystems mißt 600 Meter. Von seiner Mitte (das Sonnenstern) ist der nächste Stern 200 km entfernt. In diesem Maße mißt die Galaxie 75 Millionen Kilometer. \* 3. Die Lebensmöglichkeiten im Weltall. \* Im Jahre 1961 fand in Green Bank eine Konferenz über Fragen der Zivilisation außer dem Erdball statt. Die Teilnehmer der Konferenz vereinbarten zum Schluß die sogenannte Green Bank Gleichung. Die Gleichung lautet:  $N = R \cdot f_p \cdot n_e \cdot f_i \cdot f_c \cdot L$ . Wenn wir die absolut kleinsten Werte ansetzen, so gleicht  $N = 40$ . Wenn wir in alle Glieder der Gleichung nüchternen, maximale Werte ansetzen, so gleicht  $N = 50$  Millionen verschiedenartigen überirdischen Zivilisationen. \* B. DIE GEGENWART. \* 1. Umbau der Erde \* Es existiert eine harmonische Gesellschafts- und Lebensniveauorganisation. \* Das Wichtigste ist die Idee, die materiellen Sachen sind eine Selbstverständlichkeit. \* Die Erdoberfläche ist ein Schutzgebiet, die neue künstliche Umwelt befindet sich außer der Erdoberfläche. In den geschützten Regionen sind Erinnerungen an die vergangenen Zivilisationen (Stückchen der Autobahnen, die Gotik, Familienhäuser...) \* Es wird die Energie des Erdkerns, der Sonne, des Blitzes, des Windes, des Meeres, des Mondes ausgenutzt und gespeichert... Es erlöschen die bisherigen Arten der Energieerzeugungen. \* Es entstehen neue Arten der Energieerzeugungen und ihre Ausnützungen. \* Wir nützen die neuen Energiearten aus. \* Neue Ernährungsformen. \* Allmählich greifen wir in die genetische Entwicklung des Menschen ein. \* Es existieren neue Aufbewahrungs- und Übertragungsinformationen, die allen zugänglich sind. \* Es wird die Antigravitation geschaffen und praktisch ausgenutzt. \* Mit dem Umbau der Erdkugel werden zugleich weitere Planeten unseres Sonnensystems durch die menschliche Zivilisation besiedelt. \* 2. Umbau des Sonnensystems. \* Allmählich schwinden die weißen Punkte auf der Landkarte des Sonnensystems. \* Aufbau der Lebensumwelt auf den einzelnen Planeten. \* Erschaffung weiterer künstlicher Planeten aus dem zwischenplanetaren Baumaterial. \* Regelmäßiger Verkehr zwischen den Planeten. \* Neue Arten der kommunikativen Verbindungen. \* Allmähliche Veränderung unserer Zivilisation aus der technischen zur übertechnischen. \* Im Rahmen des Sonnensystems entsteht ein neues Menschenbewußtsein. \* Das Sonnensystem ist eine riesige Quelle der Radiumstrahlung künstlichen Ursprungs. \* Wir kennen die Möglichkeiten, wie man die Schnelligkeit überwindet und nützen sie aus. \* Es entsteht ein neuer Zeitbegriff — die kosmische Zeit. \* 3. Anknüpfung der Kontakte mit der Zivilisation in unserer Galaxie. \* Während des Umbaus des Erdballs und des Sonnensystems knüpft die Menschheit Kontakte mit der Zivilisation außer des Erdballs an. \* Die Menschheit nützt das System des zwischenbestimmten Austausches der künstlichen Informationen aus. \* Wir ergänzen die Lebenskarte auf unserer Galaxie. \* \* \* \* \*

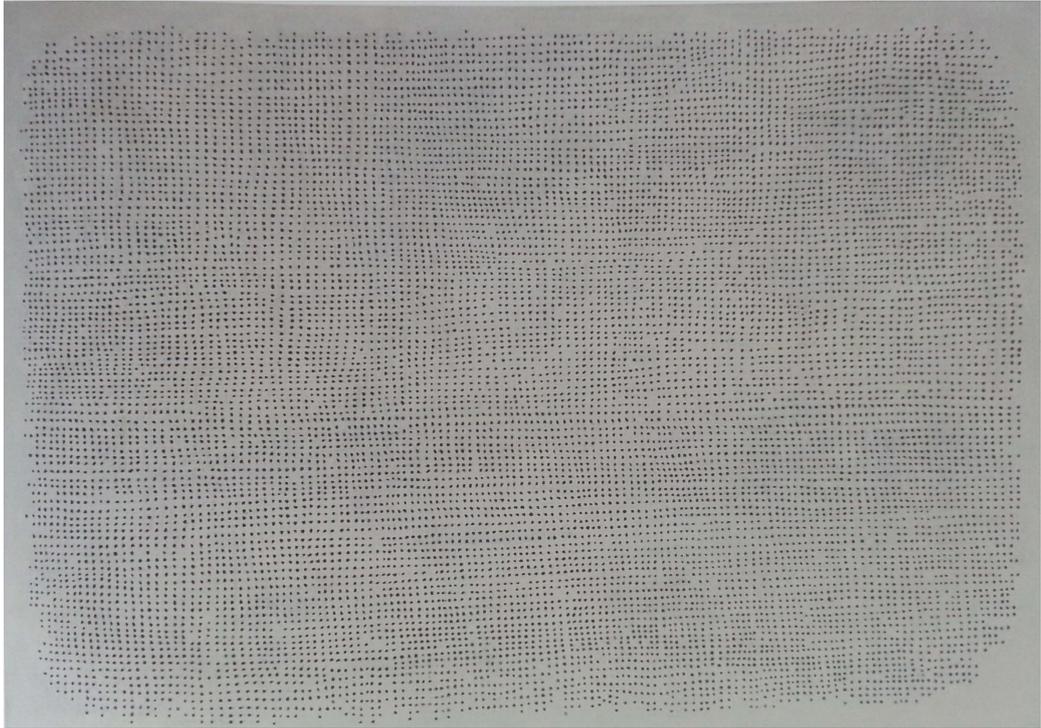
P.Bartos  
S.Filko  
M.Kern  
J.Koller  
M.Laky  
R.Sikora  
T.Strauss  
J.Závarský  
Bratislava, 1975

C. DIE ZUKUNFT. \* 1. Die Mitarbeit mit den Zivilisationen unserer Galaxie. \* Unsere übertechnische Zivilisation wird auf das Zusammenreffen mit der außerirdischen Zivilisation vorbereitet. \* Es beginnt die zweite Phase der Umstellung des Sonnensystems in Zusammenarbeit mit einer anderen Zivilisation. \* Es entsteht ein galaxiatisches Bewusstsein als eine fundamentale Voraussetzung der Symbiose der Materie des Denkens in der Galaxie. \* 2. Die Umstellung unserer Galaxie. \* Die Materie des Denkens enthüllt das universelle Prinzip der Entstehung der Materie und wird sie selbst bilden. \* Fortschreitende Vergrößerung der Galaxiematerie. \* Kontrolle und Beeinflussung der Bewegung des Sonnensystems und der Bewegung der Galaxie in der Supergalaxie. \* Verwandlung der Materie des Denkens in die Energie des Denkens. \* Die Galaxie wird ein enormer Ausstrahler der Energie des Denkens, die sich vielfach schneller verbreiten wird als die Geschwindigkeit des Lichtes. \* Die Materie des Denkens wird die Galaxie und den zwischengalaktischen Raum organisieren. \* 3. Zusammenarbeit mit anderen Galaxien. \* Die Energien des Denkens einzelner Galaxien schaffen die Einheit in der kosmischen Überzeit. \* Die Zeit und der Kosmos identifizieren sich. \* Es entstehen zwischengalaktische Überzivilisationen. \* Es wird das Übergangsstadium in den Antikosmos erreicht. \* \*

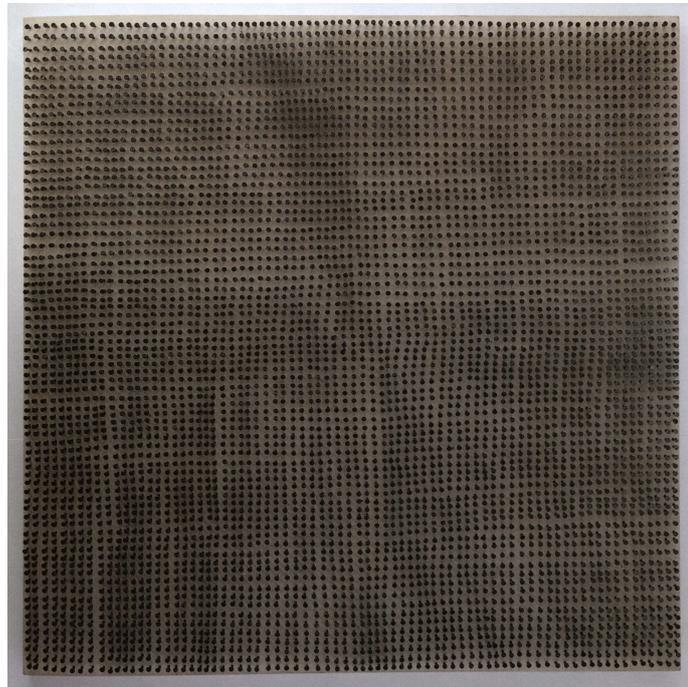
Abbildung 7.42: Ausrufezeichen-Text Bratislava 1975 aus dem Katalog Bilder aus der Slowakei I. 1965-1980 (1982).

## **Kapitel 8**

### **Sammlung als greifbares Resultat der Netzwerke**



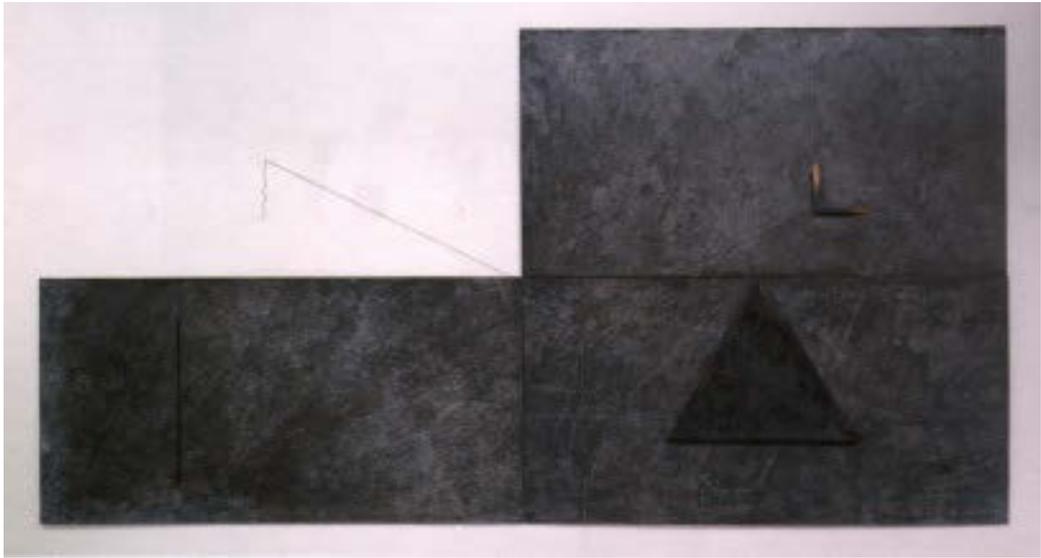
**Abbildung 8.1:** Václav Boštík, *Feld* (1964).



**Abbildung 8.2:** Günther Uecker, *Reihung* (1972).



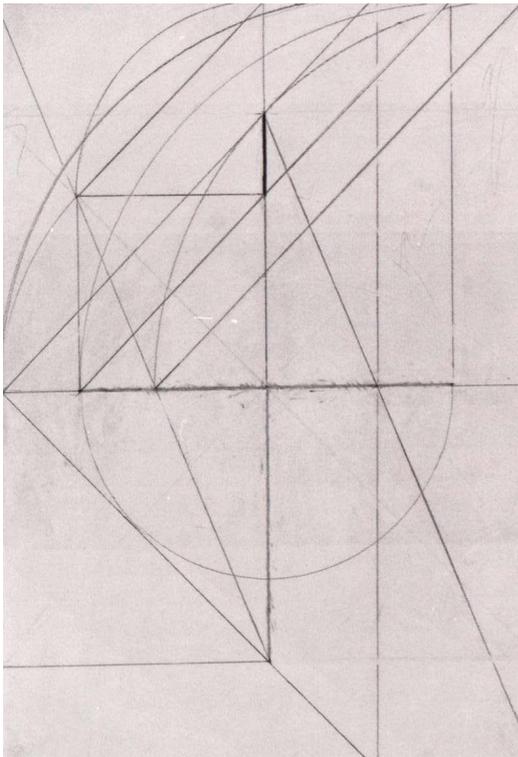
**Abbildung 8.3:** Václav Boštík, *Ohne Titel* (*Tuchbild*, 1984).



**Abbildung 8.4:** Stanislav Kolíbal, *Dunkler Raum der Entscheidung* (1980).



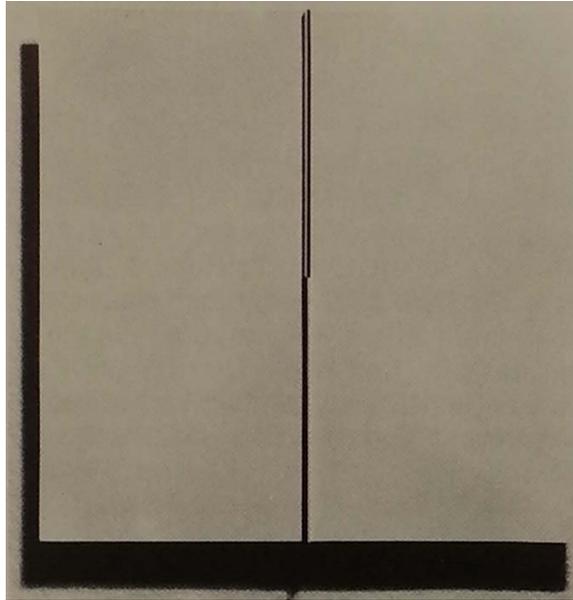
**Abbildung 8.5:** Stanislav Kolíbal, *Zwei Kuben* (1982).



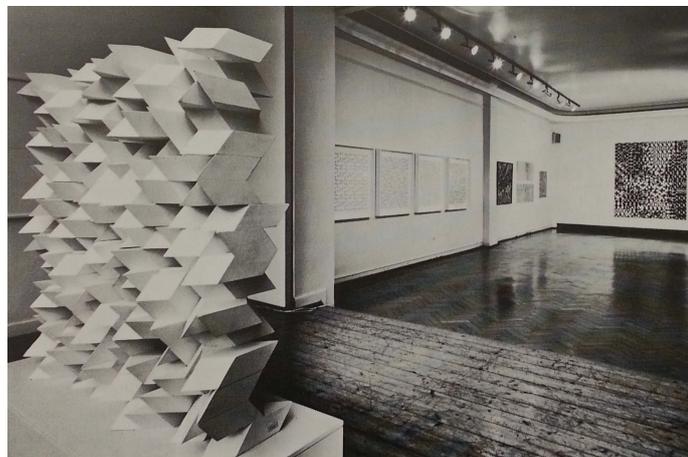
**Abbildung 8.6:** Stanislav Kolíbal, *Zeichnung M CIX* (1989).



**Abbildung 8.7:** Stanislav Kolíbal, *Bau Nr. IV* (1988).



**Abbildung 8.8:** Jan Kubiček, *Quadrat mit Vertikale in schwarz-weiss* (1970-1971).



**Abbildung 8.9:** Ausstellungsansicht: im Vordergrund die *Struktur-Skulptur, E 431* (1965) und im Hintergrund die Leinwand *Raumstruktur Nr. 1*. (1967), beide von Zdeněk Sýkora.



Abbildung 8.10: Milan Knížák, *Aktivierte Hände* (1965-1971).

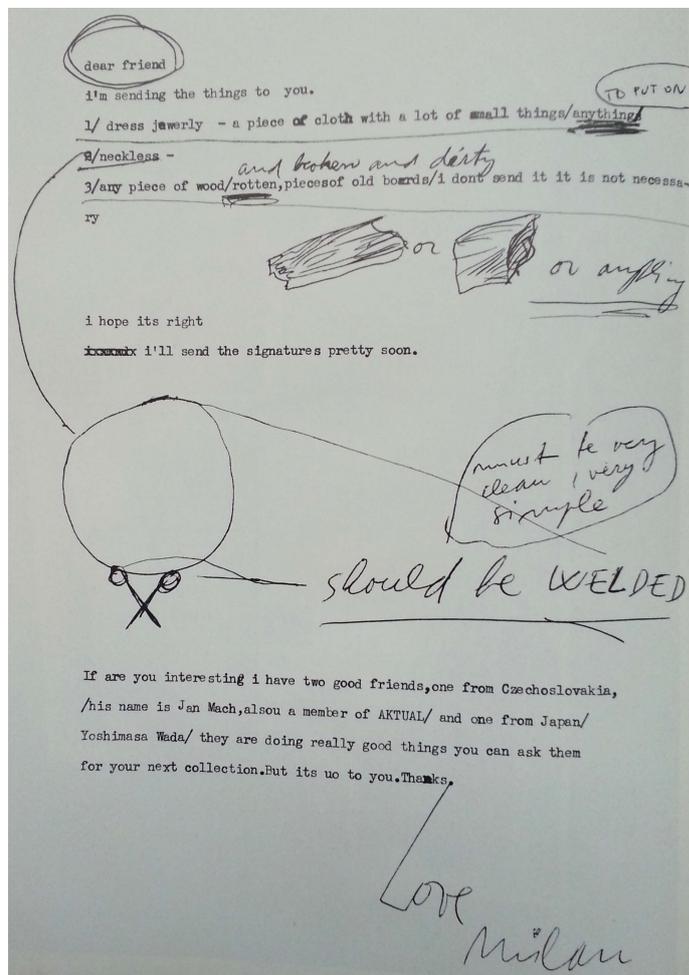


Abbildung 8.11: Brief an Feelisch von Milan Knížák über seinen Beitrag *Kettenschere* für *VICE*-Versand.

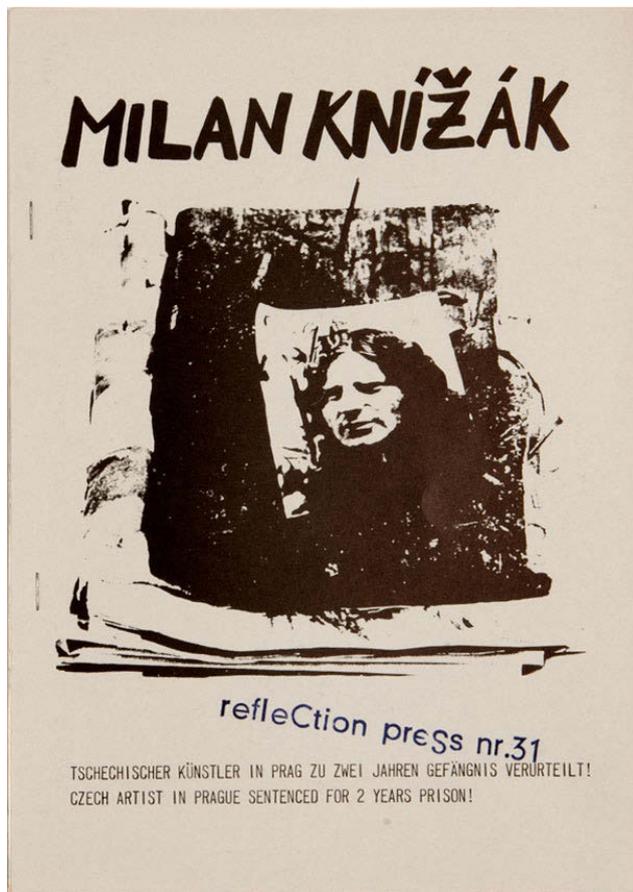
13.7.72

lieber j.h.kocman,  
herzlichen dank für ihren brief, ich schreibe in deutsch, bitte sagen  
sie mir, ob sie es lesen können, sonst schreibe ich wieder in englisch.  
der katalog, den sie haben wollen, ist schon unterwegs an sie. bitte  
schreiben sie, ob er angekommen ist.  
seit langer zeit habe ich von jiri valoch nichts mehr gehört, vielleicht  
hat er sich über etwas geärgert, ich weiss es nicht, ich habe ihm viele  
bücher geschickt, ist er unzufrieden ?  
ich selbst habe ende mai grosse schwierigkeiten gehabt. ich habe milan knizak  
besucht und er hat mir schöne arbeiten geschenkt. aber an der grenze bin  
ich deswegen verhaftet worden, man hat mir alles weggenommen und ich  
musste drei tage im gefängnis sitzen, dann musste ich 1000.- mark geld-  
strafe bezahlen wegen zollvergehens, die sachen habe ich nicht wieder  
bekommen.  
bitte schreiben sie mir, ob dieser brief angekommen ist. es wäre  
schon sehr schlimm, wenn freunde sich nicht mehr schreiben können.  
was mit milan ist, wissen wir nicht.  
für heute viele herzliche grüsse  
ihr

Hanns / Sohms

ps. wenn sie sonst etwas brauchen schicke ich es ihnen.....

Abbildung 8.12: Brief von Hanns Sohms an Jiří H. Kocman vom 13. Juli 1972.



**Abbildung 8.13:** Flyer über die Verhaftung von Milan Knížák, Verlag Reflection Press Albrecht/d.



**Abbildung 8.14:** Milan Knížák (rechts) mit Wolfgang Feelisch auf der Ausstellung *Für Augen und Ohren* (1980) in der Akademie der Künste, West-Berlin.



**Abbildung 8.15:** Jozef Jankovič, *Großer Fall* (1968).

## **Kapitel 9**

### **Fazit**



**Abbildung 9.1:** Netzwerke zwischen den tschechoslowakischen und westdeutschen Akteuren während der 1960er Jahre.



**Abbildung 9.2:** Netzwerke zwischen den tschechoslowakischen und westdeutschen Akteuren während der 1970er Jahre.



**Abbildung 9.3:** Netzwerke zwischen den tschechoslowakischen und westdeutschen Akteuren während der 1980er Jahre.

## Abbildungsverzeichnis

1.1	Netzwerk-Tabelle erstellt von Zuzana Bil'ová (ZB). . . . .	4
3.1	Jan Kotík 1916-2002 (Ausst.-Kat. Nationalgalerie Prag), hrsg. v. Iva Mla- dičová, Angela Schneider und Jan Kotík. Prag 2011, S. 158. . . . .	6
4.1	Elisabeth Walther und Ludwig Harig: muster möglicher welten, eine an- thologie für max bense. Wiesbaden 1970, S. 67. . . . .	8
4.2	klankteksten, konkrete poëzie, visuele teksten/ soundtexts, concrete poetry, visual texts/ akustische texte, konkrete poesie, visuelle texte (Ausst.-Kat. Stedelijk Museum, Amsterdam; Württembergischer Kunstverein, Stuttgart; Institut für Moderne Kunst, Nürnberg 1970/1971), hrsg. v. Liesbeth Crom- melin. Amsterdam 1970, S. 123. . . . .	8
4.3	Edition Boczkowski – und 8, Kassel 1970, o. S. . . . .	8
4.4	akustische texte, konkrete poesie, visuelle texte (Ausst.-Kat. Stedelijk Mu- seum u.a.) 1970, S. 117. . . . .	8
4.5	akustische texte, konkrete poesie, visuelle texte (Ausst.-Kat. Stedelijk Mu- seum u.a.) 1970, S. 66. © Barbara Döhl. . . . .	9
4.6	Bilderbuch: Werkgruppen der 60er und 80er Jahre/Reinhard Döhl. Stutt- gart 1990, S. 2. © Barbara Döhl. . . . .	9
4.7	akustische texte, konkrete poesie, visuelle texte (Ausst.-Kat. Stedelijk Mu- seum u.a.) 1970, S. 39. . . . .	9
4.8	akustische texte, konkrete poesie, visuelle texte (Ausst.-Kat. Stedelijk Mu- seum u.a.) 1970, S. 123. . . . .	9
4.9	akustische texte, konkrete poesie, visuelle texte (Ausst.-Kat. Stedelijk Mu- seum u.a.) 1970, S. 131. . . . .	10
4.10	akustische texte, konkrete poesie, visuelle texte (Ausst.-Kat. Stedelijk Mu- seum u.a.) 1970, S. 131. . . . .	10
4.11	akustische texte, konkrete poesie, visuelle texte (Ausst.-Kat. Stedelijk Mu- seum u.a.) 1970, S. 74. © VG Bild-Kunst, Bonn 2017. . . . .	10

4.12	akustische texte, konkrete poesie, visuelle texte (Ausst.-Kat. Stedelijk Museum u.a.) 1970, S. 120. . . . .	10
4.13	Ansicht der Ausstellung <i>Jiří Kolář 1914-2002. Collagen</i> (2013) im Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Regensburg. Siehe auch <i>Jiří Kolář 1914-2002. Collagen</i> (Ausst.-Kat. Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Regensburg 2013/2014), hrsg. v. Agnes Tieze. Regensburg 2013. (Foto ZB) . . . . .	11
4.14	Programm Flyer zur Ausstellung <i>Jiří Kolář 1914-2002. Collagen (2013/2014)</i> , im Kunstforum Ostdeutsche Galerie in Regensburg, unter: <a href="http://www.kunstforum.net/doc/begleitprogramm_kolar2013.pdf">www.kunstforum.net/doc/begleitprogramm_kolar2013.pdf</a> Abruf: 19.2.2015. © VG Bild-Kunst, Bonn 2017. . . . .	11
4.15	Kolář/Collagen und Objekte aus Berlin und Paris (Ausst.-Kat. Museum Folkwang, Essen), hrsg. v. Zdenek Felix. Essen 1981, S. 81. . . . .	11
4.16	Einladung zur Ausstellung <i>Jiří Kolář, Chiasmagen, Objekte, Collagen 1979-1984</i> in der Galerie Schoeller, Düsseldorf 1985, o. S. <i>A71 Schoeller, Düsseldorf</i> , ZADIK Archiv. . . . .	12
4.17	Konrad Balder Schäuffelen, sprache ist fuer wahr ein koerper (Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München). München 1976, S. 73. . . . .	12
4.18	Konrad Balder Schäuffelen, sprache ist fuer wahr ein koerper (Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus) 1976, S. 98. . . . .	12
4.19	Konrad Balder Schäuffelen, tinte, milch, blut (Ausst.-Kat. Folkwang Museum, Essen). Essen 1979, (Abb. 9), o. S. . . . .	12
4.20	<i>Jiří Kolář Collagen und Objekte, frühe Werke aus der Sammlung Schäuffelen</i> (Ausst.-Kat. Anhaltische Gemäldegalerie, Dessau). Dessau 1995. Titelblatt. . . . .	13
4.21	Konrad Balder Schäuffelen: Gegen Stände Sätze. Erlangen/München 1979, S. 48-49. . . . .	13
4.22	Konrad Balder Schäuffelen, sprache ist fuer wahr ein koerper (Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus) 1976, S. 61. . . . .	13
4.23	Konrad Balder Schäuffelen, sprache ist fuer wahr ein koerper (Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus) 1976, S. 44-45. . . . .	14
4.24	Konrad Balder Schäuffelen, sprache ist fuer wahr ein koerper (Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus) 1976, S. 94. . . . .	14
4.25	Archiv Walter Storms. (Foto ZB) © Archiv Walter Storms und Helga Umland-Trinkewitz . . . . .	15
4.26	Karel Trinkewitz – Život je koláž (Ausst.-Kat. Galerie Mánes, Prag), hrsg. v. Karel Trinkewitz. Prag 1999, S. 39. . . . .	15

4.27	Karel Trinkewitz (Ausst.-Kat. Galerie Mánes) 1999, S. 38. . . . .	15
4.28	Armin Hundertmark Edition, unter: <a href="http://www.lomholtmailartarchive.dk/networkers/armin-hundertmark/1976-00-00-hundertmark">www.lomholtmailartarchive.dk/networkers/armin-hundertmark/1976-00-00-hundertmark</a> . Abruf: 20.2.2015. . . . .	16
4.29	Armin Hundertmark Edition, unter: <a href="http://www.lomholtmailartarchive.dk/networkers/armin-hundertmark/1976-00-00-hundertmark">www.lomholtmailartarchive.dk/networkers/armin-hundertmark/1976-00-00-hundertmark</a> . Abruf: 20.2.2015. . . . .	16
4.30	Archiv Jiří H. Kocman. (Foto ZB) © Archiv Jiří H. Kocman . . . . .	17
4.31	Jiří Valoch: 'word works' (1974-1982). Berlin 1984, o. S. . . . .	18
4.32	Aldo Rossi und Jan Pavlík: Jiří Valoch, Collana di poesia visiva, Nr. 1, Beniamino Carucci ed., Roma 1975, S. 17. . . . .	18
4.33	Rune Miels (Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Bonner Kunstverein), hrsg. v. Dirk Teuber und Kati Wolf. Baden-Baden/Bonn 1988, S. 78. © VG Bild-Kunst, Bonn 2017. . . . .	18
4.34	Rune Miels (Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden und Bonner Kunstverein) 1988, S. 79. © VG Bild-Kunst, Bonn 2017. . . . .	18
5.1	Archiv Jiří H. Kocman. (Foto ZB) © Archiv Jiří H. Kocman und Kveta Fulierová . . . . .	20
5.2	Umenie Akcie/Action Art 1965-1989 (Ausst.-Kat. Slowakische Nationalgalerie, Bratislava), hrsg. v. Zora Rusinová. Bratislava 2001, S. 77. © Kveta Fulierová . . . . .	20
5.3	Bernd Löbach-Hinweiser: Umwelterkenntnisse. Bielefeld 1972, o. S. . . . .	20
5.4	Pierre Restany und Alex Mlynárčik (Hrsg.): INDE. Bratislava 1994, S. 64. . . . .	21
5.5	Archiv Alex Mlynárčik. © Archiv Alex Mlynárčik . . . . .	22
5.6	Milan Knížák, Nový ráj, Výběr prací z let 1952-1995 (Ausst.-Kat. Galerie Mánes, Uměleckoprůmyslové Museum, Prag). Prag 1996, o. S. . . . .	23
5.7	Kleider auf den Körper gemalt (Ausst.-Kat. Sprengel-Museum, Hannover). Hannover 1987, S. 16-17. . . . .	23
5.8	Klaus Groh: Kunst ohne Kunstwerke? Beispiele aus der ČSSR, in: <i>Osteuropa</i> , 02.1973, S. 126. . . . .	24
5.9	Klaus Groh (Hrsg.): if I had a mind... (ich stelle mir vor...)/concept-art, project art. Köln 1971, o. S. . . . .	24
5.10	Groh 1971, o. S. . . . .	24
5.11	Klaus Groh: etc., Thesen-Slogans-Konzepte-Projekte-Ideen-Meinungen-Thesen-Slogans-Konzepte. Gersthofen 1972, S. 64. . . . .	25
5.12	Tomáš Ruller, bio 1986, unter: <a href="http://www.ruller.cz">www.ruller.cz</a> , Abruf: 1.2.2015. . . . .	25

5.13	Molkerei Werkstatt (Hrsg.): Molkerei Werkstatt, Projekte 1981-1994. Köln 1994, S. 41. . . . .	25
5.14	Tomáš Ruller, bio 1986, unter: www.ruller.cz, Abruf: 1.2.2015. . . . .	26
5.15	Das Prinzip Hoffnung, Aspekte der Utopie in der Kunst und Kultur des 20. Jahrhundert (Ausst.-Kat. Museum Bochum), hrsg. v. Peter Spielmann. Bochum 1984, S. 362. . . . .	26
5.16	Miloš Urbásek (Ausst.-Kat. Galerie Heinz Teufel, Köln), hrsg. v. Hans-Peter Riese. Köln 1970, o. S. . . . .	27
5.17	Thomas Lenk und Karl Pfahler (Ausst.-Kat. Hessisches Landesmuseum, Darmstadt), hrsg. v. Edward F. Fry. Darmstadt 1968, o. S. © VG Bild-Kunst, Bonn 2017. . . . .	27
5.18	Dialog über Grenzen. Die Sammlung Riese (Ausst.-Kat. GASK, Galerie Středočeského kraje, Kutná Hora/Prag; Leopold-Hoesch-Museum, Düren; Angermuseum, Erfurt; Schloss Achberg; Annen-Museum, Lübeck; Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Regensburg), hrsg. v. Renate Goldmann. Köln 2011, S. 80. . . . .	27
5.19	Dialog über Grenzen (Ausst.-Kat. GASK u. a.) 2011, S. 220. . . . .	27
5.20	Dialog über Grenzen (Ausst.-Kat. GASK u. a.) 2011, S. 92. . . . .	28
5.21	Dialog über Grenzen (Ausst.-Kat. GASK u. a.) 2011, S. 93. . . . .	28
5.22	Dialog über Grenzen (Ausst.-Kat. GASK u. a.) 2011, S. 90. © VG Bild-Kunst, Bonn 2017. . . . .	28
5.23	Dialog über Grenzen (Ausst.-Kat. GASK u. a.) 2011, S. 158. . . . .	29
5.24	Dialog über Grenzen (Ausst.-Kat. GASK u. a.) 2011, S. 158. . . . .	29
5.25	Ansicht der Ausstellung <i>Dialog über Grenzen</i> (2015) im Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Regensburg. Siehe auch Dialog über Grenzen (Ausst.-Kat. GASK u. a.) 2011. (Foto ZB) © VG Bild-Kunst, Bonn 2017. . . . .	30
5.26	3 Konkretisten aus Prag (Ausst.-Kat. Museum Bochum), hrsg. v. Peter Spielmann. Bochum 1973, o. S. © VG Bild-Kunst, Bonn 2017. . . . .	30
5.27	Ansicht der Ausstellung <i>Dialog über Grenzen</i> (2015) im Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Regensburg. Siehe auch Dialog über Grenzen (Ausst.-Kat. GASK u. a.) 2011. (Foto ZB) . . . . .	31
5.28	Ansicht der Ausstellung <i>Dialog über Grenzen</i> (2015) im Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Regensburg. Siehe auch Dialog über Grenzen (Ausst.-Kat. GASK u. a.) 2011. (Foto ZB) . . . . .	31
5.29	3 Konkretisten aus Prag (Ausst.-Kat. Museum Bochum) 1973, o. S. . . . .	31
5.30	3 Konkretisten aus Prag (Ausst.-Kat. Museum Bochum) 1973, o. S. . . . .	31

6.1	Archiv Jiří H. Kocman. (Foto ZB) © Archiv Jiří H. Kocman und Klaus Groh	33
6.2	Archiv Jiří H. Kocman. (Foto ZB) © Archiv Jiří H. Kocman und Klaus Groh	33
6.3	Archiv Jiří H. Kocman. (Foto ZB) © Archiv Jiří H. Kocman und Klaus Groh	34
6.4	Archiv Jiří H. Kocman. (Foto ZB) © Archiv Jiří H. Kocman und Klaus Groh	34
6.5	Künstlerbücher, Buchobjekte (Ausst.-Kat. Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg), hrsg. v. Hermann Havekost und Klaus Groh. Oldenburg 1986, S. 714. . . . .	35
6.6	Künstlerbücher, Buchobjekte (Ausst.-Kat. Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg) 1986, S. 716. . . . .	35
6.7	Künstlerbücher, Buchobjekte (Ausst.-Kat. Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg) 1986, S. 314. . . . .	35
6.8	Künstlerbücher, Buchobjekte (Ausst.-Kat. Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg) 1986, S. 588. . . . .	35
6.9	<i>Mitteilungen des Instituts für moderne Kunst Nürnberg</i> , April 1975, Nr. 11.: Fünf osteuropäische Künstler/5 x Kunst als die Kommunikation. (Pavel Ilie, J. H. Kocman, Jaroslav Koszłowsky, Miroljub Todorovic, Endre Tot), Text von Klaus Groh, Nürnberg 1975, o. S. . . . .	36
6.10	<i>Mitteilungen des Instituts für moderne Kunst Nürnberg</i> , April 1975, Nr. 11, o. S. . . . .	36
6.11	<i>Mitteilungen des Instituts für moderne Kunst Nürnberg</i> , April 1975, Nr. 11, o. S. . . . .	37
6.12	Archiv Jiří H. Kocman. (Foto ZB) © Archiv Jiří H. Kocman . . . . .	37
6.13	Archiv Jiří H. Kocman. (Foto ZB) © Archiv Jiří H. Kocman . . . . .	38
6.14	Archiv Jiří H. Kocman. (Foto ZB) © Archiv Jiří H. Kocman . . . . .	38
6.15	Archiv Jiří H. Kocman. (Foto ZB) © Archiv Jiří H. Kocman . . . . .	38
6.16	Axel Heibel: buchobjekt – das buch als kunstwerk, in: <i>Kunstmeldungen</i> , 19.1983, Nr. 3, S. 72. . . . .	38
6.17	Michael Crane und Mary Stofflet (Hrsg.): <i>Correspondence Art. Source Book for the Network of International Postal Art Activity</i> . San Francisco 1984, S. 12. © VG Bild-Kunst, Bonn 2017. . . . .	39
6.18	Crane und Stofflet 1984, S. 156. . . . .	39
6.19	Fluxus ze sbírky Marie a Milana Knížákových (Ausst.-Kat. Dům u černé matky Boží, Prag). Prag 1995, S. 13. © VG Bild-Kunst, Bonn 2017. . . .	39
6.20	Fluxus – Kunst für ALLE! Die Sammlung Feelisch (Ausst.-Kat. Museum Ostwall, Dortmund), hrsg. v. Nicole Grothe und Kurt Wettengl. Dortmund 2013, S. 19. . . . .	40

6.21	Das Theater ist auf der Straße, Die Happenings von Wolf Vostell/El teatro está en la calle, Los Happenings de Wolf Vostell (Ausst.-Kat. Museum Morsbroich, Lewekusen; Museo Vostell, Malpartida), hrsg. v. Markus Heinzelmann, Fritz Emslander und Jose A. A. Garcia. Bielefeld 2010, S. 231. © VG Bild-Kunst, Bonn 2017. . . . .	40
6.22	Milan Knížák, Nový ráj (Ausst.-Kat. Galerie Mánes, Uměleckoprůmyslové Museum) 1996, o. S. . . . .	41
6.23	Fluxus – Kunst für ALLE! Die Sammlung Feelisch (Ausst.-Kat. Museum Ostwall) 2013, S. 87. . . . .	41
7.1	Jan Koblasa: Skulpturen, Bilder, Zeichnungen (Ausst.-Kat. Städtische Kunstgalerie Bochum), hrsg. v. Peter Leo. Bochum 1966. Titelseite. . . . .	43
7.2	Jan Koblasa 1966-1976 (Ausst.-Kat. Museum Bochum) Bochum 1977, o. S.	43
7.3	Mahulena Nešlehová (Hrsg.): Jan Koblasa. Prag 2002, S. 70-71. . . . .	43
7.4	Nešlehová 2002, S. 64. . . . .	44
7.5	Bilder aus der Slowakei II. 1965-1980 (Ausst.-Kat. Galerie PRAgXIS), hrsg. v. Thomas Strauss. Essen-Kettwig 1982, o. S. . . . .	44
7.6	Harald Kimpel und Karin Stengel (Hrsg.): 4. documenta, Internationale Ausstellung. Eine fotografische Rekonstruktion. Bremen 2007, S. 67. . .	45
7.7	Rudolf Sikora, Zem sa nesmie stať mŕtvou planétou, unter: <a href="http://www.webumenia.sk">www.webumenia.sk</a> , Abruf: 30.6.2017, © Slovenská národná galéria. . . . .	45
7.8	Thomas Kramer (Hrsg.): Herbert Distel: Das Schubladenmuseum/The Museum of Drawers 1970-1977, im Kunsthaus Zürich; fünfhundert Kunstwerke der Moderne. Zürich 2011, S. 91. . . . .	46
7.9	Kramer 2011, S. 109. . . . .	46
7.10	Kramer 2011, S. 108. . . . .	46
7.11	Kramer 2011, S. 144. . . . .	46
7.12	documenta 6 (Ausst.-Kat. Fredericianum u.a.), Bd. 3, Kassel 1977, S. 321.	47
7.13	Vostell, betonbuch, unter: <a href="http://www.artistbooks.de/suchen/suchen-autor.php?WERTAUTOR=Vostell20Wolf">www.artistbooks.de/suchen/suchen-autor.php?WERTAUTOR=Vostell20Wolf</a> . Abruf: 2.3.2015. © VG Bild-Kunst, Bonn 2017. . . . .	47
7.14	documenta 7 (Ausst.-Kat. Fredericianum u.a.), Bd. 2, Kassel 1982, S. 120.	48
7.15	documenta 7 (Ausst.-Kat. Fredericianum u.a.), Bd. 1, 1982, S. 130. . . .	48
7.16	documenta 8 (Ausst.-Kat. Fredericianum u.a.), Bd. 2, Kassel 1987, S. 113.	49
7.17	documenta 8 (Ausst.-Kat. Fredericianum u.a.), Bd. 3, 1987, o. S. . . . .	49
7.18	Archiv Walter Storms. (Foto Philipp Schönborn) © Archiv Walter Storms	50

7.19	Milan Knížák (Hrsg.): Génius Milana Knížáka. Prag 2010, S. 14 . . . . .	50
7.20	Archiv Walter Storms. (Foto Walter Storms) © Archiv Walter Storms . . .	51
7.21	Archiv Walter Storms. (Foto Walter Storms) © Archiv Walter Storms . . .	51
7.22	Archiv Walter Storms. (Foto Walter Storms) © Archiv Walter Storms . . .	51
7.23	Archiv Walter Storms. © Archiv Walter Storms . . . . .	52
7.24	Archiv Walter Storms. © Archiv Walter Storms . . . . .	52
7.25	Archiv Walter Storms. © VG Bild-Kunst, Bonn 2017. . . . .	52
7.26	Archiv Walter Storms. © VG Bild-Kunst, Bonn 2017. . . . .	52
7.27	Archiv Walter Storms. Einladung zur Ausstellung. (Foto Ludger Konthoff) © VG Bild-Kunst, Bonn 2017. . . . .	53
7.28	Archiv Walter Storms. © Archiv Walter Storms . . . . .	53
7.29	Archiv Walter Storms. © Archiv Walter Storms . . . . .	54
7.30	Archiv Walter Storms. Einladung zur Ausstellung. (Foto Miroslav Jodas) © Archiv Walter Storms und Stanislav Kolíbal . . . . .	54
7.31	Archiv Walter Storms. (Foto Philipp Schönborn) © Archiv Walter Storms und Magdalena Jetelová . . . . .	54
7.32	Magdalena Jetelová, Kunstpreisträger '86 (Ausst.-Kat. Künstlerwerkstät- ten Lothringerstraße 13, München), hrsg. v. Scarlet Berner und Walter Storms. München 1986, o. S. . . . .	55
7.33	Archiv Walter Storms. Einladung zur Ausstellung Collagen aus Prag (1980). (Foto ZB) © Archiv Walter Storms und Archiv Christel Schüppenhauer . . .	55
7.34	Archiv Christel Schüppenhauer. Einladung zur Ausstellung Album 76 (1981). (Foto ZB) © Archiv Christel Schüppenhauer . . . . .	56
7.35	Archiv Christel Schüppenhauer. © Archiv Christel Schüppenhauer . . . . .	57
7.36	Archiv Christel Schüppenhauer. © Archiv Christel Schüppenhauer . . . . .	57
7.37	Archiv Christel Schüppenhauer. © Archiv Christel Schüppenhauer und Robert Urbásek . . . . .	58
7.38	Archiv Christel Schüppenhauer. © Archiv Christel Schüppenhauer und Robert Urbásek . . . . .	58
7.39	Titelseite des Katalogs: Bilder aus der Slowakei I. 1965-1980 (Ausst.- Kat. Galerie PRAgXIS, Essen-Kettwig), hrsg. v. Thomas Strauss. Essen- Kettwig 1982, o. S. Archiv Christel Schüppenhauer. (Foto ZB) © Archiv Christel Schüppenhauer . . . . .	59
7.40	Titelseite des Katalogs: Bilder aus der Slowakei II. (Ausst.-Kat. Galerie PRAgXIS) 1982, o. S. Archiv Christel Schüppenhauer. (Foto ZB) © Ar- chiv Christel Schüppenhauer . . . . .	59

7.41	Titelseite des Katalogs: Bilder aus der Slowakei III. 1965-1980 (Ausst.-Kat. Galerie PRAgXIS, Essen-Kettwig), hrsg. v. Thomas Strauss. Essen-Kettwig 1982, o. S. Archiv Christel Schüppenhauer. (Foto ZB) © Archiv Christel Schüppenhauer . . . . .	59
7.42	Bilder aus der Slowakei I. (Ausst.-Kat. Galerie PRAgXIS) 1982, o. S. Archiv Christel Schüppenhauer. (Foto ZB) © Archiv Christel Schüppenhauer	60
8.1	Lenz und Bleicker-Honisch 2009. Bd. 1, S. 142. . . . .	62
8.2	Lenz und Bleicker-Honisch 2009. Bd. 1, S. 229. © VG Bild-Kunst, Bonn 2017. . . . .	62
8.3	Lenz und Bleicker-Honisch 2009. Bd. 1, S. 329. . . . .	63
8.4	Lenz und Bleicker-Honisch 2009. Bd. 1, S. 268. . . . .	64
8.5	Lenz und Bleicker-Honisch 2009. Bd. 1, S. 297. . . . .	64
8.6	Lenz und Bleicker-Honisch 2009. Bd. 1, S. 389. . . . .	65
8.7	Stanislav Kolíbal, kresby, sochy, komantáře (Ausst.-Kat. Egon Schiele Art Centrum, Český Krumlov/Prag), hrsg. v. Stanislav Kolíbal. Český Krumlov/Prag 2003, S. 193. . . . .	65
8.8	Sammlung Etzold - Ein Zeitdokument (Ausst.-Kat. Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach), hrsg. v. Hannelore Kersting. Mönchengladbach 1987, S. 211. . . . .	66
8.9	Sammlung Etzold (Ausst.-Kat. Städtisches Museum Abteiberg) 1987, S. 139. . . . .	66
8.10	Zeitkunst, Sammlung Feelisch Remschied (Ausst.-Kat. Städtische Galerie Remschied). Remschied 1992, S. 5. . . . .	67
8.11	Sammlung Feelisch (Ausst.-Kat. Museum am Ostwall, Dortmund). Dortmund 1970, o. S. . . . .	67
8.12	Archiv Jiří H. Kocman. (Foto ZB) © Archiv Jiří H. Kocman . . . . .	68
8.13	Reflection press, unter: <a href="http://www.artistbooks.de/datenbanken/Abbildungen/knizakmilan-reflection-press.jpg">www.artistbooks.de/datenbanken/Abbildungen/knizakmilan-reflection-press.jpg</a> Abruf: 20. 2. 2015 . . . . .	69
8.14	Fluxus - Kunst für ALLE! Die Sammlung Feelisch (Ausst.-Kat. Museum Ostwall) 2013, S. 103. . . . .	69
8.15	Jozef Jankovič, Veľký pád, unter: <a href="http://www.webumenia.sk">www.webumenia.sk</a> , Abruf: 30.6.2017, © Slovenská národná galéria . . . . .	70
9.1	StabLab, Ludwig-Maximilians-Universität München, André Klima, 2015.	72

9.2	StabLab, Ludwig-Maximilians-Universität München, André Klima und Zuzana Biřová 2015. . . . .	73
9.3	StabLab, Ludwig-Maximilians-Universität München, André Klima und Zuzana Biřová 2015. . . . .	74